

INMÓVIL



La actuación y el cuerpo

12

INMÓVIL

Revista del Instituto Tecnológico
Universitario de Cine y Actuación

Consejo Editorial

Directora:

Paulina Simon Torres

Equipo:

Camilo Luzuriaga

Diana Molina

Mauricio Acosta

Editoras

Paulina Simon Torres

Diana Molina

Equipo Técnico

Corrección de estilo:

Rocío Luzuriaga

Portada y diagramación:

Jacob Valladares

Open Journal Systems:

Andrés Alvarado

Autoridades

Rectora:

Lissette Cabrera

Vicerrector:

Mauricio Acosta

Revista Digital de **INCINE**

Año 2021, Vol. 8, N.2, Diciembre 2021

ISSN 2528 - 7990

ÍNDICE

Nota de la editora	4
En foco	
La poética de los débiles: Chéjov, Woody Allen y las estructuras no aristotélicas en el cine	6
Pablo Mogrovejo Jaramillo Redactor independiente	
Actuación y cámara: una reflexión desde el trabajo actoral a cámara en el entorno pedagógico	26
Diana Molina INCINE	
La herencia ancestral del actor: Posesión, sacrificio y el otro mundo; o la herencia corporal del actor desde la magia hasta la pantalla	37
Leonardo Moreno INCINE	
Lo que constantemente puede ser. Aproximación al encuentro entre el actor y (cierto) cine en la construcción de un régimen de realidad	52
Diego Coral López Redactor independiente	
Fuera de foco	
El cuerpo ofrecido. Feminización y precariedad en el trabajo actoral	66
Gabriela Montalvo Redactora independiente	
Marcelo Chiriboga o la reescritura fílmica de la tradición literaria	81
Marcelo Báez Meza Redactor independiente	
Fuera de cuadro	
Narrativas transmedia, nuevas herramientas para el cine, la literatura y la comunicación. Casos de referencia en Latinoamérica y Ecuador	100
Karen Lizet Ramos Romero Universidad Nacional del Rosario, Argentina	
Cuando la palabra (discapacidad) sesga la mirada. Reflexiones desde la experiencia del Festival Cine Sordo en Ecuador	115
María Fernanda Ortega Redactora independiente	

Colaboraciones

Pablo Mogrovejo Jaramillo es cineasta e investigador. Magíster en Dramaturgia en la Universidad Nacional de las Artes de Argentina, Buenos Aires. Director del largometraje Ecuador vs. el resto del mundo. Asesor y tutor en escritura de guiones. Ganador de la convocatoria pública Script-doctor 2021, del Instituto de Fomento a la Creatividad e Innovación (IFCI). Redactor independiente, y co-autor del libro Trabajadores de la cultura: condiciones y perspectivas en el Ecuador, editado por el Instituto Latinoamericano de Investigación de las Artes (ILEA) y el Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura de la Universidad de las Artes de Ecuador.

Diana Molina es productora y guionista de Tinamú Films, productora especializada en contenidos para la infancia. Docente y coordinadora académica en INCINE. Máster en Film Business de la ESCAC. Licenciada en cine y audiovisuales por la Universidad de Cuenca. Actualmente está cursando una maestría en educación personalidad en la Universidad Internacional de La Rioja.

Diego Coral López nacido en Quito, 1984. Director, escritor y actor de cine y teatro. Profesor universitario de actuación, guión y procesos creativos. Gestor cultural. Máster en Creación de Guiones por la Universidad de la Rioja - España. Licenciado en Cine y Audiovisuales por la Universidad de Cuenca / INCINE - Ecuador. Su formación actoral la realiza en INCINE, el Estudio de Actores y la SITI Company (NY - EU), donde profundiza en la técnica Viewpoints y el método Suzuki de entrenamiento actoral. Miembro fundador de la Compañía del Estudio de Actores.

Gabriela Montalvo es Feminista. Economista, máster en Estudios de la Cultura, especialista superior en Gestión Cultural. Su trabajo profesional está dedicado a la economía feminista y la incorporación del enfoque de género en políticas públicas, así como al campo de la economía de la cultura. Desarrolla su campo de investigación académica en el cruce entre economía, cultura y feminismo, con énfasis en el estudio del trabajo en el arte.

Ha publicado varios artículos y columnas en temas de cultura, economía y feminismo en diversos medios de comunicación, así como en publicaciones académicas.

Leonardo Moreno es tecnólogo en realización y actuación para cine. Lector, escritor y docente. Ha participado en varias producciones audiovisuales estudiantiles y profesionales en Ecuador y Venezuela. Fue guionista de algunos proyectos de telenovela para la empresa Puerto Rico Vibra. Trabajó en el área de traducción y adaptación musical para televisión y cine en M&M TV. También desempeñó las labores de docente de INCINE en el área de guión y dirección de actores. Actualmente se desenvuelve en la enseñanza de Filosofía e Inglés en colegios en Quito.

Colaboraciones

María Fernanda Ortega nacida en 1980. Trabajo desde la creación, la dirección y la producción creativa para generar proyectos culturales y educativos multidisciplinarios como Así Dicen Mis Abuelos y Festival Cine Sordo. Produje el documental El Secreto de la Luz, ganador de DocTV IV, y en los últimos años he dirigido televisión infantil educativa. Ahora estoy produciendo un largometraje documental y un proyecto documental interactivo transmedia.

www.mayfeortega.com

Karen Ramos Romero es periodista con más de 10 años de experiencia. Se ha dedicado al periodismo digital en el ámbito laboral, y se ha especializado en materia de Comunicación Digital con una maestría en Comunicación Digital Interactiva en la Universidad Nacional del Rosario, Argentina. Cuenta con un postgrado en Técnicas de Producción Audiovisual por la Universidad Alfonso X El Sabio de España y estudios en fotografía profesional también en España. Actualmente se encuentra trabajando en un proyecto de narrativas transmedia titulado "El Telón de las Palabras".

Marcelo Báez Moza (Guayaquil, 1969). Catedrático universitario, poeta, cuentista, novelista, editor, traductor y crítico de cine. Autor de diecisiete libros: seis poemarios, tres libros de cuentos, cinco novelas y cuatro de crítica de cine. Ganador de nueve premios nacionales de literatura (entre los que destaca el premio Aurelio Espinosa Pólit) y del Premio Internacional de relato breve Jorge Salazar, organizado por la editorial Pilpinta. Su más reciente libro es Y tu nación también: El Bildungsreise en seis contra-películas de carretera (1995-2008), publicado por La Caracola en coedición con la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Quito.

Sobre la portada

La portada del número 12 de la revista Inmóvil es el resultado de una sesión de recreación del taller del actor y cámara. En esta recreación del cuadro "Las dos Fridas", los estudiantes buscaban asumir el reto de recrear una obra pictórica que se compone de la quietud y la mirada hacia cámara. El trabajo del actor hacia cámara ha sido uno de los principios de fundación de INCINE, por lo que no es coincidencia que el primer número de la revista INMÓVIL se dedicó al cuerpo del cine y ahora este último número de la revista, 6 años después, revisita la temática del cuerpo y la actuación en el cine.

Nota de la Editora

En este número que presentamos a continuación invitamos a los redactores a reflexionar sobre la actuación, el cuerpo, la tradición histórica de donde se deriva la presencia de un hombre o una mujer en el escenario, y posteriormente frente a una pantalla; y cómo esta costumbre de enfrentarse a sí mismos y sus audiencias ha ido modificando sus necesidades dentro de la industria cinematográfica y mutando, fragmentando los cuerpos y las emociones.

También hemos recibido textos que nos emocionan sobre la contemporaneidad de la imagen a través de los discursos transmedia y reflexiones sobre el cine que se enfrenta a las diversidades y discapacidades; desde la prueba y el error, atravesadas por la audacia de la gestión cultural y por imágenes que puedan traducirse para personas sordas. Editar los últimos cuatro número de la Revista Inmóvil en tiempos de pandemia ha resultado complejo porque los tiempos de la virtualidad son muy distintos a los tiempos de la vida análoga a la que estábamos tan acostumbrados. Sin embargo, ha sido en ese contacto con la virtualidad que han surgido artículos de un enorme potencial que nos han permitido sostener la publicación durante 2020 y 2021.

A partir de 2021, INCINE ha emprendido abiertamente el camino de la investigación aplicada a la creación cinematográfica, a ser publicada en los formatos de reportes de investigación, guiones y películas editados y/o estrenados. Mantendremos la investigación en la modalidad de estudios críticos de la creación cinematográfica y otras formas de reflexión teórica, a ser publicados en la forma de libros, ya no en el formato de revista indexada, como ha sido INMÓVIL por seis años consecutivos.

Los 12 números de INMÓVIL los mantendremos a disposición de los interesados en formato pdf en el sitio oficial de INCINE.

Paulina Simon Torres

En Foco

La poética de los débiles: Chéjov, Woody Allen y las estructuras no aristotélicas en el cine

The poetic of the weak: Chekhov, Woody Allen and the non-aristotelian structures in film

Recibido: 26 de octubre 2021 Aprobado: 28 de octubre de 2021

Pablo Mogrovejo Jaramillo

Independiente

Resumen

La poética de los débiles analiza y compara el teatro de Antón Chéjov con la obra cinematográfica de Woody Allen, con el propósito de describir una estructura no-aristotélica en el cine. Para este artículo, las obras de estudio son *Las tres hermanas*, *Interiores*, *Hannah y sus hermanas*, y entre las tres es posible descubrir una poética con características propias como el error, el equilibrio inestable y la multiplicidad de las unidades de acción. También descrita como mosaico o pintura de la vida, la poética chejoviana profundiza en la debilidad y en las posibilidades de compasión de sus personajes.

Palabras claves

Cine, teatro, Antón Chéjov, Woody Allen, guión, dramaturgia

Abstract

The Poetic of the Weak analyzes and compares the theater of Anton Chekhov with the cinematographic work of Woody Allen in order to describe a non-Aristotelian structure in cinema. For this article, the works of study are *The three sisters*, *Interiors* and *Hannah and her sisters*. And among the three, it is possible to discover a poetic with its own characteristics such as the error, the unstable balance and the multiplicity of action units. Also described as a mosaic or painting of life, Chekhovian poetics also delves into the weakness and compassionate possibilities of its characters.

Keywords

Film, cinema, theater, Anton Chekhov, Woody Allen, scriptwriting, playwright

La poética de los débiles: Chéjov, Woody Allen y las estructuras no aristotélicas en el cine

«Unhappy that I am, I cannot heave
My heart into my mouth. I love your majesty
According to my bond; no more nor less.»

Cordelia, *Rey Lear*

Las relaciones entre el teatro y el cine han sido muy próximas, y entre esos intercambios, el cine ha salido fortalecido y enriquecido. La influencia del Teatro de Arte de Moscú llegó al cine en los años cincuenta para revolucionarlo, a través del desarrollo de las técnicas de actuación de Constantin Stanislavski. “El Método”, adaptado al cine de Estados Unidos por Lee Strasberg, tuvo un auge con las obras de Elia Kazan como *Al Este del Edén* y *Nido de ratas*. Esto mismo no sucedió desde la dramaturgia sino hasta veinte años después. Entre los años setenta y ochenta es notorio el interés de algunos cineastas, dentro y de fuera de Estados Unidos, por incursionar en nuevos tipos de estructuras dramáticas fuera del paradigma aristotélico. Una muestra de esto son los trabajos de los hermanos rusos Andrei Konchalovsky (con *Tío Vania*, en 1971), y Nikita Mijalkov (*Pieza inacabada para piano mecánico*, en 1977¹). La obra de Chéjov tendrá también una importante repercusión en el cineasta estadounidense Woody Allen, y en particular en la construcción de su estructura dramática como en otros aspectos comunes con la poética de Chéjov.

La hipótesis del presente artículo es proponer que el cine ha utilizado estructuras dramáticas no-aristotélicas venidas del teatro. En particular, se hace el análisis de la poética de Chéjov llevada al cine. Para el desarrollo de esta hipótesis, se ha seleccionado a *Las tres hermanas*, como texto de estudio en relación con dos obras del cineasta estadounidense Woody Allen: *Interiores* (1978), y *Hannah y sus*

¹ Si bien *Ojos negros*, de Nikita Mijalkov, también está inspirada en la obra de Chéjov, esta adaptación cinematográfica recurre únicamente a sus trabajos narrativos, como *La señora del perrito*, *Aniuta*, *Mi vida*, y *La esposa*.

hermanas (1986). La metodología de estudio para este artículo incluye las herramientas de análisis estructural del relato desarrolladas tanto por Roland Barthes como por Tzvetan Todorov. Las herramientas elaboradas por ambos formalistas —presentadas aquí por los subtítulos *El relato como historia*, *El relato como discurso* y *Los modos del relato*— son de valor para el presente análisis. A través de ellas es posible detectar varios elementos estructurales que pueden ser comparados entre la obra de Chéjov y la de Allen, en lo que podrían ser los rasgos distintivos de un lenguaje común. En términos de Todorov: «(...) Sentimos a través de cada obra que solo es *habla*, y que existe también una *lengua* de la que ella no es más que una de las realizaciones; (...) nuestra tarea es precisamente estudiar esta lengua»².

El relato como historia

Tanto Barthes como Todorov sostienen que el análisis del relato es posible desarrollarlo desde la *historia*, es decir desde la sucesión de los acontecimientos o desde el estilo creado por el autor (*inventio*). Alternativamente, el análisis del relato también podría ser abordado como una aproximación desde una especie de sintaxis o gramática, que agrupe estructuras o formas comunes entre varios relatos (*dispositio*).

Dentro el capítulo de la lógica de las acciones, Todorov hace un revisión de algunas figuras retóricas, como la gradación, la antítesis, y el paralelismo. Es precisamente una antítesis la que funciona como sello distintivo de la poética chejoviana: la búsqueda de la felicidad produce sufrimiento. Tanto Chéjov como Allen hacen uso de tres personajes femeninos y familiarmente emparentados entre sí (*hermanas*), y con ellos elaboran una serie de situaciones que proyectan el primer recurso de la poética chejoviana: el error amoroso³.

En la obra de Chejov, *Las tres hermanas* -Olga, Irina y Masha- que viven en la casa familiar de los Prózorov, ubicada en una pequeña ciudad rusa, sufren varios tipos de insatisfacciones y engaños. En general se trata de muchos elementos

² Tzvetan Todorov. “Análisis estructural del relato”. En Juan Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Hefferna, *Teorías literarias del siglo XX: una antología* (Madrid: Akal Editores, 2005), 199.

³ Héctor Levy-Daniel. “La poética de Chéjov: algunas estrategias textuales 1”, http://cartografos.blogspot.com/2008_08_29_archive.html Consulta: 25 de octubre de 2021.

externos poco controlables por ellas y por otros personajes, elementos que van perfilando un sentimiento de angustia y confusión. Los personajes muestran un hastío hacia la pareja, el oficio, el trabajo, y en general, hacia el lugar que ocupan en el mundo. La relación en pareja es uno de estos elementos poco controlables y de gran incidencia en la creación de una ilusión inasible. Sin estar muy convencida, Irina acepta al barón y militar retirado Túsenbach como prometido, aunque esta relación nunca llega a cristalizarse o consumarse de manera efectiva. En un momento, su hermana Olga aviva esta relación a partir de su propia imposibilidad de tener pareja. Masha, por su parte, siente una enorme insatisfacción con su esposo Kulyguin, el maestro de escuela, esto incluso le lleva a practicar una infidelidad con el teniente coronel Vershinin.

Esta misma antítesis —la búsqueda de la felicidad produce sufrimiento— es tomada por Woody Allen para su obra cinematográfica. En *Interiores*, las tres hermanas (Renata, Joey, y Flynn) también viven sus propias ilusiones y engaños. Estas se harán más evidentes con la separación y divorcio de sus padres, Eve y Arthur. Eve, la madre, es quizá el personaje que con mayor fuerza recae en el error. Hasta el final del relato ella nunca cierra su esperanza de volver con Arthur, lo que provocará una crisis entre toda la familia. Otro error del tipo amoroso está personificado por Frederick, el esposo de Renata. Durante la fiesta del segundo matrimonio de su suegro Arthur, se consuma un conato de infidelidad entre Frederick y Flynn, la hermana menor de Renata. A pesar de su brevedad, este episodio tiene una alta dosis de violencia. Durante esta secuencia, Frederick confiesa a Flynn: «¡Vamos! Hace tanto tiempo que no he hecho el amor con una mujer con la que no me he sentido inferior»⁴.

Con *Hannah y sus hermanas*, Allen recurre nuevamente a la figura de las tres hermanas (Hannah, Holly y Lee) y al recurso del error amoroso. Al estilo de las fincas de verano y de las casas de la rusa zarista de Chéjov, Allen reúne a las tres hermanas en una serie de fiestas familiares por la festividad de Acción de Gracias. Y todas ellas toman lugar en la casa de Hannah, la hermana anfitriona. En este encuentro temporal/familiar, el director hace uso de la figura retórica del paralelismo, y con ella, Allen marca los retrocesos y avances de cada personaje. Desde la secuencia inicial, el error se verá particularmente expresado en la relación entre Eliot y su cuñada Lee. Siguiendo con la tradición chejoviana del error

⁴ Woody Allen. *Interiores*, (California: United Artist, 1978).

amoroso, Eliot tratará de llevar a cabo una acción tan temeraria como equivocada, al embarcarse en la conquista amorosa de Lee, su cuñada, y la hermana menor de su esposa Hannah. A pesar de los constantes intentos de Eliot, y de una primera respuesta positiva por parte de Lee, la relación no madurará. A través del recurso del paralelismo, Allen cierra la película colocando de nuevo al personaje de Eliot en un montaje visual y sonoro exacto al de la secuencia de inicio. En la puesta en escena, Eliot está sonriente y parado bajo el umbral de una puerta, sosteniendo una copa de vino blanco. Mientras se escuchan sus pensamientos, hay un corte al punto de vista de Elliot. Así, la cámara hace un seguimiento a Lee, en medio de la algarabía y de los invitados de la fiesta:

ELLIOT (EN OFF)

Oh, Lee, tú sí que eres especial.

Te ves tan hermosa. El matrimonio te sienta bien. Todo lo que pasó entre nosotros se ve cada vez más brumoso.

Actué como un idiota. No sabía lo que se me venía encima. Esa convicción total de que no podía vivir sin ti.

¿Qué hizo que nos expusiera así, a tí y a mí?

Y Hannah... Tal como tú dijiste: la amo mucho, más de lo que puedo ser consciente.⁵

Siguiendo con el análisis del relato como historia, y tomando una de las herramientas propuestas por Todorov, se podrían elaborar algunas *reglas de acción* entre los personajes, en relación al error amoroso.

La primera: *R1. Sean A, B y C tres agentes. Entre ellos habrá una relación idéntica entre A-B, y B-C, de tal manera que B por alcanzar el amor de C, obra de suerte que pone en riesgo/traición su relación con A.*

En el caso de *Las tres hermanas*, esta regla es aplicable a los personajes de Masha y Natasha. El maestro Kulygin (A) ama a Masha (B); la insatisfacción le llevará a Masha (B) a tener una infidelidad con Vershinin (C). En la misma obra, Andrei (A) siente un enorme deseo por su pareja, novia y luego esposa, Natasha (B). Al

⁵ Woody Allen. *Hannah y sus hermanas*, (California: Orion Pictures Corporation, 1986).

mismo tiempo, Natasha (B), establece una relación de infidelidad con el jefe de su esposo, Protopopov (C).

En las dos obras de Allen, esta misma regla estará presente con un agravante: en ambos casos, el agente C es una hermana de A. En *Interiores*, Renata (A) tiene una relación formal y de pareja con su esposo Frederik (B), que a su vez, busca tener sexo con Flynn (C), la hermana menor de Renata (A). En *Hannah y sus hermanas*, Hannah (A) es esposa de Elliot (B), y él, a su vez, inicia una relación de infidelidad con Lee (C), la hermana menor de Hannah (A).

Al error del deseo, la poética chejoviana añade el error vocacional. En *Las tres hermanas*, el error vocacional es más evidente en el personaje de Irina. La obra está estructurada en cuatro actos, y ya durante el primer acto, Irina sufre una especie de epifanía:

IRINA: Cuando hoy me he despertado, me he levantado y me he lavado, de pronto, he tenido la impresión de que para mí todo está claro en este mundo y que sé cómo se ha de vivir. Querido Iván Románich, lo sé todo. El hombre debe esforzarse, ha de trabajar con sudor, quienquiera que sea; en esto y nada más que en esto se encuentran el sentido y el fin de la vida, la felicidad, el entusiasmo. Qué bien ser obrero, levantarse al rayar el alba y picar piedra en la calle, o ser pastor, o maestro que enseña a los niños, o maquinista en una línea de ferrocarril (...) Tengo tantas ganas de trabajar como sed se tiene a veces, cuando hace mucho calor. Y si no comienzo a levantarme temprano y a trabajar, retíreme su amistad, Iván Románich⁶

Contradictoriamente, ya para el acto segundo, la propia Irina muestra su desazón frente al trabajo de telegrafista:

IRINA: He de buscarme otro empleo, ése no es para mí. Lo que yo tanto deseaba, aquello con que soñaba, es precisamente lo que no encuentro. El mío es un trabajo sin poesía, sin alma.⁷

⁶ Antón Chéjov. *Teatro completo*, (Buenos Aires: Losada, 2014), 649.

⁷ Antón Chéjov, *Teatro completo*, 668.

Y más allá del error amoroso y el error vocacional, la poética chejoviana trabaja en función de crear una sensación de felicidad inasible, externa y distante. La felicidad de Irina —y en cierta forma la de Olga— recae en la posibilidad de retornar y vivir en su natal Moscú, algo que nunca llegará a ocurrir. Otro tanto se puede decir de la visión del mundo de Vershinin, e incluso del propio Andrei: la imagen de una felicidad hipotecada en el futuro, en que otras generaciones la conseguirán en doscientos o trescientos años. De cierta manera, el destino de toda la ciudad sigue la misma dinámica de creación de expectativas y de vínculos externos de las hermanas Prózorov. La vida y alegría de sus vecinos, por ejemplo, dependen de la presencia del regimiento militar, ubicado dentro de la ciudad; de allí que el traslado del regimiento coincide con el desenlace de la obra. La vida está en otra parte.

En sus versiones libres de Chéjov, Allen logra combinar estos dos tipos de errores, para fusionarlos en varias unidades de acción: la vida profesional y de pareja se mezclarán una con otra. En *Interiores*, el relativo éxito de Renata ensombrece la inseguridad de la carrera de su esposo Frederik, y ni ella ni él están felices con este resultado. En otro momento de la película, Flyn lo resume de manera categórica. Alabada por tener el privilegio de desarrollar una carrera en la televisión, y preguntada sobre su participación en el rodaje de una teleserie en Colorado, Flyn responde: «Podría ser mejor, como rodar en algún lugar como Acapulco. Esa es mi idea de fantasía. Pasar el tiempo en la playa. Estar con manos y pies allí»⁸.

De nuevo la insatisfacción estará mayormente dada por una serie de vocaciones frustradas y por la inseguridad en las relaciones en pareja. Holly, por ejemplo, tiene un recurrente problema con su carrera como actriz, insatisfacción que además se vuelve más compleja si se añade sus inseguridades a nivel de pareja y a nivel financiero. Hannah resume este tipo de errores —de pareja y vocacionales— en la secuencia del departamento de sus padres, Evan y Norma:

HANNAH (en *off*)
Ella era tan hermosa y él tan apuesto.
Ambos llenos de talento y de esperanzas
que nunca se materializaron (...).

⁸ Woody Allen. *Interiores*.

Las peleas y las constantes infidelidades
para probarse a sí mismos...culpándose
el uno al otro. Es triste. Quisieron tener
hijos, pero no les interesó su crianza. Pero
es imposible ponerse en contra de ellos.
Ellos no conocían más que esto.⁹

En las tres obras es posible encontrar que frente al error hay una serie de estrategias auto-destructivas, que van desde el consumo de alcohol, pasando por las drogas, hasta la ludopatía.

El relato como discurso

Los otros dos elementos constitutivos de la poética chejoviana (la acción y el equilibrio inestables) pertenecen a lo que Todorov denomina "El relato como discurso"¹⁰.

Además del error, el segundo recurso de la poética chejoviana es *la acción*. Es en este punto donde hay una mayor ruptura con la poética aristotélica. Para Aristóteles, la obra debe tener una unidad de acción en la que todo esté subordinado, incluso los personajes: «(...) por ser una acción imitativa de una acción, debe ser la acción una e íntegra, y los actos parciales deben estar unidos de modo que cualquiera de ellos que se quite o se mude de lugar se cuarte o descomponga del todo, por que lo que pueda o no estar en el todo, sin que nada se eche a ver, no es parte del todo»¹¹.

En la poética de Chéjov no existe una sola acción, sino varias simultáneas, y algunas en superposición. A propósito de la acción en la obra de Chéjov, Levy-Daniel señala:

Podríamos decir por lo tanto que la dramaturgia de Chéjov es no aristotélica, aunque no en un sentido brechtiano (que se propone como objetivo el distanciamiento del espectador respecto de la acción por medio de recursos

⁹ Woody Allen. *Hannah y sus hermanas*.

¹⁰ Tzvetan Todorov. "Análisis estructural del relato", 188.

¹¹ Aristóteles. *Poética*, (Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, 1946), 1451a.

diversos) sino en el sentido de que en sus obras mayores el autor propone no una sino varias unidades de acción que se desarrollan de manera simultánea¹².

En términos del análisis del discurso de Barthes¹³, se tratan de varias *funciones cardinales* o núcleos del relato, que giran alrededor de las relaciones familiares “amorosas” y de trabajo, y que en la poética chejoviana son las que unen a varios personajes. En *Las tres hermanas*, una línea de acción transcurre entre la familia Prózorov y su entorno: no sólo entre las tres hermanas, sino también en Andréi, su esposa Natasha y sus dos hijos. En el personaje de Masha convergen no solo su esposo, Kulyguin, sino también sus pretendientes Solióny y Vershinin, este último luego se convertirá en amante. Las relaciones de trabajo se agrupan en cuatro de las actividades de la pequeña ciudad: el hogar, la escuela, el regimiento militar y el consejo político. Los distintos conflictos se darán entre estos tres ámbitos (familia, relaciones sociales y trabajo). Y aunque el error es casi común a todos, pequeñas diferencias marcan la visión del mundo de cada personaje. Una línea de acción que escapa a esta estructura, —y que es tan propia y singular de Chéjov— es la que se da como una reflexión común y coral de la vida y la felicidad, y que atraviesa por gran parte de los personajes, sobre todo tiene voz particular en el médico militar Chebutykin.

El tercer recurso de la poética chejoviana es *el equilibrio inestable*. Este también entra en ruptura con el modelo aristotélico y tiene relación con la *unidad de acción*, en donde la tragedia está estructurada en tres actos —principio, medio y fin¹⁴— separados por un nudo (entre el principio y medio) y en un desenlace (entre el medio y el fin): «Y llamé al **nudo** lo que va desde el principio hasta aquella parte última en que se trueca la suerte hacia buena o hacia malaventura; y **desenlace**, la parte que en la tragedia que va desde el comienzo de tal inversión hasta el final.»¹⁵.

¹² Héctor Levy-Daniel. “La poética de Chéjov: algunas estrategias textuales 2”, <https://cartografos.blogspot.com/2008/09/la-potica-de-chejov-algunas-estrategias.html> Consulta. 25 de octubre de 2021.

¹³ Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*, (Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1974), 171.

¹⁴ Aristóteles. *Poética*, 1451a.

¹⁵ *Ibíd.*, 1455b.

En la estructura aristotélica, un evento o suceso rompe o invierte una situación de equilibrio y estabilidad, y por lo tanto, todas las fuerzas se encaminan a restablecer el orden para crear un nuevo equilibrio.

En el caso de las obras de Chéjov, no hay una sola unidad de acción, sino varias, y por lo tanto, existen varios nudos¹⁶. Al inicio de las obras ya existe un descentramiento entre los personajes, es decir, desde el inicio existe un equilibrio muy endeble que se irá profundizando con la maduración del error de cada personaje. Esta inestabilidad se hará más incontrolable en las partes avanzadas de la obra, creando una sensación de profunda inseguridad e incertidumbre.

Dado este efecto de creciente entropía, la simultaneidad de las acciones — alternancia en términos de Todorov¹⁷—, es más evidente en los dos episodios finales. En el Acto III de *Las tres hermanas*, durante el incendio, se darán varias acciones simultáneas, y todas en medio de un ambiente de caos e incertidumbre. Entre las acciones simultáneas están el remordimiento vocacional de Chebutykin como resultado de la emergencia, la destrucción de los bienes de Fedótik y el anuncio de la hipoteca de la casa familiar por parte de Andrei. Durante el incendio también se da lo que podríamos llamar el agón de la obra, entre Olga y Natasha, y sus visiones encontradas sobre las relaciones personales y familiares. De manera similar, en el Acto IV, durante el retiro de la brigada militar aparecen varias acciones simultáneas, como el duelo entre Soliony y Túsenbach, con la trágica muerte de este último.

En *Interiores*, la acción está algo más concentrada en el divorcio de los padres Eve y Arthur. De todas maneras, las acciones simultáneas se van dando mucho más al final de la película, en donde algunos personajes se encuentran mutuamente en espacios y momentos distintos. Durante la fiesta de matrimonio entre Arthur y Pearl, se dan varios encuentros de alto nivel dramático. Uno de ellos es la caída y ruptura del jarrón por parte de Pearl, y el inmediato reproche de Joey, su hijastra. Otra acción simultánea, es el encuentro secreto y violento entre Frederick y su cuñada Flyn.

¹⁶ Héctor Levy-Daniel. “La poética de Chéjov: algunas estrategias textuales 2”.

¹⁷ Tzvetan Todorov. “Análisis estructural del relato”, 201.

Con *Hannah y sus hermanas*, las líneas de acción son mucho más diversas y complejas, y se van distribuyendo a lo largo de toda la obra. Durante las escenas de la fiesta de Acción de Gracias son frecuentes los encuentros y desencuentros, no solo entre las tres hermanas, sino también entre sus parejas (Elliot) o invitados (Mickey). Es en una de estas fiestas donde se da el primer contacto entre Elliot y Lee, que luego irá evolucionando en una relación de infidelidad. Esta distribución de unidades de acción es un rasgo a considerar al momento de definir a *Interiores* como una obra más cercana a la poética chejoviana, y a *Hannah y sus hermanas* mucho más dentro de la poética de Allen.

En el capítulo “El relato como discurso”, cabe una distinción entre *deformación temporal* de la obra de teatro y la obra de cine, aspecto que es uno de los más estudiados por los formalistas. El interés parte por la ruptura entre el tiempo de la historia, y el tiempo del discurso: «la naturaleza de los acontecimientos cuenta poco, solo importa la relación que mantienen —en el caso presente, en una sucesión temporal—¹⁸». Si bien en la obra de Chéjov aparecen acciones simultáneas, el relato no da lugar a la analepsis. Tratando de respetar el sentido y la forma de la poética chejoviana, en sus adaptaciones cinematográficas, Allen hace un uso discrecional del recurso del *flashback*, la forma más común de analepsis. En *Interiores*, el *flashback* aparece únicamente para ilustrar las imágenes de infancia de las tres hermanas, y se tratan de eventos que únicamente ocurren en la casa de playa de la familia. Para *Hannah y sus hermanas*, Allen utiliza de manera exclusiva la analepsis, para poder enviar al personaje de Mickey de ida y vuelta al pasado, a través de varios encuentros con diversas religiones, como parte de su búsqueda del sentido de la vida, un tema típicamente chejoviano.

Todorov también analiza los aspectos del relato, comparando la visión y la cantidad de información presentada por el personaje, con aquella que dispone la narración. En estas tres obras (*Las tres hermanas*, *Interiores*, y *Hannah y sus hermanas*) hay una simultaneidad y superposición de acciones o de *funciones cardinales*. El efecto es la creación de una *pintura de la vida*¹⁹, en donde es posible ver varias texturas y relieves de la complejidad del ser humano. En el caso de las obras mayores de Chéjov, como *Las tres hermanas*, el relato es escénico, es decir,

¹⁸ Tzvetan Todorov. “Análisis estructural del relato”, 199.

¹⁹ Héctor Levy-Daniel. “La poética de Chéjov: algunas estrategias textuales 2”.

hay una representación en donde la información que disponen los personajes, tiene una visión con ellos.

Allen, por su parte, hace el uso de la voz en *off*, que otorga otra dimensión a la información disponible sobre los personajes. La voz en *off* es más discreta en *Interiores*: la utiliza en las escenas de inicio (con la voz de Arthur) y final (con la voz de Joey), ambas en referencia a la figura de la madre, Eve. En *Hannah y sus hermanas*, el uso de la voz en *off* es mucho menos contenido, y es posible verlo en varios personajes, como en Elliot, Hannah y Mickey. En el caso de Mickey, la voz en *off* es todo un discurso sobre el sentido de la vida; de nuevo aquí hay una reminiscencia a la obra Chéjov, tal como lo hace el personaje de Chebutykin en *Las tres hermanas*.

Tanto *Interiores* como *Hannah y sus hermanas* son relatos panorámicos desde el ser: aquí el uso de la voz en *off* devela una *visión por detrás* (*narrador > personajes*). Desde la voz en *off*, cierta información está revelada al espectador, no desde las acciones de los personajes, sino desde sus pensamientos y emociones: «Por más que el relato sea narrado por un personaje, algunos de ellos pueden, como el autor, revelarnos lo que los otros piensan o sienten»²⁰.

Los modos del relato

En una tercera sección, el análisis estructural de Todorov examina los aspectos de *los modos del relato*.²¹ Tanto en el caso de Chéjov como en el de Allen, se trata de representaciones, y no de narraciones: «En cambio en el drama, la historia no es narrada sino que se desarrolla ante nuestros ojos (incluso si no hacemos sino leer la pieza); no hay narración, el relato está contenido en las réplicas de los personajes»²². Pero principalmente, en “Los modos del relato” podemos encontrar a la figura del autor y su relación con la obra y con su propia poética.

