



**UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE POSTGRADO**

---

**CINEMATIZANDO LA ESCENA**

**Traslación de elementos del lenguaje cinematográfico al  
lenguaje teatral: plano y montaje**

**Tesis para optar por el grado de Magíster en Artes  
Mención: Dirección Teatral**

MABEL SUSANA MARÍN UREÑA

Profesor Guía: Mauricio Barría

---

Santiago, Chile 2016

*A la luz de mis días,*

*Andrew y Emma.*

*“I open at the close.”*

Agradezco profundamente a mi familia por apoyarme continua e incondicionalmente en cada paso de esta difícil carrera teatral.

Agradezco sinceramente a mi profesor guía del trabajo teórico, Mauricio Barría, y mi profesor guía del trabajo práctico, Marco Espinoza, por su excelente disposición para dar seguimiento a este proyecto de investigación y creación, contribuyendo así a mi formación académica y desarrollo profesional.

Finalmente, agradezco muy particularmente a mis actores: Carolina Fredes, Francisca Trobok, Carmen Mellado, Isidora Gazmuri, Lucas Cifuentes y Adolfo Albornoz; a las diseñadoras: Mayerline Garrido, Fernanda González, Jennifer Cob y Alejandra Araus; quienes decidieron confiar en mí y arriesgarse, durante varios meses de intenso trabajo, para hacer posible este proyecto de investigación y creación.

## TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	7
<b>CAPÍTULO I.....</b>	<b>16</b>
<b>EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO: PLANO Y MONTAJE.....</b>	<b>16</b>
1. LA IMAGEN.....	17
2. EL PLANO.....	20
2.1. <i>Definición</i> .....	21
2.2. <i>El plano como enunciado narrativo</i> .....	22
3. EL MONTAJE.....	25
3.1 <i>Definición</i> .....	25
3.2 <i>Kuleshov y la esencia del cine</i> .....	29
3.3 <i>Eisenstein y la evolución del montaje</i> .....	31
3.3.1 <i>Montaje de atracciones</i> .....	33
3.3.2. <i>Tipos de montaje</i> .....	36
3.3.3 <i>El tema</i> .....	39
3.4 <i>Categorías de montaje según Pudovkin</i> .....	40
<b>CAPÍTULO II.....</b>	<b>44</b>
<b>DEL CINE AL TEATRO:.....</b>	<b>44</b>
<b>TRES OBRAS, TRES DÉCADAS, TRES MÉTODOS.....</b>	<b>44</b>
1. CINEMA UTOPIA (1985) DE RAMÓN GRIFFERO.....	47
1.1. <i>El actor maneja el foco y crea los planos</i> .....	49
1.2. <i>Uso de proyecciones</i> .....	50
1.3. <i>La escenografía creadora de planos</i> .....	51
1.4. <i>Uso de la luz</i> .....	52
1.5. <i>Montaje Tonal</i> .....	52
2. “GEMELOS” (1999) DE TEATRO LA TROPPIA.....	56
2.1. <i>El teatrino generador de encuadres</i> .....	58
2.2. <i>Teatro de sombras generador de planos panorámicos</i> .....	59
2.3. <i>Montaje de escenas con cortes precisos</i> .....	60
3. “SIN SANGRE” DE TEATRO CINEMA.....	63
3.1. <i>La curiosa ausencia de planos</i> .....	64
3.2. <i>Múltiples técnicas de montaje</i> .....	65
<b>CAPÍTULO III.....</b>	<b>68</b>
<b>DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA:.....</b>	<b>68</b>

<b>CINEMATIZACIÓN DE AZUL.....</b>	<b>68</b>
1. EL PLANO EN EL TEATRO.....	69
1.1. <i>¿Cómo generar un plano teatral?</i> .....	69
1.2. <i>Variedad de planos</i> .....	72
1.2.1. <i>Plano general</i> .....	73
1.2.2. <i>Plano americano y plano medio</i> .....	75
1.2.3. <i>Primer plano y primerísimo primer plano</i> .....	76
1.2.4. <i>Plano detalle</i> .....	78
2. EL MONTAJE COMO RECURSO TEATRAL.....	79
2.1. <i>Narración lineal-simple</i> .....	80
2.2. <i>Narración lineal-compleja</i> .....	82
2.3. <i>Ritmo</i> .....	84
2.4. <i>Montaje de ampliación y reducción del plano</i> .....	87
3. LA PUESTA EN ESCENA DE AZUL.....	92
4. METODOLOGÍA DE CREACIÓN.....	98
4.1. <i>Etapas de creación</i> .....	98
4.1.1. <i>Pre-creación (Septiembre 2014 – Marzo 2015)</i> .....	98
4.1.2. <i>Exploración técnica (Septiembre 2014- Diciembre 2014)</i> .....	99
4.1.3. <i>Planeamiento (Enero 2015-Abril 2015)</i> .....	101
4.1.4. <i>Creación del texto (Abril 2015 – Agosto 2015)</i> .....	102
4.1.5. <i>Ensayos (Junio 2015 – Septiembre 2015)</i> .....	104
5. ACIERTOS Y DEFICIENCIAS.....	113
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>124</b>
1. CONCLUSIONES GENERALES.....	124
2. CONCLUSIONES ESPECÍFICAS.....	127
2.1. <i>Con respecto al plano</i> .....	127
2.2. <i>Con respecto al montaje</i> .....	129
3. CONSIDERACIÓN ÚLTIMA.....	132
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>135</b>
<b>ANEXO 1: AFICHE DE LA OBRA.....</b>	<b>138</b>
<b>ANEXO 2: PROGRAMA DE MANO DE LA OBRA.....</b>	<b>139</b>
<b>ANEXO 3: FICHA TÉCNICA.....</b>	<b>140</b>
<b>ANEXO 4: TEXTO DE LA OBRA.....</b>	<b>141</b>
<b>ANEXO 5: LOCACIONES PROYECTADAS.....</b>	<b>180</b>

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

	Página
Ilustración 1: Secuencia de montaje con reducción de planos horizontales y ampliación de planos verticales.	91
Ilustración 2: Plano de planta escenario de <i>Azul</i> .	95
Ilustración 3: Fotomontaje del escenario de <i>Azul</i> , visión frontal.	96
Ilustración 4: Fotomontaje del escenario de <i>Azul</i> , visión diagonal.	96
Ilustración 5: Diapositiva de PowerPoint y su concretización en el escenario.	101
Ilustración 6: Storyboard escena 4 de <i>Azul</i>	107
Ilustración 7: Fotografía de locación y su respectiva edición a dibujo.	110
Ilustración 8: Diagrama del proceso de creación de planos con un video proyector.	112

## INTRODUCCIÓN

Existe consenso entre quienes se dedican tanto a la teoría como a la práctica del teatro sobre el hecho de que la relación entre cine y teatro ha sido compleja a través de toda su historia. Iglesias (2007) señala que:

Las interrelaciones entre el cine y el teatro, en la mayoría de las ocasiones, lejos de ser perjudiciales (...) permiten ampliar las virtualidades expresivas de ambos medios (...). Todas aquellas asimilaciones de resultados y principios que se hacen por medio de la analogía son sumamente enriquecedoras (p. 16).<sup>1</sup>

Estas palabras son ideales para introducir esta investigación, pues en primera instancia lo que esta pesquisa busca es un encuentro entre el teatro y el cine. Este encuentro se enfoca en el análisis de cómo dos componentes esenciales del lenguaje cinematográfico, el plano y el montaje, pueden ser descodificados y trasladados al lenguaje teatral. Esta descodificación se refiere a examinar las reglas básicas del código presente en el lenguaje cinematográfico para poder transponer éstas en el lenguaje teatral.

---

<sup>1</sup> Iglesias (2007) explica que al hablar de asimilación por analogía se refiere a “toda aquella consecución y adopción de resultados y principios estéticos, expresivos o narrativos pertenecientes inicialmente a un medio concreto, a través de nuevas soluciones originales y coherentes con las particularidades del otro” (p.16).

Ahora bien, esta indagación es de carácter teórico-práctico, lo que quiere decir que consistió en un proceso de investigación y creación que buscó tanto la producción teórica como la producción artística. Por lo tanto, la búsqueda realizada estuvo enfocada en una cabal comprensión teórica de los conceptos de origen cinematográfico plano y montaje para, posteriormente, aplicarlos para narrar escénicamente la obra *Azul* (adaptación teatral del cómic *El azul es un color cálido* de Julie Maroh y la película *La vida de Adele* de Abdellatif Kechiche, basada en dicho cómic).

Específicamente, el objetivo de este estudio es analizar cómo el plano y el montaje cinematográficos pueden aplicarse al formato teatral para enriquecer de esta manera la visualidad de la escena.<sup>2</sup> “El plano y el montaje son los elementos básicos del cine” (Eisenstein, 2002, .104). El plano es la unidad básica de expresión en el lenguaje cinematográfico, es un fragmento de imagen. La unión de distintos planos hace lo que dentro de la teoría del cine es llamado montaje:

---

<sup>2</sup> Entendiendo que el lenguaje cinematográfico está constituido por diversos conceptos -como el espacio, el tiempo, el encuadre, el cuadro, la tonalidad, el guión, entre otros- el plano y el montaje han sido los conceptos seleccionados como objeto de estudio en esta investigación por ser considerados dentro del amplio espectro del cine como aquellas nociones fundamentales sobre las cuales se constituye este arte. Más adelante en el primer capítulo, veremos cómo autores como Sergei Eisenstein y Lev Kuleshov explican porqué estos conceptos son los elementos base del cine. Si bien nuestra investigación pudo haberse enfocado en alguno de los otros aspectos formativos del lenguaje cinematográfico, razonamos que era necesario para hacer un traslado de lenguaje apuntar hacia aquellos elementos que son esenciales, y que en el caso del plano y el montaje, además mantienen una estricta relación entre sí.



Se puede definir el montaje como la organización de los planos de una película según ciertas condiciones de orden y duración. No cabe duda alguna de que la calidad de un film se basa en gran parte en la calidad del montaje (Jurgenson y Brunet, 1999, p.17).

Los planos responden a una categorización específica determinada por la distancia entre la cámara y la figura de la imagen; esta clasificación es llamada escala planos y puede contener hasta 20 tipos de planos distintos. En contraste a esta variedad de planos utilizados en el cine, tenemos la escena teatral, en la cual nos encontramos con un rectángulo tridimensional en el que, si lo pensamos en términos cinematográficos, a primera vista el escenario parece ofrecer sólo un plano general, ya que a diferencia del cine, el tamaño de la imagen real de la escena donde ocurre la ficción no varía. Por otra parte, por lo general muchos creadores teatrales suelen quedar presos de este plano al producir una puesta en escena; sin embargo, esto no necesariamente debe ser así ya que aunque el tamaño del escenario no pueda ser variado, sí pueden ser transformadas las proporciones de la imagen escénica, cuestión que no pocos artistas han experimentado, pero que aún no ha sido agotada ni por lejos en cuanto a sus posibilidades. Y es por esto que consideramos valioso el aporte del cine y la propuesta de este trabajo de ahondar en dicho tema.

Así, a partir de esta investigación, nos propusimos modificar esa predominante condición de la visualidad teatral a través de la incorporación de la escala de planos mencionada y distintas técnicas de montaje, para así obtener mejoras en términos de movimiento visual. Nuestro objetivo mantiene, por lo tanto, la hipótesis de que dicho traslado brindaría beneficios estéticos a la narrativa visual de la obra *Azul*, haciéndola más interesante y atractiva.

