

SIN SANGRE: UNA NUEVA (A)PUESTA EN ESCENA DE LA COMPAÑÍA TEATRO-CINEMA

Alejandra Serey Weldt
Universidad de Paris VIII Saint-Denis

RESUMEN: A partir del siglo xx, la porosidad de las fronteras entre las distintas artes ha extendido los límites de exploración hacia nuevos territorios. Dentro de este contexto se enmarca el primer montaje de la compañía Teatro-Cinema, *Sin Sangre*, el cual busca fundir el cine y el teatro. Esta apuesta genera, en mí, ciertas interrogantes las cuales organicé en tres grandes temas, vitales para el teatro: el espacio, el actor y el espectador. El primero apunta a ese mundo enmarcado e independiente de la puesta en escena, a la manera de construir el espacio dramático y su relación con el actor. El segundo se pregunta sobre el rol del actor frente a la aparición de nuevas tecnologías y como éste, frente a un nuevo contexto, se planta en escena. Y el tercero aborda relación escena-sala la cual, en este caso por necesidades técnicas, es total.

PALABRAS CLAVE: espacio dramático, actor, espectador, puesta en escena, Teatro-Cinema.

ABSTRACT: Since the twentieth century, the porosity of frontiers between different arts has extended its searching limits toward new areas. The first montage of «Teatro-Cinema» company *Sin Sangre* fits within this context, which tries to mix the cinema with theater (dramatic arts). This development raises in me some questions, which I group in three main issues, considered essential for dramatic arts: Space, actor and audience. The first issue, aims to that surrounded and independent world of staging, in a way to build up the dramatic space and its relation with actor. The second, brings up the question of actor's role when facing new technologies and, in front of a new context, how this same actor will stand up in stage. The third issue, approaches relation between staging-auditorium which, in this case and due to technical requirements, is total.

KEY WORDS: dramatic space, actor, audience, staging, «Teatro Cinema».

La historia escénica del siglo xx se caracteriza por las prácticas interdisciplinarias que dan cuenta de la porosidad de las fronteras entre las distintas artes, donde el teatro extiende sus límites explorando nuevos territorios. Ya en los años veinte, Meyerhold declara que para el siglo xxi el teatro deberá ser un lugar audaz, de virtuosidad y experimentación. Ahora, en Chile, las artes escénicas se encuentran aún en una fase primaria de búsqueda y de renovación del lenguaje teatral. Para lograr esto, los artistas vuelven su mirada a otras artes y/o a la incorporación de nuevas tecnologías. En este sentido, el primer montaje de la compañía Teatro Cinema, *Sin Sangre*, aparece como un punto destacado dentro de la escena nacional.

Sin Sangre está inspirada en la novela del mismo nombre del autor italiano Alessandro Baricco. El espectáculo comienza con una mujer asomada en la ventana de un hotel quien introduce la historia. Flash back. Tres personajes: Salinas, el Burre y Tito, planean un viaje para vengar la muerte del hermano de Salinas entre muchos otros. El objetivo es matar a Roca, médico que se dedicó a torturar y asesinar gente durante un período «de guerra». Todo sucede como lo habían pensado, salvo que se encuentran con el hijo de Roca. Éste los amenaza con una escopeta, y después de una corta discusión el niño dispara a Salinas. Acto seguido, el Burre mata a Roca y a su hijo, y recuerda que el médico tiene también una hija: Nina. Comienzan a buscarla. Tito la encuentra escondida en el subterráneo, donde la había escondido su padre, pero no dice nada. Los tres salen de la casa, se alejan y ven como ésta arde en llamas. El Burre le había prendido fuego. La niña se salva del incendio. Pasan los años y Nina comienza un recorrido de ajusticiamiento de la muerte de su padre buscando y matando uno a uno a los asesinos de su padre hasta llegar a Tito, con quien se «encuentra» en la calle y lo invita a tomar una copa. Durante la conversación el espectador aprehende lo sucedido desde el día del incendio hasta hoy.