Por otra parte, la relación entre el autor y los espectadores contemporáneos se da gracias a una serie de condicionamientos que van más allá de la estructura de la obra, aquellos que impregnan la relación entre el autor y el lector de un enunciado, desde un contexto temporal e histórico²³. En la actualidad, las figuras

²⁰ Tzvetan Todorov. “Análisis estructural del relato”, 205.

²¹ *Ibíd.*, 205.

²² *Ibíd.*, 206.

²³ En *¿Qué es un autor?*, Michel Foucault amplía muchas de las dimensiones posibles de la figura “autor”.

de Chéjov y Allen tienen una diversidad de *niveles apreciativos*, sobre todo por ser figuras fundantes del teatro y del cine moderno, respectivamente. De allí que algunos de esos *niveles* podrían ser contradictorios entre sí.

De manera similar, en el análisis estructural de Todorov estas diferencias serán incluso más distantes en la figura del autor Chéjov. Todorov señala: «Tenemos, pues, una cantidad de información sobre él que deberían permitirnos captarlo y situarlo con precisión; pero esta imagen fugitiva no se deja aprehender y reviste constantemente máscaras contradictorias, yendo desde la de un autor de carne y hueso, hasta la de un personaje cualquiera»²⁴. En *Las tres hermanas* es difícil reconocer al autor en alguno de sus personajes. Si de alguna manera pudiéramos situar al autor Chéjov, éste podría estar en el *agón* de la obra en el Acto III. Allí, las contradicciones y oposiciones entre los personajes y el mundo chejoviano pudieran estar resumidos en la conversación entre Natasha y Olga. Tal como lo define Todorov, en “El relato como discurso”, entre estos personajes siempre hay una disputa de las relaciones entre el ser y el parecer. Natasha obra a conciencia, y se vale de la hipocresía para conseguir sus objetivos, como sacar a Afasia de la casa de los Prózorov. Se le opone Olga, que no es un personaje cándido, pero *toma conciencia* de su verdadera relación con Natasha, y por lo tanto estará en resistencia a dejar a Afasia en el abandono: «Compréndelo, querida... Nosotras quizás hemos sido educadas de una manera extraña, pero esto no puedo soportarlo. Semejante trato me oprime, me pone enferma... ¡se me cae el alma a los pies, sencillamente!» (Acto IV)²⁵ Por lo que sabemos de Chéjov, se puede decir que su compasión deviene de una *toma de conciencia* de las verdaderas motivaciones de sus personajes y de los resultados que en ellos ha obrado la ansiosa búsqueda de la felicidad.

A la poética de Chéjov también se le atribuye la creación del *mosaico de la vida* o de un *fragmento de la vida*, un término que tiene distintas interpretaciones. Algunos estudiosos atribuyen a esta imagen, el diseño del mosaico como la forma en que Chéjov usa elementos de sus narrativas para trasplantarlos a su dramaturgia: «De esta manera Egri (1986) incorpora elementos y motivos de sus cuentos a sus obras de teatro, en particular en *Platónov* y en *Las tres hermanas*.

²⁴ Tzvetan Todorov. “Análisis estructural del relato”, 209.

²⁵ Antón Chéjov. *Teatro completo*, 685.

A esto, él denomina el mosaico de vida.»²⁶ Otros han utilizado este concepto como la complejidad de la construcción dramática de las acciones y de los personajes, al punto de crear la complejidad de la vida cotidiana en su mayor extensión. Como ya se ha señalado anteriormente, Levy-Daniel habla de la *pintura de la vida* como el resultado del uso de las acciones simultáneas, en las que la sutil creación de capas y relieves suponen un valioso recurso para el montaje y la interpretación en el teatro de Chéjov²⁷. Peter Brook hace una reflexión muy similar:

Cualquier página de *Las tres hermanas* nos produce la sensación de asistir al despliegue de la vida, como si se tratara de una cinta magnetofónica que hubiéramos dejado en funcionamiento (...) Pincelada a pincelada, estos detalles crean por medio del lenguaje de ilusiones, la total ilusión de un fragmento de la vida.²⁸

Y más recientemente, ha surgido una fascinación por la ética de la compasión de Chéjov, por su preocupación —casi didáctica— de crear una ética de la felicidad, una ética no prescriptiva, en donde es fácil encontrar el error y el sufrimiento. Esta re-lectura ha sido fundamental para las versiones más contemporáneas de sus obras, como *Penas sin importancia* de Griselda Gambaro. Al respecto, Vladi Konciancich comenta: «Tuvo una grandeza rara en todo tiempo: la de no admirar a los fuertes. Admiración cobarde que llevamos dentro sin sospechas hasta que Chéjov nos descubre que mientras creemos estar del lado de los débiles, les pedimos que triunfen en su debilidad»²⁹. Sobre el mismo tema, Leopoldo Brizuela afirma: «(...) el sentimiento más hondo de Chéjov es el de la felicidad tan profunda para convivir con el dolor y la enfermedad y para ponerlos a trabajar en el beneficio de la poesía. La felicidad: base de su fabulosa capacidad de amor, de compasión, por la criatura humana.»³⁰

²⁶ R. Deltcheva, y E. Vlasov, “Back to the house: on the transformation of spatial forms in screening Čechov”. En *Russian Literature*, 42-1 (julio 1ro, 1997), 13.

²⁷ Héctor Levy-Daniel. “La poética de Chéjov: algunas estrategias textuales 2”.

²⁸ Peter Brook. *El espacio vacío*, (México D.F.: Octaedro editores, 2003), 94.

²⁹ Antón Chéjov. *Teatro completo*, 10.

³⁰ Antón Chéjov. *Teatro completo*, 11.

Sin duda otra de las diferencias principales entre *Interiores* y *Hannah y sus hermanas* es la presencia del propio Woody Allen, como autor y como intérprete/personaje (Mickey). Esta diferencia se profundiza, estructuralmente, tanto por el uso de la voz en *off* como por el *flashback*. Estos dos recursos se funden en una de la escena en donde está contenido el *agón* de la película: en ella los personajes de Holly y Mickey vuelven a encontrarse luego de varios años. En esta secuencia, Mickey relata a Holly sobre su fallido —y cómico— intento de suicidio, que luego remata con su presencia en una sala de cine del barrio de West Side, durante la proyección de una de las películas de los hermanos Marx, *Sopa de gansos*:

MICKEY (en *off*)

Y me dije para mí: “Diablos, no dejaré arruinar mi vida...buscando preguntas que nunca podré responder, y tan solo queda disfrutar hasta donde sea posible...”
¿Y qué viene después? Nadie lo sabe.

Probablemente exista algo.

Sí, es probable: hay un “tal vez” muy muy angosto que queda ahí suspendido en el aire, pero es todo lo que tenemos.

Y entonces,...me recosté, y por fin empecé a disfrutar de mí mismo.³¹

Por tratarse de una representación, es el personaje de Mickey —y no Woody Allen— el que realiza estas acciones y reflexiones. Sin embargo, la particular presencia de Allen en *Hannah y sus hermanas* —tanto como su intérprete y como su guionista— da un giro en la lectura que parte desde la objetividad y subjetividad del lenguaje del relato: «(...) pero en el caso de una comparación (como cualquier otra figura retórica) o de una reflexión general, el sujeto de enunciación se torna aparente, y el narrador se aproxima a los personajes»³². De nuevo, esto podría ser mucho más aplicable a *Hannah y sus hermanas*, ya que en *Interiores* la distancia entre el autor y sus personajes está mucho más marcada.

³¹ Woody Allen. *Hannah y sus hermanas*.

³² Tzvetan Todorov. “Análisis estructural del relato”, 208.

Woody Allen ha sido considerado como un autor neo-chejoviano. De nuevo, con *Interiores* Woody Allen parece acercarse a esa ética de la felicidad, no solo como un homenaje a Chéjov, pero también para el Bergman de *Gritos y susurros*³³, y hasta para el *Rey Lear*³⁴ de Shakespeare³⁵. Pero además Allen ensaya un ejercicio de exploración y apropiación de una estructura dramática para la construcción de su propia poética. De allí que en *Hannah y sus hermanas*, Allen ha asimilado completamente esta estructura y está en la capacidad de desarrollar plenamente su propia poética. Para Douglas Stenberg:

Annie Hall, *Manhattan*, y *Hannah y sus hermanas* se asemejan a las historias y personajes de Chéjov. De hecho, Vincent Canby ya denominó al *Septiembre* de Allen como neo-chejoviana. Y así como Chéjov creó sus historias alrededor de la vida de gente educada, Allen ha preferido complicar las situaciones y colocarlas entre los intelectuales de Nueva York.³⁶

El término neo-chejoviano también ha sido aplicado a otros cineastas más jóvenes —como Wes Anderson y Noah Baumbach—, aquellos que han seguido el legado de Allen. En ellos es posible encontrar esos rasgos, como el retrato de los intelectuales de Nueva York y el uso de una estructura dramática no-aristotélica³⁷.

En general, este artículo también tiene el propósito de repensar y redefinir la convención de “estructura dramática” en el cine, que mayormente ha estado ceñida y encapsulada por una aparente “linealidad” de la estructura aristotélica. La amplia difusión de la obra de Syd Field y de Robert McKee, a más de su uso didáctico a nivel académico, han cimentado esta convención. Sin embargo, el uso de otros modelos de estructuras dramáticas en el cine no es nuevo ni excepcional.

³³ Annette Wemblad. *Brooklyn Is Not Expanding: Woody Allen's Comic Universe*, (Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1992), 113.

³⁴ Existen varias similitudes entre *Rey Lear*, *Las tres hermanas*, *Gritos y susurros*, *Interiores*, y *Hannah y sus hermanas*. En todas estas obras existe una estructura familiar de tres hermanas, así como las tensiones y relaciones de poder en relación a sus padres y a sus parejas.

³⁵ R. Deltcheva, y E. Vlasov, “Back to the house: on the transformation of spatial forms in screening Čechov”, 13.

³⁶ Douglas G. Stenberg, “Common Themes in Gogol's “Nos” and Woody Allen's Purple Rose of Cairo”, En *Literature /Film Quarterly*, Vol. 19, No. 2 (1991), 109.

³⁷ David Friend. *Christian Camargo's Days and Nights Channels Chekhov Through a Topflight Cast*, <http://www.vanityfair.com/hollywood/2014/09/days-and-nights-cast-photo-christian-camargo> Consulta: 25 de octubre de 2021.

Basta con observar las obras mayores de David Lynch —como *Lost highway* y *Mulholland Drive*— para descubrir en ellas la particular tipología de cinta de Moebius, estructura totalmente inaprensible para la convención aristotélica.

Incluso la propia estructura aristotélica —venida del teatro ático y desde la tragedia, específicamente de *Edipo Rey* de Sófocles, para luego ser adaptada al cine— no puede estar resumida en la linealidad del nudo y del desenlace, o por sus “puntos de giro”. Ricoeur analiza otros aspectos del modelo aristotélico desde un punto de vista emocional, y en él encuentra varios dispositivos a los que denomina *incidentes discordantes*, y que según él son considerados necesarios para producir un efecto de verosimilitud: «se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble»³⁸. Entre estos dispositivos están la peripecia, la anagnórisis (agnición), el error, el silogismo y el lance patético, todos encaminados a producir sorpresa —cumbre de lo discordante—, el centro mismo de la acción trágica y de la trama. Al mismo tiempo, Ricoeur acude al término *catarsis*, al que asocia con la compasión y el miedo que el poeta crea en el espectador —a manera de una purgación— y que es el resultado directo de la composición de la trama. De allí que para Aristóteles, la *catarsis* es una combinación entre emoción e instrucción: la *catarsis* es todo el proceso regido por la estructura que culmina en la agnición. El efecto catártico o de purificación sería un producto directo de la elaboración de la trama: es un estado que «une cognición, imaginación y sentimiento»³⁹. Ese conjunto de dispositivos de información, emoción e imaginación van complejizando y agregando dimensiones a la composición de la trama, hasta hacer de una estructura dramática una poética completa, verosímil y catártica.

Desde la perspectiva del personaje, una poética es todo un universo principalmente definido por un arquetipo. Mientras la poética de Aristóteles está definida por el héroe —como *Edipo Rey*—, la de Lynch tiene al loco o al alucinado como núcleo de su universo. De la misma manera, la poética de Chéjov parte de los débiles y de su poder interno de compasión.

El universo teatral y del cine ha sido generoso en crear personajes y poéticas que cruzan los tiempos y las generaciones. Precisamente uno de los personajes más chejovianos podría salir del *Rey Lear* de Shakespeare, en donde los vínculos

³⁸ Aristóteles. *Poética*, 1451 b

³⁹ Paul Ricoeur. *Tiempo y narración: configuración del tiempo en el relato histórico*, (Siglo XXI Editores: Ciudad de México, 1995), 111.

amorosos —entre el padre y sus hijas— se dan entre el ser y el parecer. Cordelia, por ejemplo, elige el ser por encima del parecer: «Te amo majestad, conforme a nuestro vínculo. Nada más ni nada menos que eso».

Bibliografía

- Aristóteles. *Poética*, (Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, 1946).
- Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*, (Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1974).
- Brook, Peter. *El espacio vacío*, (Ciudad de México: Octaedro editores, 2003).
- Chéjov, Antón. *Teatro completo*, (Buenos Aires: Losada, 2014).
- Deltcheva, R. y Vlasov, E. "Back to the house: on the transformation of spatial forms in screening Čechov".
En *Russian Literature*, 42-1 (julio 1ro, 1997): 1-16.
- Friend, David. *Christian Camargo's Days and Nights Channels Chekhov Through a Topflight Cast*,
<http://www.vanityfair.com/hollywood/2014/09/days-and-nights-cast-photo-christian-camargo> Consulta:
25 de octubre de 2021
- Gambaro, Griselda. *Teatro 5*, (Buenos Aires: De La Flor, 2005).
- Levy-Daniel, Héctor. "La poética de Chéjov: algunas estrategias textuales 1",
http://cartografos.blogspot.com/2008_08_29_archive.html Consulta: 25 de octubre de 2021.
- Levy-Daniel, Héctor. "La poética de Chéjov: algunas estrategias textuales 2",
<https://cartografos.blogspot.com/2008/09/la-potica-de-chejov-algunas-estrategias.html> Consulta. 25 de octubre de 2021.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración: configuración del tiempo en el relato histórico*, (Siglo XXI Editores: Ciudad de México, 1995), 111
- Shakespeare, William. *Rey Lear*, (Buenos Aires: Losada, 2004).
- Stenberg, Douglas G. "Common Themes in Gogol's "Nos" and Woody Allen's Purple Rose of Cairo", En
Literature /Film Quarterly, Vol. 19, No. 2 (1991): 109-113.
- Todorov, Tzvetan. "Análisis estructural del relato". En Juan Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Hefferna.
Teorías literarias del siglo XX: una antología (Madrid: Akal Editores, 2005): 183-210.
- Wemblad, Annette. *Brooklyn Is Not Expanding: Woody Allen's Comic Universe*, (Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1992).

Filmografía

Allen, Woody. *Annie Hall* (California: United Artist, 1977).

Allen, Woody. *Interiores* (California: United Artist, 1978).

Allen, Woody. *Manhattan* (California: United Artist, 1979).

Allen, Woody. *Hannah y sus hermanas* (California: Orion Pictures Corporation, 1986).

Allen, Woody. *Septiembre* (California: Orion Pictures Corporation, 1987).

Bergman, Ingmar. *Gritos y susurros* (Estocolmo: Svensk Filmindustri, 1972).

Kazan, Elia. *Al este del edén* (California: Warner Bros, 1954).

Kazan, Elia. *Nido de ratas* (California: Horizon Pictures, 1955).

Konchalovski, Andrei. *Tío Vania* (Moscú: Mosfilms, 1971).

Lynch, David. *Lost highway* (California: Ciby2000, Asymmetrical Productions, 1997).

Lynch, David. *Mulholland Drive* (California: Asymmetrical Productions, Canal+, 2001).

McCarey, Leo. *Sopa de ganso* (California: Paramount Pictures, 1933).

Mijalkov, Nikita. *Pieza inacabada para piano mecánico* (Moscú: Mosfilms, 1977).

Mijalkov, Nikita. *Ojos negros* (Toscana, San Petesburgo: Excelsior Film Tv, RAI Radiotelevisione Italiana, Sovinfilm, 1987)

Actuación y cámara: una reflexión desde el trabajo actoral a cámara en el entorno pedagógico

Acting and camera: a reflection from the actor's work for the camera in the pedagogic environment.

Recibido: 13 de octubre 2021 Aprobado: 28 de octubre 2021

Diana Molina

INCINE

Resumen

El presente artículo parte de la experiencia y anotaciones docentes sobre la base del taller actoral "el actor y cámara", el cual se lleva dictando por más de 15 años en INCINE. Se plantea una revisión bibliográfica de los conceptos de la construcción de la mirada y el lenguaje cinematográfico a partir del análisis del trabajo actoral frente a cámara. A través de la investigación de la propuesta pedagógica del taller, se plantean los conceptos de la pre expresividad y el trabajo actoral frente a la cámara fija y en movimiento.

Palabras clave: Actuación, cámara, construcción de la mirada, pedagogía

Abstract

This article is based on the teaching experience and annotations made during the acting workshop "the actor and the camera", which has been taught for more than 15 years at INCINE. The author proposes a bibliographic review of the concepts of the construction of the gaze and the cinematographic language, based on the analysis of the acting work in front of the camera. Through a reflection of the pedagogic proposal of the workshop, the author discloses the concepts of pre-expressiveness in the actor's work in front of the camera.

Keywords: Acting, camera, point of view, pedagogy

Actuación y cámara: una reflexión desde el trabajo actoral a cámara en el entorno pedagógico

La visión cinematográfica nos permite percibir insospechadas profundidades feéricas en una naturaleza que, a fuerza de contemplar siempre con igual mirada, hemos acabado por agotar, por explicárnosla enteramente, para cesar inclusive de advertirla. Sacándonos de nuestra visión rutinaria, el cine nos enseña a sorprendernos nuevamente ante una realidad de la cual, quizá, nada ha sido aún comprendido, quizá, nada sea comprensible. (Epstein, 1957, 364-379)

Bergman aseguraba que la originalidad inicial y cualidad distintiva del cine, es la posibilidad de acercarse al rostro humano. Se refería al primer plano. El encuadre donde el actor se desnuda frente a un mirada atenta y descarada que busca poseerlo: la cámara. La desnudez es entendida como el trabajo con el cuerpo, el rostro, la voz y la mirada en el proceso de la autoobservación, descubrimiento y predisposición del actor. En el acto de desnudarse, se produce un espacio de intimidad entre el actor y la cámara, que es donde reside la verdadera magia del cine y el trabajo del cineasta; yace en la comprensión del rostro y el cuerpo humano como herramientas del lenguaje cinematográfico.

El primer plano produce una relación de imagen-afecto⁴⁰, establecida por Einstein como un tipo de imagen que ofrece una lectura afectiva del film. Es el cuerpo del actor en primer plano, lo que abstrae la atención del espectador del espacio temporal cinematográfico. Resaltar un cuerpo en medio de la multitud, necesariamente implica un cambio de dimensión en la mirada del espectador. En la vida cotidiana, no se acostumbra observar tan cercanamente un cuerpo, al menos fuera del espacio de la intimidad. A pesar de que el primer plano es el medio por el que el rostro y el cuerpo del actor se convierten en material de afecto, su función se limita a fotografiar la imagen que tiene delante de la cámara. Según un testimonio de Bergman (Deleuze, 2005,147-149) mientras se realizaba el montaje de *Persona* (1966), Liv Ullman miró el primer plano de Bibi Andersson y aseguró que se la veía horrible, a lo que Andersson le contesta, que ese plano no es de ella, sino de la misma Liv. En la acción de retratar, el encuadre

⁴⁰ Potencialidad considerada por sí misma en cuanto expresada. (Deleuze, 2005, 43-56)

cinematográfico (ya sea primer plano o cualquier otro plano) no actúa por la individualidad o personalidad del actor. El plano cinematográfico, se convierte en el propio rostro y cuerpo del actor, que es finalmente, lo que el espectador percibe: el actor es la imagen cinematográfica. Balló (2000) plantea que la imagen tiene en el cine un sentido metalingüístico: adquiere la forma de espejo, donde el espectador experimenta el mismo efecto escópico que el actor, cuando se deja retratar por la cámara.

El campo de investigación para este artículo, se establece dentro del entorno educativo del taller "actor y cámara". Un espacio que se caracteriza por su gran componente práctico de la formulación de sesiones fotográficas, donde el alumnado trabaja bajo los parámetros de presencia, armonía y libertad; elementos básicos de la pre expresividad actoral. El desarrollo de la asignatura se compone de dos partes, las sesiones fotográficas y las sesiones de visionamiento del material producido. El alumnado se enfrenta tanto al trabajo del actor frente a cámara, como al entrenamiento de la mirada cinematográfica para la dirección.

La indagación teórica de la actuación frente a cámara, está obligada a partir de la construcción de la mirada. Y es que, en el momento de la puesta en escena, ejercen de interlocutores en la creación de la obra cinematográfica tanto la mirada del actor como la mirada a través de la cámara, al igual que la mirada de dirección y la mirada de fotografía. La imagen fílmica se produce en la colisión de estas miradas que se encuentran y definen interjecciones y significados del espacio-tiempo que está siendo capturado en cámara.

Toda imagen fílmica posee necesariamente las estructuras de las cosas que reproduce. Pero como estas cosas se organizan en un cuadro, la imagen fílmica no puede ser inorgánica, impersonal. Por sí mismo, el cuadro (necesariamente elegido por el cineasta) crea, entre las cosas que presenta, un conjunto de relaciones precisas inferidas de su propia existencia. Se convierte, pues, en un factor determinante cuya importancia y significación tenemos que estudiar. (Mitry, 2002, 167)

La comprensión de la mirada fílmica y del trabajo actoral frente a cámara, son conceptos bases a los que el alumnado se enfrenta a lo largo del taller. El acto de ver y ser mirado parte de una gran incomodidad, pero finalmente es la base del acto cinematográfico: captar la realidad y dotarla de expresividad.

Para cumplir los objetivos del taller de actor y cámara, se plantean tres sesiones de trabajo que se relacionan con los conceptos de presencia, armonía y libertad.

En cada sesión, el alumnado trabaja con base en las propuestas formuladas por la docencia o por ellos mismos.



Sesión del opuesto. Actriz Victoria Navas y fotógrafo Gustavo Cabrera

Sesión 1

La primera sesión se compone del acercamiento sin filtro frente a la cámara. La docencia pide al alumnado que se ubiquen en un espacio relativamente vacío y les da una única consigna: dejarse retratar. El fotógrafo entra al espacio de set y empieza a disparar su objetivo. La primera reacción será de incomodidad o su antípoda, el gesto recurrente para verse bien frente a la cámara.

Durante los más de 12 años que se lleva dictando el taller, se puede ver claramente un cambio en el cuerpo estudiantil frente a su relación con la cámara. Esto no quiere decir que la hiper concientización de la imagen personal no existía antes, pero sin duda, ha cambiado. La pseudo comodidad que produce la exposición en redes sociales, dota a la gente de herramientas para enfrentarse a la cámara: la pose, el gesto, el encuadre, la luz. Elementos que contribuyen a la mayor cantidad de *likes* e impresiones. Sin embargo, esta primera máscara, es una respuesta automática de defensa, que pronto se agota y devela la desnudez del actor. Surge la pregunta recurrente: "¿Qué hago?" Y su inmediata respuesta: "es que no sé qué hacer..."

La exposición frente a la cámara siempre será conflictiva, así como estar en el aquí y en el ahora, el eterno presente del lenguaje cinematográfico⁴¹. En este primer momento, el trabajo del actor se concentra únicamente en estar presente en el aquí y el ahora y frente a la cámara. El actor empieza a descubrir su cuerpo, su rostro como herramientas expresivas. Utiliza toda su formación actoral, aún por muy nueva que esta sea (revalorizan el respirar, la relajación, el calentamiento y la irradiación) como elementos que le permiten hacer frente al ojo descarado que lo mira en la cámara.

Desde el ámbito pedagógico, esta primera sesión tiene un componente importantísimo: la autonomía. El actor/estudiante en ese primer momento de incomodidad recurre a la docencia para que le dé órdenes o direcciones de trabajo -rezago de la educación conductista-. Sin embargo, se encuentra con una docencia que simplemente media a través de preguntas y observaciones puntuales, para que el alumno sea más consciente de su conflicto frente a la exposición, y no lo evada. El actor/estudiante reconoce que está solo y que su trabajo es autónomo en base a sus conocimientos y sus herramientas. En no más de 15 minutos, la cámara se baja y el fotógrafo se aleja. El estudiante finalmente respira. De inmediato se pasa a un proceso de reflexión, donde el estudiante de forma individual, escribe en su bitácora de trabajo, sobre la experiencia que acaba de vivir.

Balló (2000) en su análisis de la imagen del actor frente al espejo en la historia del cine, reflexiona que el momento en que el actor toma conciencia del doble acto de verse y ser visto, las cosas no pueden seguir igual. Es en ese instante en el que "se plantea la necesidad de actuar, de tomar decisiones radicales y de romper el orden que hasta el momento le ha mantenido inmóvil." (p.68) En la sesión de visionamiento, el actor/estudiante se enfrenta a este instante de toma de conciencia. Empieza por reconocer su imagen más allá de un constructo social y ve en su desnudez, una herramienta para el trabajo. Su cuerpo y su rostro son los lienzos sobre los cuales va a pintar a sus personajes. Pone a prueba ante su mirada, a través de las imágenes, cómo todas las herramientas y los conceptos teóricos que ha recibido en su formación, hacen que su cuerpo y su rostro se modifiquen y se doten de expresividad. Se rompe el mito de la actuación y la emoción. El actor ya no es un ente místico que reproduce emociones humanas, sino que se

⁴¹ Mitry plantea que toda acción se desarrolla en su real concreto inmediatamente sensible, por lo que el pasado no existe en el cine. Refiriéndose al flashback.

produce una comprensión de la mecánica y física corporal que facultan el trabajo actoral.



Sesión 1 a lo largo de los años. De izquierda a derecha: Camila Muñoz, Gandy Grefa, Manuela Beate, Josue Ellis, María José Zapata, Daniel Tomalá.

Sesión 2

Para la sesión 2, el planteamiento parte del concepto del opuesto. Es el primer acercamiento del alumnado a asumir una apariencia diferente a su cotidiano. Se trabaja con base en una construcción actoral con vestuario, maquillaje, escenografía, recursos sensoriales y utilería. No es un personaje, son ellos mismos trabajando con un constructo planteado desde asumir un reto actoral a través del arquetipo. El estudiante debe construir una caracterización completamente opuesta a la construcción inicial que presentó de sí mismo. En la segunda sesión el concepto base es la armonía, entendida como la expresión del placer a través de los sentidos dilatados. Se plantea una relación con la cámara y el espacio. El cuerpo y el rostro adquieren un comportamiento extra cotidiano. Imbert (2010) plantea que el cine ofrece un cuerpo fantaseado, donde confluyen los imaginarios sociales. Es un cuerpo pasional que *hiper visible* las aporías y contradicciones de la posmodernidad. (p.31) A través del ejercicio de cumplir las premisas de la

armonía, el actor/estudiante reconoce su cuerpo más allá de una identidad auto representativa: su *look*, su apariencia. El cuerpo se convierte en un elemento central, que demanda reivindicación no sólo como instrumento expresivo, sino como una reapropiación, desde el actor, de su propio organismo como elemento moldeable en su existencia personal y profesional.

La organización de esta sesión es más compleja, se requiere del planteamiento y ejecución de una propuesta. Se trabaja un componente fundamental del arte cinematográfico: la construcción del espacio. Una de las más comunes dificultades que el alumnado enfrenta en la ejecución de las sesiones, es la traslación de las ideas al espacio concreto. De lo abstracto a lo ejecutable. El espacio (escenografía, utilería) se transforma en un entorno sensorial de trabajo. Su construcción va más allá de una semiótica visual y estética. Se devela un espacio vivo en función del actor y la cámara. Parece un concepto muy básico, pero la verdadera comprensión del espacio-temporal del cine, no sucede hasta que se hace el ejercicio de ejecutar la propuesta y luego ver los resultados en pantalla. En este ejercicio de prueba, el alumnado experimenta el mundo visto a través de la cámara. Se produce nuevamente un ejercicio de entrenamiento de la mirada: la relación entre el actor, el espacio y la cámara constituyen las bases del lenguaje cinematográfico y son los colores con los que la dirección pintará la obra cinematográfica. Y es ahí donde el concepto de armonía adquiere un significado concreto: la relación y correspondencia que se produce entre los elementos cinematográficos y la cámara, que generan lenguaje y expresividad.



Sesión 2: opuesto y resultado final. Actriz Melissa Dalmazzo y fotógrafo Gustavo Cabrera

Sesión 3

La libertad: el tercer y último precepto de la pre expresividad actoral. ¿Cómo abordar la libertad, si de ella se ha dicho tanto? Es un concepto igual de complejo como la belleza. Y es que, en esta última sesión del taller, se trabaja la conjunción de la libertad y la belleza. Hasta este punto, el alumnado ha tenido únicamente un contacto con la fotografía fija. Para el último ejercicio del taller, se introduce la cámara en movimiento y también el sonido. El cambio radical a los 24 cuadros por minuto, plantea nuevas problemáticas en el lenguaje audiovisual y la construcción de la mirada. Pero, sobre todo, se establecen nuevas necesidades del actor: la conciencia de su voz y el reconocimiento de su cuerpo en relación con el espacio, el sonido y la cámara en movimiento. La *nouvelle vague* en toda su revolución cinematográfica, plantearía los espacios/escenografías en función de las actitudes del cuerpo. Pero, a su vez, el actor debería trabajar bajo la afectación y regulación que el espacio produce en él. (Deleuze, 2005, 251-295).

La implementación del concepto de unidad entre el espacio, movimiento, actuación y sonido, pasa a ser la materia primera del lenguaje cinematográfico y del trabajo del actor frente a cámara. Deleuze (2005) propone que el cuerpo del

actor es tan sonoro como es visible y que todos los componentes de la imagen se reagrupan en el cuerpo (p. 257). Esta reflexión es fundamental para el trabajo actoral, sobre todo desde un acercamiento pedagógico, ya que el alumnado reconoce un sentido de pertenencia y afectación entre todos los elementos de la puesta en escena, y aprende a distinguirlos y trabajar con ellos en la construcción del lenguaje cinematográfico.



Imágenes del taller de retrato en sesión 3: cámara en movimiento.

Dentro del taller, el actor tiene una premisa de trabajo bajo el concepto de libertad. Teóricamente definido como: desafiar los límites a través de la canalización de impulsos. Atreverse y no censurarse, rompiendo con códigos de comportamiento y belleza. A esta premisa de trabajo, se suma el diseño de una actividad simple y un diálogo que permitan varios significados. Aún no se trabaja con partitura ni desglose de planos, pero se introduce formalmente la figura de dirección y por primera vez en el taller, se plantea una planificación del movimiento de cámara y la grabación de sonido.

El desarrollo de las sesiones de video siempre se compone de un elemento de fascinación y descubrimiento por parte del alumnado. Por un lado, hay más juguetes tecnológicos, pero aun cuando el set se llena de más equipamiento y personal, yace un nuevo sentido de riesgo y desnudez en el actor. El set se convierte en una suerte de espacio sagrado para el trabajo actoral. Su cuerpo y rostro son las herramientas con las que se enfrenta no sólo a la mirada de la cámara, sino a la captación de la grabadora de sonido y a la presencia del cuerpo humano del cine. Esta práctica pedagógica permite que el trabajo actoral frente a cámara adquiera un acercamiento de respeto y trabajo colaborativo, más allá de políticas o jerarquías del set.

Cassavettes planteaba desde su estilo de dirección y actuación, que el actor no debe venir de la historia o la intriga (objetivo/conflicto) sino desde sus propias actitudes en la puesta en escena y que, de estas, debe surgir una dramatización que vale por la intriga. El taller de actor y cámara no va a la dirección del *gestus* de Brecht, pero sí valida la importancia de que el actor reconozca su cuerpo y actitudes corporales/vocales como herramientas bases de la pre-expresividad. El fin último del taller es el entrenamiento de la mirada y el reconocimiento de la unidad actor/cámara como bases del lenguaje cinematográfico. La última sesión de visionamiento se lleva a cabo con la proyección en pantalla de la imagen-tiempo del cine. Esto permite que el alumnado evidencie la afectación de cada elemento de la puesta en escena en el resultado final. La unidad de los elementos cinematográficos adquiere concreción, y a través de la práctica y el ejercicio vivencial, el alumnado ha establecido los conceptos de la pre-expresividad actoral, así como de la construcción del lenguaje y la mirada en el universo cinematográfico. Los alumnos terminan el taller con muchas reflexiones y preguntas que resolver, pero se acercan al trabajo cinematográfico desde una búsqueda autocrítica acerca de qué tipo de actores y directores podrían ser en su ejercicio profesional.

Bibliografía y Filmografía

Balló, J. Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine. Barcelona: Anagrama, 2000.

Deleuze, G. La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2. Barcelona: Paidós, 2005.

Epstein, J. La esencia del cine. Buenos Aires: Galatea-Nueva Visión, 1957.

Imbert, G. Cine e imaginarios sociales. Madrid: Cátedra, 2010.

Mitry, J. Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002.

La herencia ancestral del actor: Posesión, sacrificio y el otro mundo;
o la herencia corporal del actor desde la magia hasta la pantalla.

