

Diálogos entre el cine y el teatro en *El sabor de la derrota* del grupo La Bohemia

Catalina Julia Artesi

(Universidad de Buenos Aires)

Así como en los inicios del cine argentino, los directores pioneros se nutrieron de obras de teatro argentinas clásicas para introducir lo ficcional en sus producciones -*Gabino el Mayoral*, *Los políticos*, *El conventillo de la Paloma* y muchísimas más- en el ámbito escénico autores y directores actuales recurren al cine con diferentes propósitos.

Tal lo que observo en el espectáculo *El sabor de la derrota* creación colectiva del grupo La Bohemia, con dramaturgia y dirección de Sergio Boris, en cartel durante todo el 2005, donde se dialoga con un texto fílmico: *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más* (1965) del cineasta argentino Leonardo Favio. El colectivo teatral realizó improvisaciones -durante el proceso de construcción del espectáculo- basándose en intertextos literarios y fílmicos.

A través de silencios cargados de tensión se recrea la relación Aniceto- Francisca en la pareja Bilbao–Teodora. Como en dicha película, se evidencia la imposibilidad de escapar de la muerte o de la decadencia; estos personajes desnudan sus más íntimos pensamientos con un lenguaje similar al de las escenas del film de Favio. También coinciden en algunos planteos estéticos, al concebir una puesta de belleza casi pictórica, obsesiva en cada detalle, estrechamente unida a esta desgarradora naturalidad.

Sin embargo, esta creación colectiva se distancia del drama gauchesco al estilo del *Juan Moreira* (1973) de Leonardo Favio; más bien lo desmitifican mediante la introducción de secuencias grotescas donde aparece una crítica a la especulación financiera de la Argentina de hoy.

Cine, literatura y teatro

Siguiendo a Mijail Bajtin, un texto o un grupo de textos contesta a otro, por oposición, y por contigüidad de elementos- agrupa a determinados textos. Esta articulación depende de su orientación y de su uso.¹

La idea de crear una ilusión de realidad implícita en la estética naturalista explica la inicial relación cine-literatura, la cual determinó en cierta medida el carácter excesivamente literario del cine. Una instancia superadora fue la de Sergei Eisenstein quien, con las novelas de Emile Zola, proponía una puesta en escena auténticamente cinematográfica.

Según lo expresé al comienzo, el cine argentino en sus intentos de pasar a la sonorización se nutrió de la literatura y del teatro: “Se desarrollaba o escenificaba una canción, o una situación de sainete argentino o español, zarzuela u ópera”.² También se produjo lo inverso en el teatro argentino, durante la época dorada del cine. En *Los tres berretines* de Malfatti y *De Las Llanderas*; *Caray lo que sabe esta chica* de Pedro E. Pico (ambas de 1932) y otras, se reflejaba la incidencia del cine en la sociedad, sus temáticas y otros aspectos. Muchos dramaturgos, como Roberto Arlt, Agustín Cuzzani, Sergio de Cecco y otros, incorporaron recursos cinematográficos en sus producciones dramáticas.

Sin embargo, el temor de que el cine desplazara al teatro incidió a la hora de producir un teatro moderno. Esta cuestión se ha vuelto a repetir en los finales del siglo XX y comienzos del XXI, cuando, frente a los avances de la cibernética, autores de la llamada Nueva Dramaturgia Argentina han colocado a la misma como protagonista esencial de sus piezas.

Sergio Wolf, refiriéndose a la visión de Eisenstein respecto de las especificidades del cine y la literatura, señala que “tanto la literatura como el cine tienen la cualidad de poder representar desarrollos en el tiempo”³. Lo que hago extensivo al teatro por su cualidad de desarrollar acciones en el tiempo y en el espacio.

Cine y teatro difieren en sus modos de representación, pues si bien poseen elementos en común, la escritura teatral y la cinematográfica, los formatos, estilos y los medios de los cuales se vale cada una son diferentes y poseen modalidades de recepción distintas⁴.