La compañía Teatro Cinema tiene como objetivo artístico buscar una nueva forma escénica a través de la fusión del teatro y el cine. Zagal declara: querer «unir ambos formatos», «hacer una película en teatro», e insisten en que lo que ellos hacen *es teatro*.

Al ver por primera vez *Sin Sangre*, quedé con el sentimiento de volver al concepto de espectáculo de finales del s. XIX y principios del s. XX, cuyo objetivo era impresionar al público con efectos escénicos, dar cuenta de una virtuosidad técnica y crear la ilusión de una realidad – trompe l'oeil. A partir de esta percepción surgen algunas preguntas sobre el sentido de fusionar dos artes y la problemática de la puesta en escena de un cuerpo.

El teatro y el cine son dos artes que se podrían considerar parientes, sin embargo, ambas se fundan sobre principios y realidades disímiles. ¿Cuál es, entonces, el sentido escénico y dramático de fusionar cine y teatro? ¿Para qué crear un híbrido? ¿Por qué confundir al espectador entre cine y teatro? ¿Qué sucede con el espectador y la relación actor-espectador? Y finalmente, ¿es teatro?

Para responder, abordaré tres grandes temas que, desde mi punto de vista, son específicos y esenciales al teatro: el espacio y la sugestión de un mundo, el actor en vivo, y por último, la presencia de un público.

El espacio: ¿sugestión de un mundo o imaginario realizado?

Respecto a la obra de Baricco, Zagal comenta: «Cuando la comenzamos a leer nos dimos cuenta de la potencia del relato, de la historia y todos sus contenidos y también de la escritura cinematográfica que tenía... la cantidad de imágenes que van despertando las palabras de las novelas... personalmente la vi como una película... tal cual. Como una invitación a hacer un guión de cine.»¹ Así, el espectáculo *Sin Sangre* se concibe como una pantalla de cine, pero con un cierto espesor, que pone en distancia al espectador. El espacio escénico es percibido como un mundo enmarcado, una ventana a través de la cual miramos pasar una historia. Se crea la ilusión de estar viendo una película. Esto genera dos problemas: el espacio se nos aparece como un imaginario realizado al mismo tiempo que su solución se reduce a un par de superficies planas que limitan frontal y posteriormente al actor.

Los espacios dramáticos de *Sin Sangre* se construyen a partir de proyecciones de lugares filmados previamente y algunos objetos tridimensionales. Vemos una sucesión de lugares atractivos: la ventana de un hotel en medio de altos edificios, una carretera que atraviesa el desierto, un bosque, una

1. ROJAHELIS, Javier, «Los Ex La Troppa transforman el teatro en película», *El Mercurio cuerpo E Artes y Letras*, 20 de mayo 2007, p. 22.

casa en el campo, un subterráneo, la ciudad, un café, etc. Estos pasan, retroceden, aparecen simultáneamente o cambian su ángulo de visión, sin embargo, siempre se nos presentan como espacios concretos, tal cual son, con todos sus detalles, no dan cabida al sueño: es un imaginario realizado.

Ya desde principios del s. xx, los artistas teatrales plantean que el teatro es una arte de convención y que el espacio escénico debe sugerir una atmósfera y no traducirla literalmente. Éste es considerado un *espacio elástico* donde sus límites son porosos dejando ciertos vacíos a ser completados por el espectador, a partir de su experiencia e imaginación. Lo importante de los lugares que sitúan un espectáculo no es su aspecto físico sino su esencia, aquello que los hace *único* y reconocible. Un ejemplo notable es *La sombra de un Ciprés* de Appia, boceto realizado como ejercicio de un espacio rítmico, donde aparece la sombra de un árbol proyectada sobre el suelo y un trozo de muro de piedra. El ciprés no aparece físicamente, pero está escénicamente presente y el público así lo entiende. En el caso de *Sin Sangre*, los espacios proyectados plantean una literalidad que destruye, en una cierta medida, la convención teatral: condición esencial en teatro. La puesta en escena plantea situaciones tan cercanas a la realidad que el público no es invitado a entrar en un juego teatral sino que se le hace creer en una ficción cinematográfica. Las escenas se conciben a partir de la proyección del espacio y la presencia del actor, quien emite el texto. Los pasos de un lugar a otro se realizan rápidamente y transcurren mientras el público ve, en un primer plano (pantalla), imágenes de enlace. Así, el trabajo espacial se nos aparece como un desafío técnico más que un desafío escénico.