Los objetivos mencionados en este proyecto surgen para profundizar y amplificar un campo de investigación sobre el cual no se ha teorizado lo suficiente. El director teatral y teórico ruso Vsévolod Meyerhold inicialmente instala el concepto de cineficción, y posteriormente, el director teatral chileno Ramón Griffero sigue este concepto desarrollado por Meyerhold, lo amplifica y modifica para construir el concepto de cinematificación de la escena. Sin embargo, ambos destacados creadores abordan el concepto en cuestión desde una perspectiva teórica donde escasea la profundidad en los procedimientos. Por ese motivo, se planteó en este proyecto una exploración que, en cierto sentido, se enfocó en rellenar ese vacío procedimental que ambos creadores, así como otros, han dejado. El desafío en este caso fue encontrar los mecanismos de

descodificación de este lenguaje cinematográfico para el teatro que competen a nuestro contexto, para reflexionar teóricamente con respecto a ellos y, en cierto sentido, crear también un efecto novedoso en la escena teatral; que, valga aclarar nuevamente, algunos creadores ya lo han hecho y siguen haciendo, pero la reflexión teórica y sobretodo metodológica al respecto definitivamente escasea. De ahí que, la particularidad de nuestra investigación recae en la relevancia que damos a la descripción y análisis de ciertos procedimientos para alcanzar una posible cinematización de la escena.

Es por todo esto que la metodología empleada en esta pesquisa teatral tuvo como eje la práctica y es denominada en el ámbito de las artes escénicas como investigación aplicada; la cual, de acuerdo a Alejandro Ortiz (1999), “se propone resolver problemas cuya solución ofrecerá nuevos elementos en las técnicas de creación teatral” (p. 72). Aquí es necesario aclarar que este tipo de indagación no responde a los métodos clásicos de investigación, pues el objeto de estudio es el proceso mismo de creación y éste determina las metodologías de trabajo. Milena Grass (2011) explica esto de la siguiente manera: “Antes que un método de trabajo establecido a priori y útil para enfrentar el estudio de cualquier proceso creativo, lo que se

requiere en este caso es un diseño *in progress*, que acompañe al proceso de creación...” (p. 91). Grass (2011) expone, por lo tanto, que las metodologías en este tipo de investigación se van edificando de acuerdo a las exigencias de la práctica misma y que estas “se articulan en torno a la subjetividad y experiencias del investigador, revelando lo que Barret ha llamado 'conocimiento situado en la persona' ” (p. 91). Con esto nos referimos a que este proyecto investigativo se alejó de las corrientes que buscan resultados desde una supuesta objetividad absoluta, y por el contrario se planteó dar relevancia y legitimidad a los hallazgos que provenían de la particular y relativa mirada de un sujeto (una directora teatral en este caso) situado en un contexto específico y nutrido por un marco teórico referencial concreto.

Con esto en mente, se planteó realizar un estudio autoreflexivo del resultado final de un proceso de creación; donde una vez concluido el montaje escénico, tomamos cierta distancia crítica para reflexionar sobre el resultado obtenido a la luz del marco teórico establecido inicialmente. Más específicamente, lo que en términos metodológicos se planteó fue un trabajo consistente en las siguientes fases: en primer lugar, una configuración teórica donde se realizó una descripción, análisis y

sistematización de los referentes teóricos seleccionados; seguidamente, una fase que consistió en la creación escénica del montaje teatral *Azul*, donde el material teórico previamente trabajado funcionó como insumo creativo; para finalmente, llegar a una fase de reflexión que describió, descompuso, evaluó y analizó el resultado final mostrado escénicamente.

Es preciso aclarar que esta investigación produjo una puesta en escena completa, con todos los componentes que un complejo proceso artístico conlleva, y donde la atención durante el proceso creativo estuvo puesta en todas las variables implicadas en la creación teatral, aunque todo ello con un énfasis teórico y metodológico en la cuestión del plano y el montaje. Por lo que, al tener un resultado escénico final que contenía muchísima información susceptible de ser analizada y sobre la cual reflexionar, sólo se seleccionó para su análisis aquello que directamente se relacionaba con los dos conceptos/herramientas en torno a los cuales se estructura esta investigación: plano y montaje.

El capítulo I de este escrito está dedicado a comprender la teoría cinematográfica del plano y el montaje, material fundamental para nuestro objeto de investigación pues constituye la base del problema a enfrentar. Se encontrará en este capítulo inicial un recorrido de definiciones técnicas que

permitirán comprender exactamente a qué nos referimos cuando hablamos de plano y montaje y desde qué perspectiva estaremos abordando estos conceptos. También se analiza lo que han reflexionado los principales teóricos exponentes del cine en esta materia, para comparar y contrastar las distintas visiones planteadas y subrayar la perspectiva desde la cual esta pesquisa se desarrolla. Por lo tanto, en este capítulo se discuten autores como Sergei Eisenstein, Lev Kuleshov, Gilles Deleuze, Vsévolod Pudovkin, André Bazin, entre otros.

El capítulo II es el ingreso a la materia propiamente teatral, para ello hacemos un análisis de tres espectáculos teatrales chilenos en los cuales se puede observar esta interesante traslación de ciertos elementos cinematográficos al teatro; en este capítulo se identifica, discute y reflexiona sobre las diferentes operaciones que cada uno de ellos emplea. Las obras seleccionadas para analizar son: *Cinema-Utoppia* (1985) de Ramón Griffero por ser una de las obras más emblemáticas de este director en cuanto al concepto de cinematificación de la escena; *Gemelos* (1999) de la ya disuelta compañía La Troppa, obra que utiliza variedad de planos y presenta valiosos hallazgos en cuanto a montaje; y la obra *Sin Sangre*

(2007) de la compañía Teatro Cinema, espectáculo que muestra una clara fusión entre el cine y el teatro.

En el capítulo III abordamos el trabajo práctico de esta investigación, es decir el trabajo propio realizado en el escenario. Es un capítulo en el que se desglosa el proceso de puesta en escena y el producto final alcanzado. Se explicita la forma en que se descodificaron los elementos de plano y montaje para su aplicación en la obra *Azul* y cómo estos resultaron en el escenario. Se hace un análisis descriptivo del proceso creativo y el producto estético logrado a través de la descomposición y estudio de sus partes. Este último capítulo es básicamente un espacio de reflexión crítica y evaluación sobre los aciertos y desaciertos del empleo del plano y el montaje en la puesta en escena *Azul*.

## **CAPÍTULO I**

### **EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO: PLANO Y MONTAJE**

En nuestros días, la cinematografía se ha convertido en un arte de consumo masivo. El ciudadano promedio asiste a las salas de cine con gran frecuencia y disfruta la posibilidad de contemplar instantes de aparente realidad encapsulados en una pantalla. Al igual que la mayoría de las disciplinas artísticas, el cine posee complejos códigos de funcionamiento que el espectador, en la mayoría de los casos, no logra dimensionar. El teatro y el cine son dos medios que se asemejan en algunos aspectos y que difieren en muchos otros; su convivencia a lo largo de la historia ha estado sembrada de encuentros y desencuentros (Iglesias, 2007, p.15). Para el creador teatral, al igual que para el espectador común, es normal desconocer las bases fundamentales del lenguaje cinematográfico, por lo que en este primer capítulo tendremos un acercamiento al universo de la cinematografía, enfocándonos específicamente en la comprensión del rol que desempeña el plano y el montaje como elementos esenciales en el



desarrollo del lenguaje del cine, y haciendo paralelamente un contrapunto con cómo estos conceptos son tratados en la esfera teatral.

## **1. La imagen**

A diferencia del teatro, el cine tiene una fecha exacta de nacimiento. El 28 de diciembre de 1895 en París, Francia, los hermanos Lumière proyectaron lo que sería la primera película en la historia. En ese momento, aquella proyección de un tren llegando a una estación no tenía la intención de ser un arte, era ante todo un descubrimiento científico que mostraba una evolución de la fotografía, era la muestra de una herramienta técnica que permitía captar visualmente la realidad en movimiento. George Méliès (ilusionista y cineasta francés) vislumbró en aquel aparato fotográfico un gran potencial artístico y empezó a experimentar con éste primeramente en pos de sus espectáculos de ilusionismo, y ya más adelante con el objetivo claro de hacer cine.

A partir de Méliès empezaron a surgir varios otros pioneros del arte cinematográfico y su evolución empezó a darse de una forma cada vez más acelerada hasta convertirse en una industria. En el año 1927 llegó el sonido sincronizado a las salas de cine, en 1928 se incorporó una técnica de color

bastante eficiente, y así sucesivamente las mejoras tecnológicas se fueron dando hasta el presente. Ahora bien, el desarrollo del cine no se dio solamente en términos tecnológicos, lo más relevante tiene que ver con la evolución en la técnica narrativa para contar una historia. En un inicio, el cine era una especie de teatro filmado; se utilizaban telones como escenografía y la cámara mantenía una posición estática. Con el tiempo se logró liberar la cámara de esa inamovible posición y generar así la mayor diferenciación en términos de principios básicos visuales con respecto al arte dramático. Bela Belázs (1978), crítico y guionista cinematográfico húngaro, señala:

Un principio formal básico del teatro indica que el *espectador debe ver la escena representada sin divisiones espaciales*. Ve pues el espacio completo donde se desarrolla la escena. Es posible que en el escenario sólo aparezca un rincón de una sala. Sin embargo, el espectador ve este rincón entero durante la escena y todo lo que en él sucede dentro de un mismo marco (p.26).

Ligado a este principio está el hecho de que el público en el teatro especta la escena desde una distancia invariable y desde un mismo ángulo de visión. Cuando los creadores cinematográficos empezaron a modificar la posición de la cámara, empezaron a construir distintas perspectivas desde las cuales el espectador observa una imagen variando la distancia (y por

ende el tamaño de la escena) y el ángulo. Así se da el paso hacia el desarrollo de un lenguaje cinematográfico que resultaría ser sumamente interesante donde las escenas se empiezan a trabajar de forma fragmentada; y por lo tanto los conceptos de plano y montaje adquieren un papel crucial para alcanzar los objetivos discursivos del director.

Para abordar estos dos conceptos (plano y montaje) primero debemos partir de una concepción básica de todo arte: la imagen. El artista es un creador que piensa en imágenes y que busca los mecanismos para transmitir esas imágenes a su receptor. El cine, en particular, es una de las disciplinas en las cuales el trabajo con la imagen es fundamental.

Una determinada imagen se cierne sobre el ojo interior del autor, una imagen que para él es la encarnación emocional del tema de esta obra. Se ve entonces frente a la tarea de convertir esas imágenes en dos o tres *descripciones parciales*, que, en combinación y yuxtaposición, evocarán, en la mente y emociones de quien las perciba, esa imagen generalizada inicial que el autor vio con su ojo interior (Eisenstein, 1941d, 308) en (Bordwell, 1993, p.223).

Cuando estamos frente a un film, lo primero que debemos comprender es que estamos “ante una sucesión de imágenes que cuentan o describen unos acontecimientos, que pueden estar cargados de significados y de simbolismos y que por ello mismo tienen una carga ideológica, social, estética, artística...” (Begoña, 2006, p.9). Estas imágenes se construyen

dentro de un lenguaje propio, con ciertas leyes específicas de funcionamiento, las cuales el creador cinematográfico busca manipular en favor de su objetivo artístico-estético-discursivo.