**The actor's ancestral legacy: Possession, sacrifice and the other
world; or the actor's bodily heritage from magic to the filmscreen.**

Recibido: 8 de julio 2021 Aprobado: 28 de octubre 2021

Leonardo Moreno
INCINE

Resumen

Es difícil rastrear los orígenes de la actuación porque la representación está vinculada a los instintos más primarios del ser humano y en ese sentido actuar, contar, representar son un conjunto de acciones primitivas, inherentes al ser humano. La actuación como un acto ritual, como la respuesta a un sueño y una herencia que marca a todo quien la elige en su vida.

Palabras clave: Actuación, ritual, herencia, sueños, representación

Abstract

It is difficult to trace the origins of acting because representation is linked to the most primitive instincts of the human being. And in that sense acting, telling, representing are a set of primitive actions, inherent to the human being. Acting as a ritual act, as a response to a dream and a heritage that marks all those who choose it in their lives.

Keywords: Actuación, ritual, herencia, sueños, representación

Leonardo Moreno

La herencia ancestral del actor: Posesión, sacrificio y el otro mundo; o la herencia corporal del actor desde la magia hasta la pantalla.

La tradición actoral es vasta e imposible de rastrear a un origen único. Esto da a entender que la necesidad de interpretación es inherente al ser humano desde sus inicios. Desde las danzas tradicionales de pueblos aborígenes hasta los estudios profundos y técnicos del método de la familia Strasberg; existe una historia que se compone a sí misma de tejidos que surgen de la necesidad de plasmar, a través del cuerpo, un sentimiento o emoción primordial que ha llevado a la humanidad al deseo inexplicable de representar los tiempos antiguos o tiempos del sueño. El imaginar y crear mundos diegéticos en donde se entran historias cargadas de significado en los que se desenvuelven personajes inexistentes en el mundo tangible, logra tocar las fibras más sensibles en los espectadores. Esta posibilidad, casi mágica, de conexión espiritual no es un azar o un artificio, sino la herencia que lleva la tradición colectiva a sus espaldas.

Hace varios siglos, en la cuna de nuestra civilización, Platón ya planteaba la idea de la escisión del mundo entre lo sensible y lo inteligible. El rol casi divino del ser humano consiste en servir de puente entre estos dos mundos dando forma material y sensorial a las esencias del mundo de las ideas. Podemos decir que, desde su origen, la palabra *Arte* hacía referencia a la técnica del saber hacer. Por tanto, cualquier oficio que implicase un conocimiento del hacer podría ser considerado artístico. Las artes ancestrales no son la excepción, al buscar incesantemente los haceres cotidianos con fines estéticos y espirituales, siendo estos puentes la conexión con lo divino.

En diversas culturas existen rituales con fines espirituales en los cuales la primera forma de interacción con el espíritu consiste en representaciones corporales como la danza o la interpretación de seres de otro mundo, bien sean estos ancestros fallecidos o entidades del plano del sueño o mundo mitológico, que se usan con fines mánticos y proféticos. De esta manera, el entendimiento platónico de la unión de las dos esferas se puede encontrar en múltiples culturas aborígenes alrededor del planeta.

¿Cómo podemos vincular las artes escénicas y representativas modernas con los saberes de nuestros antepasados? Para esto es necesario hacer una exploración cultural sobre los diferentes principios filosóficos que se esconden detrás del arte, es decir, el hacer o accionar del oficio del actor. Podríamos decir que el proceso de creación y unión de las dos esferas ocurre en tres partes: el sueño, la encarnación y el sacrificio. El sueño es el acceso al mundo de las ideas, la encarnación es el proceso de traerlo al cuerpo y el sacrificio es la manera de sellar este pacto espiritual-material.

Según el maestro de actuación John Strasberg, el soñar con el mundo en el que se desenvuelve y vive el personaje es un trabajo que el actor debe hacer en soledad, para así establecer un vínculo entre sí mismo y la obra; todo este trabajo se da en el espacio de sueño del actor (Strasberg, 2000). El espacio de sueño puede también relacionarse con las variadas concepciones cosmológicas alrededor del mundo. Estas necesidades humanas de fungir de conexión entre los mundos suelen aparecer regadas en tradiciones a lo largo y ancho del planeta, tomando la forma mágica de rituales. Existen dos tipos de rituales corporales que pueden ser contrapuestos en su esencia y filosofía con el trabajo que el actor realiza en una obra escénica o cinematográfica, relacionando las tradiciones ancestrales entre el arte y lo sagrado: la interacción primordial en toda cultura entre el plano humano y el superior.

En la religión *Yoruba* y *Palo Monte*⁴² proveniente de África occidental, los paleros llevan una tradición mística con fines de sanación para un paciente o usuario. Este ritual se compone de una consulta con una entidad del más allá, un *eggun* o *nfumbi*⁴³, un muerto con el que el *babalawo*⁴⁴ ha hecho un pacto; es decir, el practicante ha accedido, a través de técnicas y conocimientos transmitidos en su tradición, al mundo de los espíritus y ha conformado una alianza con el finado para obtener el poder, la protección y el contacto con las entidades que pueden incidir en la vida de otros. Durante el ritual, el *babalawo*

⁴² La religión yoruba se refiere a una serie de creencias y tradiciones espirituales originadas entre el pueblo yoruba, un grupo etnolingüístico originario del África Occidental. A través de la diáspora africana ha extendido su influencia fuera de África en formas sincréticas como la Santería o el Candomblé.

⁴³ Muerto o espectro. Habitante del plano de los difuntos.

⁴⁴ Babalawo o Babalao, Awo o Babalao es el título Yoruba que denota a los Sacerdotes de Orunmila u Orula. El Orisha de la sabiduría que opera a través del sistema adivinatorio de Ifá. Orunmila es conocedor del pasado, el presente y el futuro

monta⁴⁵ al muerto con el que ha hecho el pacto y este se apodera del cuerpo curandero. Mientras la sesión de espiritismo tiene lugar, el *babalawo* cede el control total de sus sentidos para que la entidad inmaterial pueda comulgar con los participantes y exista la oportunidad de bailar, beber, cantar y disfrutar del mundo sensible.

“en rituales espiritistas y santorales en los que los *eggún*, los muertos y los orishas bajan y se manifiestan a través de los fenómenos de montar (trance-posesión), se crean escenarios en los cuales se advierte, se diagnostica y se sana a los participantes. Allí, el sujeto-cuerpo se convierte en puente entre el mundo fenoménico que habitamos y el que habitan, del mismo modo, estos seres incorpóreos que adquieren agencia material a través de sus creyentes.” (Castro, 2011).

Los rituales de posesión por un muerto o entidad del otro mundo, se dan a través de estados de éxtasis en los cuales el maestro de estas artes logra tocar el mundo del espíritu de manera similar a como lo hace un actor, que ha logrado conectarse con la esencia pura del personaje que interpreta.

Desde un punto de vista más escéptico, se puede considerar al *babalawo* como un actor que está interpretando a una entidad poderosa que proviene del mundo inteligible: la manera en la que el brujo monta al muerto transforma su cuerpo y le permite liberarse de las cadenas de su propia corporeidad. De la misma forma, los actores de la escuela realista se entregan de lleno a su personaje desdibujando su idea del yo, dejándose “poseer” por el personaje que interpretan. Tal es el caso del “Method acting” de la escuela de Lee Strasberg. Este famoso “método” comprende una serie de técnicas de ensayo en las cuales se incita al actor a conocer al personaje a profundidad y hacerse uno con este, compartiendo características físicas, hábitos y la psiquis fundamental del personaje, poniéndose a sí mismo en circunstancias fuera de su propia cotidianidad para así acercar su vida y cuerpo a los del personaje.

“Los actores del Método crean actuaciones donde viven el papel de manera espontánea. El Método insiste en el compromiso creativo del actor con la vida del personaje y a improvisar con imaginación para encontrar la mejor, y más dinámica, manera de transmitir o llevar esa vida” (Krasner, 2000).

⁴⁵ El término “montar el muerto” se refiere a ser poseído por este.

Aquí se puede trazar una línea entre algunas tradiciones ancestrales de corte mágico con la tradición actoral moderna. De la misma manera que el *babalawo* yoruba monta el muerto, un actor puede optar por el método de la escuela realista haciendo ofrenda de su propio cuerpo para una entidad que habita en otro mundo. Este proceso implica, en los dos escenarios, una concesión por parte del actor hacia la entidad para tomar el control del instrumento corporal y poder expresarse para cumplir con el cometido estipulado. El actor, durante su labor, procura empaparse y dejarse llevar enteramente por el personaje.

En la película del año 1999 *Man on the Moon* dirigida por Milos Forman, se hace el retrato de un famoso actor estadounidense llamado Andy Kaufman. Kaufman se caracterizó por crear una carrera poco usual que impactó en muchas maneras al público estadounidense, especialmente a futuros comediantes como Jim Carrey quien, en la película biográfica antes mencionada, encarnó de manera sobresaliente al difunto Andy Kaufman. En el film, Carrey hace un despliegue de sus talentos histriónicos y realistas ofreciendo unos matices nunca antes vistos en la interpretación de personajes fallecidos de la vida real. Tal fue el éxito del trabajo de Carrey que dieciocho años más tarde se estrenó un documental sobre el proceso que, se supo entonces, cambió la vida del actor de manera permanente.

En el documental de 2017 *Jim and Andy: The Great Beyond* dirigido por Chris Smith, se hace una recopilación del archivo tras cámaras del rodaje de la película de 1999, que se intercala con una entrevista larga a Carrey en la actualidad; rememorando y reflexionando sobre lo que significó en su vida interpretar a Kaufman de esa manera. En el film se puede apreciar cómo Carrey se deja "poseer" por el espíritu y recuerdo de Kaufman y así entregarse de lleno a encarnarlo. Según reporta el actor, al enterarse de que fue escogido para el papel, se sentó a mirar el mar para comenzar a soñar con el personaje. Según John Strasberg es el primer paso para la construcción actoral en la escuela realista; traer el sueño o invocar la presencia del personaje para poder entrar en su mundo. Carrey comenta, al inicio del documental, que Andy Kaufman vino a él, le tomó del hombro y le dijo que sería él mismo (Kaufman) quien actuaría en la película, entonces, dice Carrey, "yo ya no tenía el control". A lo largo del documental se puede apreciar la entrega corporal y espiritual del actor al hacer la interpretación.

Andy Kaufman, en la vida real, podía ser apreciado como un hombre excéntrico, fuera de lo común y hasta desagradable. Su sentido del humor se caracterizaba por causar caos y confusión en cualquier lugar en donde se presentase. Esto inspiraba gracia en muchos momentos, incomodidad o incertidumbre en muchos otros, causando sentimientos encontrados en la audiencia, al no poder identificar cuándo las bromas dejaban de ser graciosas y debía detenerse. El comediante solía causar enfrentamientos, supuestamente espontáneos durante sus presentaciones o entrevistas, y estas se convertían en batallas campales que parecían totalmente fuera de control; cuando en realidad, todo estaba planeado, por lo menos la mayoría de las veces. La incomodidad y controversia que traía a la pantalla hacía que el espectador se comprometiera emocionalmente y luego se relajara después de haberse creído la broma y haber vuelto a la realidad. Andy Kaufman era, sin duda alguna, un verdadero maestro en unir los dos mundos, al llevar al público a niveles inteligibles y sensibles que trascendía la razón.

Otra muestra de la labor de “puente” de Andy Kaufman es la creación de su alter ego Tony Clifton; este personaje dentro de otro personaje (y la vida de Kaufman) era inseparable del actor. El mismo Kaufman, actuando de Tony Clifton, llamaba a los productores cuando cerraba un contrato y les decía que no hicieran negocios con él. Kaufman jugaba, a través de su alter ego, a ser una persona de poco confiar y luego aparecía en su personaje cotidiano a pedir que, por favor, se le otorgara un especial de televisión a su gran amigo, Tony Clifton. Este extraño accionar confundía profundamente a casi todas las personas puesto que, al creerle loco o excéntrico, aceptaban sus condiciones sin imaginarse hasta dónde llevaría el comediante este número. Tony Clifton, a pesar de no haber existido, era tan real como Andy Kaufman quien, al igual que los *babalawos* yoruba, se dejaba “poseer” por este y lo dejaba fumar, bailar y cantar. El actor le daba su cuerpo y voz a Clifton para que disfrutara este plano por algunos momentos y le permitía alojarse verdaderamente en el mundo sensible y descansar del mundo inteligible. ¿Quién podría decir, entonces, que Tony Clifton era un personaje ficticio?

Jim Carrey entendió este concepto en su totalidad. Más allá de representar las características físicas o tratar de relacionarse e incorporar ciertos aspectos del personaje en su vida personal, Carrey dio un paso más allá al buscar encarnar el

espíritu del verdadero Andy Kaufman y prestarle su cuerpo para que pudiese darse un paseo por este mundo. Además de esto, incorporó a su vida cotidiana, durante más tiempo del estrictamente necesario, al mismo Tony Clifton quien, en más de una ocasión, aparecía sin previo aviso en el set con el único propósito de sabotear la filmación, tal y como lo hubiese hecho el Tony Clifton de Andy Kaufman. Esto puso en riesgo el mismo rodaje y, probablemente la carrera bien posicionada de Jim Carrey. El propósito de todo este esfuerzo parece desproporcionado, sin embargo, el actor había subido tanto en la escalada de compromiso que se le hizo imposible detenerse, a pesar de haber puesto en peligro la producción, su reputación y hasta su integridad física. La motivación de Carrey para seguir adelante con esta peligrosa tarea iba más allá de conseguir un logro profesional sino, más bien, del compromiso intrínseco con la manifestación del espíritu, logrando el mismo cometido de los hombres de poder de las sociedades antiguas.

Además de todas estas mágicas hazañas actorales, Carrey explota este papel de maneras más profundas. Durante la producción de *Man on the Moon* se involucraron muchos familiares y conocidos de Andy Kaufman para dar fe y apoyar en la precisión de la película biográfica. Muchos de ellos han reportado, en repetidas ocasiones, lo bello y perturbador que resultaba estar cerca de Carrey mientras interpretaba a Kaufman puesto que, por momentos, sentían que “Andy estaba con ellos otra vez”. Esto se relaciona con la herencia de culturas como la yoruba en donde el *babalawo* trae a un difunto que lo ayuda a conectarse con el otro mundo, y a una versión, también de origen africano, que ha sido bien incorporada en la sociedad occidental: El *médium*. Este es un agente que canaliza a un muerto y se invoca con fines curativos o psicoterapéuticos.

“El muerto se manifiesta en el *médium*, imagen ausente con su propia voz. Este lenguaje se traduce en gestos y acciones propias de la corporalidad que lo asume o contiene; es una imagen de intercambio simbólico, que tiene sentido desde el ser humano como dispositivo vehicular que transmite un consejo, mensaje o algún permiso, donde el tiempo histórico de los antepasados se hace “presente” en imagen y muerte” (Calvetti, 2020).

De la misma manera, Carrey logró este efecto sanador en dos momentos de la producción, según el material de archivo: Uno de ellos con los padres y

otro con la hija verdadera de Andy Kaufman. Los padres de Kaufman reportan haber sido conmovidos y tocados en el alma por el trabajo que realizaba el actor aún estando fuera de cámara. El padre de Kaufman menciona en cierto momento, con lágrimas en sus ojos, lo extraño que era sentir la presencia de su hijo nuevamente cerca de él y la belleza de poder dar un cierre, y un último adiós, a su querido hijo.

Por otra parte, cuando Kaufman era aún joven, tuvo una hija fuera de matrimonio que fue dada en adopción. María Colonna, hija de Kaufman, creció sin conocer a su padre y, finalmente, decide aparecer en el rodaje de *Man on the Moon* para conocer a este hombre (Carrey) que, aparentemente, ha traído a su padre de entre los muertos. El encuentro entre el actor y la hija de Kaufman no fue documentado, sin embargo, se sobreentiende que fue una conversación larga y sanadora en donde se les dio la oportunidad, tanto a Kaufman como a Colonna, de conocerse un momento e interactuar en los linderos de ambos mundos.

Papeles en la historia del cine como Andy Kaufman, interpretado por Carrey, sometiéndose al estilo de vida de la persona en la que está inspirada la historia de la película, son capaces de alcanzar las fibras sensibles del espectador, permitiéndole sentir y experimentar parte de esa "posesión" que el actor está atravesando. De esta manera, el actor es capaz de conectar el mundo sensible e inteligible del espectador con el suyo, de la misma manera que ocurre con *babalawos* y chamanes en diversas culturas alrededor del mundo. Tanto los actores como los hombres de poder de culturas ancestrales, se conectan y viajan entre los dos mundos (el del sueño y las ideas, y el mundo sensible y tangible) dando acceso a los espectadores, tanto el espectador como al paciente o consultante en los rituales de curación, y transitar junto a ellos el puente que une al espíritu y la materia.

Podemos concluir, en esta parte, que el actor ha heredado un gran don de las culturas ancestrales y originarias, en donde el arte trascendía al entretenimiento y se hacían con fines curativos, rituales y sagrados para unir la brecha entre los mundos. ¿Podría decirse, entonces, que se ha perdido el norte en la actuación moderna? ¿Podríamos pensar, tal vez, que la verdadera necesidad de dejarse poseer de los actores viene desde un lugar más profundo que el entretenimiento? ¿Es este el verdadero sentido de la actuación? Y si no, ¿cuál es?

Además de las posesiones espirituales, existen diversas culturas en el mundo en las que a través de la representación artística corporal, se hace el esfuerzo por unir el mundo sensible con el inteligible. Desde representaciones de mitos, pinturas, canciones, modificaciones corporales hasta ayunos extensos y rituales de varios tipos de sacrificios. Este último es una constante en casi todas las civilizaciones tomando variadas formas y sentidos. Los sacrificios del propio cuerpo, normalmente, se dan en contextos en los que se pide un beneficio para la comunidad (y a veces la humanidad entera) a través de entregar lo que se considera sagrado a un ser superior. Esto no es excepción en los pueblos nativos de todo el continente americano que, hasta antes de la conquista europea, estaba repleto de una gran variedad de naciones que compartían este tipo de tradiciones como pagos o tributos a la tierra y recibían bendiciones en retribución.

Uno de los pueblos originarios de América del norte que ha obtenido reconocimiento y visibilidad en la pantalla grande es la nación Lakota⁴⁶. El cine popular norteamericano ha quedado fascinado por las impactantes tradiciones que este pueblo ha sido capaz de compartir con la sociedad occidental moderna. Se han podido dar a conocer muchas de sus costumbres y creencias en películas famosas como *Un hombre llamado caballo*, *Corazón de trueno*, *El último de los hombres perro*, entre otras. La idea del nativo americano ha estado presente en el cine desde hace muchas décadas formando parte del imaginario del público, especialmente norteamericano. No es de sorprenderse que muchas de sus tradiciones, como el baño de vapor o la ceremonia de la pipa sagrada o pipa de la paz, estén consolidadas en la cultura popular y sean fácilmente reconocibles por los espectadores.

Esta nación comprende sentidos estéticos y cosmogónicos extensos y unos saberes y entendimientos muy profundos que han sido plasmados en varias obras cinematográficas y literarias. En el libro de John Neihardt *Black Elk Speaks* se hace un recuento de numerosas conversaciones con uno de los últimos hombres de medicina de los Oglala,⁴⁷ que vivió la plena libertad de los Lakota y el cambio y asimilación a la vida en las reservas indígenas. Entre los relatos de Alce Negro (Black Elk), se puede destacar el estilo de vida de esta comunidad y

⁴⁶ Conocidos también como “Siux”

⁴⁷ Una comunidad de la tribu Lakota

la manera en la que escogen o descubren a sus hombres de poder. La historia de este hombre de medicina de la nación Lakota comienza cuando, a muy temprana edad, Alce Negro tiene una visión que mantiene escondida a toda la comunidad para que no piensen que estaba loco o siendo infantil. Conforme el muchacho Oglala va creciendo, su vida se ve llena de percances y desgracias que sus padres no pueden comprender. Luego de muchos traspiés, deciden consultar a un hombre de medicina llamado Camino Negro (Black Road) quien les dice que el verdadero problema es el poder que Alce Negro ha estado albergando dentro de su cuerpo sin haber continuado el proceso correspondiente a los hombres de poder: representar su visión (Neihardt, 1932). Hasta este punto, se entiende que la persona que es "tocada por el espíritu" o por el otro mundo, lleva consigo un talento, una virtud, un poder, que se convierte en su responsabilidad y es una gran bendición para la comunidad. El paso siguiente en la nación Lakota es, precisamente, bailar y representar esta visión para así consolidar el poder del iniciado, uniendo la brecha entre las dos esferas.

La manera tradicional del pueblo de Lakota de hacer representaciones es a través de la danza. Sus tradiciones de baile son de las más ricas y complejas del continente americano ya que, normalmente, se llevan a cabo con distintos propósitos, pero su funcionalidad es la misma: conectarse con el mundo espiritual para obtener un beneficio común, según lo que se necesite en ese momento. La danza de representación de la visión de Alce Negro estuvo llena de complejidades que se asemejan mucho a una producción cinematográfica. En esta gran producción participaron toda clase de animales, personas, escenografías y demás, a modo de recrear y traer el poder de la visión del joven, que se convertiría más adelante en un hombre de sabiduría, al mundo sensible y así consolidar la iniciación.

Una de las escenas que resultan más impactantes a la sociedad occidental ocurre en una danza tradicional del pueblo Lakota: la danza del sol. El propósito de esta danza es la recreación del origen de la vida desde el árbol. Según Mircea Eliade, la recreación⁴⁸ de los mitos cosmogónicos se convierte en una herramienta mágica que permite dar un nuevo nacimiento al mundo y, así,

⁴⁸ Este término lo emplea Eliade para expresar la manera en la que el mito vuelve a crear al universo o a algo en específico, al contrario de entenderse como sinónimo de diversión.

restaurar el orden que se va perdiendo en las sociedades (Eliade, 1963). En este ritual, se ayuna durante algunos días mientras se baila alrededor de un árbol. La idea es que el sol pueda llegar a los danzantes mientras estos rinden tributo con el baile y, cada cierto tiempo, prueban su valentía y compromiso con la comunidad haciendo sacrificios de su propia carne y sangre para pedir la bendición de Wakan-Tanka⁴⁹. Según el historiador Stephen Ambrose, antes de la famosa batalla de Little Bighorn⁵⁰, el gran líder Lakota, Toro Sentado (Sitting Bull), hizo cien sacrificios de su propia carne durante el mismo día, pidiendo la bendición del espíritu supremo para ganar esta batalla. Durante el enfrentamiento bélico, el ejército de Estados Unidos fue derrotado y uno de sus generales más emblemáticos fue asesinado; las tribus Lakota asociaron esta victoria al acto que había tenido lugar unos días antes, la danza tradicional y el sacrificio hecho por uno de sus grandes jefes (Ambrose, 1975).

Llevando el sacrificio a la era moderna, podemos encontrar otro tipo de tradiciones, casi todas concernientes al tiempo y dinero; es decir, los sacrificios de las sociedades occidentales modernas han dejado de lado el maltrato o sacrificio corporal, reemplazándolo con otro tipo de entregas por el bienestar comunal. Los casos más comunes se encuentran en los hogares de clase media en donde el padre sacrifica casi la totalidad de su tiempo para poder proveer a la familia, a modo de sacrificio, el bien económico.

Por otra parte, el investigador Eugenio Barba, inventor (junto a otros) de la *Antropología teatral*⁵¹ propone que el trabajo del actor consiste en tres partes: 1) Personalidad del actor 2) La particularidad de las tradiciones y del contexto histórico-cultural 3) Utilización de la fisiología según técnicas corporales extra-cotidianas donde se hallan principios recurrentes en diferentes culturas, épocas y géneros. (Barba, 2005). La última de las partes propone un trabajo directo desde el cuerpo, no desde la razón, en donde es la propia conexión con la humanidad y la tradición lo que impulsa (casi inexplicablemente) al actor (o danzante en muchos casos) a explorar los límites de su cuerpo en búsqueda de la unión del mundo sensible con el otro mundo a través de la "técnica"

⁴⁹ El Gran Espíritu creador de los Lakota.

⁵⁰ El río Little Bighorn es un río de los principales afluentes del río Bighorn que discurre por los estados de Wyoming y Montana.

⁵¹ Barba expresa que no es un estudio antropológico cultural y no debe confundirse con este.

“En una situación de representación organizada, la presencia física y mental del actor se modela según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana. La utilización extra-cotidiana del cuerpo-mente es aquello que se llama “técnica”. Las diferentes técnicas del actor pueden ser conscientes y codificadas; o no conscientes, pero implícitas en el quehacer y en la repetición práctica teatral.” (Barba, 2005)

Entendiendo los antecedentes culturales de danza y sacrificio que se encuentran en casi todas las culturas antiguas, se puede asumir que existe un componente espiritual que conecta a los actores directamente con la esfera inteligible. Si bien es cierto que estos pueden formarse a través de las técnicas que muchos han desarrollado con el pasar de los años, existen muchos ejemplos de actores (como Carrey) quienes parecen tener una afición natural para consolidar el puente entre los planos de las ideas y los de la materia. Hay ciertas aptitudes, similares a las de los hombres de conocimiento de las culturas ancestrales, que parecen estar adheridas a los cuerpos y espíritus de estos actores por naturaleza.

Se puede decir que los actores pueden ser percibidos como personas de poder dentro de la sociedad. Sus talentos y encantos les merecen fama y grandes fortunas y las personas los adoran de maneras similares a como se hacía con los hombres de medicina en las sociedades antiguas. Si bien es cierto que la idea del hombre de poder se ha distorsionado con el pasar de los años y el desprendimiento de las costumbres tradicionales, se pueden reconocer, aún, grandes despliegues de poder de los artistas bañados en talento.

Tal es el caso de Christian Bale, actor británico reconocido por su gran compromiso y entrega al momento de construir e interpretar personajes. El ejemplo que más llama la atención sobre Bale fue la película *El maquinista* de 2004 dirigida por Brad Anderson, donde encarna a un personaje perturbado y mentalmente inestable. Una de sus características principales es su contextura física extremadamente delgada. Bale se sometió a una dieta con un enorme déficit calórico reduciendo su masa corporal en aproximadamente 60 libras en un tiempo de 4 meses. Bale, en una entrevista con la revista *The Guardian* señaló que sostuvo una dieta estricta de tomar café, fumar cigarrillos todos los días y no comer más que una manzana y una lata de atún diarios. Cuando se le preguntó las razones por las que se sometió a tanto, expresó que su impulso y curiosidad de probar sus propios límites lo llevaron a encontrarse en increíbles

estados meditativos mientras buscaba al personaje desde su propio cuerpo. El director intervino, preocupado por la salud del actor, y le pidió que se detuviera para evitar posibles complicaciones. Para el momento del rodaje, Bale se veía como un verdadero esqueleto. El daño y riesgo al que estuvo expuesto el actor y las secuelas que trajo este sacrificio corporal fueron severos.

Sin embargo, es innegable que la línea entre lo real y lo ficticio se pierde cuando Trevor Reznik (Christian Bale) aparece con el torso desnudo en pantalla. Definitivamente los sacrificios corporales resultan impactantes al no comprender cuál es la motivación y el compromiso que llevan a un hombre a desplegar su talento y valentía, infringiéndose daño a sí mismos o modificando sus cuerpos. Esta conducta puede tener un tinte autodestructivo que puede llevar a concluir cierto desorden mental. Sin embargo, Bale, después del rodaje de esta película, se repuso considerablemente en el aspecto físico en menos de un año cuando protagonizó *Batman Begins*, de Christopher Nolan. Sin duda alguna, la motivación para resistir tales cambios y sacrificios proviene de un lugar más profundo que el alcanzar el éxito o reconocimiento profesional.

Recapitulando las ideas anteriores, se puede ver el proceso de la creación a través del cuerpo. Entendiendo al actor como *actor-bailarín*, como dice Barba, se denota una tradición desde los verdaderos inicios de las artes representativas y escénicas. La necesidad pre-expresiva de representar, inunda la historia artística del humano. Desde la necesidad de grabar momentos en piedra, danzar junto a las sombras de cada uno alrededor de una hoguera, o bailar bajo el sol como ofrenda al espíritu, hasta encontrar las maneras de traer de vuelta a un difunto por pocos momentos, o hacer el sacrificio corporal de modificarse enteramente para darle vida a un personaje que no logra conciliar el sueño y, finalmente, dormir. El proceso de creación, de unir brechas entre mundos separados, concierne a los magos y los hombres de poder de cada época. De esta forma, podemos ver en artistas reconocidos de la industria cinematográfica como Carrey, Ledger o Bale, que son actores sin formación actoral académica, que responden a un llamado más profundo que la simple gana de ser actores. El proceso creativo siempre se da desde el sueño, el acceso al mundo de las ideas. Luego llega la labor física de los actores al encarnar aquello que se ha adquirido. Finalmente, el hombre de poder sella esta brecha con un sacrificio propio, sea consciente o inconsciente. Esta puede considerarse la verdadera herencia de los antepasados a los actores.

Es difícil juzgar y distinguir las razones por las que los hombres poderosos en las culturas ancestrales se sometían y llegaban a extremos de desprecio al cuerpo; más difícil es tratar de comprender cómo un actor puede ser capaz de llevar su cuerpo al límite, por llenar ese espacio vacío entre la creación de un personaje y sí mismos. Tanto en las culturas aborígenes como en la nuestra, la idea del sacrificio viene adjunto a la idea de tributo y pago, pero ¿cuál es el motivo por el cual un actor puede llegar a tanto? ¿Es acaso el dinero y la fama o proviene esto de un impulso inconsciente de la gente que está más cerca de los mensajes del espíritu?

De la misma manera que Alce Negro no podía soportar el poder que se le fue concedido a través de su visión, no fue sino después de representar su propia visión y hacer un pago con su propia sangre, que pudo acceder al equilibrio dentro de su propia fuerza. ¿No podría ser este el mismo motor que lleva a actores a dejarse poseer o a modificar sus cuerpos al punto de la desnutrición? ¿Podría ser posible que, más allá de la fama, el actor sienta un llamado por unir ambos mundos desde un punto de vista primordial en busca del bienestar de toda la comunidad? ¿Será, entonces, el llamado del actor un llamado de sus propios ancestros por volver al origen, o será un llamado de la verdadera esencia del humano buscando transformarse a sí mismo para así transformar al otro?

Tomando en cuenta que el actor, al igual que los iniciados aborígenes y los sacerdotes de religiones necrománticas, tienen el cometido de transformar la realidad de sus espectadores y comunidades, y que el mundo gira en torno al principio de la reciprocidad, nos queda preguntarnos ¿Qué tarea o labor le corresponde al espectador, además de estar en la actitud pasiva de receptor del talento de los demás? Tal vez sea esta respuesta la que pueda dejar en claro el verdadero sentido del arte.

Bibliografía y Filmografía

- Ambrose, Stephen. Trad: De Diego, Josefina. *Caballo loco y Custer: Vidas paralelas de dos guerreros americanos*. España: Turner, 2004.
- Calvetti, D. Del médium espiritista al médium artista. El culto a María Lionza como práctica artística en Venezuela. En post(s), volumen 6 Quito: USFQ PRESS, 2020. <https://revistas.usfq.edu.ec/index.php/posts/article/view/1842/2158> (Consultado 2 de julio 2021)
- Castro R, Luis Carlos. "Arrear el muerto": sobre las nociones de trabajo en las religiones afrocubanas practicadas en Bogotá. Maguaré vol 25. No2, 2011. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/29889> (Consultado el 28 de junio de 2021)
- Eliade, Mircea. Trad: Gil, Luis. *Mito y Realidad*. Barcelona: Kairos, 1963.
- Jim and Andy: The Great Beyond* (Documental), Dirigida por Chris Smith. Vice Productions (2017, Netflix).
- Krasner, David. *Method Acting Reconsidered*. New York: St. Martin's Press, 2000.
- Man on the Moon*, dirigida por Milos Forman Interpretada por Jim Carrey (1999, Universal Pictures).
- Neihardt, John. *Black Elk Speaks*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1932.
- Platón. *La República*. 370 a.C.
- Strasberg, John. *Accidentally on Purpose*. New York: Applause, 2000.
- The Machinist*, dirigida por Brad Anderson, interpretada por Christian Bale. Paramount Vantage, Filmax entertainment. (2004, Paramount Vantage)
- Barba, Eugenio. *La canoa de papel: tratado de antropología teatral* 1ª ed. 1ª reimp. – Buenos Aires: Catálogos, 2005.
- Hardiman, Jess. Christian Bale Opens Up About His Experience Filming 'The Machinist'. LADBIBLE, 2018. <https://www.ladbible.com/entertainment/celebrity-film-and-tv-christian-bale-opens-up-about-his-experience-filming-the-machinist-20180105> (Visitado 6 de Julio 2021)
- Nash, Brand. The Story of Christian Bale's The Machinist Transformation is Insane. GQ, 2020. <https://www.gq.com.au/entertainment/film-tv/the-story-of-christian-bales-the-machinist-transformation-is-insane/news-story/1892292672564838caf2106b38d9115d> (Visitado el 6 de Julio de 2021)

Lo que constantemente puede ser.

Aproximación al encuentro entre el actor y (cierto) cine en la construcción de un régimen de realidad

What can constantly be.

Approach to the encounter between the actor and (certain) cinema in the construction of a regime of reality

Recibido: 26 de octubre 2021 Aprobado: 28 de octubre 2021

Diego Coral López
Independiente

Resumen

En la actuación prevalece el *cuerpo*, pero a diferencia de las artes escénicas, y por las posibilidades que ofrece la tecnología audiovisual el cuerpo actoral en el cine se fragmenta radicalmente. De los fragmentos resultantes, ¿cuáles recojo? ¿Qué uso les doy en el discurso al cuerpo y sus fragmentos? Es decir, ¿cómo aborda el lenguaje audiovisual el hecho de trabajar con cuerpos-actantes?