En teatro, según Anne Ubersfeld, la puesta en escena, a diferencia del texto, presenta un carácter sincrónico. La imagen escénica está formada por un conjunto de medios de expresión de diversas naturalezas que aportan simultáneamente una determinada información acerca de la acción. De esta manera, los componentes escénicos interactúan entre sí obligando al espectador a organizarlos mentalmente para comprender lo que sucede. Este apilamiento vertical, concepto acuñado por Roland Barthes, hace un llamado a la belleza del sentido a través de elementos visuales, y no sólo a la belleza de una imagen en sí. Su concepción se justifica en la acción. En el caso de *Sin Sangre*, el viaje realizado por Salinas, el Burre y Tito, en la primera parte del espectáculo, es bellísimo, muestra una atmósfera cautivante, plena de detalles: el reflejo del paisaje en la parte delantera del auto, las nubes que pasan rápidamente tras los cerros, un letrero de desvío hacia la carretera estatal que el Burre no ve y para lo cual hace una maniobra de retroceso, etc.; sin embargo, existe un exceso de información de la cual gran parte no es esencial y no contribuye a hacer avanzar la acción. La vertiginosidad de la cual habla Zagal está dada por el paso dinámico de un lugar a otro, los cambios de ángulos de visión, los paralelismos espaciales, los flash-back, etc.; pero estos corresponden a movimientos superficiales, es decir, movimientos visibles en el espacio escénico, pero cuya razón de existencia no está sostenida por la acción sino por un deseo de mostrar imágenes y detalles. De esta manera, ese sentimiento vertiginoso pierde consistencia y el espectáculo afloja su sentido dramático.

Un segundo punto es que los espacios dramáticos de *Sin Sangre*, al ser proyectados, se reducen a una o dos superficies planas. Se crean lugares virtuales cuya naturaleza y realidad son distintas a la del actor: bidimensional. Este tema nos hace viajar un siglo atrás, cuando Appia planteaba la contradicción entre el espacio concebido a partir de telas pintadas y el actor, entre planos bidimensionales y un cuerpo tridimensional. En el caso que estamos analizando, el espacio escénico se reduce, debido a razones técnicas, a un pasillo que obliga a desplazarse lateralmente en una sola dirección. El espacio donde se despliegan los cuerpos se percibe como pequeño y limitado. El actor se encuentra contenido entre dos planos de proyección. De esta manera, el espacio no interactúa con el actor. Lo real y lo virtual se superponen, se calzan pero no se amalgaman. Como diría Appia, el actor no está en el bosque, está delante o detrás, pero no dentro. Sin embargo, es

importante decir que la proyección, a diferencia de la pintura, tiene un potencial de tridimensionalidad a descubrir. El haz de luz constituye su tercera dimensión, pero es necesario hacerla aparecer y explotarla conscientemente.