El ser humano piensa en imágenes, mucho antes que en palabras<sup>3</sup>. El artista además de pensar en imágenes debe encontrar una forma para exteriorizar esas imágenes y que el destinatario que las reciba pueda captar una significación lo más cercana posible a la pretendida.

La narrativa audiovisual parte de una serie de imágenes manipuladas y ordenadas. El pensamiento al visualizarlas no ha de someterse a un sistema de signos y de significaciones preestablecidas, pues tienen vida propia a través de la continuidad, pero el pensamiento puede ejercer aquí una libertad en cuanto que las imágenes sugieren connotaciones y evocaciones imprevistas, formalizando así un juicio, un punto de vista, una visión particular del mundo, comprendiendo el mundo ajeno presentado sin otro factor que el de la propia individualidad. El espectador es el que dota a las imágenes de particularismo y de significación... (Begoña, 2006, p.10).

Es a partir de esto que el cine se enfoca mayormente en el estudio de la imagen, en cómo el creador puede asirse de distintas técnicas visuales (por ejemplo, el uso de distintos planos o el empleo de distintas técnicas de montaje) para mostrar un mundo que es ajeno al espectador.

## **2. El plano**

---

<sup>3</sup> Revisar al respecto “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” de Friedrich Nietzsche (1994).

## **2.1. Definición.**

Sergei Eisenstein (2002), uno de los mayores teóricos del cine, afirma que el plano es “un sencillo pedazo de celuloide. Un pequeño cuadro rectangular en el cual se encierra, de un modo u otro, parte de un hecho” (p.91). Es decir, el plano es la unidad mínima de expresión en el lenguaje del cine. En síntesis lo definiríamos como un trozo de imagen elegido. Es importante aclarar, antes de continuar, que plano no es lo mismo que cuadro o que encuadre. Marcel Martín (1962) explica que el cuadro son los elementos diegéticos a ser filmados, el encuadre comprende la forma de organizar la toma y por ende la composición del cuadro, mientras que el plano tiene que ver con “la forma en que la toma es contenida definitivamente por la película” (p.63).

Dentro del código del cine hay distintos tipos de planos, los cuales responden a una clasificación que está determinada por la distancia entre la cámara y el actor/sujeto, o bien la figura de la imagen. Rafael Sánchez (1971) explica que “la magnitud, en constante variación, con que aparece el ser humano en pantalla, ha llevado a la adopción de una serie de términos que se refieren, casi todos, al cuerpo humano” (p. 87). Estos términos que menciona Sánchez corresponden a la escala de planos, cuya nomenclatura

varía de acuerdo a distintos autores, países, etc., pero que generalmente mantiene una denominación cercana a la siguiente: plano panorámico, plano general, plano americano, plano medio, primer plano, primerísimo primer plano y plano detalle.

## **2.2. El plano como enunciado narrativo.**

Si hiciéramos una analogía del cine con la literatura, diríamos que cada plano es una palabra y por lo tanto, como bien señala Gilles Deleuze (1987), el plano es dentro del lenguaje del cine es el más pequeño enunciado narrativo (p. 43), con el cual se construyen las frases del cine. Dentro de las bases de este lenguaje, el plano responde a un principio de economía narrativa, el cual quiere decir básicamente que “cada plano debería mostrar lo exclusivamente necesario para el relato” (Begoña, p.129); su objetivo es dirigir y centrar la atención del espectador hacia lo esencial de la imagen presentada. A diferencia del teatro, donde el espectador posee una libertad de elección hacia qué mirar, el plano en el cine anula esa libertad para mostrar directa y únicamente en lo que el espectador debe centrar su atención.

El director teatral no puede nunca eliminar del campo visivo de su espectador la masa circundante y todos los inevitables accesorios que acompañan a los momentos característicos y a los detalles significativos; él no puede más que acentuar cuanto del conjunto le parezca más útil o necesario, pero permanecerá siempre como función del espectador la de dirigir o concentrar su atención sobre aquel punto. La situación de un técnico cinematográfico es bastante distinta y más poderosa: la atención del espectador está en sus manos. La cámara es, en cierto sentido, el ojo del espectador, y ve y advierte sólo aquello que el director ha querido hacerle ver (Pudovkin, 1960, p.86).

Es justamente ante esto que plantea Pudovkin, que consideramos favorable nuestra investigación en el ámbito teatral pues permite abrir la posibilidad de manipular más eficientemente el foco de la atención del espectador en el escenario. La posibilidad de crear distintos planos sobre el escenario, superando la constante del plano general, se convierte en una herramienta al servicio del director escénico para mostrar de manera más precisa las imágenes que configuran la puesta en escena.

La selección de cada plano a utilizar es definida de acuerdo a los intereses narrativos del creador. Martín (1962) resalta que:

Debe existir adecuación por una parte entre el tamaño del plano y su contenido material (el plano será, por tanto, más próximo cuando haya menos cosas que ver), y por otra, con su contenido dramático (el plano debe ser más cercano cuando su aportación o significado diegético son más grandes) (p.63).

Por lo tanto, aunque parezca obvio señalarlo, la decisión de planos empleados en cada uno de los momentos de un film responde a una línea narrativa específica. Por ejemplo, uno de los planos que más relevancia posee dentro de la escala de planos es el primer plano; el cual, con respecto a la figura humana, abarca los hombros y el rostro. Este plano destaca entre los demás porque tiene la capacidad de concentrar “violentamente la atención del espectador sobre un detalle que en el curso de la acción y en aquel momento concreto es el más importante” (Pudovkin, 1960, p.63). Los buenos primeros planos logran acercarse a una intimidad de la acción que el resto de los planos logran tan solo deslumbrar. Balázs (1978) lo describe así: “Los primeros planos expresan, en imágenes, la sensibilidad y sentido *poético* del director. Puede mostrar el rostro de los objetos y darles un aspecto que constituya la *proyección de nuestras sensaciones inconscientes*” (p. 47).

Un aspecto esencial en cuanto al plano es que “no sólo muestra un pedazo de realidad, sino también una posición respecto a ella” (Balázs, 1978, p.68). El creador elige el plano de acuerdo con un propósito narrativo, pero también discursivo e ideológico. Todo aquello que es mostrado en el plano presenta al espectador una visión de mundo. Por



ejemplo, si tomáramos un evento, la crucifixión de Jesús, y le pidiéramos a tres cineastas distintos (un católico, un ateo y un gnóstico) realizarla cinematográficamente, aunque les diéramos una serie de condiciones exactamente iguales a los tres, podríamos casi que asegurar que la selección de planos en los tres casos será distinta, y que ésta va a reflejar de una u otra manera su visión de aquel hecho: “El montaje, así como el mundo entero de la cinematografía, está inextricablemente ligado a la visión de mundo del artista y a su propósito ideológico”<sup>4</sup> (Kuleshov, 1974, p.184). De hecho, esto es una percepción que es transversal a toda práctica artística; podríamos decir que la separación de las nociones ideológicas del creador y su obra es casi absurda en el contexto artístico.

### **3. El montaje**

#### **3.1 Definición.**

Cuando tomamos distintos planos y los unimos estamos haciendo montaje. “El montaje es, para los capacitados, el medio de composiciones más poderoso para relatar una historia” (Eisenstein, 2002, p. 166). No se trata simplemente de unir planos, es estudiar la técnica que hay detrás de

---

<sup>4</sup> Traducción propia de: “... film montage, as the entire world of filmmaking, is inextricably linked to the artist’s world view and his ideological purpose” (Kuleshov, 1974, p.184).

ello para dominar y explotar de la mejor manera los beneficios narrativos que brinda. Eisenstein (2002) presenta una forma muy clara e interesante de entender el concepto de montaje, la cual se basa en una analogía con la forma de escritura japonesa:

Lo realmente interesante comienza en la segunda categoría de jeroglíficos, los *huei-i*, es decir, los «copulativos». El rasgo característico es que la unión (talvez sería mejor decir la combinación) de dos jeroglíficos de la serie más sencilla no debe mirarse como su suma, sino como su producto, es decir, como un valor de otra dimensión, de otro grado: cada uno de ellos, separadamente, corresponde a un *concepto*. De dos jeroglíficos separados ha surgido el ideograma (...). Por ejemplo: el dibujo de agua y el dibujo de un ojo significa «llorar»; el dibujo de una oreja junto al de una puerta = «escuchar» (...) Esto es... ¡montaje! (p.85).

Por lo tanto, el montaje lo que busca al asociar dos planos es dar origen a un tercer contenido que no está presente en ninguno de los dos planos, solamente en la unión de ambos. Es decir,  $A + B = C$ ; cuando tomo un plano A y lo uno a un plano B, el espectador construye consciente o inconscientemente un tercer elemento: C. A fin de que esta operación funcione correctamente, el montador debe prestar atención a dos aspectos: el contenido que muestra los planos y la técnica que los unifica: "...hemos de prestar mayor atención a la naturaleza del propio *principio unificador*: ese mismo principio que en cada película genera en igual medida tanto el

contenido de cada encuadre como el contenido que se revela mediante la *yuxtaposición*” (Eisenstein, 2001, p.90).

En el montaje reside una diferencia fundamental con respecto al teatro. El material con el que el cine trabaja está constituido por representaciones plásticas de imágenes, los distintos planos son, físicamente hablando, como piezas de un rompecabezas que pueden ser manipuladas, modificadas y organizadas en una postproducción; es decir, tiene la posibilidad de construir verdaderas falsas realidades: “El cine puede sustituir todas la realidades menos la de la presencia física del actor. Si es cierto que aquí reside la esencia del fenómeno teatral, el cine no podría igualarlo en manera alguna” (Bazin, 1966, p.234). Vamos a dar un ejemplo para comprender mejor a qué nos referimos. En un film podemos tener lo siguiente: Plano 1, mujer sola en la playa mira a la derecha; plano 2, hombre solo en la playa mira a la izquierda y sonrío; plano 3, la mujer mirando a la derecha sonrío también; plano 4, la misma mujer está en su cama mirando hacia la nada y sonriendo. Esta escena pudo ser grabada en tres días distintos; un día grabaron a la mujer (el hombre no estaba presente en la grabación), otro día grabaron al hombre (la mujer no estaba presente) y un tercer día filmaron a la mujer en su cama. Luego las tres tomas fueron

ensambladas y generaron una realidad que nunca existió (pues ambos actores nunca se miraron y se sonrieron) y que en términos físicos es imposible (pues una persona no puede estar en la playa y al siguiente segundo en su cama). Sin embargo, el espectador percibe la escena como algo completamente real, ajusta su concepción del tiempo y el espacio hacia esa falsa pero a la vez verdadera realidad que observa; y más aún, construye un significado que da sentido a las tres imágenes.

Llegamos así a un aspecto esencial para nuestra investigación. Consideramos que el traslado del concepto de montaje hacia el teatro puede ser sumamente enriquecedor para la narración escénica y la vez sumamente desafiante, pues en el teatro el tiempo de la acción y la manipulación del material, evidentemente, no es el mismo que el del cine. “El director teatral trabaja con la realidad, que él mismo puede crear, pero siempre permaneciendo en el dominio de las leyes del tiempo y del espacio reales” (Pudovkin, 1960, p.83). Es decir, si quisiéramos hacer la escena antes descrita en una versión teatral, inevitablemente tendríamos que tener a ambos actores en un mismo espacio y tiempo, y el traslado de la mujer de la playa a su cama, si lo pensamos en términos realistas convencionales, requerirá su desplazamiento físico por el escenario. Ahora, evidentemente,

el arte dramático posee innumerables formas creativas para resolver el paso de un espacio ficcional hacia otro en cuestión de microsegundos, como lo hace el cine, pero buscamos en este caso evidenciar que sea cual sea la resolución, el teatro siempre está ligado al trabajo dentro de las leyes físicas de tiempo y espacio, mientras que el cine, por su naturaleza, no. Es decir, desarrollar el concepto de montaje en el escenario es una labor complicada y desafiante; labor que nuestra investigación buscó enfrentar, para plantear así una posibilidad, entre muchas más que distintos creadores han planteado, que dé cuenta de un posible procedimiento para tejer narrativamente distintos planos en la escena.