Palabras clave: Cuerpo, cine, Suzuki, Star System

Abstract

In acting, the body prevails, but unlike in the performing arts, and due to the possibilities offered by audiovisual technology, the acting body in film is radically fragmented. From the resulting fragments, which ones do I pick up? What use do I give to the body and its fragments in the discourse? That is to say, how does the audiovisual language deal with the fact of working with actor-bodies?

Keywords: Body, cinema, Susuki, Star System

Diego Coral López

Lo que constantemente puede ser.

Aproximación al encuentro entre el actor y (cierto) cine en la construcción de un régimen de realidad

I. Introducción: fragmento y jerarquía del cuerpo

Cuando Bergman dijo “Quizá me equivoque, pero para mí el gran obsequio de la cinematografía es el rostro humano”, el mundo que le rodeaba era un paisaje que asomaba desde la ruina. Décadas atrás, la segunda guerra mundial había devastado física y espiritualmente a Europa, y Bergman, el cineasta, teatrero y pensador sueco considerado de los artistas más determinantes del siglo XX, retrató a quienes habitaban los ecos de esa ruina.

En efecto, la pantalla grande del cine magnificó todo, sobre todo rostros, y dentro de ellos, ojos. Dentro de los ojos, dicen que el alma. Una secuencia del régimen de la mirada que, dada la influencia incontrastable de la maquinaria-cine en la construcción de hábitos y deseos, jerarquizó no sólo al lenguaje cinematográfico, sino a los modos en los que percibimos nuestro propio cuerpo. Y cuando digo *cuerpo* me refiero al cuerpo de Spinoza⁵²; un cuerpo que, además, es todo potencia y misterio

[...]el alma y el cuerpo son una sola y misma cosa, que se concibe, ya bajo el atributo del pensamiento, ya bajo el de la extensión[...] es muy difícil poder convencer a los hombres de que sopesen esta cuestión sin prejuicios, hasta tal punto están persuadidos firmemente de que el cuerpo se mueve o reposa al más mínimo mandato del alma, y de que el cuerpo obra muchas cosas que dependen exclusivamente de la voluntad del alma y su capacidad de pensamiento. **Y el hecho es que nadie, hasta**

⁵² Baruch de Spinoza (1632-1677) filósofo neerlandés de origen judío hispano-portugués. “Entiendo por cuerpo un modo que expresa de cierta y determinada manera la esencia de Dios, en cuanto se la considera como una cosa extensa.” Baruch de Spinoza. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Parte II. Definición 1.

ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo, es decir, a nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza, considerada como puramente corpórea, y qué es lo que no puede hacer salvo que el alma lo determine[...] Además, nadie sabe de qué modo ni con qué medios el alma mueve al cuerpo, ni cuántos grados de movimiento puede imprimirle, ni con qué rapidez puede moverlo. (Baruch de Spinoza. Ética demostrada según el orden geométrico. Escolio de la Proposición 2. Parte III.)

Ese *cuerpo-que-es-lo-mismo-que-alma* es fragmentado constante e inevitablemente por las expresiones que de él mismo surgen para resimbolizarlo, surgiendo jerarquías. Así como en el canto se prioriza *la voz*, y en la literatura a un tipo de pensamiento-alma que *escribe póstumamente un nombre propio*⁵³..., en la actuación de cine claramente prevalece el *cuerpo* - suponiendo que la voz no sea parte del cuerpo, y partiendo, desde Spinoza, que cuerpo y alma son lo mismo-, al igual que en el teatro y la danza. Pero a diferencia de las artes escénicas, y por las posibilidades que ofrece la tecnología audiovisual, cámara que se mueve y acerca, montaje, fascinación por el detalle amplificado en la pantalla, etc., el cuerpo actoral en el cine se fragmenta radicalmente. De los fragmentos resultantes, que serán tantos como explosiva la fragmentación, ¿Cuáles recojo? ¿Cuáles combino? ¿Qué uso les doy en el discurso al cuerpo y sus fragmentos? Es decir, ¿cómo aborda el lenguaje audiovisual el hecho de trabajar con cuerpos-actantes?

⁵³ En referencia a lo propuesto por José Luis Brea, filósofo español (1957 – 2010), en “Un ruido secreto”, 1996.

II. El cuerpo es la cultura

Tadashi Suzuki⁵⁴

Notoriamente, gran parte del cine industrializado⁵⁵ se decanta por recoger, combinar y *usar* -¿habitar?- el cuerpo *para contar historias*. Ciertas historias contadas de cierta manera en una industria que, como cualquier otra, tiene medido y presupuestado sus límites y objetivos en función de la productividad. Estos límites, en este tipo de cine, desde el punto de vista actoral, tienen como elementos hegemónicos de construcción la emoción, la lógica y la apariencia. Y desde el punto de vista discursivo, su objetivo principal es la representación realista-naturalista: la puesta en cuadro que busca la evolución verosímil, coherente y progresiva de hechos dramáticos *claros y distintivos* (la alusión a Descartes es ineludible⁵⁶) que simbólicamente no disten de la concepción cotidiana de las cosas. Es decir, la construcción donde se consolida el cine “el espejo de una sociedad” a través de los ojos que son “las ventanas del alma”.

La conexión que tanto el discurso cinematográfico hegemónico como la actuación para cine tienen con el realismo-naturalismo es un tándem fortísimo para la consolidación de una actividad altamente productiva y masiva, como lo ha sido el cine comercial desde hace más de un siglo. Esta conjunción, por ejemplo, construyó, a partir de los años 20, el “*star system*”, una suerte de mitología nueva y exacerbada de la imagen de los actores y actrices que los llevó a un estatus social sin precedentes, aunque sometiendo su imagen -su

⁵⁴ El japonés Tadashi Suzuki (1939) es director de teatro, maestro de actuación, filósofo y creador del método de entrenamiento actoral que lleva su nombre.

⁵⁵ Se incluiría en este campo a todas las industrias cinematográficas herederas directas de las narrativas del teatro clásico griego y aquellas que las han adoptado. Quedaría fuera, por ejemplo, Bollywood, que basa su estética y narrativa en el teatro sánscrito, Parsi y la influencia pop de occidente. Asimismo, resulta claro que por fuera de la noción “cine industrial” queda todo tipo de práctica cinematográfica periférica, experimental, de autor, independiente..., aquellas prácticas que no surgen en el núcleo del sistema de producción masiva y mercantil, sino que despliegan objetivos, prácticas y mecanismos críticos del propio lenguaje audiovisual, social, cultural y económico.

⁵⁶ René Descartes, filósofo francés (1596 – 1650): “...no admitir como verdadera cosa alguna, como no supiese con evidencia que lo es; es decir, evitar cuidadosamente la precipitación y la prevención, y *no comprender en mis juicios nada más que lo que se presentase tan clara y distintamente a mi espíritu*, que no hubiese ninguna ocasión de ponerlo en duda.” René Descartes. Discurso del método. Segunda Parte.

cuerpo- a las necesidades de las grandes productoras para afianzar el mecanismo de promoción de las películas, pero también cumpliendo el papel de nuevos dioses, nuevas estrellas, nuevas ilusiones tras el vacío y ruina absoluta que dejaron ambas Guerras Mundiales.

En palabras del filósofo francés Edgar Morin, "La estrella [de cine] es el producto de una dialéctica de la personalidad: un actor impone su personalidad a sus héroes y sus héroes imponen su personalidad al actor. De esta sobreimpresión nace un ser mixto: la estrella". A partir de esos años⁵⁷, los espectadores no solo quieren ver un film, quieren ver y re-producir los cuerpos espectrales de sus estrellas favoritas, sus rostros, sus gestos, su forma de hablar, su forma de vestir...; algo que no es del todo nuevo en la historia de la humanidad, pero cuya magnitud y alcance determinó uno de los negocios más lucrativos del último siglo, así como configuró el mecanismo ideal de reproducción de discursos oficiales. Si retomamos a Spinoza, y "*el alma y el cuerpo son una sola y misma cosa*", resulta muy probable que el deseo por un cuerpo es el deseo por un modo de pensamiento. No es gratuita la afirmación de Žižek cuando se refiere al cine como un mecanismo que no solamente nos enseña *qué* desear, sino que nos dice *cómo* desear. La fragmentación y jerarquización del cuerpo, de este modo, limita el espectro del mundo.

El cuerpo también se reproduce, asumiendo de forma orgánica y general los estereotipos anclados a las necesidades productivas de una sociedad. La publicidad o el cine incorporan el cuerpo oficial, aquel que está aceptado, alrededor del cual otros cuerpos orbitan y se desarrollan, expresando nuevamente una organización en la estructura social detallada a partir de los logros estéticos y productivos de los cuerpos. (Verónica Castillo⁵⁸. El cuerpo performático, territorio de actoría social. p.30)

⁵⁷ En estricto rigor, el "Star System" terminó en los 50's, debido a los excesos de las grandes productoras que imponían cláusulas que afecataban derechos laborales y personales de los actores. Sin embargo, el mecanismo central de sistema, el que genera ese "ser mixto" para vender, ha crecido exponencialmente.

⁵⁸ Bailarina, performer y gestora comunitaria ecuatoriana (1983).

Este “ser mixto” del que habla Morin, es también un ser-espectro, una ilusión, una entelequia del sistema productivo. Un ente sin cuerpo. Porque mientras el actor, por definición, hace el esfuerzo extra-cotidiano de habitarse para expresar, la “estrella”, para existir, debe alimentarse constantemente de lo que *está aceptado a partir de los logros estéticos y productivos*: existe en la idea del límite de la retribución productiva. Y del cuerpo, como ya sabemos, no conocemos sus límites, porque es el todo de la realidad.

III. Por realidad entiendo lo mismo que por perfección

Baruch de Spinoza

El nacimiento de la actuación se ubica en un momento poco específico. Además de haber surgido de prácticas religiosas y mitológicas, es clara la presencia de un nacimiento basado en labores agrícolas, como es el caso del teatro Noh, en Japón, y festivas, como en Grecia. Cabe puntualizar que lo mítico, religioso, agrícola y festivo eran prácticas/nociones estrechamente ligadas en la antigüedad, lo que nos lleva a suponer que lo espiritual, comunitario, expresivo y biológicamente vital eran consideraciones de fronteras ambiguas⁵⁹ para nuestro entendimiento contemporáneo, que delimita las ocupaciones en función de determinadas disciplinas y objetivos productivos.

Sin embargo, se considera que la actuación nace el día de la presentación de Tespis en las que pueden ser las primeras Dionisias instituidas en Atenas, en el año 534 A.C. Durante esta celebración al dios Dionisio, en el teatro se ejecutaba una competencia literaria donde cada autor declamaba ditirambos en su honor, mientras el coro cantaba y bailaba, como lo había hecho desde la procesión hasta el altar. Sin embargo, Tespis dio un paso al costado y asumió un rol, interpretó un personaje, interactuando además con el corifeo, líder del coro, al que ubicó en la orquesta del teatro. Novedad absoluta. Cuenta el mito que los primeros espectadores de semejante arranque de creatividad murmuraron “Está loco”. Así nació la tragedia griega y una tradición que se mantiene 2500 años

⁵⁹ Muestra de ello es que Dionisio era el Dios griego del vino, la fertilidad, la agricultura y el teatro.

después. Los ditirambos, composición lírica y breve en honor a Dioniso⁶⁰, se transformaron en diálogos, aparece el *prot-agonista*, y luego, con Esquilo y Sófocles, los *deuter-agonista* y *trit-agonista*, segundos y terceros actores. Surge una dislocación del rito: la persona que antes declamaba en estado de embriaguez, ahora construía un personaje, un *hypocritès* que dialogaba, creando una ficción. El paso del mito al drama fue el paso de lo que *era* a lo que *podía ser*, de lo que Dios quería escuchar a lo que las personas necesitaban pedir

En la tragedia griega, actuar, y en particular el acto de hablar, fueron originalmente acogidos no solo como un modo de mostrar algo a una audiencia, pero sobre todo como una presentación ante dios. [...] un actor griego fungía de chamán en una ceremonia para apaciguar a los dioses. Por lo tanto, actuar era un ritual público de proporciones religiosas y mágicas. Al dirigirse a dioses u oráculos que protegían las comunidades, los actores se convertían en sus representantes, expresando a los dioses la voluntad o deseo de la gente a través del acto performático. Es por eso que el cuerpo de los actores estaba orientado hacia un punto en el centro del teatro donde dios estaba sentado. Actuar, por lo tanto, era descrito como el acto de enfrentar a dios. (Tadashi Suzuki. Culture is the body, p23. Traducido por el autor)

Este “enfrentamiento” al que se refiere Suzuki responde a una noción no solamente mística y social sobre la actuación, pero también a una mucho más concreta y corpórea, aquella que se refiere al esfuerzo físico extra-cotidiano que un actor realiza para hacer lo que hace, algo que se entiende mejor en el contexto del teatro griego, donde la energía desplegada para que a un actor se lo vea y escuche en los inmensos teatros descubiertos, unido a conciencia de estar dirigiéndose a un dios presente, resultaba en un hecho de magnitudes técnicas de altísima intensidad, concentración, presencia y, por lo tanto, emoción. Esta energía solo puede ser creada por una gran capacidad de habitar el cuerpo voluntariamente, de ahí que actuar es algo que se dirige a -y desde- múltiples direcciones: hacia la autopercepción que permite ser consciente de la

⁶⁰ Recuperado de <https://www.labrujulaverde.com/2019/12/tespis-el-primer-actor-de-la-historia-e-inventor-de-la-tragedia-griega-y-las-giras-teatrales>

respiración, equilibrio y producción de energía (Suzuki, 57); hacia la externalización que permite la conexión con los demás actores y con el público; hacia el pasado de un rito milenario y el futuro de una propuesta de diálogo preestablecida desde el más constante de los presentes posibles. Se dirige hacia el músculo mundano y el absoluto divino. Hacia la repetición de lo que permanece y lo inevitablemente fugaz. *Hacia esa integralidad y desde esa integralidad.*

Esta potencia de la actuación, materializada en su nacimiento ritual-religioso-mundano, y desarrollada técnicamente en modos complejos, particulares y específicos según épocas, geografía, medios y tradiciones, ha sido sostenida no solo en su práctica corporal, pero también en las múltiples formas de pensamiento que ha detonado a lo largo de los siglos, desde las referencias metateatrales de Shakespeare y Cervantes, pasando por los primeros estudios académicos que sobre la actuación inauguró Diderot en el siglo XVIII, o la primera sistematización técnica de la formación actoral desarrollada por Stanislavski, hasta las vastas reflexiones contemporáneas escritas por teóricos, críticos, artistas y filósofos. Todas ellas, en su diversidad, dan cuenta de un espíritu paradójico, efímero, insostenible, *inmoldeable* de una actividad humana plenamente física, muscular, ósea, palpable y sensorial. Quizás, tal contradicción es resonancia de su nacimiento místico, pero definitivamente arroja la conclusión de que el arte -del actor- no es cuantitativo, por lo tanto, no es productivo ni científico. Estamos frente a *lo complejo*, que en palabras de Morin “*está animado por una tensión permanente entre la aspiración a un saber no parcelado, no dividido, no reduccionista, y el reconocimiento de lo inacabado e incompleto de todo conocimiento.*” (Morin, 23). Un pensamiento que se aproxima a la realidad.

Del mismo modo se podría reflexionar sobre la práctica corporal en sí misma. Las complejidades y paradojas provienen de un sinnúmero de variantes, muchas de las cuales ya fueron apuntadas por Denis Diderot⁶¹ en su célebre reflexión titulada, justamente, *La paradoja del comediante* (publicada póstumamente en 1830), en la que contrapone el mundo interior y vivencial del actor con la realidad del escenario y los “signos exteriores” de la emoción.

⁶¹ Enciclopedista y dramaturgo francés (1713 – 1784)

Más de dos siglos después, en un ejercicio por identificar los materiales esenciales de toda práctica escénica y proponer una reflexión/práctica deconstructiva de las complejidades del arte escénico, Mary Overlie⁶² sistematizó una estructura de entrenamiento/filosofía que denominó *Viewpoints*, los cuales contienen seis elementos fundamentales y, en términos de Eugenio Barba y su antropología teatral, pre-expresivos -que suceden antes del acto de crear- que atraviesan toda práctica escénica: Espacio, Tiempo, Forma, Movimiento, Emoción y Lógica. Más allá de su particular mirada sobre los modos de creación en la danza y el teatro, lo que Overlie plantea es de una sencillez abrumadora: el cuerpo en el escenario siempre está en el espacio y tiempo, siempre está en forma, movimiento, emoción y lógica. Lo que le corresponde al actor-bailarín es ser consciente de eso, consciente de estos “fragmentos” y entrenarlos autónomamente para poder *enfrentar a ese dios* del que habla Suzuki, poder habitar la complejidad. Más aún, la filosofía posmoderna de la que participaba Overlie le llevó a plantear que cada uno de estos materiales o fragmentos debían tener el mismo peso. Debía buscarse la supresión de la jerarquía para, en la decadencia de los discursos y mitos de fines del siglo pasado, tentar una nueva realidad.

IV. Una cierta tendencia de cierto cine

El régimen de mirada cuerpo-rostro-ojos-alma es una invitación hacia un tipo de “adentro”, a una profundidad que ha dado en llamarse *psicológica*, donde se buscan los intersticios, los intervalos, lo innombrable de las emociones y pensamientos de tal particular actor que se ve en pantalla. Sin embargo, en el caso de los trabajos actorales inscritos en el cine industrial, donde predominan los relatos naturalistas-realistas, este régimen de mirada se convierte en régimen de la realidad. Las nociones de “transparencia” y “coherencia” son las que determinan el relato y su ejecución; constantemente se desarrollan tecnologías para afianzarlas y extremarlas: sonido envolvente, realidad virtual, movimientos de cámara más fluidos e impactantes, efectos especiales, realidad aumentada... la industria despliega gran cantidad de recursos para construir maquinarias que

⁶² Bailarina, coreógrafa, pedagoga y pensadora estadounidense del arte escénico (1946 – 2021).

transparenten el relato cada vez más exhuberante de pirotecnia tecnológica, aparatos que esconden la ficción que construye la ficción: el artefacto-cine.

La máquina de los sueños, como se describe usualmente a este tipo de cine, es sobre todo una productora esquemática y elaborada de un tipo de realidad exacerbadamente limpia en sus formas y grandilocuente en sus relatos paradójicamente realistas, en donde el trabajo actoral debe acoplarse a los límites y condiciones de sostener ese sueño impoluto, indudable y cartesiano, en donde no se admite “la precipitación y la prevención, y no comprender en mis juicios nada más que lo que se presentase tan clara y distintamente a mi espíritu, que no hubiese ninguna ocasión de ponerlo en duda.” (Descartes, Discurso del método. Segunda Parte)

El régimen de la realidad que impone este tipo de cine no ocurre porque los actores interpreten de modo verosímil y/o cotidiano -solamente-, sino también porque aquello que hacen está inmerso en una dinámica hegemónica de discurso, producción de sentido y economía que no permite dudar, resultando en una serie de afirmaciones que se constituyen como verdades multiplicadas por millones de espectadores que digieren mejor lo transparente que lo contradictorio. El rostro, la búsqueda de lo innombrable o la presencia del alma, cualquier plano, en este mecanismo de producción, se aleja de una posible realidad compleja, y se configura como un fragmento simplificador y predeterminado

Tanto el arte como el cuerpo sometidos y adaptados a una estricta normativa de pensamiento y conducta, superando su condición estética, son el medio que reproduce y mantiene plana a la cultura y su identidad dominante, reduciendo el espectro de significados a una textualidad predeterminada que dificulta la integración entre la acción y la aprehensión de su significado simbólico, provocando que se habite el laberinto social en un estado de automatismo. Esta es una de las fisuras del arte y del cuerpo, se establecen como territorios de reproducción a la vez que de apropiación cultural y de sentido, fijando las narrativas estructurales. (Castillo, 41)

El imperativo de la coherencia que rige en el realismo bajo las condiciones de eficiencia y productividad, provocan en cierto sentido un retroceso a lo ocurrido en el nacimiento de la actuación, pues pareciera que ya no se busca lo que

puede ser, si no lo que invariablemente es. Así, la ficción se despotencia; puede más lo que los dioses quieren que lo que las personas necesitan pedir. Y el problema se agrava cuando se evidencia que la nueva mitología tiene ciertos cuerpos humanos como dioses, dejando por fuera a otros, a los cuales rechaza

El año pasado, *Parasite* de Bong Joon-Ho se convirtió en la primera película en lengua extranjera en ganar la Mejor Película en los Oscar. Pero a pesar de las seis nominaciones y las cuatro victorias de la película, su elenco protagónico, totalmente coreano, fue rechazado, lo que provocó una conversación sobre el desprecio de larga data de la industria cinematográfica por los actores asiáticos. En el pasado, otras películas con elencos liderados por asiáticos, como *Slumdog Millionaire*; *El último emperador*; *La vida de Pi*; *Memorias de una geisha*; y *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, tuvieron carreras similares en la temporada de premios, acumulando trofeos por excelencia técnica, y a veces incluso Mejor Película, pero, sorprendentemente, ninguno por actuación. [...] A medida que más creadores de color se abren paso y cuentan diferentes tipos de historias, el desaire de Hollywood hacia los actores asiáticos se vuelve especialmente obvio y de tratamiento urgente. El año pasado se registró un aumento de la violencia contra los asiáticos en Estados Unidos, después de que el expresidente Donald Trump comenzara a llamar al coronavirus el "virus chino". El mundo real, por supuesto, es inseparable de Hollywood: algunos de los estereotipos que, según los activistas, contribuyen al sentimiento anti-asiático, han sido perpetuados por la industria durante décadas. Los asiáticos a menudo han sido retratados como "una horda racializada" en la pantalla, una masa de rostros indistinguibles; en los Estados Unidos, tienden a ser tratados como "extranjeros perpetuos", lo que ayuda a explicar por qué los actores asiático-americanos se exotizan de una manera que no lo hacen los actores blancos en películas que no están en inglés. (Shirley Li. *The Invisible Artistry of Asian Actors*. *The Atlantic*)

V. Conclusión

El 28 de octubre de 2021, Mark Zuckerberg, principal accionista de Facebook, anunció que la empresa cambiaría de nombre a Meta, en referencia a la futura creación de un "metaverso", una especie de mundo en línea en el cual la gente podrá realizar todo tipo de actividades cotidianas usando dispositivos de realidad virtual. Cuando esto llegue a concretarse, la gran mayoría de experiencias físicas que tenemos se verán transformadas por simulaciones virtuales. Habrá una disminución drástica de contacto, esfuerzo óseo-muscular y convivio, tres elementos básicos de la energía que permite actuar. Suzuki la llama energía animal, refiriéndose al tipo de esfuerzo que los seres humanos realizamos para sobrevivir: comer, reproducirse, divertirse, expresarse, etc. Es esa energía la que, justamente, permitía a los primeros actores ser vistos y escuchados por dios.

En el cine no existe el convivio entre actores y espectadores. Existe una mediación tecnológica que convierte al drama en narración, al hecho en registro. Sin embargo, la energía animal se expresa en sus propios mecanismos. Cuando la relación película-espectador abandona la transparencia que dilata y adormece, y se distinguen los rastros del esfuerzo por complejizar los signos del relato, surge un discurso que ubica los fragmentos del propio artefacto-cine, pero también los del actor, en el lugar donde Barthes dice que se inexpressa lo expresable⁶³. He ahí un punto de anclaje para sostenernos en la nueva ruina, seguir descubriendo lo que un cuerpo puede, conseguir ver, junto con Bergman, "Un pensamiento repentino, la sangre que se drena al exterior o que estalla en el rostro, las temblorosas fosas nasales, la tez inesperadamente brillante o el silencio, todo eso es para mí una de las experiencias más increíbles y fascinantes".

⁶³ Roland Barthes, filósofo francés (1915 – 1980): "[...] llega a un mundo colmado de lenguaje y no hay real alguno que no esté ya clasificado por los hombres: nacer no es otra cosa que encontrar ese código prefabricado y tener que ajustarse a él. A menudo se escucha decir que el arte está encargado de expresar lo inexpressable, lo que debe decirse es lo contrario (sin ninguna intención de paradoja): toda la tarea del arte consiste en inexpressar lo expresable."

Bibliografía y Filmografía

- Spinoza, B. (1980). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid. Editora Nacional.
- Suzuki, T. (2015). *Culture is the body. The theater writings of Tadashi Suzuki*. Nueva York. Theater Communications Group, Inc.
- Descartes, R. *Discurso del Método*. Madrid. Editorial Gredos.
- Castillo, V. (2021). *El cuerpo performático, territorio de actoría social*. Quito. Universidad Salesiana del Ecuador.
- Álvarez, J. (2019). Tespis, el primer actor de la Historia e inventor de la tragedia griega y las giras teatrales. La Brújula Verde. Obtenido de: <https://www.labrujulaverde.com/2019/12/tespis-el-primer-actor-de-la-historia-e-inventor-de-la-tragedia-griega-y-las-giras-teatrales>
- Li, S. (2021). The Invisible Artistry of Asian Actors. The Atlantic. Obtenido de: https://www.theatlantic.com/culture/archive/2021/03/minari-and-the-invisible-stars-of-asian-led-movies/618169/?utm_campaign=the-atlantic&utm_medium=social&utm_source=facebook&fbclid=IwAR3vfdCGkcBVvM_pYQWdQGglSyPj3P_jyHBUvAfoEvcRL4YzCyZGCyBVnI8

Fuera de Foco

El cuerpo ofrecido. Feminización y precariedad en el trabajo actoral

The body on offer. Feminization and precariousness in acting work.

Recibido: 15 de octubre de 2021 Aprobado: 28 de octubre 2021

Gabriela Montalvo
Independiente

Resumen

Las condiciones de informalidad y precariedad en el trabajo en el arte no son resultado del azar, sino que tienen su origen en el hecho de que este trabajo fue feminizado previamente, y desde ahí, ocultado y subvalorado. Este ensayo se centra en el cuerpo como herramienta de trabajo actoral. El cuerpo del artista, que constituye también un dispositivo de almacenamiento de su capital simbólico. Cómo su trabajo, y su obra solo son posibles a partir de las capacidades de ese cuerpo. Y cómo el artista, al no contar con suficientes recursos para la producción y los procesos creativos, se ve obligado a recurrir al pluriempleo.

Palabras claves: Cuerpo, feminismo, economía, espacio doméstico

Abstract

The conditions of informality and precariousness in art work are not the result of chance, but have their origin in the fact that this work was previously feminized, and from there, hidden and undervalued. This essay focuses on the body as a tool for acting work. The artist's body, which also constitutes a storage device for her symbolic capital. How his work is only possible from the capabilities of that body. And how the artist, not having enough resources for production and creative processes, is forced to find various forms of jobs.

Key words: body, feminism, economy, domestic space

Gabriela Montalvo

El cuerpo ofrecido.

Feminización y precariedad en el trabajo actoral

Introducción

Este texto es una reescritura de uno de los subcapítulos de una investigación más amplia⁶⁴ en la que se propone que las condiciones de informalidad y precariedad en el trabajo en el arte no son resultado del azar, sino que tienen su origen en el hecho de que este trabajo fue feminizado previamente, y desde ahí, ocultado y subvalorado.

Para ello, se realizó una revisión de tres elementos en los que se identificaron características atribuibles a un proceso de feminización del trabajo en el arte: el espacio en el que se realiza el trabajo, el tiempo dedicado a él y, finalmente, la utilización del cuerpo como instrumento de trabajo.

Mientras que en el primer documento se hace referencia al trabajo en las artes escénicas independientes, específicamente al teatro, en este texto se plantean ciertas diferencias y semejanzas, con respecto al trabajo actoral en el campo cinematográfico.

En esta reescritura, al igual que en la investigación original, el propósito es mostrar cómo los procesos de feminización, la “acción feminizadora” (Segato 2018, 41 en Mauro 2020, 6), actúa al inventar una condición reducida, defectiva, que pierde virilidad, en tanto se opone a la masculinidad dominante. La

⁶⁴ Montalvo Armas, María Gabriela, 2020. “Feminización del trabajo y precariedad laboral en el arte: el caso de la Red de Espacios Escénicos del Distrito Metropolitano de Quito (período 2013-2018)”. Disponible en: <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/7265>

feminización representa lo incompleto, lo fallido, la hombría cuestionada. Sin embargo, en este caso nos centraremos en el cuerpo como herramienta de trabajo actoral, aunque sin dejar de hacer referencia a la implícita relación de éste con la dimensión espacio-temporal.

Con respecto al espacio

El estudio referido muestra cómo, al no contar con otros espacios disponibles para la práctica, e incluso para el montaje de las obras escénicas, actores y productores se ven en la necesidad de utilizar el espacio doméstico, suyo o de terceros cercanos, como espacio de trabajo. Esto ha tenido, entre varias, dos implicaciones graves.

La primera se refiere a la desvalorización que sobreviene a la feminización. Al verse feminizado y desvalorizado el espacio doméstico, pasa lo mismo con las actividades que se realizan allí. En el caso del trabajo en las artes escénicas, específicamente en el teatro, se puede verificar esto cuando la obra sale, abandona ese espacio para ubicarse en espacios y salas de alta consideración, como los teatros nacionales y aquellos que son parte de importantes circuitos comerciales. Estos espacios tienen una valoración distinta en el imaginario político y social, de modo que lo que allí sucede también se valora desde una perspectiva diferente. Esto no quiere decir, empero, que lo que se valore sea el trabajo del artista, sino, nuevamente, la obra, que en esos escenarios pasa a ser sujeto de precios más elevados en el mercado, así como también pasa a ser parte de políticas de subvención y fomento por parte del Estado, así como objeto de auspicios y donaciones de parte del sector privado.

La segunda implicación grave al utilizar el espacio doméstico como espacio de trabajo para la producción artística está en el hecho de que este espacio, no únicamente como lugar, sino como espacio íntimo, familiar, personal, absorbe una significativa parte del costo de esta producción a modo de subsidio, pues, al asumir parte de los costos de operación del espacio, se hace posible la práctica y la realización de obras, y con ello la generación y la acumulación de capital simbólico, que luego es aprovechado por otros agentes del ámbito comercial, del ámbito público o estatal, o incluso del ámbito independiente.

Esta especie de subvención constituye además una forma de arreglo considerada informal, pues impide dividir con claridad la asignación de recursos entre la unidad productiva de aquellas correspondientes a la unidad familiar. Aún con registros contables separados, si determinados recursos son compartidos, se da forma a modelos de gestión en los que el espacio considerado improductivo asume una parte de los costos de la actividad artística que, de esta forma, quedan ocultos para el análisis. Esta invisibilización de los costos de producción se replica en el imaginario social, que asume que la producción artística no requiere de pago o remuneración, pero también para la política pública, que tiende a fomentar la producción a partir de la publicación, montaje o exhibición de las obras de arte, sin considerar los costos implícitos en los procesos previos.

Sobre el tiempo

Con respecto al tiempo, y utilizando el marco teórico de la economía feminista, se plantea que el tiempo es una construcción social, que el tiempo como sujeto de medición, fue asimilado como recurso económico y que su uso se dividió entre trabajo y ocio, ambos conceptos son parte de un mismo sistema de producción. Para la economía feminista, la primera implicación de la división entre tiempo productivo y tiempo improductivo, está en haber generado una aparente contradicción entre el capital y la vida (Carrasco 2001).

Al no contar con suficientes recursos para la producción, los artistas y otras personas que trabajan en este campo, realizan múltiples tareas dentro del proceso creativo y de producción de obras y, en los casos en los que la remuneración no es adecuada, se ven obligadas además a recurrir al pluriempleo con el fin de obtener los ingresos mínimos para su subsistencia.

Esta partición del tiempo determina la existencia de un tiempo de trabajo que es pagado, a través de un salario, y de un tiempo de trabajo no pagado, no remunerado ni sujeto a salario. Una de las conclusiones más importantes de la investigación está en que el trabajo en el arte es parte de este trabajo no

reconocido ni pagado. Es, entonces, un trabajo que se realiza básicamente a partir de lo que la economía feminista denomina tiempo donado⁶⁵.

Esta escasa o incluso nula valoración del tiempo dedicado al trabajo del arte tiene varias manifestaciones: en la economía personal y familiar, en la falta de tiempo para el descanso, en las condiciones de salud; en definitiva, en la calidad de vida de quienes se dedican a estas actividades.

Sin embargo, todo ese tiempo de trabajo, de práctica, de creación, de experiencia, no se evapora, sino que termina constituyendo un importante activo, sobre todo para los artistas, escritores, directores e incluso productores, quienes, en mayor o menor medida, acumulan una trayectoria, un nombre, reconocimiento y generan con ello un capital simbólico que sí es objeto de valoración y de intercambio en el mercado.

El valor comercial que alcanza este capital simbólico puede ser elevado, pero esto no significa necesariamente lucro para el artista o el trabajador que generó ese capital. Esto quiere decir que, al igual que en el caso del trabajo doméstico y de cuidados, la división del tiempo entre productivo e improductivo, con la cual se feminiza y desvaloriza el tiempo de trabajo, oculta, *invisibiliza* la producción de valor que sucede en la esfera doméstica y que termina siendo absorbida y aprovechada por la esfera mercantil.

⁶⁵ El tiempo donado se refiere a un tiempo entregado sin recibir a cambio una remuneración, por lo menos monetaria. Según Legarreta, además, “el tiempo que se dona se torna inseparable de la persona misma que forma parte de la interacción”, por lo que implicaría una donación no solo del tiempo de la persona, sino un “darse” a sí misma. Para profundizar sobre el concepto y las implicaciones del tiempo donado, ver: Legarreta Iza, M. (2017). “Notas sobre la crisis de cuidados: distribución social, moralización del tiempo y reciprocidad del tiempo donado en el ámbito doméstico-familiar”. *Arbor*, 193 (784): a381. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2017.784n2004>

El cuerpo productivo

Tal como sucedió con el espacio y el tiempo, el cuerpo humano también se vio afectado por el pensamiento dicotómico de la modernidad. Al volverse instrumento de trabajo en el sentido productivista del capitalismo, el cuerpo se vio racionalizado y mecanizado. Esto implicó también la separación entre cuerpos productivos y cuerpos improductivos. Sin embargo, esta diferenciación opera en distintos niveles y no es tan evidente como aquella que separa el espacio y el tiempo.