Para Appia, la ilusión en teatro debe fundarse en la presencia viva del actor. Esta idea se comprende en el concepto de espacio creado del cual habla Dirk Opstaele en el artículo «Espace habité *versus* espace crée» (Espacio habitado versus espacio creado). Opstaele plantea que en cine el actor habita el espacio, pero que en teatro, el actor crea el espacio: lo construye con su cuerpo, sus gestos, su voz, la palabra y su interacción con los otros componentes escénicos. Es decir, el cuerpo del actor participa del espacio en tanto elemento de comunicación. Por otro lado, Gilbert Simondon manifiesta que el objeto técnico no es percibido como bello sino a condición de que éste sea *utilizado*, en otras palabras, que la belleza del objeto viene de la calidad de su integración en el mundo humano. En este sentido, en las artes escénicas, todo aquello que es agregado desde el exterior y no interactúa con el actor tiende a empobrecer, teatralmente hablando, el espectáculo. En *Sin Sangre*, gran parte de la acción pasa por la palabra. La historia se desarrolla en decenas de años, pero el público sólo percibe dos grandes momentos en que los cuales los personajes narran lo sucedido fuera de escena, en otro tiempo. La comprensión del relato no se vehicula a través de la interacción entre discurso y elementos visuales. Volvemos, así, a la idea de que muchos de los componentes escénicos que rodean a los actores presentan más bien un carácter decorativo, y que si bien son muy bellos y atractivos, ilustran lo que se cuenta o simplemente no aportan nada fundamental a la acción. Entonces, surgen algunas interrogantes: ¿Cómo encontrar la justa medida entre la imagen proyectada, el actor y el espacio?, ¿Cómo crear esa sensación de que nada se puede agregar ni quitar? Y es que el cuestionamiento debe realizarse desde el cuerpo del actor, su naturaleza y su presencia viva. Al respecto, Appia diría que es efectivamente el cuerpo del actor el campo de experimentación y de constatación.

El actor en vivo: ¿desplegado o apabullado?

A propósito de la incorporación al teatro de nuevas tecnologías, Francisco Moura, joven director brasileño, se pregunta sobre cómo actuar hoy. Para él, se plantea un nuevo espacio y una nueva temporalidad, y el actor debe saber permanecer al centro y ser el que conduce la comunicación dramática para el espectador.

Béatrice Picon-Vallin, teórica y docente francesa, habla del concepto de super-actor y lo define como aquel quien debe saber utilizar su cuerpo como instrumento y conocer las técnicas tradicionales, pero además aprovechar las tecnologías como nuevas herramientas de trabajo. Éstas pueden otorgarles cualidades suplementarias y aumentar su potencial. En este sentido, la incorporación de imágenes proyectadas enfrenta al actor a dos problemas: el primero es que el mundo exterior entra a la escena confrontando al actor con un universo ajeno a la escena; y el segundo es el de su propia imagen: cuerpo manipulado, dividido, agrandado, reducido, explotado; y la de su personaje: sus fantasmas, imágenes mentales o intimidad física.

Las proyecciones pueden constituirse no sólo en una figuración del espacio dramático sino que también en prolongaciones del cuerpo del actor. Éstas, al integrarlas a la actuación, se convierten en herramientas de movimiento humano enriqueciendo los recursos expresivos del cuerpo y de las posibles lecturas de la acción dramática. En *Sin Sangre*, un ejemplo claro y potente se encuentra en la segunda parte del espectáculo, cuando los personajes de Tito y Nina se encuentran y van a un café a conversar. Tito dice: «estoy sentado frente a una vieja señora loca que en cualquier momento puede levantarse y matarme.» Enseguida, Nina se levanta lentamente de la mesa, gira y da la espalda a Tito, mete sigilosamente una mano en su cartera y se aleja, siempre de la espalda a la mesa. Aparece una

imagen proyectada de los dos personajes sobre ellos mismos, y mientras Nina se mantiene de pie y Tito bebe vino, las proyecciones de sus personajes realizan respectivamente otra acción: ella dispara y él se cae hacia atrás impulsado por la fuerza del proyectil que alcanza su pecho. Esta escena es interesante puesto que, desde mi punto de vista, por primera vez, durante el espectáculo, la proyección no ilustra sino que entra en diálogo con la realidad escénica. Lo que está sucediendo en el café es complementado con una imagen que representa un deseo o un pensamiento posible de uno o ambos personajes. En este momento, la proyección aporta una nueva lectura a lo que se muestra escénicamente y participa de la acción.