### **3.2 Kuleshov y la esencia del cine.**

Lev Kuleshov, cineasta y teórico ruso, fue reconocido por ser el primer director de cine en empezar a hablar de un alfabeto cinematográfico. De acuerdo a este teórico, el montaje representa la esencia del lenguaje cinematográfico, sin montaje no existe cine: “El montaje es la organización del material cinematográfico. Por lo tanto, queda perfectamente claro que dos planos separados (...) no constituyen cine, son solo material para hacer

cine” (Kuleshov, 1974, p.48).<sup>5</sup> Kuleshov llega a esta determinación cuando a mediados de la segunda década del siglo XX, época en la que el cine empezaba a desarrollarse más claramente como un arte, el gremio de creadores cinematográficos rusos se cuestionó qué era aquello específicamente fundamental que diferenciaba al cine de las demás artes. Es decir, qué elemento, concepto, técnica, etc., era único e indispensable en este arte. Luego de analizar y comparar el cine europeo, ruso y americano, y cómo el público reaccionaba ante éste, Kuleshov (1974) expone que se llegó a la conclusión de que la especificidad del cine se encontraba en “la organización del material cinematográfico [es decir, los planos] (...), en la unión y la alternación de las escenas entre sí, en otras palabras, en el montaje”<sup>6</sup> (p.189).

Así, en 1916, en el primer ensayo teórico publicado por este autor, se propuso que aquello que determinaba el impacto que un film podía tener en el espectador era el montaje; y que a partir de entonces el creador cinematográfico debía darle una importancia prioritaria a la

---

<sup>5</sup> Traducción propia de: “Montage is the organization of cinematic material. Hence, it became perfectly clear that separate shots (...) still did not constitute cinema, but only the material for cinema” (Kuleshov, 1974, p.48).

<sup>6</sup> Traducción propia de: “... the organization of the cinematic material (which meant separate shots and scenes), in the joining and alternation of scenes among themselves, in other words, in montage” (Kuleshov, 1974, p.189).

experimentación y comprensión de este elemento esencial. A partir de esa experimentación que Kuleshov plantea desarrollar sobre el montaje, es que llega a descubrir lo que ha sido llamado “el efecto Kuleshov”:

Se trataba de una serie de tres breves secuencias, donde el mismo primer plano del actor Mozzuchin era unido, respectivamente, a los planos de un plato de sopa, una mujer muerta y un niño que juega. El efecto producido en el espectador era el de una alternación en la expresión del actor, en realidad idéntica a sí misma; hambre, dolor, ternura eran reconocidos en aquel rostro impasible, según el contexto (Mariniello, 1992 , p.90).

Este experimento de Kuleshov permitió demostrar el enorme poder que yace en el montaje. El espectador, a pesar de mirar una misma imagen, construye distintas interpretaciones sobre ésta dependiendo de las otras imágenes con la cual esté yuxtapuesta. El efecto Kuleshov se convirtió así en una contundente evidencia de la enorme influencia que tenía y tiene el montaje en la comprensión semántica de lo que aparece en la pantalla (Kuleshov, 1974).

### **3.3 Eisenstein y la evolución del montaje.**

El desarrollo del montaje estuvo ligado a la evolución de la cámara. Méliès, cineasta antes mencionado, fue el primero en experimentar con la unión de tomas separadas; sin embargo, el hecho de trabajar con cámara fija

no le permitió desarrollar una exploración más interesante entorno al montaje. Después de él, de acuerdo a Martín (1962), el progreso más importante estuvo a cargo de G. A. Smith, quien en 1900 empezó a intercalar primeros planos con planos generales y medios. Luego James Williamson y Alfred Collins empezaron a trabajar con un procedimiento que luego David Griffith (destacado cineasta estadounidense) terminaría por llevar a su mayor auge: “la alternación de acciones que se desarrollan simultáneamente en lugares distantes” (p.145). Este procedimiento de alternación de acciones fue bastante revolucionario por ser algo que no podía, hasta ese momento, vislumbrarse en el arte teatral y que por lo tanto se situó como uno de los más destacados atributos del cine.

Ahora bien, el siguiente paso en la evolución del montaje es bastante relevante y viene de la mano de los cineastas rusos. En un inicio las técnicas de montaje desarrolladas correspondían únicamente a lo que Martín (1962) llama “montaje-relato”, el cual “consiste en la reunión, en una secuencia lógica o cronológica que contenga una historia de diversos planos, aportando cada uno un contenido narrativo y contribuyendo a hacer avanzar la acción desde el punto de vista dramático...” (p.143). Los cineastas rusos, conforme se acercaban a la tercera década del siglo XX,



empezaron a desarrollar lo que Martín (1962) denomina como “montaje-expresivo”:

En segundo lugar existe el montaje-expresivo, basado en la yuxtaposición de los planos con el objeto de producir un efecto directo y preciso por la combinación de dos imágenes. En este caso el montaje expresa por sí mismo un sentimiento o una idea; no es un medio, sino un fin: en vez de tener por meta ideal su desaparición en bien de la continuidad, haciendo menos apreciables las uniones entre los planos, tiende, por el contrario, a producir sin cesar efectos de ruptura en el pensamiento del espectador, a hacerle tropezar intelectualmente para que sea más fuerte en él la influencia de la idea expresada por el director, por medio de la confrontación de planos (p.143).

Si bien fueron varios los cineastas rusos que destacaron en su experimentación con el “montaje-expresivo” (entre ellos el renombrado Dziga Vertov), indiscutiblemente Eisenstein fue el más célebre cineasta en esta materia con lo que él mismo denominó el “montaje de atracciones”.

### ***3.3.1 Montaje de atracciones.***

Lo primero que debemos comprender sobre Eisenstein es que su objetivo con el montaje era el de estimular emocional e intelectualmente al espectador. Al ser este su mayor objetivo, no escatimó en sacrificar reglas que eran consideradas como elementales para el realismo de la escena (por

ejemplo, el *raccord*<sup>7</sup>) con tal de obtener un mayor impacto en las emociones del público. Su montaje de atracciones consistía en crear una relación atraccional entre las imágenes presentadas en la pantalla y que esta atracción fuera tan fuerte que estremeciera los sentidos del espectador. Eisenstein concluye que “sólo creando *asociaciones* en la mente del espectador puede una atracción conseguir su poder perceptivo y emocional (...). Las asociaciones permiten al cineasta “condicionar” la respuesta del público instruyendo reflejos preexistentes por medio de la adecuada combinación de estímulos” (Bordwell, 1993, p.146). De manera que el montaje de atracciones busca “ante todo captar al auditorio o al espectador suscitando lo que Eisenstein llama una «emoción-choque» que tiene (...) un *efecto temático final*, es decir la producción de un concepto-afecto” (Deleuze, 2011, p.374). Los ejemplos más emblemáticos que podrían ilustrar esta concepción de montaje se pueden encontrar en la película *La huelga*, específicamente en la escena final donde se combinan las imágenes del asesinato de los manifestantes con imágenes de un matadero, y en la

---

<sup>7</sup> *Raccord*, en el lenguaje cinematográfico, se refiere a una continuidad espacial o temporal entre dos planos consecutivos. Eisenstein en varias de sus películas rompe con esa regla. Por ejemplo, en la película “El Acorazado Potemkin” el sacerdote tiene una cruz en su mano derecha y de repente en la siguiente toma la sostiene con su mano izquierda.

famosa escena de la masacre en las escaleras de Odessa en la película *El Acorazado Potemkin*.

En un inicio Eisenstein se enfocó sobretodo en cómo la yuxtaposición de planos influían en la percepción y emoción del espectador. Luego, empezó a profundizar en cómo después de afectar sus emociones el público podía construir una idea, enunciando que “la tarea de la cinematografía es ‘perforar lenta y profundamente en las ideas’ (1929g, 34)” (Bordwell, 1993, p.150). De forma que, Eisenstein plantea que el cine debía hacer que la audiencia transitara por tres fases: percepción, emoción y cognición: “La percepción de un hecho desencadena una determinada actividad motriz que, a su vez, produce una emoción; la emoción pone entonces en marcha un proceso de pensamiento” (Bordwell, 1993, p.151). A partir de ahí, Eisenstein empieza a considerar el cine como un sistema de signos a través de los cuales se accede a un discurso intelectual en la pantalla. Deleuze (2011) da un ejemplo que permite comprender claramente estas intenciones intelectuales de Eisenstein:

Introduzco un tercer término: un matadero. Todo el mundo reconoció una célebre secuencia de Eisenstein. Y el caso, precisamente, de un ejemplo incontestable de montaje de atracción. En su secuencia de tiroteos sobre manifestantes Eisenstein introduce imágenes de matadero. Diría que es exactamente lo mismo. ¿En qué consiste la

atracción? En un tercer término que sustituye a uno de los otros dos para entrar en una relación de reflexión con el otro. El matadero será, en términos kantianos, el símbolo del Estado zarista (p.331).

### ***3.3.2. Tipos de montaje.***

Eisenstein considera que el montaje tiene dos funciones inseparables que son la narrativa y la rítmica. Y estas funciones determinan en cierto modo una clasificación o categorías de montaje por secuencia cinética. La primera de estas categorías es el “montaje métrico”. Éste es, en cierto sentido, el más simple de los montajes pues está enfocado únicamente en la duración de cada plano: “Éstos se empalman unos a otros según su longitud, siguiendo una fórmula correspondiente al compás de la música. La realización está en la repetición de estos «compases»” (Eisenstein, 2002, p.127).

El segundo tipo es el “montaje rítmico”, el cual a diferencia del montaje métrico toma en consideración y como dominante el contenido de los planos. Es decir, lo que define la duración de los planos es el contenido del cuadro: “La longitud efectiva no coincide aquí con la longitud matemáticamente determinada del fragmento según una fórmula métrica, sino que su longitud real se deriva de las peculiaridades del fragmento y de

la longitud planeada según la estructura de la secuencia” (Eisenstein, 2002, p.129).

Una fase más avanzada del montaje rítmico conduce a la tercera categoría: “montaje tonal”, en donde la definición de movimiento dentro del cuadro se vuelve más amplia y abarca otros efectos de la imagen. “El montaje se basa en el característico *sonido emocional* del fragmento de su dominante. El *tono* general del fragmento” (Eisenstein, 2002, p. 130-131). Por lo tanto, las cualidades gráficas presentes en los planos se convierten en la dominante para encadenar y construir la escena de acuerdo al tono emocional de las imágenes. Es decir, ya no se trata tan solo de la longitud de los planos y el movimiento dentro del cuadro, sino de las densidades de luz en la imagen o el tipo de enfoque empleado, lo cual le da a la escena una cualidad tonal específica que no debe ser rota.