Un primer nivel de diferenciación es el que separa a lo corporal de la mente y el espíritu, considerados estos dos últimos como la esencia de la humanidad, mientras que el cuerpo se vio como accesorio, e incluso digno de desprecio.

En un siguiente nivel (que, por su profundidad, no se abordará en este texto), se asigna valor a los cuerpos según diferencias físicas: color de piel, rasgos fisionómicos, forma del cuerpo, sexo y otras características biológicas.

En otro nivel, se diferencian los cuerpos que se someten a prácticas rigurosas, como los cuerpos de deportistas y de artistas, que también son objeto de valoración.

También está la diferenciación productiva. Están los cuerpos que son útiles a la producción, que tienen cierto valor, en tanto instrumentos de trabajo, mientras quedan al margen los cuerpos improductivos, los cuerpos envejecidos, deformes, con discapacidad, enfermos. Los cuerpos sin valor.

Según Le Bretón en su célebre ensayo "Antropología del cuerpo y la modernidad" (2002), la llegada de la filosofía mecanicista a Europa significó la ruptura con la Iglesia y sus dogmas, instalando a la razón como guía del

pensamiento, situando al mundo a la altura del *hombre*⁶⁶. Aclara que esto tuvo un costo: "Pero si el mundo tiene la medida del hombre, es a condición de racionalizar al hombre y de relegar las percepciones sensoriales al campo de lo ilusorio". (64) Con ello, la existencia humana dejó de estar inscrita en la "naturaleza maternal" (66), para inscribirse en el rigor masculino de la ciencia y la razón. De este modo la dimensión sensible, que se experimenta con el cuerpo, se asoció a lo femenino, mientras que la racionalidad, propia de la mente y, en todo caso, del espíritu, se asoció con lo masculino.

Desde entonces, los cuerpos que pretendían ser valorados, debían ser racionalizados, mecanizados, útiles, productivos. Si esto no era posible, por razones físicas, de salud, de edad u otras, eran puestos bajo la mirada médica, pasando a ser objeto de estudio en el campo de la patología.

Para Le Breton (2002):

El reloj que se utiliza para llevar a cabo la reducción del tiempo en el desplazamiento en el espacio, [...] es la metáfora privilegiada, el modelo depurado del mecanicismo; el recurso que legitima la asimilación de todos los aspectos de la naturaleza en un conjunto de engranajes invariantes [...] Pero el éxito del mecanicismo implica que todos los contenidos, en apariencia irreductibles, sean sometidos a este modelo o eliminados. Y la conquista del tiempo a través del reloj, la espacialización de la duración, ofrecen una imagen triunfal de que, finalmente, no hay nada que no sea reductible al mecanismo. Y sobre todo el hombre o, más bien, esa parte aislada de él que es el cuerpo. (67)

Le Breton aclara que no fue el dualismo cartesiano al que se refiere en su obra "el primero en operar una ruptura entre el espíritu (o el alma) y el cuerpo, sino

⁶⁶ La utilización intencional de la palabra *hombre* pretende remarcar con ironía, por eso la cursiva, el hecho de que, desde el uso tradicional del idioma, se asuma que este término representa a la humanidad, e incluya de hecho (¿?) a las mujeres y al género femenino.

que este dualismo [...] nombra un aspecto social manifiesto cuyas etapas evocamos antes: la invención del cuerpo occidental; la confinación del cuerpo a ser el límite de la individualidad”, lo convierte en “la marca misma de la individualidad”. (68)

Este autor explica que, a la par de la división del espacio y del tiempo, se produjo una división ontológica sobre el ser humano: el cuerpo y el alma, en la que “La dimensión corporal de la persona recoge toda la carga de decepción y desvalorización”. (69) Citando a Descartes, señala que el cuerpo, al no constituir un instrumento de la razón, del pensamiento, fue confinado a la insignificancia. Así, “El cuerpo es visto como un accesorio de la persona [...] La unidad de la persona se rompe y esta fractura designa al cuerpo como a una realidad accidental, indigna del pensamiento”. (69)

El cuerpo riguroso, el cuerpo del actor

Esta desvalorización de toda la dimensión corporal de la humanidad, con su mirada mecánica, por un lado, y su mirada médica, por otro, dejaron sin embargo al arte como uno de los reductos en los cuales el cuerpo, y sus múltiples expresiones, están permitidos e incluso admirados. Es una forma en la cual, a través de la actriz, del actor, la sociedad expresa sus propias emociones.

Le Breton (2012), dice que “La escena teatral es un laboratorio cultural donde las pasiones ordinarias revelan su contingencia social y se dan a ver bajo la forma de una partición de señales físicas que el público reconoce inmediatamente con sentido”. (74).

Estas señales físicas de las que habla Le Breton solo pueden ser enunciadas materialmente, a través del cuerpo de la actriz y del actor. Y no es cualquier cuerpo. Tiene que ser uno capaz de transmitir, capaz de mimetizar, capaz de representar. El cuerpo que interviene en las artes escénicas no es un cuerpo más. Es un cuerpo que ha pasado por un proceso de práctica constante. Stanislavski (2009) dice a sus alumnos:

Es imposible transmitir la creación inconsciente de la naturaleza con un cuerpo que no está preparado, de igual modo que no se puede ejecutar la Novena sinfonía de Beethoven con instrumentos sin afinar.

Cuanto mayor es el talento y más sutil el espíritu creador, mayor es la elaboración y la técnica que se necesita.

Así pues, desarrollen el cuerpo y subordinenlo a las órdenes de la naturaleza y su espíritu creador... (22)

Para Le Breton (2012), "La inteligibilidad de lo mostrado implica el significado de la puesta en escena del cuerpo del actor" y continúa indicando que "...el cuerpo se hace relato, porta el significado junto con la palabra de la entrega realizada" (74). El cuerpo del artista escénico no solo es, en ese sentido, un cuerpo simbólico, que porta significados, sino también un cuerpo responsable, un cuerpo que debe asumir su responsabilidad de transmitir y comunicar, y para ello, debe formarse, someterse a la práctica constante. De otra forma, se perdería la conciencia acerca

...de la potencia del cuerpo, desde lo que el cuerpo, también tan difícil de asir, es capaz de hacer. Lo que el cuerpo hace se nos suele escapar, porque no siempre podemos articular su evidencia material y experiencial en términos del lenguaje o porque no siempre tenemos la manera o las palabras para traducir el experimentar en decir. (Mora 2015, 119)

Para la bailarina e investigadora Ana Mora (2015), hay una ambivalencia en el cuerpo que, por un lado, se presenta en lo efímero de toda práctica corporal, en la extinción inmediata del acto, pero, por el otro aparece en lo permanente, en la huella que un hacer, que una práctica constante, deja en el mismo cuerpo "ya sea a manera de inscripciones concretas –como las escoriaciones, las deformaciones craneales intencionales o los tatuajes– o en forma de un determinado habitus o una determinada corporización". (120)

Para el actor, todo su trabajo previo de formación y de práctica se inscribe en su cuerpo, “son las huellas que se imprimen en el cuerpo de cada uno, los circuitos físicos instalados en el cuerpo, por los cuales circulan paralelamente las emociones dramáticas que encuentran así el camino para expresarse”. (Le Breton 2002, 73) De esta forma, el cuerpo funciona no solo como vehículo de expresión, sino también como un repositorio de la memoria:

Estas experiencias, que van del silencio y la inmovilidad al movimiento máximo, pasando por innumerables dinámicas intermedias, permanecerán para siempre grabadas en el cuerpo del actor y se despertarán en él en el momento de la interpretación. Cuando, a veces muchos años después, el actor tenga que interpretar un texto, ese texto hallará eco en el cuerpo y reencontrará en él una materia rica y disponible para la emisión expresiva. El actor podrá entonces tomar la palabra con conocimiento de causa. Porque, en realidad, la naturaleza es nuestro primer lenguaje. ¡Y el cuerpo lo recuerda! (73- 74)

El cuerpo del artista constituye también un dispositivo de almacenamiento de su capital simbólico. Su trabajo y su obra solamente son posibles a través de su cuerpo, más precisamente, a través de las capacidades de ese cuerpo, conseguidas gracias a la práctica constante. En la voz del maestro Arkadi Nikoláievich, Stanislavski (2009) señala:

Mediante ejercicios sistemáticos practicados diariamente han llegado a los núcleos importantes del sistema muscular mantenidos en actividad por la vida misma, o a otros que permanecían sin desarrollo. En resumen, la labor realizada tonificó no sólo los centros motores más amplios y comunes, sino también otros más delicados, que raramente utilizamos. Sin el ejercicio necesario, esos músculos se debilitan y atrofian, y al revivir sus funciones realizamos nuevos movimientos, experimentamos nuevas sensaciones, nuevas posibilidades expresivas, más sutiles, que no habíamos conocido hasta entonces.

Todo esto contribuye a que su aparato físico se haga más dinámico, flexible, expresivo y sensible. (63)

Todo lo expuesto hasta aquí muestra que la formación rigurosa, la práctica de una disciplina artística o deportiva, de alguna manera salva al cuerpo de ser confinado al ámbito de lo inferior. Y, aunque en el caso de las artes escénicas, estén involucrados aspectos emotivos y subjetivos, no racionales, el hecho de que se trate de cuerpos disciplinados, cuerpos que almacenan capital, simbólico pero capital al fin, los releva del desprecio al que se refiere Le Breton (2002): “El cuerpo es, axiológicamente, extraño al hombre, se lo desacraliza y se convierte en un objeto de investigación entendido como una realidad aparte. [...] hay que constatar, también, que el cuerpo adquiere un índice despreciativo”. (71)

El cuerpo del artista escénico, entonces, es un cuerpo que, a través de la formación, se masculiniza. Arkadi Nikoláievich continúa con su clase a Stanislavski:

A veces podrán producirse algunas magulladuras o hacerse moretones en la frente. El profesor procurará que esto no sea demasiado grave. Pero recibir una pequeña contusión “en aras de la ciencia” no puede hacer mucho daño. Les enseñará a realizar el próximo movimiento sin dudas innecesarias, sin vacilaciones, *con varonil decisión, valiéndose de la intuición física y de la inspiración.*

Después de haber desarrollado esa fuerza de voluntad en los movimientos y acciones corporales, les resultará más fácil trasladarla a los momentos culminantes de la vivencia, (2009, 66 .Cursiva propia del original)

Sin embargo, la formación (literal) del cuerpo del actor no es equiparable a la del deportista, ni siquiera a la del bailarín, pues el valor del cuerpo del actor radica en que se vuelve “poético” según lo llamó Jacques Lecoq (2003). Este maestro del teatro inició su interés y su estudio por las posibilidades del cuerpo siendo deportista, a partir del estudio de la geometría del cuerpo (19-20).

En su pedagogía de la creación teatral, Lecoq recupera el término mimo más allá de la interpretación sin palabras, en su sentido de mímesis: “Yo situó el acto

de mimar en el centro, como si fuera el cuerpo mismo del teatro: poder jugar a ser otro, poder dar la ilusión de cualquier cosa". (41-42) Esta capacidad de jugar a ser otro, es lo que le entusiasma: "El mimo que yo amo es una identificación con las cosas, para hacerlas vivir, incluso cuando la palabra está presente". (43) Para Stanislavski (2009), este juego debe llegar a ser tan profundo que se pueda "interpretar el papel sin maquillaje ni vestuario, con mi propia cara y mi ropa". Y cuando el actor lo logra, sentirá también una satisfacción personal "Me sentía feliz, porque comprendía el modo en que hay que vivir una vida ajena, y qué significan *la transformación en otro personaje y la caracterización*. Estas son cualidades y dones de la máxima importancia para un actor". (45)

La técnica propuesta por Lecoq (2003) para llegar a este nivel de interpretación no supone la formación física de un cuerpo ideal, sino el desarrollo de las capacidades de movimiento de cada actriz, de cada actor. "*La preparación corporal* [que incluye gimnasia dramática, técnica vocal, respiración, acrobacia dramática] no aspira a alcanzar un modelo corporal, ni a imponer formas teatrales preexistentes. Debe ayudar a cada uno a alcanzar la plenitud del movimiento justo, sin que el cuerpo haga 'más de la cuenta' (en lo escénico), sin que contamine aquello que debe transmitir". (104)

En estas expresiones es claro que el cuerpo representa una posibilidad de plenitud en la expresión, pero también que para ello hay que formarlo, es preciso al mismo tiempo, evitar esa *contaminación* y fortalecer el cuerpo.

El cuerpo del actor está sometido a una serie de exigencias múltiples virtualmente contradictorias. Es un cuerpo que debe ser "significante, orgánico y equilibrado" (Mauro 2010, 38). Un cuerpo que sea capaz de normar sus movimientos, pero a la par debe mantener la espontaneidad; un cuerpo orgánico, capaz de coordinar sus partes para que resulte útil, cuyos movimientos tengan sentido final; un cuerpo en el que la práctica no implique una única forma, como en la danza o el deporte, sino que permita "garantizar la transparencia hacia el personaje, a través de la continuidad rítmica, la unidad, la coincidencia". (38) En definitiva, un cuerpo que sea capaz de atrapar y mantener la atención y la mirada del espectador.

Según explica Karina Mauro (2014), a diferencia del canto, la interpretación musical, la danza u otras artes interpretativas, la acción actoral no difiere de la acción cotidiana. Según esta autora, es la "situación de actuación", el contexto simbólico en el que se realiza la "acción actoral" la que define a la actuación. Es decir, el espacio temporal en el que un sujeto (o varios) "se posiciona para llevar adelante dicho accionar ante la mirada de otro". (124)

En ese sentido, "la situación de actuación se define por la participación necesaria de dos sujetos, aquel que acciona y aquel que observa dicho accionar. El espectador es quien presta su mirada para que el actor se posicione como tal" (126). Es decir, el teatro, la actuación teatral más precisamente, solo puede ser en la medida en la que, parafraseando a Peter Brook: "hay un espacio vacío, un actor y otro que te mire".⁶⁷ Es el espectador quien legitima la actuación mediante su mirada y, por ello, la representación teatral es un continuo. La obra se produce y se consume al mismo tiempo, "en un aquí y ahora inmanente e indeterminado" (127).

En el caso del cine, la cámara ocupa un lugar intermedio entre el actor y el espectador, por lo que "la situación de actuación en cine se circunscribe al momento de la toma o más precisamente, al acto mediante el cual se produce una imagen en movimiento". (128) Imagen que resulta de la acción del actor, pero también de la acción de captar el momento a través de la cámara.

El cuerpo feminizado, el cuerpo ofrecido

A pesar de las diferencias entre teatro y cine, en ambos casos el actor materializa al personaje a través de su cuerpo (Mauro 2014, 37), con el fin de obtener y preservar la mirada del espectador. En ambos casos se trata de cuerpos que "se dan a ver", cuerpos que se ofrecen a sí mismos para la contemplación ajena y, al subordinarse al espectador, se ven feminizados. (Mauro 2020, 5-6)

⁶⁷ La frase original es: "Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo, lo único que necesito es alguien que camine en este espacio y otro que lo observe para llamarlo un acto teatral". Con ella, Peter Brook da inicio a su libro "El Espacio Vacío". El texto completo está disponible en: <https://actors-studio.org/web/images/pdf/brook.peter.el.espacio.vacio.pdf>

Y, tal como lo explica Karina Mauro citando a Ann Kaplan (1998 en Mauro 2020), no se trata de que la mirada sea masculina en sí misma, sino de que, “dados nuestro lenguaje y la estructura de los sistemas simbólicos y de las relaciones sociales, poseer y ejercer la mirada es estar en la posición masculina” (7). Para esta investigadora, tanto el actor como la actriz son sujetos cargados de significantes femeninos, sobre todo debido a que su éxito o fracaso está ligado a la mirada y a la elección del otro, hecho que se vería reforzado además por el carácter discontinuo y estacional del trabajo actoral.

Esta feminización del cuerpo de actores y actrices, sumada a la feminización de muchos de los espacios de trabajo en el arte, así como a la feminización inherente en el tiempo donado, no remunerado, que se dedica a actividades de creación y producción artística, han sido determinantes en las condiciones de precariedad y de informalidad que prevalecen en este campo. Pero, cada vez con más velocidad, se traslada hacia otros sectores y ramas de actividad en un proceso sin precedentes de feminización del trabajo que, según la filósofa Belén Castellanos (2020), marca el inicio de todo un cambio de época.

Bibliografía

- Carrasco, Cristina. 2001. "La sostenibilidad de la vida humana: ¿Un asunto de mujeres?". *Mientras Tanto*, (82): 43-70. Icaria Editorial. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27820584>
- Castellanos, Belén. 2020. "Edipo y Narciso en el bucle de la producción". En: León, Montalvo y Troya, edit. *Cuidarnos. Cara a cara, cuerpo a cuerpo. VI Encuentro Iberoamericano del Arte, Trabajo y Economía*. Arte Actual - FLACSO. (33:46)
- Le Breton, David. 2002. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Traducido por Paula Mahler. Nueva Visión. Buenos Aires.
- Lecoq, Jacques. 1997. *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*, traducido y adaptado al Español por Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro. Alba Editores s.l.u. Barcelona.
- Mauro, Karina. 2020. "Siempre vas a tener trabajo". Apuntes sobre la feminización del trabajo actoral". *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, (8) jul/sep.
- _____. 2014. "La actuación teatral y la actuación cinematográfica: un campo de investigación específico". *Investigación Teatral* (4-5). Diciembre. (120:135)
- _____. 2010. "La concepción del cuerpo en la Actuación entendida como 'interpretación'" *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, (2) 4, diciembre. (29:40). Universidad Nacional de Córdoba Córdoba, Argentina. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=273219411004>
- Mora, Ana Sabrina. 2015. "El cuerpo como medio de expresión y como instrumento de trabajo: dualismos persistentes en el mundo de la danza". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 10 (1): 117-130. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297042319007>
- Stanislavski, C. 2009. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. España: Alba Editorial.

Marcelo Chiriboga o la reescritura fílmica de la tradición literaria¹

Marcelo Chiriboga or the filmic rewriting of literary tradition

Recibido: 10 de octubre 2021 Aprobado: 28 de octubre 2021

Marcelo Báez Meza
Independiente

Resumen

De la literatura latinoamericana de ficción nace la figura de Marcelo Chiriboga, un integrante ecuatoriano del conocido boom literario. Este personaje crece en las voces de autores como Donoso, Fuentes, Cornejo, entre otros; en la actualidad, el cineasta Javier Izquierdo ha recuperado al personaje y le ha dado rostro en un intento de construir una metáfora de la búsqueda de la identidad colectiva o de la imposibilidad de lograr esa identidad.

Palabras clave:

Boom latinoamericano, literatura ecuatoriana, Marcelo Chiriboga, identidad

Abstract

From Latin American fiction literature comes the figure of Marcelo Chiriboga, an Ecuadorian member of the well-known literary boom. This character grows in the voices of authors such as Donoso, Fuentes, Cornejo, among others, and today, filmmaker Javier Izquierdo has recovered the character and has given him a face in an attempt to build a metaphor of the search for collective identity or the impossibility of achieving that identity.

Keywords:

Latin American boom, Ecuadorian Literature, Marcelo Chiriboga, identity

¹ Del libro inédito *Por los siglos de los siglos* de próxima aparición

Marcelo Chiriboga o la reescritura fílmica de la tradición literaria¹

En noviembre de 2016 asistí a la Feria de Libro de Quito, en calidad de panelista, a la presentación de las Obras Completas de Marcelo Chiriboga (1933-1990), personaje que aparece en las obras *El jardín de al lado* (1981) y *Donde van a morir los elefantes* (1985) del chileno José Donoso (1925-1996); *Cristóbal Nonato* (1987), *Diana o la cazadora solitaria* (1994), *La gran novela latinoamericana* (2011) y *Fricción* (2008) de los mexicanos Carlos Fuentes (1928-2012) y Eloy Urruz (1968); y *Las segundas criaturas* (2010) del quiteño Diego Cornejo Menacho (1949).

Muchos lectores se animaron a entrar al salón donde se efectuaba la presentación que en verdad era un pretexto para conversar sobre el filme *Un secreto en la caja* (2016) de Javier Izquierdo Salvador (Quito, 1977). El cuadernillo de las obras completas estaba en una mesa, a la entrada, disponible para cualquier persona que deseara tomarlo. De qué manera terminó este evento, lo cuento al final de este texto.

El personaje tiene un apellido común en Ecuador y está construido supuestamente para llenar un vacío en el mercado literario internacional. Nuestro país no aportó con un escritor a ese movimiento editorial llamado boom latinoamericano. Donoso (Fuentes lo imita después) decide que Ecuador debía participar simbólicamente de esa corriente. No pensaron en Bolivia, Paraguay, Costa Rica o cualquier otro país latinoamericano. Señalaron a una nación atravesada por una línea imaginaria.

Durante la presentación con Javier Izquierdo hice un parangón con la figura de Márgara Sáenz, escritora inventada por el poeta peruano Abelardo Oquendo. El texto "De otra vez Amarilis", de la supuesta autora guayaquileña, apareció en *Poemas del amor erótico* (Mosca azul, 1972). El prólogo estuvo a cargo de Antonio Cisneros, y Mirko Lauer

¹ Del libro inédito *Por los siglos de los signos* de próxima aparición

se encargó adicionalmente de inventar un poeta uruguayo de nombre Diego Donovan, también incluido en la compilación de poesía hispanoamericana.⁶⁸

La invención del peruano se parece mucho a la del chileno. ¿Por qué se dan este tipo de chanzas? Ecuador no forma parte de una tradición literaria cosmopolita. No hay obras de escritores que pertenezcan a un circuito editorial internacional o que sean parte de esas alucinaciones gringas llamadas *canon* o *best seller*. Esa obsesión deportiva de los *rankings* exige que un movimiento internacional como el *boom* tenga escritores cortados por la misma tijera: viajados, leídos, errantes, conectados con otros grandes y siempre inteligentes a la hora de contestar preguntas durante las entrevistas. Es precisamente esta obsesión por el cosmopolitismo la que ironiza tan bien el filme de Izquierdo. “Los exiliados, así es como nos llaman”, dice el Chiriboga de Izquierdo, “somos como europeos atrapados en cuerpos de latinoamericanos, y no tenemos nada que decir”. Para darle esa carcasa internacional, el cineasta trabaja el *background* de su personaje con el modelo del escritor comprometido de los años setenta: una juventud guerrillera que lo lleva a pertenecer a un grupo subversivo, luego pasa en prisión por un tiempo para después emigrar a Europa (Berlín Oriental, exactamente).

La metáfora de los europeos atrapados en cuerpos de latinoamericanos (la verdadera caja sin secreto) ya está presente en la discusión de los denominados estudios culturales. Esta metáfora nos habla de un espacio desterritorializado donde el concepto de frontera es cada vez más evanescente. En este sentido, ya no puede hablarse de una cultura nacional única, sino de múltiples culturas que comparten una nación. Este es el andamiaje conceptual no sólo de las declaraciones del Chiriboga, personaje de Fuentes, Donoso, Cornejo o Urruz, sino del Marcelo del filme de Izquierdo.

El Chiriboga literario

La primera novela en la que aparece Marcelo Chiriboga es *El jardín de al lado* (1981) que cuenta los avatares del chileno Julio Méndez, “escritor de tono

⁶⁸ Ver *Nunca más Amarilis (Bioficción definitiva de Mrgara Sáenz)* que publiqué en 2018. En esa novela también aparece Marcelo Chiriboga de manera muy fugaz.

menor condenado a no pasar jamás al tono mayor de la gran novela de hoy". Dos obsesiones tiene este escritor: la "capomafia" Nuria Monclús, agente literaria de los principales exponentes del boom y el ecuatoriano Marcelo Chiriboga. La primera es la

(...) diosa tiránica capaz de hacer y deshacer reputaciones, de fundir y fundar editoriales y colecciones, de levantar fortunas y hacer quebrar empresas, y sobre todo de romperle para siempre los nervios y los collons a escritores o a editores demasiado sensibles para resistir su omnipresencia. (Donoso 1981, 46)

Mientras el trasunto de Monclús es Carmen Balcells, agente de Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y otros, el que está detrás de Chiriboga es una quimera. Tal y como lo dibuja Donoso, es pequeño, flaco, con aire aristócrata, cabellera canosa, autor de una novela tan vendida y traducida como la Biblia y el Quijote, con "figura de galán de cine".

Este ecuatoriano ha hecho más por dar a conocer a su país con *La caja sin secreto*, que todos los textos y las noticias publicadas sobre el Ecuador. Rodeados por las páginas de opaco nogal donde reluce la imaginaria de plata, este ídolo, este escritor delicado y fuerte a la vez que habla de igual a igual con el Papa y con Brigitte Bardot, con Fidel Castro, Carolina de Mónaco o García Márquez y cuyos pronunciamientos sobre política o sobre cine, o sobre moda causan tempestades, está a unos metros de mí. (Donoso 1981, 135)

Como vemos por la cita, Donoso concibe a su escritor canónico a partir de sus contemporáneos más cercanos: García Márquez, Carlos Fuentes, Vargas Llosa, Julio Cortázar, Augusto Monterroso quienes son las personas mediáticas que inspiran ese ecuatoriano de baja estatura que fue "el centro del boom", cuya prosa supuestamente "tiene una simplicidad *deceptiva* que se disuelve bajo la lengua, embargando los pulmones y el ser entero con un aroma que la corteza de su lenguaje no hacía esperar". (Donoso 1981, 244)

Cinco años después de la publicación de *Diana*, aparece *Cristóbal Nonato* (Seix Barral, 1986) de Carlos Fuentes, que le dedica apenas un par de páginas a Chiriboga, de una manera algo forzada y rayando la inverosimilitud. En el capítulo "De aves que hablan el mismo idioma", se da cuenta de una visita al DF, "en los retardados años ochenta", del "distinguido crítico irlandés Leopoldo Boom (sic)". Según la *boutade* de Fuentes,

Leopoldo Boom sustituyó al desgastado astro del auge de la novela latinoamericana, Marcelo Chiriboga, como principal bautizador de las calles de la ciudad que crecía tan rápido y tan vastamente rebasaba la capacidad nominativa de sus propios habitantes, que fue necesario importar a este novelista precariamente detenido en uno de estos países que en el Ecuador se devoran entre sí para añadir dos metros más al *se los tragó la selva de sus geografías*: Chiriboga, sobra decirlo (y con ello, murmura mi madre, está dicho todo: DICHO? DICHOSO JOYCE DIXIT) suramericanizó velozmente predios enteros de la todavía entonces Ciudad de México, quiso convertir Ixquitécatl en Iquitos, Ixcateopan en Iquique, Cuitláhuac en Cundinamarca, Santiago Tlateloco en Santiago del Estero, Chalco en Chaco y Texcoco en Titicaca. (Fuentes 1986, 104)

El "desgastado astro del auge de la novela latinoamericana" aparece como un re-nominador, una autoridad literaria que impone una nueva onomástica, una reescritura de la Historia. Según la voz narrativa, Chiriboga propone que la colonia Cuauhtémoc se llame Entre Ríos (o Mesopotamia mexicana "para los iniciados") y que sus calles adopten nombres como Danubio, Amazonas, Ganges y Sena. Lo risible no es que el cameo de Chiriboga implica que éste tiene el poder de re-bautizar lugares, lo no creíble es que los editores de Fuentes se lo permitan y que todo acabe con la expulsión del ecuatoriano:

Fue expulsado por decreto presidencial rumbo a Lima la Horrible, de donde nunca debió salir en primer lugar, pues bien sabido es
–Que mono, perico y peruano, no debes darle la mano.

–Que es ecuatoriano, interrumpió mi madre.

–Naciones subalternas, dijo el pedante de mi papá, que se han pasado pretendiendo ser primeros en todo lo que, obviamente, los mexicanos tuvimos antes: civilizaciones incas, universidades españolas, catedrales católicas, colegios pontificios, democracias rígidas y poetas populistas. (Fuentes 1986, 105)

Ocho años después de la publicación de *Cristóbal Nonato*, aparece otra novela de Fuentes, *Diana o la cazadora solitaria* (1994). Esta vez rodeada de un escándalo metatextual: acusaciones de plagio de parte de Víctor Celorio que reclama que su novela *El unicornio azul* (1985) es proveedora de 110 citas textuales.⁶⁹ Si enmarcamos la discusión de Chiriboga dentro del discurso jurídico no sería impreciso decir que Fuentes le robó la idea de Chiriboga al chileno. Se apropió casi ilegalmente del personaje y así lo hizo saber en algunas entrevistas. Siempre hablaba en plural de la invención del chileno y la de él. A Milagros Aguirre le dijo lo siguiente en una entrevista de 2001:

Como no hubo un escritor ecuatoriano del *boom*, entonces José Donoso y yo inventamos un escritor ecuatoriano que se llama Marcelo Chiriboga. Marcelo Chiriboga aparece en **muchas novelas**⁷⁰ de José Donoso y mías. A veces enamora señoras, a veces se muere, otras resucita. Marcelo Chiriboga es un personaje mítico de la literatura ecuatoriana... **Por lo menos ese favor le hicimos a Ecuador**⁷¹: le dimos un miembro del 'boom'. Por ahí anda Chiriboga. Y, a lo mejor, hasta nos sobrevive...⁷²

⁶⁹ Ver el riguroso estudio comparativo entre ambas novelas en el siguiente estudio: <https://www.victorcelorio.com/index.php/2-uncategorised/20-estudio-comparativo>

⁷⁰ ¿Dónde están las muchas novelas? Apenas son dos de Fuentes y dos de Donoso.

⁷¹ Sólo me queda salirme de cualquier protocolo académico y agradecerle al señor Fuentes por el tremendo favor de ponernos en el panteón del *boom*.

⁷² Entrevista concedida a Diario El Comercio el 1 de julio de 2001. Recuperado de <https://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/carlos-fuentes-tuvo-historia-ecuador.html>.

El tufillo paternalista de esa declaración también habita en la siguiente cita de *Diana o la cazadora solitaria*, en un párrafo más que forzado resulta lo único que se le ocurrió a Fuentes para hablar (a través de una voz narrativa) del declive de Chiriboga:

Yo había ido a visitar a mi amiga y agente literaria, Carmen Balcells, con un propósito caritativo. Quería pedirle que apoyara al novelista ecuatoriano Marcelo Chiriboga, injustamente olvidado por todos *salvo por José Donoso y por mí*. Ocupaba un puesto menor en el Ministerio de Relaciones en Quito, donde la altura lo sofocaba y el empleo le impedía escribir. ¿Qué podíamos hacer por él? (Fuentes 1994, 206)

Dos cosas resultan risibles: la primera que aparezca ese plural condescendiente que he puesto en cursiva y que engloba a Donoso y al novelista mexicano; segundo, que un diplomático de carrera como Fuentes ignore que Ecuador ha tenido escritores que han ocupado el cargo de ministros de relaciones exteriores. Tanto Gonzalo Zaldumbide, Alfredo Pareja Diezcanseco, Alfonso Barrera Valverde y María Fernanda Espinosa no han tenido problemas con esos dos lugares comunes que son la altura de Quito o el cargo burocrático que impide la escritura literaria.

No es la primera vez que se recurre a la hipertextualidad cruzada para recrear la figura de este novelista riobambeño. Ya lo hizo Diego Cornejo Menacho en *Las segundas criaturas* (Quito, Dinediciones, 2010). La trama obliga a conocer los orígenes de Chiriboga en una familia de hacendados en Riobamba (ciudad donde también nació el filósofo Bolívar Echeverría), sus estudios de agronomía en Quito, el nacimiento de su filiación política, su obtención del premio Cervantes, su relación con su agente literaria Nuria Monclús, que es el mismo nombre que había escogido José Donoso en sus novelas para enmascarar a Carmen Balcells.

El libro de Cornejo Menacho es, en cierta medida, tributario de *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976) de Jorge Enrique Adoum: el cultivo del tono ensayístico dentro de la narración, cierto enfoque lúdico para romper con la noción tradicional del género novelístico, la recreación del ambiente intelectual de los

años setenta como época clave de cambios políticos, el personaje principal con un *background* revolucionario y un fuerte compromiso político. El Chiriboga de *Las segundas criaturas* está modelado evidentemente en el Turco Adoum por la toma de conciencia política del intelectual ecuatoriano, exiliado en París, donde se codea con nombres referenciales de la literatura europea. Se incurre en reflexiones sobre la esencia de la novela contemporánea que conducen a un solo callejón, el del texto con personajes.

Sin embargo, en sus memorias, Adoum se quita el traje chiriboguesco que quieren ponerle a la fuerza y empieza (el capítulo que le dedica) deduciendo que Marcelo es “una suerte de arquetipo burlón del boom” (Adoum 2003, 513). A renglón seguido el escritor ambateño hace un rastreo del canon Chiriboga, es decir, cita los hallazgos de los libros consabidos de Fuentes y Donoso. Su pesquisa arroja un texto importante de Ángel F. Rojas, publicado en 1995, en el diario El Comercio de Quito. En esa columna el novelista lojano afirma que “se trata de una tentativa caricaturesca, que en nada busca parecerse a nuestro polémico compatriota” (Adoum 2003, 516) Otra contribución del Turco resulta la alusión a su encuentro cara a cara, con Carlos Fuentes, en Ciudad de México. El autor de *Cristóbal Nonato* le confirma con un escueto “No, qué va a haber existido”.

Retomando a Cornejo Menacho, la experiencia metatextual dentro de la psique de su Chiriboga es tan poderosa que el mismo personaje reflexiona sobre su nombre, siempre con la conciencia de vivir bajo el influjo de entidades superiores.