El uso de proyecciones nos obliga a interrogarnos, en su confrontación, sobre la presencia escénica y dramática del actor. Y como resultado, el cuerpo humano no debiera desvanecerse ni reducir su expresividad sino al contrario amplificarse. Ahora, el problema de enfrentar al actor con lo virtual es que los objetos o espacios proyectados aparecen figurados, pero carecen de volumen, de peso y de materia, despojando así al cuerpo humano de puntos de apoyo. Appia afirma: para que el actor alcance su máxima expresividad y belleza, éste requiere de elementos de su misma naturaleza que lo tensionen y le opongan resistencia. En el caso de *Sin Sangre*, el trabajo del actor se convierte, en varios pasajes, en una pantomima de las proyecciones y los sonidos, dando paso a una falta de tonicidad corporal. Sus movimientos están subordinados a la película, y para no romper la ilusión estos deben calzar perfectamente con lo que se proyecta. La imagen filmada se nos aparece como invariable reproduciendo exactamente el mismo efecto y en un momento preciso, y el actor se encuentra subordinado a la proyección perdiendo así el poder de conducción de la acción dramática y escénica.

Si bien, Edward Gordon Craig plantea, en su concepto de supermarioneta, que el actor no puede ser considerado como material artístico puesto que se encuentra gobernado por sus emociones y por tanto es impreciso; es justamente esta condición humana la que otorga su encanto: sus ritmos variables, tal vez erróneos, frágiles y mortales. En este sentido, Valère Novarina también rescata esta cualidad confiriendo a la palabra y al actor un rol esencial en la puesta en escena. El actor es quien vuelve a la vida el texto «en tanto que pasa por el cuerpo del actor y se apodera del espacio convirtiéndose ya en emisión de sonido.»² Las palabras nacen de la respiración, éstas atraviesan el cuerpo por medio del aliento el cual en su expiración da la orden de cruzar nuevamente, al mismo tiempo, que nos aproxima a la muerte recordándonos que somos humanos. Y, según Novarina, esta respiración se vuelve voluntaria gracias al trabajo del actor y crea, en la sala, una sola respiración con el público otorgando así una condición única a cada presentación del espectáculo. Este punto me parece vital para la puesta en escena de un cuerpo ya que éste necesita ser acogido por un espacio que le permita desplegar plenamente, y así el actor pueda llenarlo con su cuerpo y su voz. En *Sin Sangre*, las soluciones técnicas que permiten fusionar el cine con la presencia de los actores se apoderan del espacio escénico limitando a estos últimos a un pasillo, reduciendo y restringiendo sus movimientos. Si además, se suman la música y el uso de micrófonos, las pequeñas sutileza corporales del actor desaparecen volviendo aún más difícil el contacto con el público. El actor en sí tiene una conciencia que le permite dar cuenta de la reacción del público, y cuya atención no siempre es fácil de mantener. Para esto, el actor debe ponerse en riesgo resguardándose cuando sea necesario y no ahogarse en la parafernalia de la tecnología, o adornarlo con esta. El actor debe cuidar el contacto con el espectador.

2. MERCOYROL, Yannick y Franz JOHANSSON (2002), «Preguntas a Novarina I: Lo bello en el teatro es la perspectiva», *Primer Acto, Cuadernos de Investigación Teatral*, n° 292, p. 28.

El público: ¿presente o ausente?