¹ Véase de Adriana A Bocchino. “Para iniciar la discusión: una forma de trabajo con/sobre la literatura y otros discursos”, en Armando Capalbo (ed.) *Intergéneros Culturales. Literatura, artes y medios* Buenos Aires, BMPress Editores, 2005; p. 157

² Jorge Miguel Couselo, “*El período mudo (1897-1931)*”, en *Historia del cine argentino*. Buenos Aires, CEAL, 1992; p. 16.

³ Sergio Wolf, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires, Paidós, 2001;p.37.

⁴ Egil Törnquist en su libro *El teatro en otra lengua y otro medio*. Madrid, Arcos libros, 2002; p. 15-16 expresa: “Leer una obra de teatro puede que sea difícil, incluso para los autores dramáticos. Lo cual no quiere decir que verla sea fácil. Ver una obra de teatro resulta en muchos sentidos más difícil para el receptor que leerla, pues el espectador se encuentra frente a tal riqueza de impresiones”.

Rescato algunos directores argentinos de la década del 60, que, conscientes de estas problemáticas, afrontaron el desafío mediante realizaciones cinematográficas muy interesantes: René Mugica, quien basándose en el cuento de Jorge Luis Borges, realizó *El hombre de la esquina rosada* (1961); Manuel Antin y su versión del cuento homónimo de Julio Cortázar, *Circe* (1963); Leonardo Favio y su recreación del cuento “*El cenizo*” de Zuhair Jury, en *El Romance del Aniceto y la Francisca* (1965)

Pero estos cruces van borrando los límites ficcionales. Me refiero al fenómeno de la dramaturgia del actor, donde en el proceso de producción del espectáculo es el actor quien organiza su relato, produciendo así en el teatro contemporáneo lo que Patrice Pavis denomina “opciones dramáticas”. El actor interviene en el proceso de creación con sus improvisaciones, dialoga con textos literarios, fílmicos, pictóricos. Es aquí donde el cine retorna al teatro, mediante el collage, la imbricación poética con otros textos, la fragmentación, los desvíos, similares a los puntos de fuga en un cuadro, producen múltiples sentidos.

El Romance entre el cine y el teatro

El colectivo La Bohemia nació en 1998 como grupo de investigación teatral. *El sabor de la derrota*, seleccionado para III Festival Internacional de Buenos Aires 2005, recibió en 1999 el Primer Premio Germán Rozenmacher a la dramaturgia, otorgado por el II Festival Internacional de Buenos Aires. Se estrenó en el año 2004 en la sala Cunill Cabanellas del Teatro San Martín.

La acción se ubica en el siglo XIX, recrea el drama rural y la novela naturalista al estilo de Eugenio Cambaceres en *Sin Rumbo*. Corvalán (Daniel Kargieman) y su hijo Eusebio (Martín Kahan), debido a los trastornos bronquiales del primero han abandonado la Capital Federal, emigrando a Ingeniero White. LA historia comienza con una atmósfera enrarecida por la presencia de Bilbao, un extraño peón (Darío Levy) y el arribo de Teodora (Laura López Moyano). En esa precaria vivienda campera, Corvalán yace en su cama detrás de una ventana y de un espejo. Esta imagen de frustración aumenta, se intensifica con los acordes disonantes de un piano. Muerta la madre, su hijo Eusebio pretende retornar a Buenos Aires a buscar trabajo.

Desde los signos escénicos se vislumbra la descomposición social: los chanchos malolientes que Eusebia trae en la valija y pretende vender; la ruptura del color local en el diseño escenográfico, lo miserable del ambiente y el contraste con el viejo piano en el fondo;

en la técnica de actuación donde lo grotesco y la ironía quiebran el realismo. También hay referencias a la corrupción en la ciudad y una crítica aguda hacia la oligarquía decadente.