El “montaje armónico” es la cuarta categoría definida por Eisenstein, y es a nuestra consideración una de las más compleja de asimilar. Este tipo de montaje es la siguiente escala del montaje tonal: “El montaje tonal nace del conflicto entre los principios rítmicos y tonales del fragmento y, finalmente, el montaje armónico nace del conflicto entre el tono principal del fragmento (su dominante) y la armonía” (Eisenstein, 2002, p.134). Un

claro ejemplo de este tipo de montaje lo podemos encontrar en la película *La madre* de Vsevolod Pudovkin, cuando las imágenes de los trabajadores en huelga marchando por las calles son intercaladas con imágenes de riachuelos de agua que corren por la calle, e imágenes del río. Hay en esta escena una repetición de imágenes tonales que empiezan a crear una metáfora con el marchar de los trabajadores. También entra dentro de esta categoría la repetición de motivos. Un ejemplo muy simple podría ser si vemos en un film una secuencia de tomas que muestra en todas ellas diferentes niños llorando.

La última categoría en esta clasificación es el “montaje intelectual”, el cual generalmente es conocido como el nivel más elevado de montaje: “El montaje intelectual no es un montaje de sonidos armónicos generalmente fisiológicos, sino de sonidos y armonías de aspecto intelectual, es decir, conflicto-yuxtaposición de acompañados efectos intelectuales” (Eisenstein, 2002, p.137). Por lo tanto, este tipo de montaje, como su nombre bien lo indica, tiene como dominante el contenido intelectual que la unión de planos puede alcanzar. Su objetivo es desencadenar en la audiencia un proceso de pensamiento que lleve a la formación de un concepto.

Además de esta clasificación de cinco tipos de montaje, vale la pena mencionar un montaje que desarrolla Eisenstein dentro de una categoría distinta, pues se entrelaza a otra dimensión del cine: la música. Este es el “montaje vertical”, el cuál básicamente corresponde a la combinación entre sonido (música generalmente) e imágenes. La esencia de este montaje es:

...encontrar *una clave de congruencia* entre una secuencia *musical* y una secuencia de *imágenes*; un tipo de congruencia que nos permita *combinar «verticalmente»*, es decir, *simultáneamente*, la progresión de cada frase de música en paralelo con la progresión de las unidades gráficas de representación, los planos; y esto tiene que hacerse en condiciones que se observen tan estrictamente como las que *combinan imágenes «horizontalmente»*, es decir, *secuencialmente*, plano a plano en el montaje mudo o frase a frase en el desarrollo de un tema musical (Eisenstein, 2001, p.168).

De modo que, este montaje debe enfocarse en encontrar el movimiento presente en una línea musical y determinar su posible adaptación al movimiento presente gráficamente en la imagen. Se da así una conjunción entre un montaje visual (el cual puede ya estar listo o no) y un montaje auditivo.

### ***3.3.3 El tema.***

Finalmente, nos parece necesario mencionar brevemente un aspecto importante en la teoría cinematográfica de Eisenstein, que indirectamente

hemos mencionado pero que ahora corresponde especificar más claramente, y este tiene que ver con el tema. Todas las decisiones con respecto al montaje se realizan alrededor de un tema; entendiendo tema como aquello que representa la esencia del film. Así pues, el montaje busca unir distintas líneas en pos de la construcción de una unidad orgánica que corresponda al tema deseado. Eisenstein (2001) lo explica de la siguiente manera: “Tenemos el hecho de que ninguna secuencia de montaje está aislada, sino en la naturaleza de una *descripción parcial* del tema único global que impregna en igual grado todas las secuencias” (p.91).

### **3.4 Categorías de montaje según Pudovkin.**

Un tercer teórico que consideramos contribuye de manera significativa a la teoría del montaje, es el ya mencionado cineasta ruso Vsevolod Pudovkin. Este autor, contemporáneo a Eisenstein, desarrolla una clasificación de cinco tipos de montaje. El primero de ellos es el “contraste”. Este consiste en entrecruzar imágenes que son por naturaleza opuestas, lo cual permitirá resaltar con mayor eficacia los atributos presentes en una o la otra. Por ejemplo: “Si se quiere representar el miserable estado de un hombre hambriento, la narración tendrá mayor



eficacia si contrasta con escenas de despreocupada riqueza” (Pudovkin, 1960, p.69-70).

Similar al contraste tenemos el “montaje paralelo” en donde se presenta “dos acciones contrapuestas alternativamente en un único montaje. Se pueden así unir dos acciones esquemáticas no ligadas entre sí y hacerlas ocurrir simultáneamente” (Pudovkin, 1960, p.70). Este montaje es bastante típico en la actualidad en películas que muestran historias separadas que se van desarrollando paralelamente sin que una afecte o se relacione con la otra. Muchas veces en estas películas el montaje termina convirtiéndose en lo que Deleuze (2011) llama “montaje convergente”, donde las líneas narrativas ya no son simplemente paralelas, sino que concurren afectándose la una a la otra:

¿Qué es lo que va a converger? Lo que va a converger es, por ejemplo, la tentativa del boyardo de envenenar a la mujer de Iván y la vigilancia del hombre del pueblo, del *murik*, que intenta protegerla.<sup>8</sup> Aquí van a tener un montaje que es aún un montaje que llamaremos «convergente» o, si ustedes prefieren «concurrente»” (p.248).

Sin embargo, Pudovkin (1960) le llama a esta convergencia de montaje “la simultaneidad” y lo define como aquellas escenas en las que se da un rápido y simultáneo desarrollo de dos acciones, y en donde el

---

<sup>8</sup> Ejemplo tomado de la película “Ivan el terrible” de Eisenstein.

resultado de una está ligado al de la otra (p.71). Como vemos ambos procedimientos se refieren en esencia a lo mismo, simplemente que presentan distinta denominación.

Otra categoría de montaje en la clasificación de Pudovkin es “la semejanza”. Esta muestra un intervalo de planos que se relacionan de forma metafórica. Son imágenes que a pesar de que su contenido parezca ser muy distinto, muestran conceptos que se relacionan entre sí. Sería pues esta categoría la más cercana a la definición de montaje intelectual de Eisenstein:

El final de la película *Huelga*, de S. M. Eisenstein, muestra la aparición de un grupo de obreros, interrumpida por la muerte de un buey en un patio. El guionista quería decir: tal como un buey es muerto por el carnicero de una cuchillada, así son exterminados, fría y cruelmente, los trabajadores (Pudovkin, 1960, p. 71).

Finalmente, el quinto tipo de montaje estudiado por Pudovkin es el “leit-motiv o repetición del tema”, el cual como su título lo dice se refiere a la reiteración de un tema o motivo a lo largo de la película. Es decir, en la película se repite con frecuencia una misma escena, o al menos muy similar, en los momentos que se desea evocar el tema alrededor del cual se desarrolla el relato. Es más claro ver esto en las bandas sonoras. Por ejemplo, en la película *Tiburón* (1975) de Steven Spielberg se utilizaba un

sonido particular para evidenciar cada vez que el tiburón iba a atacar. Fue tan bien utilizado este leit-motiv que ese sonido sigue siendo reconocido hasta el presente incluso por generaciones que no vieron la película.

Hemos abordado en este capítulo los principales hitos del lenguaje cinematográfico relacionados con la comprensión del plano y el montaje. Estudiamos las principales características del plano y los aspectos determinantes a la hora de su selección y utilización en el film. Analizamos, además, la teoría del montaje principalmente desde el punto de vista de tres autores-cineastas rusos: Kuleshov, Eisenstein y Pudovkin, así como las distintas clasificaciones de montaje que éstos nos presentan. Ahora buscaremos crear un enlace directo con el teatro, que es el ámbito donde nos interesa desarrollar nuestra práctica investigativa. En el siguiente capítulo haremos un recorrido por algunos referentes artísticos chilenos que constituyen antecedentes teóricos-icónicos de la cinematización en el teatro, buscando específicamente analizar espectáculos teatrales chilenos en los cuales se puede observar esta interesante traslación de ciertos elementos cinematográficos al teatro.

## **CAPÍTULO II**

### **DEL CINE AL TEATRO:**

### **TRES OBRAS, TRES DÉCADAS, TRES MÉTODOS**

La incursión del cine en el teatro representa una vuelta más dentro de un ciclo. En el arte se desarrolló el teatro antes que la cinematografía. Cuando apareció el cine, éste se nutrió del teatro para evolucionar en su lenguaje. Ahora es el teatro el que se alimenta del cine para desarrollar otras posibles técnicas de narración.<sup>9</sup> Como bien mencionamos en la introducción, el director teatral y teórico ruso Vsévolod Meyerhold inicialmente instaló el concepto de cineficación, el cual Jérôme Stéphan (2011) describe así:

La “cineficación” de la escena (...) se apoya en una doble práctica: la práctica de las “proyecciones” que ponen al cine en el teatro y la de la “transposición” de procedimientos cinematográficos en la actuación misma. Así, Meyerhold ubica al teatro en las vías de la modernidad y de la renovación (pp. 77-78).

---

<sup>9</sup> Vale mencionar que ya estamos entrando en una nueva etapa, en la cual el cine regresa en busca de ciertas esencias teatrales; prueba de ello es el ahora popular cine en 4D.

Posteriormente, el director teatral chileno Ramón Griffero tomó este concepto desarrollado por Meyerhold, lo amplió y transformó para construir el concepto de cinematificación de la escena:

El concepto de cinematificación de la escena surge de un gesto de creación que toma la narrativa visual del cine y la desarma, para reconstruirla a partir del alfabeto del lenguaje teatral (...), la escena se nutre y se apropia de la narrativa cinematográfica, reestructurándola a partir de los códigos del lenguaje teatral (Griffero, 2011, p. 159).

Así como estos dos destacados directores, varios otros artistas alrededor del mundo y dentro de Chile han desarrollado distintas técnicas que entrecruzan el teatro y el cine; sin embargo, el tema en cuestión generalmente es abordado desde una perspectiva teórica donde escasea la profundidad en los procedimientos. Con esto me refiero a que, por ejemplo, Griffero cuando aborda el tema nos permite comprender perfectamente la abstracción desde la cual configura su concepto de cinematificación, pero también reduce su discurso en cuanto a los procedimientos técnicos necesarios para llegar a traducir dicho concepto en el escenario.