Lo primero que llamó mi atención fue la relación escena-sala. El espectáculo se fundaba en la clara división entre el espacio de los actores y del público. Podrán pensar que es lógico puesto que es cine, pero también cabe decir que la compañía insiste en que lo que ellos hacen es teatro. Y desde este punto de vista, ¿qué sucede? En muchos teatros donde existe una clara división entre estos dos espacios, al menos existe el proscenio: área de intersección donde actor y público entran en contacto. La anulación de esta zona hace desaparecer toda relación posible o al menos la debilita. Esta idea de separación es reforzada a lo largo de todo el espectáculo: se crea un mundo autónomo separado de la realidad de la sala y donde los actores están inmersos en una ficción y en ningún momento se dirigen al público. La puesta en escena no da cabida para quebrar su mundo.

En cuanto a la obra, ésta conserva la idea de narración que ha existido en todas las creaciones anteriores de los Ex La Troppa (Laura Pizarro y Zagal). Y respecto al público, este punto aparece como interesante porque se rescata el antiguo arte de narrar: se transmite una historia que ha pasado por el tamiz personal del narrador, es decir, el relato se transforma en la medida que se va nutriendo con la experiencia de cada «cuentista». Sin embargo, en las puestas en escenas anteriores existía una clara comunicación con el público. Los actores se dirigían a los espectadores, como diría Novarina, la palabra era lanzada al aire y abría el espacio. «Escribir para los actores es una curiosa balística en la que todo consiste, utilizando palabras como flechas, en mover gente a distancia, para que surja un antiespacio que tendrá lugar realmente ante nosotros y a lo lejos. *Lejos-cerca*. Lo bello en el teatro es *la perspectiva* y que esté en los ojos de los espectadores. El punto de fuga está en su espíritu.»³ Creo que la fortaleza del teatro está en esas sutiles, frágiles y, a veces, imperceptibles relaciones que se generan durante un espectáculo, como el de la sola respiración actor-espectador de la cual habla Novarina.

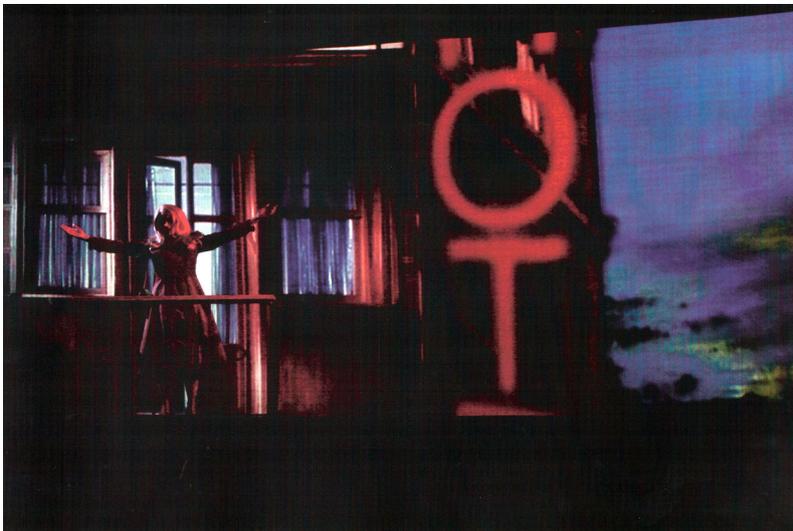
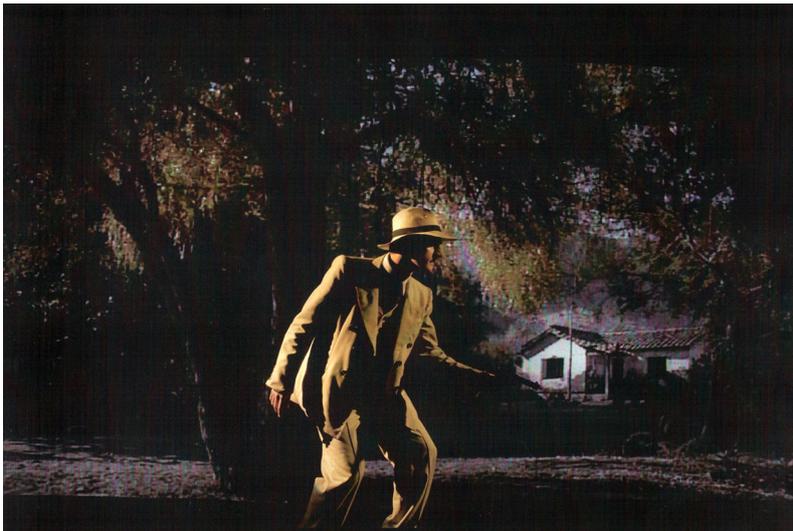
Retomando la idea de las proyecciones como imaginario realizado, la puesta en escena de *Sin sangre* nos muestra todo, y no da cabida a la imaginación volviendo al público pasivo. De esta manera, desaparece la distancia teatral que da paso a la crítica y a la incorporación de la experiencia personal. En este sentido, una actitud activa del público no implica forzosamente un movimiento físico, esta distancia teatral obliga al espectador una cierta actividad a través del pensamiento. Michel Desmarts atribuye a la actitud activa del público y a su reflexión crítica una importancia esencial puesta que son éstas las encargadas de agregar vida a la obra percibida.