No obstante, a veces tengo la extraña certidumbre de que en verdad yo no escogí llamarme Marcelo. Me ocurre con frecuencia que siento que Fuentes y Donoso fueron quienes lo eligieron para mí, porque la desazón no los dejaba dormir, porque Benitín y Eneas necesitaban que yo existiera para expresar lo que no podían decir por su propia boca, o qué sé yo... (Cornejo Menacho 2010, 77)

Las segundas criaturas retoma no sólo al hijo putativo de Benitín y Eneas. Se esfuerza por importar al novelista ecuatoriano Gustavo Vargas Pardo⁷³ que aparece fugazmente en un episodio de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. Toda la información sobre Chiriboga proporcionada por Donoso sirve de basamento para este ejercicio metatextual. Se recicla información ya difundida como la del supuesto amorío entre la artista Jean Seberg y Carlos Fuentes que se asemeja mucho a una crónica de la revista *Hola*. Se desmenuza la carrera literaria de Romain Gary (esposo de la actriz) para, de cierta manera, justificar la subtrama de Seberg y se hace puente con la invención de Emile Ajar, seudónimo de Gary para desafiar el *establishment* literario (después de todo Ajar es una invención de tanto peso como Chiriboga). Se importa también a Gustavo Zuleta, personaje de *Donde van a morir los elefantes* de José Donoso. Hay, además, lugar para la hipérbole como sucede con un Chiriboga convertido en chofer de la embajada de México por gracia y obra de Benjamín Carrión, o cuando pelea a puñetazo limpio con Vargas Pardo. Como remate y para acatar el largo obituario que aparece en *Donde van a morir los elefantes*, inicia su carrera diplomática como embajador.

La última aparición mexicana de esta fantasmagoría se da en *Fricción* (2008), novela de Eloy Urruz en la que asistimos a una sátira de la academia norteamericana. Gaudencia Gross-Wayne del departamento de lenguas extranjeras de la Millard Fillmore University es la experta más renombrada en las obras de Marcelo Chiriboga, ganador del Premio Icaza. Gaudencia ha publicado estudios sobre su compatriota con títulos muy coloridos: *El uso del color en la obra de Marcelo Chiriboga*, *El arcoíris en la obra de Marcelo Chiriboga*, *Los colores secundarios en las novelas de Marcelo Chiriboga*, *Colores pintorescos en la narrativa de Marcelo Chiriboga*, *El uso del rojo en las novelas tardías de Marcelo Chiriboga*, *El uso del verde en los cuentos de Marcelo Chiriboga* y *El uso del azul en los poemas de Marcelo Chiriboga*. (Urruz 2008, 146) El humor facilista de Urruz no termina ahí.

⁷³ Ver mi artículo en el que hago una pesquisa sobre cómo Roberto Bolaño transtextualiza a Miguel Donoso Pareja en el personaje de Gustavo Vargas Pardo: Báez Meza, M. (2021). "El poeta Belano alecciona a los maestros". *Kipus: Revista Andina De Letras Y Estudios Culturales*, (49), 41-58. <https://doi.org/10.32719/13900102.2021.49.3>

La editorial que publica esos libros académicos se llama Qohelet, a la que sólo se accede si el autor costea la edición. Se menciona a la pasada (a ningún mexicano le gusta desarrollar una subtrama donde aparezca Chiriboga) un escándalo sobre el último libro de la lista arriba indicada. La polémica se da por el hecho de que Marcelo Chiriboga no escribió nunca un poema en toda su vida. La narrativa de Urruz es referida brevemente por Carlos Fuentes en *La gran novela latinoamericana*: “En sus novelas se dan cita Sergio Pitol y J. M. Coetzee, Pancho Villa y Milan Kundera, José Donoso y Marcelo Chiriboga, el regalo del Ecuador al boom”. (Fuentes 2011, 374) Veamos ahora de qué manera el cineasta Javier Izquierdo le ha dado existencia audiovisual a ese supuesto regalo ecuatoriano al boom. *Spoiler alert*: lo hace de una manera más elaborada, sin las torpezas y el acartonamiento de todos los escritores arriba mencionados.

El Chiriboga cinematográfico

En la secuencia inicial de créditos llama la atención que, entre las empresas que financian el documental, está la Fundación Marcelo Chiriboga. Semejante ironía sólo puede presagiar una obra audiovisual enjundiosa. Luego vienen dos epígrafes: uno de Donoso y otro de Fuentes, ambos referidos a Chiriboga. El primero, tomado de *El jardín de al lado* y el segundo, de *Diana o la cazadora solitaria*. La primera gran diferencia con el Chiriboga donosiano (que también es el de Cornejo) es que se trata de un personaje no mediático. Mientras *El jardín de al lado* nos trae noticias de un rey de los tabloides o una persona encantada con los flashes de las cámaras, “figura pública casi pop, entre política y cinematográfica”, (Donoso 1981, 134), el escritor construido por Izquierdo es un recluso. Tanto así que la película se abre con imágenes de la única entrevista que dio y que fue la concedida a Joaquín Soler Serrano en el célebre programa cultural *A fondo*. En ese show literario, equivalente al *Apostrophe* de Bernard Pivot (al que sí va el Chiriboga de Cornejo), desfilaron nombres como los de Juan Rulfo, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti y Julio Cortázar. De este último, Chiriboga adopta los gestos a la hora de encender un cigarrillo en pleno interrogatorio televisivo.

El resto del documental que dura setenta minutos reúne los testimonios de personas que conocieron al riobambeño y en hilarantes montajes fotográficos

se usa fotos de escritores canónicos a los que se les sobrepone el rostro de Chiriboga. Lo que en Cornejo suena a pastiche intertextual, en Izquierdo es Woody Allen puro. Nótese el aire a *Zelig* que tiene la trama. No falta la conversación en la mesa de un restaurante (a lo *Broadway Danny Rose*) en la que dos figuras teatrales añoran en voz alta a Chiriboga. También está la saludable influencia del documental *Forgotten Silver* (1997) de Peter Jackson sobre la vida y obra de Colin McKenzie, supuesto pionero del cine neozelandés.

Aparece la figura del profesor norteamericano Richard Hayes de la Universidad de Alabama (hablando un español perfecto con un marcado acento norteamericano) que habla con autoridad sobre las obras del legendario ecuatoriano, mientras se observa al fondo un mapa de Ecuador dibujado con tiza en un pizarrón; está Luisa Castellet, la hija del editor español de Chiriboga; está Sofía, la hija del escritor convertida en una exponente del vídeo arte, la hermana Eloísa que es albacea de sus obras inéditas, Kuntsmann, el amigo alemán con el que hace migas durante su exilio en Berlín...

A lo largo del filme se pasa revista a las obras del escritor riobambeño. "En España era un *bestseller*", nos dice la hija del editor ibérico, o descubrimos azorados que *La línea imaginaria* (1968) es "la gran sátira bélica del boom", como lo dice el periodista mexicano Julio César Landara, uno de los "expertos" entrevistados. Es su formación subversiva lo que lo lleva a escribir esta novela sobre la guerra entre Ecuador y Perú.

Nosotros, los ecuatorianos, Joaquín, somos un país de resentidos. Ecuador es un país resentido con la historia. Es un país que vive con recuerdos de atracos que tienen hasta nombre y apellido. Perú. El protocolo de Río. Mi libro habla de eso. (Izquierdo 2016, min. 27)

Esta supuesta obra cumbre es un guiño a ese proyecto a cuatro manos (nunca concretado) que habían planeado García Márquez y Vargas Llosa sobre el conflicto bélico entre Perú y Colombia. "La gran novela de la guerra" como se le llama en el documental es asociable con la categoría de "la gran novela chilena" que Julio Méndez en *El jardín de al lado* intenta escribir. En una conversación su esposa Gloria intenta persuadirlo.

–Quedémonos. Escribe la gran novela del golpe, Julio. Si estuvieras comprometido y convencido como Carlos, entonces podrías escribir la gran novela chilena.

Yo revuelvo mi sopa, melancólicamente, al responder:

–La gran novela no ha sido jamás una novela de convicciones, ha sido siempre la novela del corazón. (Donoso 1981, 169-170)

Esta obsesión por el libro voluminoso y abarcador es también un guiño al membrete de “novela total” acuñado por Mario Vargas Llosa pensando en el relato de caballerías *Tirant Lo Blanc* de Joanot Martorell. Tampoco se puede dejar de asociar con la categoría de “gran novela latinoamericana” que maneja Carlos Fuentes en un libro del mismo nombre. Se trata de un estudio de 439 páginas de la narrativa de este lado del continente, desde la crónica de indias hasta Juan Villoro. La categoría de gran novela latinoamericana no es en ningún momento desarrollada por el autor de *La región más transparente*. Lo que hay es una reflexión al final sobre “la novela potencial que aún aguarda ser escrita entre nosotros”. (Fuentes 2011, 438)

Para Izquierdo la gran novela latinoamericana es *La línea imaginaria* y sobre ella habla el mismo Chiriboga (interpretado por un eficaz Alfredo Espinosa), interrogado por Joaquín Soler Serrano para el programa de entrevistas “A fondo” que es interpolado durante todo el metraje. En el mismo show televisivo por el que desfilaron figuras como Julio Cortázar, Manuel Puig o Jorge Luis Borges, Chiriboga hace una declaración trascendental:

“Los viajeros” nos llaman, los exiliados, somos como europeos atrapados en cuerpos de latinoamericanos y que no tenemos nada que decir y yo estoy muy molesto con eso porque hablar de nacionalidades y naciones sólo hace daño, y las distancias no ayudan a entender a los escritores, sino todo lo contrario.

Esta reflexión es la más importante en los 17 fragmentos y setenta minutos que tiene el documental. Si el nuevo cine latinoamericano tiene como uno de sus temas más importantes la idea de la nación en proceso de construcción, *El*

secreto en la caja se convierte en una metáfora de la búsqueda de la identidad colectiva o mejor dicho de la imposibilidad de lograr esa identidad.

Las ideas de viaje, desplazamiento, distancias, nacionalidades que se ponen sobre el tapete son cruciales porque están en todas las películas sobre periplos que se han filmado en este lado del hemisferio. Al igual que tantos otros, Chiriboga es un cuerpo biopolítico en tránsito, un ser que deambula como tantos otros en la búsqueda de su identidad no individual sino colectiva.

Este juego de máscaras identitario, Donoso incluso llega a practicarlo post-mortem en la contratapa de sus *Nueve novelas breves* (1996) con firma de Marcelo Chiriboga:

Para José Donoso el rostro es la máscara que oculta el vacío... que es también una máscara. Los espejismos de la identidad, del origen, de la tribu que –mentirosamente– nos concede un lugar visible en el mundo, aparecen como fogonazos aquí y allá, como la respiración misma del novelista, o el parpadeo de sus ojos lúcidos y lúdicos, en estos nueve relatos. De soslayo unas veces, obsesivamente otras, reconocemos en esos espejismos la misma mirada perturbadora e irónica con que este malicioso y desencantado fabulador chileno ha construido sus **célebres novelas mayores**. (Donoso 1996)

Es lo último que don José escribe bajo la máscara del ecuatoriano con el afán de consagrar sus *nouvelles* como obras maestras. Este texto funge como una especie de testamento donosiano, es un arte poética de su narrativa en la que consigna dos veces la palabra “espejismos” y hace énfasis en la mascarada que es la creación literaria. Este microtexto es el espejo en el que el chileno no duda en criticarse a sí mismo: “este malicioso y desencantado fabulador”.

Lo que empezó como una broma exquisita del autor de *El lugar sin límites* (copiada por Fuentes, el plagiario de Víctor Celorio) ha terminado por convertirse en el bumerán que regresa a cortar las cabezas de los novelistas endiosados por el mercado. Después de este documental los miembros de la

nueva literatura mundial tendrán más cuidado a la hora de jugar con nuestra línea imaginaria (no vaya a ser que nos regalen otro héroe). El sarcasmo peyorativo de un par de escritores del boom desembocó en el filme de Izquierdo como un personaje redondo y convincente, mucho más interesante que los mismos exponentes del boom.

Hay que agradecerle a Izquierdo por haberle puesto sonidos e imágenes a algo que otro ecuatoriano (Cornejo Menacho) ya había empezado en el plano de las palabras. El guion (escrito a cuatro manos con su hermano, el novelista Jorge Izquierdo) demuestra un dominio de la historia de la literatura latinoamericana con un sinfín de guiños intertextuales que harán las delicias de espectadores legos y no tan legos. El más importante es aquel en el que se menciona quién es el personaje principal de *La caja sin secreto* (1979):

José Donoso, el escritor chileno del *boom* inventado por Chiriboga se ha convertido en un personaje popular en Chile donde se han escrito artículos, un par de novelas, incluso se ha filmado un falso documental sobre el supuesto escritor.

La cita consignada niega la existencia de Donoso y reafirma la vida cinematográfica de Chiriboga sosteniendo la metáfora de la reinención y sus premisas posibles: todo *boom* es un invento editorial, los escritores no son personas sino personajes creados por los *mass media* o por *social media* en estos días.

No es la primera vez que Javier Izquierdo filma un documental sobre un artista legendario. Aunque en la era de la *posverdad* ya no se puede seguir etiquetando este tipo de narraciones audiovisuales como *docfics*, *mocumentales* o *mockumentaries*. La realidad ha sido tan tensionada y puesta a prueba por la ficción, que propuestas como las de Izquierdo se convierten en narraciones completamente autónomas y de un altísimo grado de verosimilitud.

Ya lo hizo con *Augusto San Miguel ha muerto ayer* (2003) en el que da vida al pionero del cine ecuatoriano con una premisa dramática envidiable: la exhumación de los restos del cineasta guayaquileño fallecido en 1921. La leyenda decía que los rollos de sus filmes habían sido enterrados con él. Al no existir ni un solo fotograma sobreviviente de Augusto San Miguel, la ópera prima de Izquierdo se convirtió en un documento invaluable. Lo que ha hecho el director en esta nueva obra no dista mucho de su ópera prima: es otro

desentierro simbólico que habla constantemente sobre la identidad y la historia de un país (por algo el filme está dedicado a la memoria del historiador Jorge Salvador Lara).

Izquierdo logra plasmar en su audiovisual una discusión que antes estaba reservada para la literatura. Él no lo sabe, pero ha re-escrito la tradición transportando a la escena documental los vestigios de un pasado literario que es cada vez más presente. Su película desnuda con inteligencia los mecanismos de las apropiaciones estéticas, juega con el concepto de canon y contra-canon. Interroga constantemente la categoría de archivo, corrigiendo y re-codificándolo. La bibliografía que le atribuye a Chiriboga es distinta de la propuesta por Cornejo Menacho, el entorno del personaje y su red de contactos es completamente diferente. Y lo mejor es que termina desmarcándose de los textos de Donoso y Fuentes. Nunca fue esclavo de ellos y se permite, con cámara en mano, fabular con una libertad e ingenio que no tienen ninguno de los escritores latinoamericanos que se han atrevido a fabular sobre él.

Por una cinematografía pequeña

Retomemos ahora lo dicho en el segundo párrafo de este texto. La feria del libro de Quito 2016 en la que se lanzó el libro de Marcelo Chiriboga terminó así. Las obras completas que estaban en la mesa, a la entrada de la sala, se agotaron, al igual que los esferográficos disponibles para todos. Se terminaron no sólo por el hecho de que eran gratuitas, sino por la curiosidad de los asistentes del evento. Eran páginas en blanco. Era un libro completamente vacío que debía ser llenado por cada uno de los asistentes. La metáfora de Izquierdo al tomarse la molestia de imprimir estos ejemplares era muy clara. La literatura ecuatoriana es una página en blanco que está por escribirse. Es un lienzo que aún espera ser acariciado por pinceles. Y cada cual puede escribir su versión de Marcelo Chiriboga. Ayer la redactó Cornejo Menacho, hoy Izquierdo, mañana quién sabe. Todos somos Marcelo Chiriboga.

Quien mejor ha reflexionado sobre este tema es Ignacio Echeverría en *Las literaturas pequeñas: un debate: Por una literatura pequeña*. Él plantea que escribir desde una nación pequeña constituye una oportunidad para ensanchar la cosmovisión. La cita de Lev Tolstói tan corrompida de "Pinta tu aldea y

pintarás el mundo” o “Describe tu aldea y serás universal” parecería ser una ilustración de esta categoría.

La opción que le queda al escritor es la de conformar sus perspectivas y sus estrategias personales a su propio país, obrando, en la medida de lo posible, por dilatar sus horizontes. Lo cual pasa, al menos, en una primera instancia, por sacar partido a la relativa pequeñez de su medio, que si por un lado limita su campo de acción, por el otro admite más fácilmente ser alterado y transformado. (Echeverría 2010, 27)

El crítico español nos recuerda en este señero ensayo la concepción de “literatura pequeña” que acuñó Kafka en uno de sus diarios: vivaz, polémica, aligerada en cuanto ausencia de normas, que funciona como la memoria de una nación pequeña. Echeverría pulveriza el concepto de “literatura menor” manejada por teóricos como Deleuze y Guattari y lo atribuye a una inexacta traducción (dicho sea de paso, Kuntzmann, el personaje germano de *El secreto en la caja*, proclama a Chiriboga como el Kafka del trópico). En alemán, *kleine literature* significa literatura pequeña y no literatura menor. Esta última ha sido una categoría despectiva que se ha manejado a la ligera.

Lo que ha hecho Izquierdo es lo que sugiere Echeverría que debe hacer un escritor que se expresa desde una literatura pequeña:

Excitar y explotar la complejidad y la riqueza durmiente de su propio medio cultural en lugar de evadirse de él. Explorar, aun en su propio marco reducido, su relación con literaturas aún más pequeñas, y las tensiones que conlleva su coexistencia. Profundizar y normalizar, sin allanar, las particularidades locales de su lengua. Y sobre todo establecer relaciones vivas y polémicas con los escritores de su propio país y con sus lectores. De eso se trata. (Echeverría 2010, 27)

El plan de acción que propone el crítico español está hecho para escritores, pero puede servir igual para pintores, músicos y en este caso particular, para cineastas. Izquierdo no le ha hecho el quite a su entorno, no se ha quejado de la pequeñez del medio y lo ha explorado con ojo cosmopolita. Ha sabido, además, plantear un diálogo inteligente con las otras literaturas explorando las tensiones que existen con ellas y entre ellas. Para esto ha escogido el lenguaje del género documental al que no ha dudado en exprimirlo de manera creativa, presumiendo de estar al día con todas las estrategias audiovisuales del documental contemporáneo.

Ese propósito caritativo que explicaba el narrador de *Diana o la cazadora solitaria*, de ayudar a Chiriboga a conseguir un mejor trabajo, es equiparable a las declaraciones que le da a la periodista quiteña Milagros Aguirre: "Por lo menos ese favor le hicimos a Ecuador: le dimos un miembro del boom". No necesitamos ni favores ni caridad literaria. Ecuador ya no es invisible. Nuestros literatos ganan premios internacionales de gran prestigio que antes estaban vedados para los ecuatorianos. Hay escritores y escritoras que se traducen a otras lenguas y son incluidos en antologías internacionales importantes. Hasta aparecen en las listas de novedades de periódicos internacionales. La novela de Diego Cornejo fue publicada por Editorial Funambulista de España en el 2012 y el documental de Izquierdo se paseó por festivales internacionales logrando premios como el de mejor director en la edición 19 del Festival Internacional de Cine Independiente-BAFICI, y de mejor largometraje iberoamericano en Festival Internacional de la Cinemateca de Montevideo.

Que la exhumación que ha hecho Izquierdo no sea en vano, ya es tiempo que todos sepan que Marcelo Chiriboga no ha muerto ayer, sino mañana. Para que los "pinches ecuatorianos" (expresión que se oye en el documental) dejen ya de estar resentidos con la historia y conjuguen el arte cinematográfico siempre en tiempo futuro.

Bibliografía y Filmografía

Adoum, Jorge Enrique. 2003. *De cerca y de memoria: lecturas, autores, lugares*. Quito: Ediciones Archipiélago.

Cornejo Menacho, Diego. 2010. *Las segundas criaturas*. Quito: Dinediciones.

Donoso, José. 1981. *El jardín de al lado*. Bogotá: Espasa Calpe.

—. 1996. *Nueves novelas breves*. Madrid: Alfaguara.

Echeverría, Ignacio. 2010. «Las literaturas pequeñas: un debate: Por una literatura pequeña.» *Guaraguao* (Centro de Estudios y Cooperación para América Latina) (35): 19-29.

Fuentes, Carlos. 1986. *Cristóbal Nonato*. México: Fondo de Cultura Económica.

—. 1994. *Diana o la cazadora solitaria*. Madrid: Alfaguara.

—. 2011. *La gran novela latinoamericana*. México: Alfaguara.

2016. *El secreto en la caja*. Dirigido por Javier Izquierdo.

Urroz, Eloy. 2008. *Fricción*. México: Alfaguara.

Fuera de Cuadro

Narrativas transmedia, nuevas herramientas para el cine, la literatura y la comunicación. Casos de referencia en Latinoamérica y Ecuador.

Transmedia narratives, new tools for cinema, literature and communication. Casos de referencia en Latinoamérica y Ecuador

Recibido: 24 de octubre 2021 Aprobado: 28 de octubre 2021

Karen Lizet Ramos Romero
Universidad Nacional del Rosario
Argentina

Resumen

Este artículo explora acerca del concepto narrativas transmedia o *storytelling*, un campo relativamente nuevo que se está consolidando en los últimos años dentro del ecosistema de los medios audiovisuales. Cualquier producto inmerso en el universo de las narrativas transmedia cuenta con gran capacidad de innovación, convergencia y puede presentarse como una nueva forma de comunicar e incluso de hacer periodismo para los nuevos públicos, quienes ya no actúan de forma pasiva, sino que interactúan con el contenido. En el presente trabajo se analizan casos de referencia de proyectos transmedia realizados en Argentina, Brasil, Colombia, Ecuador y Perú.

Palabras claves:

Narrativas transmedia, audiencias, prosumidores, medios de comunicación, storytelling

Abstract

This article explores the concept of transmedia narratives or storytelling, a relatively new field that has been consolidating in recent years within the audiovisual media ecosystem. Any product immersed in the universe of transmedia narratives has a great capacity for innovation, convergence and can be presented as a new way of communicating and even doing journalism for new audiences, who no longer act passively, but instead interact with it. content. In this paper, reference cases of transmedia projects carried out in countries such as Argentina, Brazil, Colombia, Ecuador and Peru are analyzed.

Keywords:

Transmedia narratives, audiences, prosumers, media, storytelling

Karen Lizet Ramos Romero

Narrativas transmedia, nuevas herramientas para el cine, la literatura y la comunicación. Casos de referencia en Latinoamérica y Ecuador.

Narrativas transmedia: contexto y nuevos públicos

Estamos inmersos en una sociedad de plataformas, pasamos el día haciendo *zapping* digital, navegando de una página a otra, descargando contenido, probando nuevas plataformas e interactuando permanentemente con la información que se nos presenta, a través de los múltiples canales que tenemos a disposición, sean redes sociales, páginas web, foros, wikis, aplicaciones...Y es que las nuevas formas de contar y de consumir información en el siglo XXI ya no son las mismas que en el pasado. Es precisamente en este contexto en donde se enmarca el concepto de narrativas transmedia.

Para poder abordar a profundidad el término y entender su entramado de construcción, vamos por el principio. El concepto de narrativas transmedia (*transmedia storytelling*) fue introducido por Henry Jenkins en un artículo publicado en enero del 2003 en la *Technology Review*, la revista del MIT de Boston. Para empezar a hablar de este concepto establecemos que un producto audiovisual transmedia se fundamenta en tres pilares: un universo narrativo, un número de plataformas de expansión de ese universo y un prosumidor que interactúe con el contenido (Lastra.A, 2015: 72).

A propósito, ¿Sabían ya que su rol, respecto al consumir información, se denomina ahora prosumidor? Sí, así es, y es que nuestra manera de comportarnos al recibir información también ha cambiado, o, yo prefiero decir que ha evolucionado. De hecho, a partir de los resultados del trabajo de un equipo de investigadores del *University College de Londres* se ha podido constatar que la evolución de las sociedades no es abrupta sino que se produce siguiendo pequeños pasos secuenciales hacia una mayor complejidad (Martinez 2010). Volviendo al tema que nos compete, acerca de que ya no somos lectores, consumidores o meros receptores de información, sino que somos

prosumidores de contenidos, vamos a tratar de definir brevemente este concepto que, aunque nuevo dentro de la esfera audiovisual, lleva siendo tema de debate desde su aparición. El concepto de prosumidor hace referencia precisamente a la actual etapa de la sociedad, en la que las personas producen parte de su propio consumo y lo expanden; es decir, el prosumidor está involucrado en el proceso comunicacional: comenta, crea, comparte, participa con el contenido, y esta retroalimentación es la que enriquece a todo producto transmedia, en su conjunto, y lo que permite también su expansión en el universo narrativo. Se realizó este breve paréntesis para hablar del prosumidor, porque de aquí en adelante este concepto va a ser mencionado en varias ocasiones dentro del artículo y en general cuando se habla de narrativas transmedia.

Carlos Scolari en su blog *Hipermediaciones*⁷⁴ define a la narrativa transmedia como un relato que se cuenta a través de múltiples medios y plataformas, y lo explica así: La narrativa comienza en un cuento o novela, sigue en un cómic, continúa en una serie televisiva de dibujos animados, se expande en forma de largometraje y termina (¿termina?) incorporando nuevas aventuras interactivas en un videojuego, como por ejemplo el mundo narrativo de Sherlock Holmes. Por lo que se afirma que una narrativa transmedia tiene dos rasgos que la caracterizan: expansión narrativa y cultura participativa (Scolari 2008). Con la llegada de la tecnología digital, en la década de los años ochenta apareció otra forma de expresión narrativa: el audiovisual interactivo. Esta nueva forma amplió el horizonte de la ficción y no ficción audiovisual y abrió un periodo de experimentación con los formatos. El audiovisual interactivo, entonces, incentiva la navegación, la participación, la contribución y la interacción del usuario en la narración, con lo cual los distintos formatos van hacia un tipo de cine generativo y expandido (Gifreu 2018).

Henry Jenkins ya señalaba en el 2003 que hemos entrado en una nueva era de convergencia de medios que vuelve inevitable el flujo de contenidos a través de múltiples canales. Para entender mejor este concepto de narrativas transmedia,

⁷⁴ Ver blog Hipermediaciones de Carlos Scolari en: www.hipermediaciones.com

vale la pena conocer su contexto. El Audiovisual 2.0 ⁷⁵ ha abierto las puertas a uno de los aspectos más codiciados durante décadas: la posibilidad de una interactividad real con el espectador y la implantación de nuevos modelos de negocio (Barrientos 2017). El espectador multipantalla, y especialmente el nativo digital, demanda además de interacción, servicios y contenidos adicionales a los que ofrece tradicionalmente el visionado de producciones audiovisuales.

En los últimos años el audiovisual está viviendo las transformaciones de la llamada tercera revolución industrial, que ha conducido a un escenario multipantalla donde se multiplican los formatos de difusión de contenidos, los dispositivos, y la convergencia con la web que impulsa un nuevo paradigma creativo, el audiovisual 2.0 (Barrientos.M, 2017) y ahora el audiovisual o web 3.0. Lograr una definición estándar de web 3.0 no es tan sencillo, sin embargo, si podríamos resumirlo, un alcance sería que la web 3.0 es la transformación de la web en una base de datos, donde se llega a una situación en la que cada usuario tendría un perfil único en Internet basado en el historial de sus búsquedas.

Álvaro Liuzzi (2013) señala que es importante comprender el concepto de narrativas transmedia "*Storytelling*" introducido por Jenkins (2003) como una evolución de al menos dos términos que lo precedieron: multimedia y crossmedia. En este sentido, hablamos de multimedia cuando la misma historia se narra en diferentes soportes, ya sea por yuxtaposición o integración, manteniéndose dentro de los marcos limitantes del clásico sitio web. Y de crossmedia, cuando la historia se lleva hacia distintos soportes que sólo tienen sentido si se consumen en su totalidad; es decir, el relato cruza plataformas, pero no se extiende.

En este contexto evolutivo, las narrativas transmedia agregan la extensión y fragmentación del relato hipertextual, y sobre todo la interactividad con la audiencia. Es decir, aprovechan lo mejor de cada plataforma para expandirse y

⁷⁵ La Web 2.0 incorpora al usuario como un agente activo en su funcionamiento, y no como un mero receptor de la información.

generar una experiencia mucho más completa que se logra cuando los usuarios participan activamente en la construcción del universo narrativo.

La convergencia de medios y la cultura participativa han permitido una nueva manera de habitar las historias, una nueva manera de contar y transmitir. En este contexto me voy a permitir presentar el proyecto que estoy desarrollando y que busca ser un producto que conjugue todos los elementos narrativos para ser un proyecto transmedia, ojalá de referencia en Ecuador. Hace unos meses, fruto del aprendizaje obtenido en el curso de la maestría en Comunicación Digital Interactiva de la Universidad Nacional del Rosario de Argentina, surgió la idea de fusionar cine y literatura. ¿Cómo? convirtiendo cuentos de autores nacionales en cortometrajes, así nació “El Telón de las Palabras”, ⁷⁶ un proyecto que presenta en una plataforma web la adaptación de tres cuentos de los escritores Juan Carlos Cabezas, Jonathan Carrera y Marcela Ribadeneira. La esencia del proyecto es mostrar otra forma de presentar la literatura ecuatoriana, exhibir cómo pueden llegar a enriquecerse y complementarse mutuamente una obra escrita y una obra visual. El Telón de las Palabras presenta en esta primera fase las adaptaciones a cortometrajes de los cuentos: “Se Llamará Lucas” (Cabezas 2018), “La Tandacucha” (Carrera 2018) y “Matrioskas” (Ribadeneira 2014). Estos cortometrajes, así como los cuentos escritos y audios de entrevistas realizadas a los autores estarán plasmados en una plataforma web, que será la base de todo el proyecto. En este sitio web el usuario podrá hacer un recorrido libre y, de acuerdo a su preferencia de navegación, podrá visualizar los cortometrajes, escuchar los audios de entrevistas a los autores sobre los cuentos, acceder a los cuentos escritos y también al audio-cuento. Continuando con la navegación encontrará también una sección de fotografías de la producción y rodaje de los cortometrajes, y también entrevistas a distintos profesionales que opinarán acerca del cine y literatura en Ecuador y de la fusión de estos géneros. En otro apartado se deslizarán las redes sociales del proyecto a las que el usuario puede unirse, seguirlas y participar activamente con el contenido que se distribuirá en estas plataformas. De hecho, las redes sociales (Youtube, Instagram, Facebook, Twitter, Tiktok) serán los canales principales de lanzamiento y difusión de El Telón de las Palabras, y contribuirán también a conectar con el usuario, con los distintos públicos a los que puede llegar El Telón de las Palabras, expandiendo el contenido y generando tráfico hacia la web principal. El relato de El Telón de

⁷⁶ La plataforma se encuentra en construcción. El lanzamiento de las piezas y anuncio de las redes propias de El Telón de las Palabras se realizará a través de la cuenta de Twitter de la autora @KarenLizRamos

las Palabras será un relato fragmentado y extendido a través de los distintos soportes. Fragmentado porque se mostrarán extractos de los cortos y entrevistas a los autores a través de las redes sociales propias del proyecto, pero también a través de las redes de quienes, de una u otra manera, forman parte del *staff* del mismo y que invitarán a que se visite el sitio web, que se comparta el contenido y nos generen comentarios. Este proyecto tiene la visión de ser un producto de largo aliento, de sumar historias, leyendas, poesías de autores nacionales pero también de autores extranjeros que residen en el país, hacen literatura y forman parte de la construcción de la cultura ecuatoriana. El Telón de las Palabras es, a su vez, un proyecto de exploración de cómo construir productos transmedia, de cómo generar nuevas experiencias comunicacionales, de cómo expandir historias y relatos, y cómo poner en escena nuevos productos que contribuyan a la profundización del estudio en temas de narrativas transmedia y comunicación digital en el país. Este proyecto pretende estar listo para el lanzamiento a finales de noviembre de 2021.

Rodaje del cortometraje "Se llamará Lucas". Fuente propia.



Rodaje del cortometraje "La Tandacucha". Fuente propia.



1. INT. BAÑO - DÍA

Entra al baño apresurada una mujer, trae un cuchillo en su mano es ALMA(40) tiene el maquillaje corrido por el llanto mal peinada y con la mirada extraviada, va directo al espejo sobre el lavamanos.

Abre el cajón toma un frasco de pastillas. Se lee en el frasco PROPANOLOL.

Deja el cuchillo.

Toma un puñado de pastillas.

Con su mano toma un sorbo de agua del grifo.

Cierra el espejo, y aparece su reflejo pero ahora esta perfectamente maquillada y peinada, se queda un momento mirándose a si misma se lleva la mano a su rostro lo acaricia.

La vemos a ella, aun esta desaliñada con ojeras y el maquillaje corrido.

CORTE A:

2. INT. OSCURIDAD - NOCHE

Vemos una matrioska la mas grande.

CORTE A:

3. INT. BAÑO - DÍA

ALMA esta tranquila, frente al espejo comienza a desmaquillarse.