Es por lo anterior que consideramos necesario desarrollar en este segundo capítulo un análisis de por lo menos tres espectáculos chilenos que den cuenta de posibles métodos de traslación de ciertos elementos

cinematográficos al teatro, y así identificar, discutir y reflexionar sobre las diferentes operaciones empleadas; mientras que al mismo tiempo, al visualizar diferentes formas ya realizadas de poner en relación cine y teatro, podamos extraer de estos trabajos y sus creadores aquellos insumos que sean de utilidad para abrir y explorar nuevas posibilidades de cinematización. Para ello se ha seleccionado una obra por cada una de las tres décadas pasadas, de manera que podamos también analizar una posible evolución en el uso de los recursos. Así, el primer espectáculo estudiado es *Cinema-Utopia* (1985) de Ramón Griffero, obra emblemática de este director en cuanto al concepto de cinematización de la escena. La segunda obra examinada es *Gemelos* (1999) de la ya disuelta compañía La Troppa. Esta obra ha sido seleccionada no por ser un hito en el teatro chileno, sino por ser una obra que evidencia claramente cómo el trabajo de esta compañía “aprovecha los hallazgos del cómic y del lenguaje cinematográfico en cuanto al uso de diversos planos en las tomas (el close-up, el plano medio) y en especial, el corte y la edición” (Hurtado, 1999, p.13). La tercera obra analizada es *Sin Sangre* (2007) de la compañía Teatro Cinema, “colectivo artístico multidisciplinario a través de los cuales se crea un nuevo lenguaje en el que se funden (o confunden) elementos

esenciales de teatro, cine y cómic” (Teatro Cinema, s.f., para.2).<sup>10</sup> Hemos seleccionado esta tercera pieza teatral para crear un contraste con las dos anteriores en las cuales los dispositivos tecnológicos no son utilizados como recursos para alcanzar la cinematización. En *Sin Sangre* nos encontramos con el primer espectáculo chileno que asume como el eje de su quehacer la fusión en vivo de la imagen virtual (bidimensional) con la teatral (tridimensional), lográndolo con un nivel de excelencia que ha llevado a la compañía a ser reconocida nacional e internacionalmente.<sup>11</sup>

### **1. *Cinema Utopia* (1985) de Ramón Griffero**

Dentro de la poética de la “Dramaturgia del Espacio”, Griffero aborda el concepto de la cinematización de la escena, el cual plantea que prácticamente todas las nociones que pertenecen al lenguaje

<sup>10</sup> La compañía de teatro La Troppa fue fundada en los años ochenta por Jaime Lorca, Laura Pizarro y Juan Carlos Zagal. En el 2005 la compañía se disuelve y se refunda con el nombre de Teatro Cinema. A pesar de que Teatro Cinema conserva a dos de los integrantes de La Troppa, en esta investigación consideramos a ambas como compañías independientes la una de la otra, pues aunque podemos identificar la huella de La Troppa en los espectáculos de Teatro Cinema, este último ha venido desarrollando cada vez más claramente un lenguaje propio y distinto, donde el trabajo interdisciplinario y con la tecnología mantiene una relevancia primordial.

<sup>11</sup> Es importante aclarar, como bien mencionamos al inicio de este capítulo, que son varios los artistas alrededor del mundo y dentro de Chile que han desarrollado distintos métodos de convergencia entre el teatro y el cine. Para dar algunos ejemplos, podemos mencionar en el marco internacional del teatro occidental a Richard Foreman, Robert Lepage, Lola Arias, y dentro de Chile el trabajo de compañías teatrales como Maleza o creadores como Raúl Miranda y Cristián Reyes. En medio del abanico de opciones posibles de analizar en nuestra investigación, los tres espectáculos chilenos seleccionados responden a una decisión, primero que todo, de delimitación en el campo de estudio: Chile; y en segunda instancia, responden a la búsqueda de espectáculos específicos que mostraran semejanzas, contrastes, evolución en las técnicas, pero que sobretodo brindaran hallazgos con los cuales dialogar en nuestra investigación práctica.

cinematográfico pueden ser recodificadas en el lenguaje teatral, y que estas, además, “renuevan toda una concepción en la forma de representar el imaginario de una realidad” (Griffero, 2011, p.160). A lo largo de su trayectoria, Griffero ha desarrollado este concepto de una u otra forma en sus distintos espectáculos. *Cinema-Utoppia* es una de las obras más emblemáticas de este director en cuanto al concepto de cinematificación de la escena, pues es una pieza teatral cuya historia ocurre dentro de una sala de cine, es decir, nos enfrentamos a una obra que ya desde su ficción nos lleva a un cruce con la cinematografía; y de ahí nuestro interés por analizarla y extraer los insumos más relevantes para nuestra investigación.

*Cinema-Utoppia*, escrita y dirigida por Griffero, presenta a siete personajes que asisten a una sala de cine a visionar una película sobre un joven chileno exiliado en Francia.

La obra sucede en tres planos espacio temporales que interactúan. Para configurar la fábula los niveles narrativos en relación al espacio se articulan en perspectiva, como tres rectángulos escénicos que, en su interacción, producen la narración de diferentes dimensiones espacio temporales de la ficción (Griffero, 2011, pp. 199-200).

Es, sin duda, un montaje visualmente muy atractivo. La superposición de rectángulos le brinda a la escena una profundidad espacial muy interesante, a la vez que complejiza el uso de encuadres y permite un



adecuado dinamismo visual en el cambio de escenas. Letelier (1985) señala que “toda esta serie de planos diferentes implica un juego de perspectivas equivalente al montaje cinematográfico y a la fluctuación de narradores en la novela moderna. Tiene en sí misma un significado: la descomposición del sentido unitario de la realidad” (p.C15). Discutiremos a continuación, algunas técnicas de cinematificación de la escena que, a nuestro parecer, desarrolla Griffero en esta obra con respecto exclusivamente al uso de planos y montaje.

### **1.1. El actor maneja el foco y crea los planos.**

El uso de planos en el cine tiene por objetivo primordial el de centrar la atención del espectador en aquello que es más relevante dentro de la situación general mostrada. Por lo tanto, es una forma precisa de controlar el foco de atención del espectador. En el teatro, de acuerdo a Griffero, este foco de atención es manejado primordialmente por el actor, su cuerpo y su mirada. En *Cinema-Utopia*, así como en el resto de sus montajes, Griffero apuesta por la capacidad que tiene el actor de generar planos con el simple uso de su cuerpo. Veamos un ejemplo: cuando inicia la obra, tenemos un momento que consiste básicamente en la presentación de los personajes. El

acomodador del cine camina por el pasillo y repentinamente gira con acento sobre su eje su cabeza mirando hacia el espectador, y dice un texto. El resto de los actores congelan su movimiento sincronizadamente. Ese movimiento realizado por el actor, acompañado de una adecuada banda sonora (muy cinematográfica, valga mencionar) hace que el espectador inevitablemente concentre toda su atención en el rostro del intérprete; es decir, el espectador construye con su selección visual un primer plano de la escena. Sin requerimiento de mecanismos extras, con el simple manejo del cuerpo y la mirada, y con la coordinación del resto de los actores, nos encontramos con una obra teatral que pasa de un plano general o un primer plano en un micro segundo.

### **1.2. Uso de proyecciones.**

En algunos momentos de la obra, la pantalla de cine presente en la escenografía proyecta imágenes previamente grabadas. Estas imágenes muestran primeros planos, primerísimos primeros planos, planos medios, etc. Pero, son imágenes netamente cinematográficas, en el sentido de que no han pasado por un filtro teatral. Es decir, consideramos que cuando Griffiero utiliza proyecciones de los actores sobre la escena, no está

haciendo una verdadera cinematificación de la escena, pues no hay una verdadera transformación del lenguaje. En cierto sentido, sigue siendo cine, cine proyectado dentro de una obra de teatro. Sin embargo, es válido destacar este recurso utilizado, porque definitivamente constituye una posible opción para mostrar al espectador distintos planos y una distinta técnica de montaje. Hay un cruce entre teatro y cine sobre el escenario, no una traducción de lenguaje, pero sí una confluencia de disciplinas.

### **1.3. La escenografía creadora de planos.**

Un tercer mecanismo que se evidencia en *Cinema Utopia* para generar un plano distinto, es el uso de la escenografía misma. El último rectángulo presente en la escenografía es una ventana que da hacia el exterior, y a través de la cual observamos un teléfono público y distintos personajes con distintas acciones. Por el tipo de encuadre que genera esta ventana, cada acción que ocurre en el exterior se desarrolla dentro de un plano americano (vemos al actor de las rodillas hacia arriba). Así pues, el marco construido escenográficamente funciona como el visor de una cámara que hace un recorte de la escena que se está rodando.

#### **1.4. Uso de la luz.**

Finalmente, es necesario mencionar la utilización de la luz para generar planos. Esto lo podemos ver claramente en una de las escenas finales: varios de los personajes asistentes al cine están sentados de espaldas en la última butaca y se giran uno a uno. La luz apunta directamente a sus rostros con un diámetro lo suficientemente cerrado para evitar que se ilumine cualquier otra zona del escenario. Este recorte de luz genera un plano medio y casi un primer plano. La narración en dicho momento es además bastante densa, por lo que la decisión de centrar toda la atención en esos rostros que relatan es bastante acertada, y demuestra además que el uso de diferentes planos en la escena, en este caso, definitivamente contribuye a que la narración sea más interesante, potente y dinámica.

#### **1.5. Montaje Tonal.**

Con respecto al montaje (entendido como técnica cinematográfica) pudimos detectar en *Cinema Utoppia* un interesante uso del llamado montaje tonal. Si recordamos, en el capítulo anterior comentamos que este tipo de montaje, definido por Eisenstein, se refiere a un tono general emocional que inunda las imágenes presentadas, entra aquí en tema la

densidad de la luz, el enfoque, etc. Esta obra de Griffero nos presenta en escena dos mundos claramente diferenciados: la sala de cine y la ficción que ocurre dentro de la pantalla. Ambos mundos o espacios poseen un tono distinto. El de la sala de cine mantiene el tono al que habitualmente estamos acostumbrados a presenciar en el teatro, pero el que percibimos en la pantalla de cine es distinto. Es ahí donde detectamos el uso de un montaje tonal. Todo aquello que ocurre dentro de ese espacio (la pantalla de cine) está trabajado desde sus colores, su luz, su vestuario, sus movimientos, etc., con el objetivo de generar una atmósfera específica. La escenografía, además, coloca una pantalla traslúcida que produce una calidad visual completamente distinta; es como si se colocara un filtro a la imagen presentada. Letelier (1985) señala que incluso el estilo de actuación dentro de la pantalla y fuera de ella es diferente:

El estilo de actuación es diferente en cada una de estas historias, y es interesante observar cómo el público de la sala El Trolley admite con facilidad la convención propuesta. Nos parece ver teatro y cine, aunque en ambos casos vemos teatro, porque en esa “película” hay siempre un plano constante ya que no se pueden dar los primeros planos que destacan objetos o personajes, movimiento de cámara fundamental en el cine. Pero Griffero nos propone una convención y la aceptamos sin dificultad (p.C15).

Este uso del montaje tonal, no solo contribuye a que el espectador siga la narración de una forma fluida, sino que además cumple con el principal objetivo del montaje tonal el cual es producir una emoción o un conjunto de sensaciones específicas en el espectador. Si tomáramos todo lo que ocurre dentro de ese recuadro del fondo, y lo redujéramos únicamente a color, luz y densidad de movimiento, el tono logrado sería el mismo, nadie podría decir que lo que sucedía dentro de la pantalla de cine le provocaba alegría, por el contrario, es un tono denso de frustración y dolor.

Pensando específicamente en nuestra investigación, encontramos en *Cinema Utoppia* varios hallazgos a tomar en consideración. El primero de ellos es la importancia de que el actor conozca y maneje los distintos planos por los que la obra plantea transitar. A pesar de que nuestro proyecto busca generar encuadres y planos claramente definidos por elementos técnicos (como la luz, por ejemplo) y no por el manejo corporal del actor, sigue siendo esencial que éste tenga plena consciencia de ellos, de manera que pueda contribuir como un refuerzo extra de atención en el manejo del foco.

Por otro lado, nos parece que el uso de la luz recortada es un elemento técnico bastante efectivo para producir planos. Este mecanismo

de anulación visual del resto del escenario, permite efectivamente centrar la atención en un solo lugar y darle a ese lugar dimensiones específicas de planos. Sin embargo, este procedimiento empleado en la obra contiene una importante limitación si se quisiera multiplicar en su utilización: se requieren tantos instrumentos lumínicos como planos se quieran realizar, o en su defecto, se requieren instrumentos lumínicos de última tecnología (llamadas luces inteligentes) a las cuales, lamentablemente, no tenemos acceso.