Y para terminar este punto, vuelve a mencionar a Michel Desmarts quien se pregunta: ¿para que haya teatro, no es necesario acaso que al menos exista un corazón humano que bata sobre el espacio escénico y un otro que ritme la recepción de las emociones en la sala?. La respuesta es obvia, por eso me parece peligroso olvidarse del público. El teatro es un *juego* al cual hay que invitar al espectador a participar.

30 de mayo, 2008

3. Yannick MERCOYROL y Franz JOHANSSON (2002), op. cit., pp. 28-29.







© Fotografías cedidas por Rodrigo Gómez Rovira

Bibliografía

- ALVARADO, Rodrigo, «Los últimos movimientos de teatro Cinema», *La Nación*, 5 de julio 2007.
- , «La hora de la verdad», *La Nación Domingo*, 5–11 de agosto 2007.
- BABLET, Denis (1975), *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris.
- DESMARETS, Michel (2003), «Les personnages virtuels face aux personnaes incarnés: fuite de l'efficacité symbolique?» en *L'acteur entre personnage et performance*, textos reunidos por Jean-Louis Besson, Études teatrales 26, Lovaina.
- IBACACHE, Javier, «Sin Sangre: punzante alegoría multimedia de un país de heridas abiertas», *La Segunda*, 7 de septiembre 2007.
- , «Laura Pizarro en los descuentos de Sin Sangre: es una obra perturbadora», *La Segunda*.
- MERCOYROL, Yannick y Franz JOHANSSON (2002), «Preguntas a Novarina I: Lo bello en el teatro es la perspectiva», *Primer Acto Cuadernos de Investigación Teatral*, n°292.
- MIRANDA, Eduardo, «Sin Sangre el nuevo proyecto de los ex Troppa», *El Mercurio cuerpo E Artes y Letras*, 29 de abril 2007.
- MUÑOZ, Bárbara, «La ambiciosa nueva obra de los ex Troppa», *El Mercurio Wikén*, 20 de julio 2007.
- OPSTAELE, Dirk (2003), «Espace habité versus espace crée» en *L'acteur entre personnage et performance*, textos reunidos por Jean-Louis Besson, Études teatrales 26, Lovaina.
- PICON-VALLIN, Béatrice (2003), «Les nouveaux défis de l'image et du son pour l'acteur» en *L'acteur entre personnage et performance*, textos reunidos por Jean-Louis Besson, Études teatrales 26, Lovaina.
- ROJAHELIS, Javier, «Los Ex La Troppa transforman el teatro en película», *El Mercurio cuerpo E Artes y Letras*, 20 de mayo 2007.
- SIMONOT, Michel (2002), «Novarina en España I: La lengua, el cuerpo, el escenario», *Primer Acto Cuadernos de Investigación Teatral*, n°292.