ALMA
Me he mirado tantas veces en este
mismo espejo, años tras años he
visto y sentido el vacío aquí

Extracto del guión del cortometraje "Matrioskas". Fuente propia.⁷⁷

En la actualidad el lenguaje, las formas de comunicar y expandir mensajes se han ido innovando, han ido desarrollándose y adaptándose a la par de los avances tecnológicos. En este nuevo escenario surgen las narrativas transmedia, una nueva manera de contar y transmitir historias, a través de multiplataformas y formatos con contenidos distintos en cada soporte, que aportan a la construcción del relato, generando nuevas posibilidades experienciales y ampliando creativa y comunicacionalmente las historias de estos productos audiovisuales. Cuando nos referimos a la puesta en escena de un producto transmedia, se trata del despliegue y difusión de sus contenidos en diversas plataformas y medios informativos, así como en distintos formatos, aplicando un lenguaje narrativo adaptado para cada medio. La narrativa transmedia es un lenguaje contemporáneo desarrollado por la sociedad a partir de los procesos

⁷⁷ A la fecha de la entrega del presente artículo nos encontramos en la preproducción del cortometraje "Matrioskas", que será grabado en octubre de 2021.

y ambientes interactivos y que tienen como característica la difusión de mensajes distintos, a partir de plataformas diversas, por redes sociales y ambientes facilitadores de retroalimentación y en dispositivos móviles (Irigaray y Lovato 2014: 137).

El ser humano necesita de historias para comprender la realidad y analizar los elementos de la misma, y si además estas narraciones involucran al usuario ofreciéndole un papel protagónico al poder participar en el contenido, se está incluyendo un factor emocional importante en la relación comunicacional. Como lo hemos señalado anteriormente, las narrativas transmedia suponen una nueva forma de presentar un tema, de narrar historias que se expanden dentro del universo mediático por partes, pero que confluyen en un solo sitio, que abraza toda la narrativa: textos, videos, audios, fotografías. Como lo señalan Jenkins y Ford, Green (2015): "De la nueva ecología mediática emerge un paisaje diferente, con contenidos dispersos en muchos medios y plataformas, experiencias diversificadas de consumo y una participación cada vez más intensa por parte de los prosumidores".

Proyectos transmedia de referencia en Latinoamérica: documentales web

Después de haber realizado un repaso por el concepto de narrativas transmedia vamos a adentrarnos en el documental web, web doc o también llamado documental interactivo o multimedia, que se enmarca, como habíamos mencionado anteriormente, dentro de las nuevas formas de contar en el siglo XXI y que además está tomando impulso en algunos países de América Latina, en donde se han desarrollado documentales web que han ganado reconocimiento internacional.

El documental web es una producción documental que se diferencia de otras formas más tradicionales y de narrativa lineal por tener la posibilidad de aglutinar variedad de recursos y elementos narrativos, con la finalidad de permitir la interacción del público con el material informativo. En el documental web se combinan diversas herramientas multimedia: fotografía,

audio, texto, animación, infografía e incluso elementos de gamificación⁷⁸; a fin de facilitar la interactividad con el usuario (Rosique, Gloria 2015) . Estos recursos junto a una interfaz navegable le dotan de una mayor flexibilidad al documental web y enriquecen el contenido y la experiencia del espectador.

En el ámbito de las nuevas tecnologías se conciben como proyectos en permanente construcción que, a través de la convergencia mediática y de la participación de los usuarios, podría brindarle un mayor ciclo de vida y nuevas perspectivas a este nuevo formato. El documental interactivo se define como un género de la no ficción interactiva que representa un fragmento de la realidad, a través de un medio interactivo, web, aplicación, instalación o dispositivos específicos (Vázquez y López 2017).

Por tanto, el documental web construye un relato hipertextual con múltiples medios y lenguajes e incorpora la interactividad como rasgo fundamental. Aunque esta es su denominación más extendida, la apertura de su definición hace que cuente con otras nomenclaturas ajustadas a su caracterización, como documental multimedia, documental transmedia, *i-doc*, *webdoc* o documental web. Los documentales multimedia interactivos (DMI) son piezas complejas que remiten, necesariamente, al imaginario del documental audiovisual como género narrativo. En ese sentido, es cierto que el DMI conserva cosas del documental audiovisual, pero propone otras estrategias a partir de su desarrollo en medios digitales (Lovato, Anahí 2014:54).

Desde su aparición en la década de los ochenta, su evolución sigue la tendencia de transformación del lenguaje interactivo. Gifreu (2013) designa tres etapas por las que pasa el documental web desde sus inicios: una primera de aparición (1980-1990), con muestras aisladas en torno a las grandes compañías tecnológicas; una segunda, de experimentación (1990- 2000), cuando crece el interés y la búsqueda de nuevos formatos, acompañada de la popularización de internet, y una tercera, de constitución (2000-2010), momento en el que el

⁷⁸ La gamificación es una técnica de aprendizaje que traslada la mecánica de los juegos al ámbito educativo-profesional.

medio digital asume el protagonismo y crece la producción significativamente, hasta la consolidación en la actualidad, una fase todavía en desarrollo.

En el entorno audiovisual multipantalla encontramos el *webdoc* en el punto de intersección entre el documental y lo digital, un formato concebido para su distribución y consumo en internet, pero además el documental interactivo y su narrativa se enmarca dentro de un nuevo tipo de documental que se establece entre el cine y la interacción (Gifreu, Arnau 2014), y se concibe como un nuevo género audiovisual, con características propias y específicas.

Pese a que nunca ha tenido el reconocimiento y la popularidad de otros géneros audiovisuales, en los últimos años el documental audiovisual ha comenzado a resurgir entre la red y las nuevas tecnologías, y a encontrar su lugar en un espacio más proclive a su producción y emisión, con independencia de los medios tradicionales (Rosique, Gloria 2015:65).

Las características del documental web surgen precisamente de la fusión, donde el género documental aporta sus variadas modalidades de representación de la realidad, y el medio digital, las modalidades de navegación; así lo describe Gifreu (2014) en su tesis doctoral "El documental interactivo como nuevo género audiovisual", en donde destaca que el documental interactivo para poder categorizarse como tal, debe enmarcarse en los siguientes parámetros:

1. El documento debe utilizar tecnología digital desde el punto de vista de la interacción fuerte, que requiere un usuario activo en vez de un espectador pasivo, es decir, que la toma de decisiones del usuario se considere un requisito básico para avanzar en la historia.
2. El documento debe mostrar una voluntad de representación de la realidad con la intención de documentar una situación de una manera concreta (lo que caracteriza la parte documental).

3. Para ser considerado propiamente un documental interactivo, debe incluir al menos una modalidad de navegación o interacción (lo que caracteriza la parte interactiva digital).

Para finalizar, cabe destacar, como lo señalan Vázquez. J y López. X, (2017), que pese a las definiciones dadas por los distintos autores sobre el documental web, no se puede hablar de una definición rígida o cerrada del concepto, ya que permanece en cambio y adaptación, lo que sí se establece es precisamente la distinción que hace Arnau Gifreu (2011) respecto al documental lineal y al documental multimedia interactivo en donde destaca que el elemento clave que diferencia el campo audiovisual del interactivo es evidente: la narración tradicional cuenta con una linealidad y no se puede alterar el orden del discurso, mientras que en el terreno interactivo se puede afectar este orden y modificarlo.

Como bien lo señalan Fernando Irigaray y Anahí Lovato (2014:144), el documental transmedia es un género que surge y se consolida a diario, con nuevas experiencias y resultados. Mientras tanto, es una forma de orientar a nuevos estudios y producciones para tener, en algún tiempo, nuevos formatos transmedia para obtener una narrativa documental.

Y precisamente esta narrativa documental parece estar en su auge en América Latina. Arnau Giffreu (2019) señala que en la región hay una necesidad imperiosa de contar historias. Estas historias suelen ser de no ficción y estar conectadas a eventos que ocurrieron en el pasado, lo que generó un movimiento de activistas y documentalistas sociales. Ese movimiento está relacionado con el resurgimiento del documental de bajo costo y autogestionado, que tuvo su punto máximo en los años 80 y 90 y que ha encontrado un nuevo camino en el siglo XXI, gracias a las nuevas tecnologías, así se refiere Arnau Giffreu (2019) a la pregunta de por qué América Latina se ha convertido en un centro de producción documental en la era de los nuevos medios. Es por tal razón que en este punto, vamos a hablar de cinco ejemplos de documentales transmedia producidos en Latinoamérica, que abarcan todas las características de un producto transmedia. Uno de ellos es: "La otra orilla, un mismo lugar" (2018), un proyecto transmedia dedicado a los derechos LGBTQ en Colombia, que busca sensibilizar sobre el tema a las audiencias familiares. Este amplio docuweb

consta además de una serie de televisión de 12 capítulos, un video-blog, series fotográficas y espacios interactivos en la plataforma.

Otro ejemplo, es [The Quipu Project \(2015\)](#), un documental interactivo de Perú sobre mujeres esterilizadas ilegalmente durante el gobierno de Fujimori, que tuvo un importante impacto en el país al revelar que 272.000 mujeres y 21.000 hombres fueron esterilizados en los años 90 en Perú, miles de ellos sin su consentimiento. Este documental interactivo, que conecta una línea telefónica gratuita en Perú a este sitio web, es un proyecto que nace después de casi 20 años de estos sucesos y revela las voces y testimonios de las personas afectadas. El proyecto Quipu toma el nombre de este instrumento tradicional de almacenamiento de información, que es usado como metáfora visual para crear una interfaz web que se convierte en un repositorio virtual de los testimonios de los afectados por este plan nacional ejecutado por Fujimori.

[El Secreto de la Luz \(2018\)](#) es un documental web realizado en Ecuador que permite conocer el trabajo y el legado de Rolf Blomberg, un explorador sueco que se radicó en Quito, escribió libros y realizó películas en las que tiene a la naturaleza y a las culturas ecuatorianas como protagonistas. [El Secreto de la Luz](#) se estrenó en salas de cines nacionales e internacionales y posteriormente se plasmó en una plataforma web interactiva, a fin de que los usuarios puedan seguir y explorar los mundos que Blomberg documentó.

En este documental web hay la posibilidad de ver el filme original y el film interactivo, que consta de galerías fotografías, textos, audios y juegos, desplegados en cuatro capítulos.

[El Secreto de la Luz](#) es un proyecto interactivo que muestra, además, la diversidad del país desde distintos puntos de vista.

Los medios interactivos y la narrativa inmersiva, especialmente cuando se publican en múltiples plataformas, sirven como nuevas formas de comunicación con las audiencias.

Otro ejemplo de documental web en la región es [Calles Perdidas](#). (2013), un proyecto sobre el avance del narcotráfico en Rosario, Argentina, que consta de una amplia y profunda investigación periodística, que se conjuga y complementa con videos testimoniales, infografías, galería fotográfica y textos, todo condensado en una plataforma web en la que el usuario puede realizar el recorrido a su elección.

En este contexto de convergencia tecnológica y cultural, otro ejemplo de proyecto transmedia es [Tras los pasos de El Hombre Bestia](#) (2013) que busca experimentar nuevas formas narrativas, ensanchando el relato documental a través de múltiples medios y soportes. A partir de la historia del primer film de género fantástico argentino: "El Hombre Bestia" (1934) se sincroniza una trama de medios que incluye, entre otras cosas: un documental para TV, minisodios para web y móviles, relatos en redes sociales y *microblogging*, juegos *on line*, crónicas periodísticas para diarios en papel y medios digitales, realidad aumentada, intervenciones urbanas territoriales, acciones participativas y lúdicas, pensadas para permitir a los usuarios la expansión de la narrativa, haciendo uso de la ciudad como una gran pantalla hipertextual.

Uno de los documentales transmedia más logrados de los últimos tiempos es el proyecto brasileño [The Sound of Bells](#), un docuweb interactivo para que el usuario pueda sumergirse en el mundo oculto de los campaneros y sentir su esencia y belleza mientras navega a su propio ritmo. El proyecto experimenta con una nueva plataforma de narración interactiva digital en una película documental que se acerca a la cultura popular tradicional, como se señala en la página del Laboratorio de Innovación Audiovisual de Radio y Televisión Española, el proyecto es la "joya brasileña", que aplica una estrategia transmedia bien calculada.

Para finalizar este apartado cabe destacar lo que Fernando Irigaray (2013) señala acerca de los documentales web: "Una producción multimedia interactiva, no es simplemente la posibilidad de producir contenidos con diferentes lenguajes que se complementen, sino que es una forma integrada convergente, un lenguaje nuevo que imbrica diversos lenguajes en un todo armónico narrativo. Pensar una

producción hipermedia es diseñar una estructura narrativa con un alto grado de multimedialidad, hipertextualidad e interactividad en un sistema convergente”.

Para cerrar este artículo considero importante reflexionar sobre algunos puntos al respecto del desarrollo de productos transmedia y manejo de la información:

- Las nuevas formas de contar en el siglo XXI son posibles gracias al desarrollo y utilización de soportes y formatos en donde se despliega la narrativa, muchos de los cuales son de fácil acceso y tienen opción gratuita. Por tanto emprender un producto transmedia, en muchas ocasiones, no es un tema de recursos sino de voluntad.
- En el contexto actual, en el que incluso vivimos una infoxicación⁷⁹ continua por la sobrecarga de información que recibimos, los usuarios en su papel de prosumidores, además de colaborar con la experiencia narrativa con sus comentarios, audios, etc., tienen también el deber implícito de actuar responsablemente con la información que comparten. Marc Amoros (2018) en su libro “*Fake News*” señala que si nos tomáramos un tiempo antes de retuitear o difundir rápidamente una noticia, nos convertiríamos en uno de los cortafuegos más efectivos en contra de las *fake news*, tema que, si me lo permiten, sería abordado en un próximo artículo.

⁷⁹ Gran cantidad de información que resulta muy difícil de procesar por su volumen.

Bibliografía y Filmografía

Amorós, Marc (2018) Fake News. La verdad de las noticias falsas. Plataforma Editorial. España. Cabezas, Juan Carlos (2018) Formas de incendiar el día. Editorial la caída. Ecuador.

Carrera, Jonnathan (2018) ¿Y ahora qué hago? Me pregunto solitario...con estas putas ganas de llorar. Ilusiones. Ecuador.

Gifreu, Arnau, 2014. El documental interactivo como nuevo género audiovisual. Tesis doctoral. Universidad Pompeu Fabra.

Irigaray, Fernando y Lovato, Anahí 2014. Hacia la comunicación transmedia. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

Jenkins, Ford, Green 2015. Cultura Transmedia. La creación de contenido y valor en una cultura en red. Editorial Gedisa.

Jenkins, Henry 2008. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación. Ediciones Paidós.

Lastra, Ana 2016. El poder del prosumidor. Identificación de sus necesidades y repercusión en la producción audiovisual transmedia. Revista ICONO 14. Revista Científica De Comunicación Y Tecnologías Emergentes. <https://doi.org/10.7195/ri14.v14i1.902>

Martinez, Yaiza 2010. Las sociedades evolucionan dando pequeños pasos hacia la complejidad. Disponible en: <https://bit.ly/3GdAckg>

Ribadeneira, Marcela 2014. Matrioskas. Cadáver Exquisito Ediciones. Ecuador

Rosique, Gloria 2015. Presencia e implantación del documental interactivo en los programas de estudio de las universidades españolas.

Links de los documentales web expuestos:

<http://www.laotraorilla.com.co/index.html>

<https://interactive.quipu-project.com/#/en/quipu/intro>

<http://elsecretodelaluz.com/#Intro>

<http://www.documedia.com.ar/callesperdidas/>

<http://www.dcmteam.com.ar/3/transmedia/16/Tras-los-pasos-de-El-Hombre-Bestia--Documental-Transmedia>

<https://somedossinos.com.br/?lang=en>

Cuando la palabra (discapacidad) sesga la mirada.
Reflexiones desde la experiencia del Festival Cine Sordo en Ecuador

**The word disability skews the gaze.
Thoughts on the experience of creating Ecuador's Deaf Film Festival**

Recibido: 13 de octubre de 2021 Aprobado: 28 de octubre 2021

María Fernanda Ortega
Independiente

Resumen

Este artículo relata cómo descubrí el Cine Sordo y cómo esa experiencia me llevó a la creación del primer Festival Cine Sordo de Ecuador. Más allá de los resultados positivos, fueron varias las barreras que frenaron al público oyente para disfrutar de la Cultura Sorda. El reducir a las personas sordas a la categoría de discapacitados, donde la única puerta de intercambio es la inclusión, es una mirada limitante que genera pérdida cultural para ambas partes.

Palabras claves:

Cultura Sorda, Cine Sordo, Accesibilidad, Lengua de señas, Festival Cine Sordo, Ecuador

Abstract

This article tells the story of how I came to discover Deaf Film and how this experience paved the way for Ecuador's first Deaf Film Festival. Aside from all the positive outcomes, we constantly encountered several barriers that kept the hearing from enjoying Deaf culture.

Reducing deaf people into the category of disability is a failure that drives cultural loss for both parties.

Key words:

Deaf Culture, Deaf Films, Accessibility, Sign Language, Deaf Film Festival, Ecuador

María Fernanda Ortega

Cuando la palabra (discapacidad) sesga la mirada.
Reflexiones desde la experiencia del Festival Cine Sordo en Ecuador

"[...] the Arts have the potential to facilitate social transformation, building bridges across the divides of the many aspects that separate communities and potential audiences" Marlene Le Roux 2018⁸⁰

En Mayo de 2009 recibí una llamada del cine Ochoymedio, con quienes al momento colaboraba continuamente, era temprano por la mañana de un día entre semana. Estaban en el cine una pareja de realizadores de Estados Unidos que no hablaban español y necesitaban que alguien tradujera para una función privada con una escuela. Me vestí y salí corriendo, en cinco minutos estuve allí. No sabía quiénes eran los invitados y no sabía de qué se trataba su película. La sala de cine estaba llena, las luces apagadas y los realizadores a punto de subir al escenario. Subí con ellos y empecé a traducir al español su presentación. Me encandilaban las luces y no veía al público. Junto a mí había una mujer que hablaba español y que conforme oía mis palabras, movía sus manos. Todo estaba sucediendo muy rápido. De pronto la pareja de realizadores dijo "The Deaf". ¿Cómo traducir esto? ¿Cómo lo hubieran traducido ustedes?

Yo, que había estado hablando fuerte y claro para la audiencia, me dí cuenta de que no tenía idea de cómo decir eso en español. "Los sordo-mudos" dije y la señora a mi lado, en un tono amable, con una sonrisa que revela que eso le ocurría a diario me dijo, "puede decir los sordos o las personas sordas".

Pero ese era sólo el inicio porque más términos llegaron golpe tras golpe. "The hearing impaired", "the hard of hearing", "The Deaf Culture" -knock out-. Terminó la eterna intervención que de seguro no tomó más de 5 minutos. El

⁸⁰<https://weareunlimited.org.uk/whats-changed-marlene-le-roux-two-of-three/>

público levantó sus manos y las sacudió, no escuché ni un solo aplauso. Los realizadores y la señora me agradecieron y me invitaron a sentarme. Caminé hasta la primera butaca libre, donde mi confianza y yo nos desplomamos.

*Through Deaf Eyes*⁸¹ era el nombre del documental educativo televisivo que se presentaba esa mañana en la sala de cine. Era una producción para el Public Broadcasting Service de Estados Unidos, PBS. Era sobre la historia de las personas sordas en Estados Unidos y se centraba en una universidad⁸² y su rol en la educación de los sordos. Estaba narrado por una voz en *off*, contaba con varias entrevistas formales a personas representativas del mundo sordo y tenía material de archivo. De pronto el documental dio un giro. Dentro del mismo presentaron el cortometraje de ficción, *Vital Signs*⁸³.

Sobre un fondo negro, la palma de una mano derecha se abre estirando los dedos y se cierra haciendo puño, la mano continúa haciendo rítmicamente este movimiento y de a poco se mueve hacia el pecho, la cámara se desliza con la mano y llegan juntas hasta el pecho donde la mano se queda bombeando y la cámara sube hasta el rostro. Descubrimos a un hombre en sus treintas, fuerte y de mirada profunda. La imagen es en blanco y negro y de alto contraste, tiene un fuerte *backlight* que lo separa del fondo. Por corte sobre el mismo fondo negro, con letras blancas aparece sobreimpreso el nombre del cortometraje: *Vital Signs*.

El mismo hombre entra a cuadro por la derecha, las letras se desvanecen, él se gira y se acerca a la cámara. Parece conflictuado. Llama nuestra atención y con el rostro lo más neutro posible, mueve sus brazos y nos da un mensaje. Por corte, el mismo personaje aparece un poco más lejos de la cámara pero ahora tiene

⁸¹ Largometraje documental estrenado el 21 de marzo de 2007, realizado por Diane Garey y Laurence Hott para PBS. Se puede ver en este link <https://www.youtube.com/watch?v=PL5d8kyZUQk>

⁸² *Gallaudet University* está en Washington DC, es una universidad privada que recibe fondos estatales del gobierno de los Estados Unidos. Fue fundada en la época de Lincoln y se dedica desde hace más de 150 años a la educación de las personas sordas. <https://www.gallaudet.edu/>

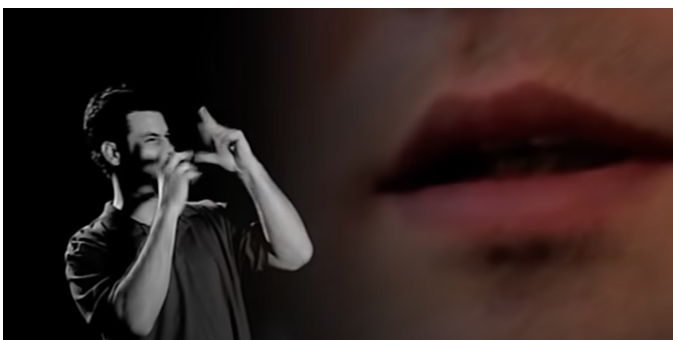
⁸³ El cortometraje es dirigido por Wayne Betts, cineasta sordo y puede ser visionado sin sonido en este link <https://www.youtube.com/watch?v=4QCwKYWCLGs> y con sonido en el código de tiempo 01:02:02 del link de *Through Deaf Eyes* <https://www.youtube.com/watch?v=PL5d8kyZUQk>

una actitud muy distinta, está muy alterado y mueve sus brazos agitadamente. Parece confundirse y marearse.



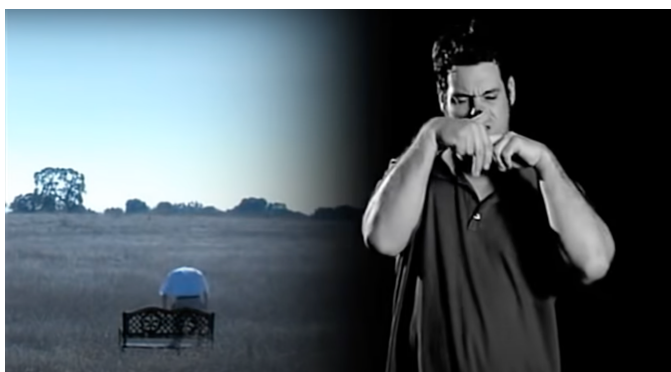
Fotogramas del cortometraje *Vital Signs* de Wayne Betts Jr.

Detrás de él, por medio de una disolvencia, la mitad de la pantalla del costado derecho que era fondo negro, empieza a mostrar imágenes a color. Unos labios que hablan. La imagen desaparece conforme el personaje le da la espalda para girarse hacia su derecha abriendo espacio de pantalla del costado izquierdo del cuadro. Allí también, por disolvencia sobre negro, aparecen unas manos que se mueven. Se desvanecen las imágenes. El personaje regresa al centro de la pantalla, su expresión corporal es la de cansancio, angustia y confusión.



Fotograma del cortometraje *Vital Signs*

El personaje cierra los ojos, por corte lo vemos más cerca de cámara, sigue cansado y agobiado, en la parte izquierda del cuadro aparece la imagen de un campo. A la distancia se ve una banca sobre la cual un chico se sienta dando la espalda al espectador. Al momento de sentarse, el golpe con la banca se siente, se ve y se narra en ambos lados de la pantalla.



Fotograma del cortometraje *Vital Signs*

Por disolvenencia, el personaje sobre el fondo negro intercambia lugares en la pantalla con el chico de la banca que ahora está en el costado derecho del cuadro, sentado mirando a cámara; levanta su rostro al cielo y se disuelve la imagen para mostrarnos los rayos de sol entre las nubes. En el costado izquierdo sigue el personaje con el fondo negro.

El juego con las disolvenencias por detrás del personaje en blanco y negro han cumplido varias funciones. Por un lado, traslada visualmente las emociones del personaje a la pantalla, por otro, nos ha dado a entender un diálogo que ha ocurrido entre 3 personas: nuestro personaje, alguien que por su representación mediante un plano cerrado de unos labios se entiende que es oyente y que usa lenguaje hablado, y el personaje del lado izquierdo quien también usa lengua de señas y seguramente sería un intérprete⁸⁴. El cuarto actor que hemos visto es

⁸⁴ Aquí me refiero a un intérprete que es una persona bilingüe que conoce tanto la lengua de señas como la lengua hablada. En Ecuador puede ser un intérprete de lengua de señas ecuatoriana *ILSEC* que domina la lengua de señas ecuatoriana *LSE* y el español. Ha sido capacitada y cuenta con la aprobación de la Federación de personas sordas del Ecuador FENASEC para ejercer como intérprete. Existe un manual donde se detalla este quehacer <https://xdoc.mx/documents/interprete-de-lengua-de-seas-ecuatoriana-5ed0227e94881>

el hombre de la banca en el campo y es una personificación del personaje en blanco y negro que ha estado narrándonos la historia hasta ahora.

Los múltiples roles tanto a nivel actoral como comunicacional que tiene asumido el personaje en blanco y negro son diversos y han permitido entender la historia y la profundidad de la misma. Todas estas escenas se traducen en la siguiente línea/frase narrativa: *un médico le ha dicho a la intérprete que le ha signado al paciente quien es un persona sorda, que su corazón está teniendo problemas y que quizás sólo le quede una semana de vida. El paciente recibe mal la noticia y no sabe qué hacer, se siente angustiado y confundido. Se deja caer en una banca y mira al cielo en su desesperación.*

El personaje en blanco y negro ha jugado múltiples roles. Al inicio representa el corazón que bombea. Después juega el rol del médico que da la noticia. Al instante se convierte en el paciente que recibe la noticia. En el lenguaje cinematográfico al que estamos acostumbrados, él correspondería a una voz en *off*, por momentos omnisciente, por momentos subjetiva de los personajes.

Me sorprendió la elasticidad de la imagen y tardé varias semanas en entender que en la función de esa mañana me había enfrentado a un abismal vacío de conocimiento. No de un conocimiento técnico en relación a la creación de ese tipo de imágenes pero sí de un conocimiento *humano*. ¿Quiénes eran estos sordos, dónde habían estado todo este tiempo (ó dónde había estado yo) y cómo podían sus imágenes ser tan poderosas?

Estas interrogantes me llevaron a acercarme a la comunidad de personas sordas y a la lengua de señas. Lo primero que entendí fue que dentro del mundo sordo hay dos grandes corrientes, la de la oralización y la de las señas. Son dos corrientes opuestas y con relaciones conflictivas⁸⁵. Ha sido común que dentro

⁸⁵ Una persona que ha nacido sorda o ha perdido su audición tempranamente, es una persona sorda profunda y se autodenomina persona sorda o sorda. No *muda*, ya que puede efectivamente emitir sonidos. Una persona sorda, si sus cuerdas vocales se lo permiten, puede aprender a emitir sonidos que tengan significado en la lengua de uso, por ejemplo en Ecuador puede aprender a hablar español. También puede aprender a leer un idioma escrito, sin embargo esas letras y palabras no tendrán una correlación sonora. Una persona sorda profunda no aprende el lenguaje hablado a través de la escucha, ya que no es parte de su campo

del universo de la oralización se prohíba⁸⁶ el uso de las señas. Sin embargo la lengua de señas es considerada por muchos sordos como su lengua materna⁸⁷.

Lo más natural desde que todos somos bebés, es hacer gestos y lentamente ir aprendiendo una lengua hasta perfeccionarla. “Berger (2008) sugiere que ver viene antes que las palabras cuando un niño es capaz de ver y reconocer las cosas antes de poder pronunciar una palabra.” ⁸⁸(Dziwa 2018, 2. Traducción propia.)

En toda persona, el desarrollo de un sistema de comunicación es fundamental, Oliver Sacks, neurólogo, sostiene que es a través del diálogo que se despierta en una persona el lenguaje y en particular lo que llama el “*inner speech*” (Sacks 1989) o discurso interior o interno. Éste es fundamental para el desarrollo cognitivo de las personas.

El diálogo activa el lenguaje, la mente, pero una vez que se ha activado desarrollamos un nuevo poder, el del “discurso interno” que es indispensable para profundizar nuestro desarrollo, nuestra reflexión [...] iniciamos con el diálogo, con el lenguaje que es externo y social, pero para ser nosotros mismos, necesitamos pasar al monólogo al discurso interno [...] es a través del discurso interno que el niño desarrolla sus propios conceptos y significados. Es a través del discurso interno que construye su propia identidad, su propio mundo (Sacks 1989, 71. Traducción propia.)

perceptivo. Una persona sorda que ha aprendido español hablado es una persona oralizada, necesitará años de terapia de lenguaje y le será fundamental ver los labios de su interlocutor para leer en ellos las palabras.

⁸⁶ En 1880 ocurrió lo siguiente: en el Segundo Congreso Internacional sobre la Instrucción de los Sordomudos que se celebró ese año en Milán, se llegó a la conclusión de que la lengua oral era el único método útil para educar a las personas sordas y se prohibió el uso de la lengua de signos u otros métodos mímicos como método educativo. Se implantó así el oralismo puro. Esta prohibición taxativa tuvo su influencia no sólo en el plano pedagógico sino también en el médico. (Torres 2015, 63)

⁸⁷ Con la actual pandemia muchos de nosotros ni siquiera hemos podido imaginar la dificultad que estas personas han enfrentado al encontrarse con todos los labios cubiertos por la mascarilla.

⁸⁸ Cita en idioma original “Berger (2008) suggests that seeing comes before words as a child is able to see and recognise things before she can speak a word” (Dziwa 2018, 2)

La forma en la que las personas construimos la realidad es, como dice Sacks, (1989) a través del constructo de la sociedad en la que nacemos y crecemos, que está atravesada por el lenguaje y cómo nos expresamos sobre las cosas y el entorno. Por esta misma razón la lengua de señas se vuelve, para las personas sordas, la herramienta más necesaria para construir una realidad interna, una realidad social y sobre todo un vehículo para poder afirmar la propia identidad. Yo agrego que también para ser personas vistas, reconocidas y para existir más allá del estigma de la discapacidad.

Butler (1993) habla de que no solo tenemos un cuerpo sino que somos ese propio cuerpo. La forma en la que éste se va configurando es a través de los movimientos, de los gestos, de las acciones que con él realizamos y en el que devenimos. (Butler 1993)⁸⁹. Al ser una lengua que hace uso de la gestualidad, el lenguaje se vuelve un acto expresivo y visual. Una persona sorda signante o un intérprete, performan con su cuerpo el lenguaje.

La gramática de la lengua de señas no parte de una lógica escrita, así por ejemplo la lengua de señas ecuatoriana no es español signado. No se corresponden. Es el cuerpo el que encarna con toda su fisicalidad la comunicación, y su gramática obedece a lo que los sordos llaman Cultura Sorda⁹⁰, y tiene su propio orden lógico de narrar el relato.

⁸⁹ El estudio del cuerpo de Butler es amplio, en esta sección de su libro *Cuerpos que importan*, analiza la relación entre la palabra cuerpo y la materialidad del cuerpo, y sostiene que “el lenguaje y la materialidad están plenamente inmersos uno en el otro, profundamente conectados en su interdependencia, pero nunca plenamente combinados entre sí, esto es, nunca reducido uno al otro” (Butler 1993, 111) Agrega además que “En la medida en que pueda entenderse que el lenguaje emerge de la materialidad de la vida corporal, esto es, como la reiteración y la extensión de un conjunto material de relaciones, el lenguaje es una satisfacción sustituta, un acto primario de desplazamiento y condensación.” (Butler 1993, 112) Si bien Butler no habla de la lengua de señas, llevo mi interpretación de su texto a una lectura donde la lengua de señas es el cuerpo y viceversa. Me atrevo a decir esto ya que la autora en relación con el lenguaje hablado se refiere a que lo que permite la existencia del sonido, entiéndase la voz, es la estructura del cuerpo.

⁹⁰ La Cultura Sorda está dada por algunos elementos. Evidentemente por su lengua, la lengua de señas. Ellos reconocen que otro punto es su humor y también por la forma en la que nombran a la otra persona, poniéndole grupalmente un nombre a partir de su característica física o un detalle visible. (Paz, M. Salamanca, M 2009, 38-39)

Es común ver escrito cultura Sorda con la S mayúscula y esto se debe a que se está haciendo referencia a “una minoría cultural y lingüística” (Bertin 2013, 52)

Esta aproximación a la encarnación parte del postulado metodológico de que el cuerpo no es un objeto a estudiar en relación con la cultura, sino que debe ser considerado como sujeto de la cultura, es decir, como base existencial de la cultura.⁹¹ (Csordas 1990, 5. Traducción propia.)

Miako Rankin, lingüista de la Universidad de Gallaudet, sostiene que la lengua de señas no se transmite sólo por el movimiento de las manos sino de todo el cuerpo y las expresiones corporales y faciales tienen vital importancia. En este sentido, hay una relación con lo que dice Csordas sobre el cuerpo como sujeto mismo de cultura y no solo como un objeto separado de ella.