Nos parece interesante el apoyo que genera el uso del montaje tonal en la narración de *Cinema Utopia* como mecanismo para separar dos realidades dentro de un mismo espacio (escenario). En nuestra obra teatral *Azul*, presentamos una narración que circula por dos tiempos: Pasado y presente. Por lo tanto, consideramos atrayente como posible opción el uso de algún efecto lumínico o escenográfico que permita generar un montaje con una clara diferenciación tonal entre ambos tiempos, y que a la vez contribuya a conducir al espectador por dos atmósferas emocionales desemejantes.

Finalmente, es necesario mencionar que el uso de proyecciones sobre el escenario que muestran planos más cerrados de los mismos actores es un

recurso que definitivamente no nos interesa imitar. No desvaloramos lo válido, interesante y visualmente seductor que es dicha forma; simplemente buscamos apegarnos a nuestra pregunta de investigación. El reto en nuestro proyecto fue lograr efectivamente una descodificación del lenguaje cinematográfico; recurrir a la proyección de una imagen previamente filmada no representa, desde nuestra perspectiva, una traducción de códigos.

## **2. “Gemelos” (1999) de Teatro La Troppa**

*Gemelos* es una de las obras emblemáticas del teatro chileno por su sensibilidad narrativa, pero también por su particular lenguaje escénico. Laura Pizarro, Jaime Lorca y Juan Carlos Zagal crean *Gemelos* como una versión libre de la novela *El gran cuaderno* de Agota Kristof. Esta obra presenta al público la historia de dos niños (gemelos) que durante la Segunda Guerra Mundial son dejados por su madre bajo la custodia de su abuela. En este nuevo hogar se enfrentan a un duro proceso de auto formación que les permite sobrevivir a la pobreza, la humillación y el abandono.



Es importante mencionar que una de las cosas que hace particularmente interesante esta obra teatral, y que además contribuye significativamente al lenguaje escénico desarrollado en la puesta en escena, es el diseño general, el cual estuvo a cargo de Eduardo Jiménez y Rodrigo Bazaes (ambos diseñadores en el campo teatral y cinematográfico) en conjunto con los integrantes de La Troppa. La obra es desarrollada escénicamente a través de la instalación de un “teatrino” de grandes dimensiones y con una elaborada complejidad técnica, que permite el cambio de distintas locaciones donde ocurre la historia. Además, este teatrino contiene diversos decorados, utilería y muñecos que son manipulados por los actores y que a la vez interactúan con ellos mismos. Siendo todo, finalmente, una elaborada y fina coreografía de movimientos escénicos entre los actores y la escenografía. Oyarzún (2005) lo describe así:

El espectador inmóvil desde su asiento contempla así un despliegue incesante de estímulos que lo sumergen en una dinámica de imágenes que se superponen, se duplican, se encuadran, se agrandan, se achican, se alejan, se acercan, aparecen y desaparecen, se fragmentan, se juntan. En fin, formas infinitas: una invitación a observar una realidad múltiple que se abre ante nosotros en todo su esplendor (p.196).

*Gemelos* es una obra teatral que sin duda dialoga con el cine haciendo una verdadera traducción de lenguajes. En términos de uso de planos y montaje, estos tres creadores optaron por varias técnicas que permiten alcanzar dicho concepto cinematográfico, y las cuales discutiremos a continuación.

### **2.1. El teatrino generador de encuadres.**

El aparato escenográfico utilizado en *Gemelos*, teatrino o teatrillo, da la posibilidad de hacer recortes en la imagen escénica presentada. Al realizar estos recortes la escena tiene posibilidades de transitar por distintos planos visuales, y que la atención del espectador se centre en estos específicos encuadres. A grandes rasgos podemos distinguir tres planos distintos en la escena: a) un gran plano general que abarca la fallada del teatrino, b) un plano americano que contiene lo que ocurre al interior de la casa, y c) un plano medio que muestra a los personajes afuera de la casa, tras las ventanas.

Dentro de este aparato escenográfico, el dispositivo que más llama la atención en cuanto a la generación de planos es el “diafragma” (dispositivo proveniente del mundo de la fotografía). Éste aparece en escena como un

lente de cámara gigante que se abre y cierra con el objetivo de construir un primer plano de los rostros de los personajes, y se debe decir que su eficacia y acierto es extraordinario: “Sin duda este elemento (...) es un gran aporte en el juego cinematográfico desarrollado por la compañía, ya que mediante él es posible dar la sensación de un zoom o una ampliación de plano. Agregando un valor estético adicional al montaje” (García, 2010, p.182). Durante toda la obra este mecanismo es utilizado solamente dos o tres veces, en instantes precisos donde el primer plano acentúa la situación dramática que viven los protagonistas.

Hay otros momentos en los que a través del recorte del campo visual se generan también interesantes planos. Vale mencionar acá el mágico momento en que los gemelos, con sus pies en el agua, atrapan un pez: un par de telones recortan el espacio dejando solo una franja de luz azul en donde aparecen los pies de los personajes (no son los pies reales de los actores, son maniqués que simulan sus pies pero que se perciben bastante reales) y un pez que nada entre ellos.

## **2.2. Teatro de sombras generador de planos panorámicos.**

Otra interesante traducción del plano cinematográfico a un lenguaje más teatral se da a través del uso del llamado “teatro de sombras”. En el rectángulo del fondo del teatrino, a través de la construcción de figuras planas que se proyectan detrás de un telón iluminadas desde atrás, se logran crear planos que podríamos decir son panorámicos. Lo vemos en distintos momentos de la obra, pero el más ejemplar para ilustrar nuestro punto es el momento en el que del cielo, en mitad de un atardecer, empiezan a caer paracaídas. La imagen que como espectadores recibimos es la de ese inmenso campo con el molino de la abuela y como poco a poco es invadido por muchísimos paracaídas. Es un plano panorámico realizado desde la artesanía teatral.

### **2.3. Montaje de escenas con cortes precisos.**

En términos de montaje, *Gemelos* trabaja con una edición muy exacta y precisa en el cambio de escenas, lo cual va generando un ritmo particular para la obra. Este es un elemento muy importante en el trabajo de esta compañía y que prevalece cuando se transforman y convierten en Teatro Cinema. Juan Carlos Zagal, integrante de La Troppa lo explica así:

Hay descubrimientos del lenguaje cinematográfico que nos estimulan y exigen una capacidad de síntesis narrativa. En vez de completar un gesto, lo cortamos y vamos a otra cosa: cambio de toma, cambio de plano, apoyados por la luz, la música, un cambio de bastidor. Cambiamos en vivo, sin dejar cabos sueltos. Los enlaces tienen que ser simples pero efectivos (...) En eso el cine nos da pautas de cómo narrar. Pero no hay que confundir: nosotros hacemos teatro, con todo el riesgo de la presencia del actor ante el público, desarrollando paso a paso la narración en un espacio real (Zagal, 1999). (Hurtado, 1999, p.13).

Así, el trabajo escénico está estructurado de tal manera que los cambios de escena tienen casi la misma velocidad que se lograría en un cambio de escena dentro de una película. Los actores realizan una doble labor: actuación y tramoya. Son tres intérpretes (dos hombres y una mujer) que hacen funcionar todo. No hay tramoyas, ni asistentes. Tres personas deben actuar todos los personajes y además hacer funcionar todos los elementos/dispositivos del teatrino:

El afiatamiento y control total de los elementos de la escena le permite a La Troppa realizar espectáculos con un ritmo vertiginoso y una precisión de relojería. Ellos ejecutan los cambios escenográficos y dan vida a los diversos muñecos y objetos. Así, cuando al término de la función son sólo dos o tres actores los que salen a saludar, se oye un murmullo de admiración en la sala: ¡eran sólo tres! y han sido capaces de animar un mundo de encantamiento pletórico de elementos y personajes (Hurtado, 1999, p.13)

La labor que realizan estos actores posee la perfecta coordinación para lograr que la ficción presentada transite de una escena a la otra sin

interrupciones innecesarias o de logística escenográfica/vestuario. Esto implica que la obra es pensada, estructurada y construida no solo respondiendo a una lógica dramaturgica, sino también a una lógica escénica y sobre todo de disposición actoral. Por ejemplo, hay una escena en la que los gemelos van a buscar zapatos al pueblo. En la escena aparecen los gemelos y el zapatero. Los gemelos son interpretados por los dos actores hombres, por lo tanto, al llegar a esta escena no hay un actor masculino disponible para interpretar al zapatero. Así que la solución que encuentran es la siguiente: el teatrino cierra el encuadre de tal manera que solo vemos las gorras en las cabezas de los gemelos, pero no vemos sus rostros. Así, la mujer intérprete puede ocupar el rol de uno de los gemelos y uno de los actores el rol del zapatero. Es una solución de logística actoral que termina repercutiendo en la visualidad de la escena, pues obliga a construir escénicamente un plano distinto.

Esta fluidez en el cambio de escenas nos es sumamente interesante para nuestra investigación. Podríamos decir que del trabajo *Gemelos* el uso del teatrino y sus dispositivos como mecanismo para recortar la escena y generar distintos planos no nos es tan llamativo, pues conlleva una estética

que no concuerda con nuestros intereses personales como creadores; sin embargo, esa fina agilidad para resolver las transiciones entre las escenas, y permitir que la narración fluya de una mejor manera, sí representa un importante insumo para nuestra investigación. El corte y cambio de escena es un factor esencial que influye también en el estilo de montaje que se esté desarrollando.

### **3. “Sin Sangre” de Teatro Cinema**

En el año 2005 la compañía de teatro La Troppa se separó. Dos de sus integrantes, Laura Pizarro y Juan Carlos Zagal, continuaron trabajando juntos y crearon la compañía Teatro Cinema, la cual debutó en el escenario con la obra *Sin Sangre* (2007). Ésta presenta la historia de Nina, una mujer que busca venganza por el asesinato de su padre y su hermano cuando ella era tan solo una niña. La obra representó al momento de su estreno definitivamente una innovación en el teatro chileno por la asombrosa fusión entre cine y teatro que sus creadores lograron a través del uso de la tecnología.

La mecánica de la puesta, consta de un dispositivo escenográfico modular en la tradición de la caja escénica, que conforma un espacio entre de dos pantallas rectangulares de tela traslúcida de 10x5 metros

aproximadamente, sobre las que se proyectan una imagen frontal y dos posteriores que son encuadradas en las pantallas, lo que permite superponer las diversas imágenes que crean el efecto de fusión de lo previamente filmado, con lo material, o la actuación en vivo que los actores desarrollan en el espacio interior que queda entre ambas pantallas, y en donde ellos activan mediante una precisa iluminación, que juega con transparencias y opacidades, una serie de recursos de tramoya teatral que les permite crear espacios reales y virtuales, desplazamientos y recorridos, edición de imágenes en vivo (...), plataformas que rotan sobre su eje para crear la sensación de una filmación de 360°... (Miranda, 2009, p.96).

### **3.1. La curiosa ausencia de planos.**

La sensación en la sala de teatro es la de estar espectando una película, pero con la presencia real de los actores sobre el escenario. Es cine dentro del teatro:

Da la sensación de estar en un gran cine... [Los actores] aparecen sobre el escenario interactuando de manera muy precisa con diversas ambientaciones grabadas y montadas en vivo sobre la pantalla que los contiene, creando escenas que tienen la ilusión del cine pero la energía y la fuerza del teatro (Cobello, s.f., parra.2).