Como lo expresé anteriormente, es notable su intertextualidad con el film ***Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más*** (1967) de Leonardo Favio. La pareja Bilbao-Teodora alude al Aniceto y la Francisca. Mientras el film se desarrolla en un barrio de emergencia del interior de Mendoza, se relata una vida de amor, adulterio y soledad; en la obra, en cambio, el clima campero resulta sórdido. Desaparece el tono lírico-sentimental de la trama amorosa; se desplazan las emotivas secuencias de Aniceto y el gallo blanco. Deviene en escenas grotescas, con la imagen de los chanchos malolientes que Teodora pretende vender, imagen satírica de la especulación financiera. Cito un fragmento:

Bilbao: -(Agarra un chancho) Teodora...no los colgaste..., mirá como están, **todos rotos, es tenías que haber chuzado debajo del cogote.**

Eusebio: -Y este está cocido, ¿qué es esto? (Saca un hilo con el que Teodora había disimulado un mal corte)

Teodora: **-Es el único cosido ese. Mire los otros. Está mirando ese sólo usted**⁵ {El subrayado es mío}

Sin embargo, la puesta mantiene el lenguaje depurado, conciso y expresivo del film. En la película de Favio se revelan los estados de ánimos: *“no sólo a través del relato sino, sobre todo, mediante la conjugación de procedimientos cinematográficos. En estas primeras películas se trata de alcanzar la expresión pura de la soledad y del dolor de los personajes. La organización de los planos no depende de su carga informativa sino de una gramática anímica”*⁶. Tal lo que vislumbro en la actuación contenida, con imágenes y monólogos escuetos, estáticos, como en los fotogramas del film donde los silencios actúan como respuestas, expresan la carga anímica de los personajes. Por ejemplo en la escena donde la pareja se confidencia, mientras Eusebio prepara su partida a Buenos Aires:

⁵Todas las citas pertenecen a una versión mimeografiada que me cedió gentilmente la Asistente de Dirección, Verónica Schneck.

(Teodora y Bilbao se sientan en dos bancos pequeños en el umbral de la piecita de Bilbao. Se quedan en silencio Eusebio calienta la comida, entra a su cuarto y prepara la valija).

Bilbao- Vos eras de Napostà, ¿no? *(Silencio)*. Te trajiste una valija grande. *(Silencio)*.

Bilbao- Sabés que acá no te podés quedar. Si por mí fuera sí pero... ¿Preguntaste en el hotel La Marina ?Ahí podés estar, es fresco.
Teodora - Gracias, no. *(Teodora llora)*.

Siguiendo a Gonzalo Aguilar y David Oubiña, en el film de Leonardo Favio “hay una permanente oscilación del punto de vista: el espectador se distancia de los personajes así como bruscamente confunde su ánimo con ellos La imagen reflexiva es contigua a la imagen afectiva. El espacio escénico se configura mediante la instalación de un punto de vista diferente”.⁶

En la secuencia fílmica donde Francisca toma su valija y se va de la pieza de Aniceto, la cámara fija focalizando desde adentro hacia fuera, transmite al espectador imágenes afectivas respecto de su partida y dejando sugerido el fuera de campo. En la pieza teatral, la precaria vivienda campera es más sombría que aquella por el predominio de los colores tierras y la imagen moribunda de Corvalán. Al igual que en el film, el espectador- como si hubiese una cámara fija- ve solamente un sector de la habitación y el resto queda insinuado. El mismo recurso se utiliza con la pieza de Eusebio, donde se queda Teodora.

La música también cumple una función dramática, en vez del impactante Concierto en Do mayor de Vivaldi creador de climas épicos, Sergio Boris instala una atmósfera nostálgica y melancólica mediante los acordes disonantes de un piano que el público percibe deformado por el reflejo en el espejo.

El director consciente de la especificidad del teatro no pretende emular al cine. En el film, la iluminación de Juan José Stagnaro y el uso particular de la cámara- Aniceto solo en la pieza y la cámara registrándolo desde un punto de vista inusual- muestran el desamparo del héroe. En la obra, también la iluminación provoca un clima desolador. Boris aprovecha la estrecha relación entre el espectador y el escenario, aunque el grotesco produce un efecto de extrañamiento.