Las lenguas de señas no son representaciones visuales de las lenguas habladas y sus estructuras gramaticales y orden de palabras pueden ser totalmente distintas; las señas no representan las palabras habladas, sino que representan conceptos. Las palabras también representan conceptos y, como en dos lenguas habladas diferentes, puede que no haya palabras equivalentes para la traducción, lo mismo puede suceder entre una lengua hablada y una de señas. (Rankin 2014, 106)

La expresividad en la lengua de señas no está dada al azar, es un sistema desarrollado con reglas gramaticales,

En lenguas de señas, la identificación del tipo de oraciones se da gracias a las expresiones faciales que se rigen por un sistema de reglas. Se usan, además, algunas señas específicas y el orden utilizado en la expresión. Cada tipo de oración está determinada por una expresión facial específica. Por ejemplo, en *ASL*⁹², las preguntas con palabras interrogativas como quién, dónde, cuándo, etc., se identifican mediante una inclinación de la cabeza hacia el frente al tiempo que se bajan las cejas frunciéndolas. Las preguntas que se pueden responder con "sí" o

⁹¹ Cita en idioma original: This approach to embodiment begins from the methodological postulate that the body is not an object to be studied in relation to culture, but is to be considered as the subject of culture, or in other words as the existential ground of culture. (Csordas 1990, 5)

⁹² ASL son las siglas de Lengua de señas americana.

“no” se marcan alzando las cejas, abriendo los ojos e inclinando la cabeza hacia adelante. Este tipo de expresiones faciales son cruciales para la gramática de las lenguas de señas; pues, si es que uno se fija solamente en las manos de la persona y se ignora la cara, se malentenderá el significado de lo que se quiere transmitir. (Miako Rankin 2014, 104)

Ahora, dado que el relato en lengua de señas no se traduce a idioma escrito pero sí tiene su correspondencia en imágenes, es probable que por esta razón la visualidad en las personas sordas signantes ocurra de una forma distinta a la de las personas oyentes. Louis Neethling⁹³, cineasta británico nacido en Sudáfrica con más de 30 años de trayectoria en su visita al Festival Cine Sordo del cual hablaré dentro de unos párrafos, dio una conferencia acerca de que justamente él *piensa y lee en imágenes* (Neethling 2014) y lo explica mediante una anécdota de su infancia. Él es sordo de padres sordos y creció en Sudáfrica, cuenta que las noticias en la televisión no tenían ni subtítulos, ni intérprete de lengua de señas, esto le llevó a imaginar y completar los diálogos y las noticias. Este ejercicio le permitió desarrollar su creatividad, y hoy en día es de los más reconocidos cineastas sordos signantes del planeta.

Las historias que inventaba en mi cabeza eran muy diferentes a lo que realmente sucedía en el programa; esas eran mis historias y de esta manera estaba continuamente explorando en mi imaginación. Esto fue lo que realmente me permitió, a través de los años, crear historias. [...] Siempre que miro un guión escrito en inglés, para mí solo es un texto [...] Entonces, pienso cómo sería esto en lengua de señas y así puedo desarrollar una mejor comprensión de la trama. Por supuesto, no estoy pensando en cómo las personas me hablan sino en cómo hacen las señas. (Neethling 2014, 28)

⁹³ Neethling trabajó extensamente para la *BBC*, tiene su propia casa productora *Mutt and Jeff Pictures* con la cual produce ahora de manera independiente también para la *BBC*; hace pocos días la universidad de Wolverhampton le concedió, por su trayectoria de más de 30 años en el cine, el título *Honorary Degree of Doctor of Arts* y al respecto Neethling dice “This personal recognition from the University of Wolverhampton can also be seen as a validation for all deaf people who work in media, and of our language and culture too.” (Neethling, 17 de Septiembre de 2021)

Si la lengua de señas es la lengua materna de las personas sordas, esto, pensaba yo, les da una ventaja visual. La cercanía entre la forma de mirar el mundo del universo sordo signante y la visualidad de la imagen, permiten que haya un acercamiento a la imagen que resulta en la de un "nativo visual". No creo que exista este término, aún no lo he hallado. En todo caso estoy haciendo alusión y retomando ese concepto de *nativo digital* (Ovelar, R, Benito, M, Romo, J. 2009, 38-39) que hace referencia a las personas que han nacido ya inmersas en la era del internet y en la tecnología que permite navegarlo.

La narración que encontré en *Vital Signs* conjugaba todo eso. En la historia el personaje a color no sabe cómo decirle lo que le ocurre a su esposa e imagina que se lanza de un puente. El personaje en blanco y negro signa en tiempo real el efecto de cámara lenta de caída desde el puente. Es maravilloso como puede jugar con la temporalidad escribiendo un ralentizado sobre un tiempo a velocidad normal. Son varias capas de información a la vez, se vuelve una experiencia sensorial.

En la siguiente secuencia la pareja está en la cama, acaban de despertarse, tienen un desencuentro y la esposa molesta se va. Si bien se le puede reprochar a la historia esta reacción sobredimensionada, lo que interesa es cómo está contada. La secuencia que sigue es una de mucha acción que narra nuevamente en varias capas y paralelamente una persecución.

Vemos al personaje a color y al de blanco y negro que ven por la ventana de la habitación cómo la esposa se ha ido en el auto, entonces el personaje a color decide subirse a otro auto y salir tras ella para poder contarle lo que le ha dicho el médico.

Se divide la pantalla, ahora con recuadros sólidos, no con disolvencias. En uno de los recuadros está siempre el personaje en blanco y negro. Su recuadro se desliza por la pantalla para permitir a las imágenes que narran la persecución, desplazarse según el avance del auto y su relación con las calles y señales de tránsito. Sí, claro que he visto comerciales dinámicos, pero nunca nada como esto. Estoy sumergida en la imagen, la pista sonora le aporta sí, pero el foco

está en el tratamiento de la imagen. Cuando el auto curva, los recuadros se deslizan y la imagen cambia, por ejemplo, al velocímetro.



Fotograma del cortometraje *Vital Signs*

El rol que cumple aquí el personaje en blanco y negro nuevamente es múltiple. La secuencia tarda 22 segundos. Él es por un lado la voz en *OFF* que está en *ON*. Narra cómo el esposo vio a la esposa salir en su auto y luego narra una elipsis de cómo el personaje se subió en su auto y salió tras ella. También narra la forma desquiciada de manejo, describe el rechinar de las llantas, el peligro y la velocidad cuando se pasa un semáforo rojo y luego nuevamente vuelve a narrar al personaje esposo desde su punto de vista subjetivo al alcanzar el auto ya estacionado de su esposa y su reacción al hallarlo vacío.

La performatividad de la lengua de señas permite tener algo que en los audiovisuales que conocemos difícilmente ocurriría, una voz en *OFF*, que está en *ON* y que puede ser a la vez omnisciente y subjetiva. Un tiempo acelerado sobre un tiempo normal. La complementariedad que le brinda a la imagen la performatividad de la lengua de señas me intrigó tanto que me dediqué a buscar qué es y cómo se ve el cine sordo.

El primer camino que tomé fue buscar películas en las que hubiera personajes sordos y eso abrió una gran puerta en la que descubrí un desencuentro en la representación de las personas sordas. El audiovisual oyente a lo largo de la historia cinematográfica y televisiva se ha limitado a representar la discapacidad en general en personajes que resultan marginales y a los cuales hay que ayudar.

En el caso de las personas con discapacidad física, la industria del cine ha perpetuado o iniciado una serie de estereotipos a lo largo de los años como parte de la práctica general del aislamiento: estereotipos tan duraderos y omnipresentes que se han convertido en la percepción generalizada de la sociedad sobre las personas con discapacidad opacando e incluso alterando por completo la percepción que ellas tienen de sí mismas⁹⁴(Norden 1994, 3. Traducción propia.)

Resalto en esta cita cómo el autor da a conocer la afectación de estas imágenes al representar a las personas con discapacidad, generando patrones sociales que llevan incluso a la autoreferenciación bajo esos mismos términos.

Un artículo reciente de la BBC en la sección de cultura titulado *Cine e Identidad*⁹⁵ revisa las más recientes producciones cinematográficas y su relación con las personas sordas. Elogia a la producción *CODA* donde la protagonista es una adolescente oyente en una familia sorda que es interpretada por actores sordos. También hace un recuento de cómo esta producción difiere de la tradicional forma de representar a las personas sordas y con discapacidad ya que rara vez son ellos sus propios protagonistas, y las historias rara vez son contadas desde su visión. Ha sido común que los sordos reciban un tratamiento reduccionista.

Hasta hace muy poco, a las personas sordas se les otorgaba una miserable caracterización en el cine; rara vez ocupaban un lugar central, tampoco lo hacían sus vidas, identidades o idiosincrasias culturales. A menudo, fueron victimizados. "Históricamente, los personajes sordos y los personajes con discapacidad han sido enmarcados bajo estereotipos negativos", dice Annie Roberts, oficial de defensa del Real Instituto

⁹⁴ Cita en lengua original: In case of people with physical disabilities, the movie industry has perpetuated or initiated a number of stereotypes over the years as a part of the general practice of isolation - stereotypes so durable and pervasive that they have become mainstream society's perception of disabled people and have obscured if not outright supplanted disabled people's perception of themselves (Norden 1994, 3)

⁹⁵En este vínculo se accede al artículo completo <https://www.bbc.com/culture/article/20210809-coda-and-the-films-finally-treating-deaf-people-with-respect>

Nacional para Personas Sordas (RNID) del Reino Unido. "Demasiadas películas ignoran la riqueza de la cultura sorda, su sentido de pertenencia a una comunidad y, a menudo, se embarcan en la ruta médica en la que la sordera es algo que se debe curar. A menudo, un personaje sordo es usado para cumplir con una cuota, o es objeto de burla."⁹⁶ (King 2021, sn)⁹⁷

Esta cita resume la problemática de la representación de las personas sordas en la pantalla. Esta situación es real y aplica sin duda a la representación sobre todo en el espectro de la ficción. La NAD, Asociación Nacional de Sordos de Estados Unidos, ha generado un listado⁹⁸ de estas ficciones en el ámbito hollywoodense recuperando información desde 1933 hasta la actualidad. (NAD 2021). Un ejemplo hollywoodense actual es el film *Sound of Metal* de Darius Marder (2019) sobre un baterista que pierde la audición. El protagonista no es una persona sorda,

Lerner⁹⁹ identifica algunos patrones en la representación de las personas sordas en las producciones de ficción. Ella se centra en la función narrativa de los personajes mas no en temas controversiales, como si estos personajes han sido interpretados o no por actores sordos, o si las señas que usan son correctas o si en el caso de ser personajes oralizados, pueden éstos leer los labios en situaciones absurdamente complejas (Lerner 2010). Entre sus hallazgos identifica que se usa la sordera para iniciar una historia, como metáfora, como comentario simbólico sobre la sociedad, como respuesta psicósomática ante un trauma. La lengua de señas como mecanismo para poner a salvo a los personajes más no como mecanismo de comunicación en las historias. Sobre los personajes, revela

⁹⁶ Cita en idioma original: Until very recently, deaf people were afforded measly characterisation in cinema; they seldom took centre stage, and nor did their lives, identities, or cultural idiosyncrasies. Often, they were framed as victims. "Historically, deaf characters and disabled characters more generally have often conformed to negative stereotypes," says Annie Roberts, advocacy officer for the UK's Royal National Institute for Deaf People (RNID). "Too many films ignore the wealth of deaf culture, the sense of belonging to a community, and often embark on the medical route where deafness is seen as something to be cured. Often, a deaf character is just a token, used to tick a box, or is an object of ridicule.

⁹⁷ El artículo completo puede ser leído en <https://www.bbc.com/culture/article/20210809-coda-and-the-films-finally-treating-deaf-people-with-respect>

⁹⁸ El listado está disponible en el siguiente vínculo <https://www.nad.org/hearing-actors-who-have-stolen-deaf-roles/>

⁹⁹ Lerner es intérprete de lengua de señas de Estados Unidos ASL y es miembro del National Technical Institute para los sordos en el Rochester Institute of Technology en Rochester, en el estado de Nueva York.

que se representa a menudo a los sordos como personajes secundarios cuya función es la de ser posibles informantes, con vidas paralelas a las de los protagonistas, en algunos casos como parejas de oyentes a los cuales les enseñan sobre las diferencias culturales entre ambos. (Lerner 2010)

Fue entonces necesario seguir otro camino para intentar descifrar qué era el Cine Sordo. Junto con Lucas Taillefer, en marzo de 2012 empezamos a investigar sobre este género. Descubrimos que los festivales de Cine Sordo alrededor del mundo no superaban la decena y muchos de ellos se realizaban solo cada dos años. Ocurrían en algunas ciudades de Europa y de Estados Unidos, no había ninguno en América Latina.

Lucas consiguió copias de visionado de algunos títulos y nos encontramos con un universo sordo de actores como CJ Jones, de directores como Louis Neethling y de músicos como Signmark. Las historias hablaban sobre sus vidas, sobre sus dificultades y sus luchas en el mundo oyente y, si bien había documentales ya fueran realizados por sordos u oyentes, en los cuales se retrataban estas realidades, hallamos una variedad de cortometrajes de ficción. De ficción y de ciencia ficción con historias en universos enteramente sordos signantes de mundos paralelos, paranormales y futuristas apocalípticos. Si bien las producciones podían ser muy serias había también mucho humor en la narración.

Nos cautivaron los audiovisuales y nos demostraron una frase que en el mundo sordo es común y que dice “lo único que los sordos no pueden hacer, es escuchar” (Jordan 1988, sn. Traducción propia.)¹⁰⁰. Obviamente para que esto sea real, deberíamos hablar de la equidad en el acceso a la salud, la educación, la ciudad, etc... Fue así que decidimos que si íbamos a tener que hablar de inclusión, la plantearíamos como una necesidad de doble vía. Me refiero a que el universo que habíamos encontrado en estas películas era tan rico, diverso y

¹⁰⁰ I King Jordan fue el primer presidente sordo de la universidad de Gallaudet entre 1988 y 2006. Se dice quien compartió originalmente esta frase fue Frederick Schreiber director de la Asociación Nacional de Personas Sordas NAD en Estados Unidos hasta 1966 <https://liblists.wrlc.org/biographies/55464>

tenía además una calidad técnica muy buena; los oyentes no tendrían que perderse de esta posibilidad de disfrutar de la cultura sorda.

Así fue como, lo que en un inicio iba a ser una pequeña muestra en la Alianza Francesa de Quito, empezó a crecer. El equipo del festival fue ampliándose, llegaban pasantes de la Universidad Católica y también voluntarios que timbraban la puerta. El proceso creativo era cotidiano, desde el mismo hecho de crear las señas para nombrar en Lengua de señas ecuatoriana al *Festival Cine Sordo*, porque eran señas que aún no existían.

Conformamos un comité de selección entre sordos y oyentes. Decidimos que sería indispensable tener dos anfitriones por función, uno oyente y uno bilingüe para cada función. Esta necesidad se acentuó después de que el comité visionara el documental de Brigitte Lemaire¹⁰¹, *Témoins Sourds, Témoins Silencieux*, sobre cuatro ancianos sordos que narran cómo sobrevivieron a los campos de exterminio y a la invasión Nazi durante la segunda Guerra Mundial. Los sordos en el comité de selección expresaron su preocupación de que el público sordo no supiera que había habido una segunda guerra mundial, ni siquiera que había habido una primera. Esa no era información que se impartía hasta ese momento en las pocas escuelas para personas sordas. Decidimos entonces que antes de cada función de ese documental, se brindaría un contexto histórico que permitiera entender el sentido y el valor del documental.

También entendimos que debíamos manejar dos campañas de comunicación paralelas enfocadas en llegar y atraer a ambos públicos. Con el público sordo la recepción fue inmediata y colmada de expectativa.

Con el público oyente fue el principio de un camino de desencanto. Como equipo hablábamos de *Cine Sordo* pero en múltiples ocasiones nuestros

¹⁰¹ Brigitte Lemaire es socióloga, filósofa y realizadora francesa, fue estudiante de JEan Rouch y de Jean Baudrillard. Su interés por la comunidad sorda se da porque sus abuelos maternos fueron sordos signantes. Ella ha realizado más de ocho películas en relación con personajes sordos y/o la sordera, dos de ellos fueron programados en el festival. *Témoins Sourds, Témoins Silencieux*(2000), *L'Enfance sourde* (2008). (Wikipedia 2021)

interlocutores nos corregían diciendo “te refieres a cine mudo, como Chaplin”. Esto en el fondo me alegraba porque pensaba que al ser una puerta hacia lo desconocido generaría curiosidad. Sin embargo, la sola palabra *sordo*, era difícil de situar para los oyentes.

Decidimos que no hablaríamos de discapacidad y que invitaríamos al público oyente a la sala de cine para disfrutar de un ciclo de Cine Sordo, así como lo hubieran hecho ante un ciclo de cine francés, italiano, ruso, iraní, etc. Buscábamos centrar la atención en las historias, en la actuación, en la forma de narrar los relatos para compartir esa riqueza y esa sorpresa que en su momento me había brindado *Vital Signs*. Pero inmediatamente ocurrían dos cosas, la lástima y la incomodidad de nuestros interlocutores. Cuando buscábamos entrevistas en los medios de comunicación, nos abrían gustosos los espacios, sí, pero los espacios de inclusión, porque así les ayudamos a llenar su cuota de programación.

En ese momento no me detuve a pensar sobre dónde se originaba esta limitante que constantemente actuaba como barrera; ha sido tan solo ahora que busqué el posible origen de esto. Me encontré con que los modelos sociales a lo largo de la historia frente a la discapacidad se podrían resumir bajo tres grandes líneas. Palacios (2015) describe lo siguiente: El modelo de prescindencia, con submodelos como el eugenésico y el de la marginación. Aquí las personas con discapacidad son vistas desde una mirada religiosa como un castigo divino, una carga para la familia y sociedad. Son subestimadas y son objeto de compasión. En el modelo eugenésico se recurre incluso al infanticidio y en el de la marginación, a la fe como única curación. El segundo es un modelo rehabilitador, plantea que la persona con discapacidad tiene un déficit y entonces se centra en brindar rehabilitación para *normalizar* a la persona y que sea *funcional* para la sociedad. En este sentido el problema es de la persona y las políticas públicas buscan brindarle asistencia con acciones como la educación especial y el empleo protegido. En este modelo se busca el ocultamiento de la diferencia. El tercero es el modelo social que surge en oposición al modelo rehabilitador y hace un giro ya que plantea que las limitaciones no son las de los individuos sino las de la sociedad y se fundamenta en los valores de la declaratoria de los derechos humanos de 1948 y en la

búsqueda de la igualdad de oportunidades, en esta búsqueda es que aparecen términos como el de accesibilidad. (Palacios 2015, 9-34)

En el mundo oyente vemos a los sordos principalmente a través del lente de la discapacidad y allí los sordos no tienen un espacio más allá que el de la inclusión, que busca *normalizarlos* o *rehabilitarlos* para incluirlos en la sociedad productiva.

Nos dábamos cuenta que con todas estas trabas, los sordos quedaban fuera, pero los oyentes también se perdían de conocer un universo muy rico. Nació la frase que usamos debajo del logo, *El Cine que Une*. Era quizás una forma de motivarnos a nosotros mismos.

Fue así que decidimos que teníamos que “lanzar la casa por la ventana” programar la mayor cantidad de películas para llegar a la mayor cantidad de personas. Y eventualmente gracias a un comprometido equipo de trabajo compuesto por sordos y oyentes, lanzamos en octubre de 2012 el primer Festival Cine Sordo¹⁰² de Ecuador y América Latina. Fue una experiencia cinematográfica y académica para público sordo y oyente con la intención de que se viera, se sintiera y se intercambiará sobre las realidades y necesidades del mundo sordo. Invitamos a directores, camarógrafos y actores sordos para dar charlas, dictar talleres de realización, actuación y poesía, y compartir sus películas; vinieron también directores oyentes a mostrar sus películas, y subtituladores que impartieron talleres. En Quito, Guayaquil y Cuenca, durante las mañanas, brindamos funciones mediadas, a las cuales asistían conjuntamente colegios de estudiantes oyentes y de estudiantes sordos. Fueron dos semanas de encuentro con más de 39 películas en las tres ciudades, que contaron siempre con intérpretes en cada función. Las salas estuvieron llenas y la gente salía conmovida.

Por supuesto que es sumamente complejo medir cuantitativamente el impacto que tuvo el *Festival Cine Sordo*. “Cuando la audiencia se ha dispersado y ha regresado al espacio socio político actualmente activo, ¿cómo se mide con precisión la influencia que esas actuaciones hayan podido tener sobre su propio

¹⁰² Se puede visitar el sitio del festival en este enlace <https://festivalcinesordo.weebly.com/festival-2012.html>

comportamiento?"¹⁰³ (Kershaw 1992, 2-3. Traducción propia.). Kershaw plantea que el impacto se ve en la sociedad, en acciones muy pequeñas pero que son estas las que permiten accionar cambios de pensamiento a futuro.

Recuerdo algunas situaciones muy puntuales que podrían ser esa medición de impacto desde lo cualitativo. En una de las funciones en el cine Ochoymedio, una mujer adulta oyente salió muy alterada de la sala, exigía hablar con alguien del festival. Yo, por coincidencia, estaba en ese momento en esa sede. Ella acababa de entender que las personas sordas no son tontas, sino que no saben español y que su lengua materna es una que la sociedad por mucho tiempo ha prohibido, negado y relegado, forzándolos a oralizarse para mimetizarse con los oyentes. Entre ira y lágrimas la mujer descargaba su frustración y repasaba la historia de su propia familia.

¹⁰³ Aquí el texto original y párrafo completo: "However, once the audience has dispersed and reentered the realm of socio-political action, how are we to accurately measure any influence that the performance may have on their behaviour? It follows that the crucial problems facing useful discussion of performance efficacy emanate not from the nature of theatre-in itself but from theatre's relationship with the wider social order, in all its discursive and institutional complexity. However, when the issue of efficacy is framed in this way we immediately run into difficulties which seem insuperable. How can we assess accurately the relationship between theatrical effect and subsequent audience behaviour? The commonest critical response has been to abandon the question" (Kershaw 1992, 2-3)

Recuerdo también una conversación que tuve con Yahaira Escudero, intérprete certificada de lengua de señas, quien trabajó desde FENASEC¹⁰⁴ durante las funciones del festival, también conmovida decía que era la primera vez que se sentía plenamente interpelada y finalmente comprendida y representada porque veía su propia historia de vida reflejada en la pantalla grande, a través del relato cinematográfico de otros hijos oyentes de padres sordos (HOPAS) alrededor del mundo.



Imagen: Afiche digital del Festival Cine Sordo

En la inauguración, 500 personas llenaron el Teatro México en la ciudad de Quito.

Son reducidos los espacios de exhibición de cine sordo. De hecho, sin ir muy lejos, también son reducidos los espacios para la lengua de señas. El recuadro al costado de la pantalla cuando salen al aire ciertas noticias en los canales de

¹⁰⁴ FENASEC <https://www.fenasec.ec/> Fenasec es la federación nacional de personas sordas de Ecuador. Ellos son quienes trabajaron hace una década para poder crear un diccionario de lengua de señas ecuatoriana. Basándose en las distintas señas a lo largo del país, gracias al trabajo en conjunto con las asociaciones de personas sordas de todo Ecuador

televisión es quizás el único espacio nacional y masivo de exposición. Si bien se puede considerar este como un espacio ganado para los sordos signantes, desde la mirada de la inclusión es un espacio que no deja de ser problemático. Primeramente porque está pensando justamente y únicamente en clave de inclusión. Esto es que evidencia que la accesibilidad es limitada a ciertos espacios y segmentos. En segundo lugar, es conflictivo porque justamente por esa misma lógica de incluir pero no de brindar un servicio que sea de real utilidad, los requerimientos técnicos mínimos para que el recuadro sea funcional, no existen. La ubicación y el tamaño del recuadro hasta hoy en día, desde el 2010 que se empezó a usar en el país, no son adecuados. Muchas veces el intérprete está fuera del margen de seguridad y aparece cortado.



Imagen 2. Fotografía de Noticiero La Noticia 24 horas Teleamazonas. Tomada el miércoles 29 de Septiembre de 2021. Irónicamente al día siguiente, el 30 de septiembre se celebra el día internacional del intérprete.



Captura de pantalla del mismo noticiero. La intérprete de lengua de señas ecuatoriana, ILSEC flota en la pantalla, es difícil encontrarla y sus señas se confunden con el recargado y móvil fondo.

En mayo de 2021 se aprobó una norma técnica NTE INEN 3198 que establece que debe haber un intérprete de lengua de señas ecuatoriana ILSEC “para los programas educativos, noticiosos, campañas electorales y de prevención y riesgos” (Conadis 2021). A su vez esta norma fija las proporciones para el recuadro en una “proporción mínima de 1/9 (un noveno) de la pantalla.” (Conadis 2021). El noveno no se cumple y este accionar atropella las necesidades del mundo sordo signante¹⁰⁵. El noveno está tomado en cuenta si uno divide la pantalla en tercios, sin embargo eso genera proporciones horizontales y los intérpretes necesitan más bien presencia en altura pero además espacio suficiente para mover los brazos.



Gráfica: Intervención propia sobre el recuadro de noticias. Si el intérprete ocuparía un noveno de la pantalla su tamaño no debería ser menor al de la imagen ilustrada que tiene el recuadro blanco de fondo.

Según las estadísticas del Conadis (2021) publicadas en septiembre de este año, más del 5% de la población ecuatoriana tiene un grado mayor al 75% de pérdida de audición. Esto demanda varias acciones, no solo el recuadro con un intérprete.

¹⁰⁵ Insisto en lo de Sordo signante porque los sordos oralizados o las personas que tienen una deficiencia auditiva adquirida tardíamente en la vida son personas que hablan y leen español y no conocen la LSE, ellos necesitarían subtítulos en lugar de un recuadro con un ILSEC.

A pesar de este alarmante número, no existen espacios comunicacionales. A lo largo de la existencia de EducaTv hubo un programa llamado En Señas¹⁰⁶ (Maruri 2021) La intérprete, Geovanna Ricaurte Bumachar, grabada en croma¹⁰⁷, aparece sobre un fondo animado y signa una canción, un cuento o ciertas palabras a modo de vocabulario. (Semblantes 2021). Los demás espacios que existen son creados y gestionados de forma personal y por iniciativas personales en canales de youtube y otras plataformas de uso de la comunidad sorda.

El cortometraje *Vital Signs* termina pocos minutos después de que el personaje esposo halla el auto de su esposa. Su corazón falla y él cae el piso, también lo hace el personaje en blanco y negro.

El Festival Cine Sordo se ejecutó por una única edición en 2012. Sin embargo este festival motivó a otras personas de la región a llevar adelante sus propios festivales como el *Ficsor* de Federico Sykes, gestor cultural sordo en Argentina, quien luego se encargó de crear un grupo de chat de whatsapp mixto de productores latinoamericanos relacionados con la Cultura Sorda.

A todas estas reflexiones sobre la complejidad de la representación de las personas sordas en pantalla y su reducción a estereotipos, se suman las dificultades diarias a las cuales se enfrentan las personas sordas, muchas veces incluso desde la intimidad misma de su hogar, pero también y sobretodo desde las deficiencias de un sistema estatal. Por ejemplo en la educación. ¿Tienen las personas sordas acceso a escuelas a lo largo y ancho del país donde cuenten con profesores certificados que puedan impartir las materias? ¿Cuál es el currículum de enseñanza? ¿Ofrecen las universidades la presencia de ILSECs en sus carreras para que las personas sordas puedan acceder a la educación superior? Estos son temas esenciales a ser tratados a nivel de políticas públicas y por supuesto exceden el alcance de este artículo.

¹⁰⁶ Los creadores de esta serie fueron Christel Dunn, Maribel Solines y Gonzalo Pesantes; realizaron 12 capítulos de 6 minutos cada uno. Se televisaron por EducaTv en 2015 (Maruri 2021) (Semblantes 2021)

¹⁰⁷ El Croma es una tela verde o azul que se utiliza al momento de grabar cuando se busca separar a una persona u objeto del fondo con el objetivo de reemplazar posteriormente la imagen de fondo.

Han pasado ya nueve años desde la experiencia del festival y algunas cosas han cambiado, existe hoy en día una participación más activa de personas sordas en las entidades gubernamentales. Pero varias interrogantes quedan aún abiertas y la gran pregunta que antecede a todo esto y que nos interpela como sociedad tiene que ver con cuáles son los cuerpos que importan (Butler 1993), cuáles son las representaciones que se hacen de ellos, cuánto espacio y recurso hay para que ellos hablen de sí mismos, cuáles son los espacios que se destinan para ello y cuánto más vamos, como oyentes, a perdernos de aprender y de crecer, por esa constante necesidad de normalizar la diferencia. Esta y tantas otras.

Bibliografía

- Bertin, F. (2013). Les Sourds, l'affirmation d'une identité. Sciences Humaines N°253 https://www.scienceshumaines.com/les-sourds-l-affirmation-d-une-identite_fr_31508.html
- Betts, W. Taylor, C (2007) Cortometraje Vital Signs <https://www.youtube.com/watch?v=4QCwKYWCLGs>
- Butler, Judith. (1993) "Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'". Ediciones Paidós. Buenos Aires.
- CONADIS (2021) Vínculo visitado el 4 de octubre de 2021 <https://www.consejodiscapacidades.gob.ec/norma-tecnica-que-regula-los-requisitos-y-proporcion-del-recuadro-para-el-interprete-de-lengua-de-senas-ecuatoriana-en-la-television-se-publica-en-registro-oficial/>
- CONADIS (2021) Vínculo visitado el 6 de octubre de 2021 <https://www.consejodiscapacidades.gob.ec/estadisticas-de-discapacidad/>
- Csordas, Thomas. (1990). Embodiment as a Paradigm for Anthropology. Ethos Vol. 18. N. 1. Pp. 5-47.
- Dziwa, D. (2018). Hyper Visual Culture: Implications for Open Distance Learning at Teacher Education Level. Progressio: South African Journal for Open and Distance Learning Practice. 40. 15. 10.25159/0256-8853/4705. https://www.researchgate.net/publication/329314125_Hyper_Visual_Culture_Implications_for_Open_Distance_Learning_at_Teacher_Education_Level
- Deaffest 2021. Visitado el 2 de octubre de 2021** <https://form.jotform.com/210274359009352>
- Gallaudet University. Jordan, I. (1988). Vínculo visitado el 20 de septiembre de 2021. <https://www.gallaudet.edu/about/history-and-traditions/deaf-president-now/profiles-and-viewpoints/iking-jordan/>
- Kershaw, B. (1992). The Politics of Performance. Radical Theatre as Cultural Intervention. New York, NY: Routledge.
- King, J. (2021) Coda and the films finally treating deaf people with respect. BBC. Vínculo visitado el 30 de septiembre de 2021 <https://www.bbc.com/culture/article/20210809-coda-and-the-films-finally-treating-deaf-people-with-respect>
- Lerner, M. N. (2010). Narrative Function of Deafness and Deaf Characters in Film. M/C Journal, 13(3). <https://doi.org/10.5204/mcj.260>
- Le Roux, M. (2018). What's Changed <https://weareunlimited.org.uk/whats-changed-marlene-le-roux-two-of-three/>
- Maruri, M (2021) En conversación con Mónica Maruri. 11 de octubre de 2021
- NAD (2021) Vínculo visitado el 11 de octubre de 2021 <https://www.nad.org/hearing-actors-who-have-stolen-deaf-roles/>
- Neethling, L. (2014) No pienso en sonido, pienso y leo en imágenes. 27-34 en Haboud, M, Ortega, M. Voces que unen. Quito: PUCE <https://oralidadmodernidad.org/voces-e-imagenes-que-unen/>

- Norden, M. F. (1994). *The cinema of isolation: A history of physical disability in the movies*. New Brunswick: Rutgers University Press.
<http://tinabolta.blogspot.com/2019/01/download-cinema-of-isolation-pdf-free.html>
- Noticiero 24 horas (2021) Visitado el 1 de Octubre de 2021
<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=2QK-G6vWOuk>
- Ovelar, R, Benito, M, Romo, J. (2009) Nativos digitales y aprendizaje. Una aproximación a la evolución de este concepto ICONO 14, *Revista de comunicación y tecnologías emergentes*, vol. 7, núm. 1, enero junio, pp. 31-53 Asociación científica ICONO 14. España
<https://www.redalyc.org/pdf/5525/552556590003.pdf> Vínculo visitado el 3 de octubre de 2021
- Palacios, A. (2015) El modelo social de la discapacidad Cap 1 p.9-34 en *Nueve conceptos claves para entender la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad* Salmón Gárate; Elizabeth I Bregaglio Lazarte, Renata Anahí. I Palacios, Agustina. I Salas, Daniel. I Águila, Luis Miguel del. I Asís Roig, Rafael de. I Tovar Samanez, Teresa. I Vás. Pontificia Universidad Católica de Lima.
- Paz, M. Salamanca, M (2009) Elementos de la cultura sorda: Una base para el currículum intercultural rexe. *Revista de Estudios y Experiencias en Educación*, vol. 8, núm. 15, pp. 31-49 Universidad Católica de la Santísima Concepción Concepción, Chile
<https://www.redalyc.org/pdf/2431/243116377002.pdf>
- Rankin, M. (2014) Aprendamos sobre la gente de la lengua de lo visual. 99-107 en Haboud, M, Ortega, M. *Voces que unen*. Quito: PUCE <https://oralidadmodernidad.org/voces-e-imagenes-que-unen/>
- Sacks, O. (1989). *Seeing voices: A journey into the world of the deaf*. Toronto: Stoddart.
- Semblantes, G (2021) En conversación con Galo Semblantes 11 de octubre de 2021
- Through Deaf Eyes (2007) largometraje documental de Diane Garey y Laurence Hott. PBS.
<https://www.youtube.com/watch?v=PL5d8kyZUQk>
- Torres, B. (2015) El papel de los avances médico-técnicos en las conclusiones del Congreso de Milán de 1880. Los primeros audífonos mecánicos. En *REVISTA INCLUSIONES* ISSN 0719-4706 VOLUMEN 2 – NÚMERO 4 – OCTUBRE/DICIEMBRE. Santiago de Chile.
- Wikipedia (2021) https://fr.wikipedia.org/wiki/Brigitte_Lemaine Visitado el 12 de octubre de 2021

Estudios de cine