David Oubiña cita su libro sobre Leonardo Favio, compara su técnica de narración con el efecto de distanciamiento de Bertolt Brecht:

⁶ Gonzalo Aguilar y David Oubiña, *El cine de Leonardo Favio*. Buenos Aires., Editorial Nuevo Extremo, 1993. Véase “El pensamiento emocional”. Disponible en www.millan.com/1996/pensamiento_b.html.

El punto de vista de Favio se diferencia tanto del distanciamiento de la mirada brechtiana como de la mirada afectiva de ciertos films norteamericanos (...). En sus films, el afecto es anterior a las acciones de los personajes; se produce un misterioso y estimulante encuentro entre la distancia que el espectador puede establecer con el film y los procesos afectivos que lo incluyen en el relato⁷.

Sin embargo, en ambos textos, la visión resulta similar para el espectador que, sentado en la butaca, percibe el fracaso y la soledad. En la película, la imagen trágica del Aniceto, acribillado por el gringo y con el animal a cuestas, es desoladora; no obstante, los alaridos de la gringa recuerdan al grotesco del neorrealismo italiano.

Mientras que la actuación contenida y el juego de las miradas de la puesta teatral sugieren algo diferente en la escena final:

Bilbao sale de su pieza. Eusebio lo ve a Bilbao y trata de agarrarlo pero Bilbao se suelta. Se miran un tiempo. Teodora se va con la valija cargada. Corvalán gime. Bilbao también sale. Eusebio mira a su padre. Las valijas de Eusebio quedaron cerca de la mesa. Corvalán sigue gimiendo.

Alude a la inminente muerte del padre y la casa a cargo de Bilbao y Teodora. No presenta un futuro promisorio, más bien evidencia una visión *nihilista* propia de la postmodernidad.

Conclusiones

Hemos reseñado brevemente los cruces entre el cine, la literatura y el teatro, partiendo de la inicial fidelidad al texto hasta arribar a los distintos grados de apropiación y de transfiguración del lenguaje literario. Los ejemplos citados de la generación del 60, evidencian los cambios en el cine argentino de entonces que generaba un cine de autor, donde los realizadores daban cuenta de estas problemáticas en sus producciones.

Parecería que nos encontramos en la denominada por Anthony Giddens “sociedad post-tradicional”⁸. No es así, hay un “exceso de lecturas del pasado compitiendo por ser aceptadas”, debido al “carácter policéntrico de la sociedad moderna”⁹. En este proceso de *traducción* que

⁷ Gonzalo Aguilar y David Oubiña, ob. cit.

⁸Citada por Zygmunt Bauman, *En busca de la política*, Buenos Aires, F.C.E, 2003; p.142. Se refiere al artículo de Anthony Giddens "Living in Post- Tradicional Society" en *In Defence of Sociology, Interpretations & Rejoinders*, Cambridge, Polity Press, 1996. Bauman no cita la página del original.

⁹ Zygmunt Bauman, ob. cit. p.142.

realiza el hombre actual en sus cotidianos encuentros comunicativos, aparece lo que Mijail Bajtin, en su *Estética de la Creación Verbal*, denomina una matriz de significados posibles con infinitas posibilidades de permutación. Sin embargo, no siempre conducen al abismo, más bien dan cuenta de una polivalencia cultural. El hecho de que teatristas como el Grupo La Bohemia recurran como intertexto al cine de Leonardo Favio evidencia un proceso donde se reestablece el diálogo pasado-presente, interrumpido por la dictadura y la hegemonía de modelos universalistas, para expresar una continuidad hacia el interior de nuestra cultura generando a la vez otras identidades.

artesaica@yahoo.com

Abstract

The aim of this paper is to study the relationship among movies, drama and literature and its intertextuality in Buenos Aires underground theatre. We analyze the play *El sabor de la derrota* (2004) by Sergio Boris, in which the actors have re-elaborated theme and procedures of Leonardo Favio's film *El romance del Aniceto y la Francisca*. By making a parody of gauchesca style, they satyrize present argentine speculative financial situation.

Palabras clave: cine- teatro- intertextualidad - teatro Ander-Boris- Favio

Key words: movies- theatre- intertextuality- underground theatre-Boris-Favio