Sin embargo, curiosamente, a pesar de ser un espectáculo que incorpora a la escena razonamientos y contemplaciones cinematográficas, no hay un juego de planos escénicos. Todas las escenas se desarrollan frente al espectador dentro de un plano general. Las variaciones de planos se dan cuando a través de la técnica de proyección utilizada, dejamos de ver



al actor y presenciamos imágenes previamente filmadas, las cuales sí poseen distintos planos cinematográficos, pero que, como bien mencionamos antes en el caso de *Cinema Utoppia*, desde nuestra perspectiva no constituyen una traducción de lenguaje, sino que sigue siendo cine. Por lo tanto, nos parece un tanto paradójico que siendo un montaje que sin duda tiene una extrema influencia cinematográfica posea esta falta de dinamismo en el uso de planos.

### **3.2. Múltiples técnicas de montaje.**

La medialidad, en este caso, brinda un recurso muy útil a la escena, pues al igual que *Gemelos*, esta obra logra hacer el cambio entre escenas con fluidez. En este caso más que en *Gemelos*, pues los cambios entre una escena y otra son meramente cinematográficos; es decir, la proyección presenta secuencias de imágenes filmadas que hacen el puente entre cada escena, sosteniendo el hilo narrativo y brindando a los actores tiempo suficiente para cambiarse de vestuario y hacer los cambios escenográficos necesarios: “Gracias al excelente trabajo de edición de imágenes que se articula con el trabajo inmediato de los actores *Sin Sangre* logra un ida y

vuelta entre el cine y el teatro muy interesante y complejo” (Cobello, s.f., para.6).

Como espectadores de la obra estamos enfrentados constantemente a un cruce entre la imagen virtual y la realidad de la presencia de los actores. Eso hace que la técnica de montaje que desarrolla Teatro Cinema sea muy contemporánea, por ejemplo, superponiendo imágenes del pasado sobre el presente; y a la vez muy compleja, pues mezcla dos materialidades distintas (la virtual y la real). Dentro de esta complejidad, *Sin Sangre* logra desplegar distintos tipos de montaje, entre ellos el ya mencionado montaje rítmico, así como aquel que Pudovkin llama leit-motiv o repetición del tema, el cual se refiere a la reiteración de un tema o motivo a lo largo de la obra. Esto lo podemos ver en la constante aparición de la imagen del lugar donde el personaje Nina estuvo escondida mientras asesinaban a su padre y hermano. En general, en términos de montaje, esta es una obra que denota mucho estudio, profundización y detalle en cada uno de los cortes que va generando la narración escénica.

Nos llama la atención, pensando en nuestro proyecto práctico, el uso que se le da a la proyección de fondo en algunas escenas. En general, los

actores interactúan con todo aquello que es proyectado en las pantallas, puesto que las imágenes constituyen en muchos casos su escenografía o el actor virtual con el cual deben interactuar. Sin embargo, en algunos momentos la imagen de fondo cumple simplemente una función de telón que sitúa a los personajes en un espacio específico. Esto nos pareció interesante, pues a través de un sencillo mecanismo tecnológico se puede lograr un rápido cambio de locación en la ficción y por ende contribuir a mayor fluidez en el empalme de escenas, como bien lo demuestra *Sin Sangre*.

En nuestro proyecto práctico, la obra teatral *Azul*, no se pretendió llegar a un nivel de interacción entre los actores y la imagen virtual, como vemos en el caso de *Sin Sangre*. Esa opción creativa no representó un objetivo en nuestra investigación, pero sí rescatamos la utilización del recurso medial como un generador de locaciones y facilitador para el cambio de escenas.

**CAPÍTULO III**  
**DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA:**  
**CINEMATIZACIÓN DE *AZUL***

Desde nuestro punto de vista, toda investigación desarrollada en el ámbito teatral cobra verdadera relevancia cuando vemos sus resultados escenificados frente a una audiencia. El director teatral indaga en la teoría con el propósito de llegar a poner sobre el escenario aquello que ha investigado. El teatro es un arte que se vive como experiencia efímera, no conseguimos mayor recompensa de la teoría teatral sino hasta que la vemos aplicada en una creación artística. Es así como nuestra investigación se ha dirigido hacia una aplicación práctica de los conceptos estudiados en los previos capítulos.

Este tercer capítulo estará enfocado en el análisis de la obra teatral *Azul*, espectáculo que se convirtió en la aplicación práctica de esta investigación. Será este un capítulo con un carácter sobretodo descriptivo; un apartado en el que se abordará ampliamente el proceso de puesta en

escena y el producto final alcanzado. Se explicitará la forma en que se trasladaron los elementos de plano y montaje a la obra *Azul* y cómo estos resultaron en el espacio escénico teatral. Se descompondrán y estudiarán las partes del proceso creativo y el producto estético logrado para realizar un análisis descriptivo. Todo lo anterior para ingresar en un espacio de reflexión crítica y evaluación sobre los aciertos y desaciertos de la aplicación del plano y el montaje en la obra *Azul*. En síntesis, en este último capítulo se analizará el cruce producido entre el marco teórico propuesto y el producto creativo-artístico presentado en escena.

## **1. El plano en el teatro**

Hasta el momento, en los capítulos anteriores, hemos estudiado las nociones básicas del plano y el montaje desde la perspectiva cinematográfica y algunas de sus traducciones al lenguaje teatral. Guiaremos ahora este texto hacia el análisis que como investigadores realizamos para trasladar el plano y el montaje cinematográfico a la puesta en escena *Azul*.

### **1.1. ¿Cómo generar un plano teatral?**

El recorrido teórico desarrollado en el Capítulo I de esta pesquisa nos permitió tener una definición precisa del plano y sus principales características. Es así como comprendimos una primera y elemental característica: “...«el plano está ideado para dirigir, para centrar la atención del espectador; debe ser inmediatamente descifrable por el espectador (...) y, sobre todo, no distraerle de lo esencial... » (Pinel, 2004, pág. 73)” (Begoña, 2006, p.129-130). Por lo tanto, la premisa básica cuando queremos construir un plano en el escenario, es buscar la manera de generar un fuerte foco de atención. Como vimos en los espectáculos teatrales analizados en el Capítulo II, hay varias formas posibles de generar este foco de atención, desde el trabajo con los actores hasta la proyección de imágenes grabadas previamente. Sin embargo, consideramos que el espectador siempre tiene la opción de mirar hacia otro lugar del escenario, a menos que este esté en total oscuridad. Es así como llegamos a nuestro primer hito: si queremos lograr total atención del público en un único fragmento de escena seleccionado, únicamente ese trozo de espacio deberá estar iluminado y resto del escenario deberá permanecer en oscuridad.

Una segunda característica esencial tiene que ver con los tipos de plano: “El tamaño del plano (y, por consiguiente, su nombre y lugar en la

nomenclatura técnica) está determinado por la distancia entre la cámara y el sujeto” (Martin, 1962, p.63). En el teatro, el lente de la cámara son los ojos del espectador, por lo tanto, si lo pensamos en términos estrictos, los distintos tipos de plano en el teatro estarían determinados por la distancia entre los asistentes y el actor, de ahí que usualmente las obras teatrales estén sostenidas en un solo plano general. Esto significa que lograr planos más cerrados que el plano general es una labor bastante complicada, pues estaríamos hablando de generar movimientos espaciales de gran envergadura para acercar al espectador a la escena y un instante después alejarlo. Si pensamos en la obra *Azul*, por ejemplo, las butacas tenían una capacidad para 50 personas, a partir de ese punto ya tenemos varios problemas: ¿cómo movemos una gradería con el peso de 50 personas de forma rápida y sutil?, ¿cómo se homogeniza la distancia entre las primeras filas y las últimas filas?, ¿cómo se genera el mismo ángulo de visión entre cada asiento?, etc. Otra opción sería acercar la escena a los espectadores y no ellos a la escena, sin embargo aparecen prácticamente los mismos problemas.

De esta manera, nos dimos cuenta que lo único que por el momento podíamos hacer para generar un plano en el escenario era recortar

lumínicamente la imagen, pero no podíamos acercarla al espectador. Debíamos, en consecuencia, confiar en que al ceñirse la mirada del espectador en un recuadro iluminado mentalmente se genera un acercamiento y por ende un distinto plano de la escena. De tal manera que si a través de la luz lográbamos, por ejemplo, iluminar únicamente los hombros y el rostro de un actor, estaríamos delimitando un campo de visión específico y creando teatralmente un primer plano. Así, nuestra investigación encuentra un reto técnico relacionado con la iluminación escénica. Más adelante en este mismo capítulo, en el inciso 4.1.2. *Exploración técnica*, se explica la solución técnica encontrada; sugerimos revisar dicho inciso antes de continuar para tener una mejor comprensión de la lectura.

## **1.2. Variedad de planos.**

Dentro de la escala de planos cada plano tiene una predisposición funcional. Es decir, cada plano está diseñado para cumplir un rol específico dentro de la narración visual. Esta predisposición, evidentemente, puede variar de creador en creador, pero hay una tendencia que se mantiene mayoritariamente. Es así como el plano general es usualmente utilizado



para introducir escenas y presentar locaciones: “Tradicionalmente, los grandes planos generales se han utilizado para describir y plantear una narración. Con ellos, el espectador se ubica y sabe dónde se lleva a cabo la acción” (Begoña, 2006, p.72); y los planos más cerrados son empleados habitualmente para profundizar en las emociones de los personajes y generar mayor impacto en el espectador:

Cuando el director quiere sugerir una mayor intimidad o una mayor fuerza expresiva de forma que lo que está contando o sintiendo uno de los personajes sea sentido por el propio receptor, se le presenta en un primer plano o en un primerísimo primer plano (Begoña, 2006, p.73).

En nuestro trabajo escénico utilizamos la escala de planos de la siguiente manera:

### ***1.2.1. Plano general.***

El plano general en el escenario abarca todo el espacio escénico, mostrando el cuerpo de los actores por completo y el espacio donde estos realizan sus acciones. En nuestro espectáculo optamos por recurrir al plano general en dos tipos de momentos dentro de la narración. En primer lugar, para introducir las escenas y transmitir el lugar ficcional donde se desarrollaba la acción. Por lo tanto, en cada inicio de escena iluminábamos todo el espacio por un lapso corto de tiempo (desde un par de segundos

hasta un minuto, dependiendo de la acción) con el único objetivo de presentar el lugar de acción (la calle, una habitación, un parque, etc.). Y en segundo lugar, utilizamos el plano general en unos pocos momentos para transmitir una sensación de soledad y vacío. Para comprenderlo de mejor manera tomaremos uno de estos momentos como ejemplo: en la cuarta escena de la obra, Clementine (el personaje principal) tiene un sueño erótico con una chica. Mientras está dentro del sueño todos los planos utilizados son pequeños, hasta que llega el momento en el que despierta y se descubre sola en su habitación. En ese momento abruptamente introducimos un plano general y vemos su habitación completa y ella sola sentada en la cama preocupada por lo que acaba de soñar. El plano general en este caso nos permite enfatizar primeramente que todo lo anterior era un sueño, y en segundo lugar que el personaje de Clementine está enfrentando un conflicto que tiene que ver con su sexualidad y la soledad. En otro momento de la obra, Clementine tiene una discusión con Emma (personaje del cual está enamorada) y queda sola sentada en una banca de un parque. Aquí nuevamente abrimos el plano general para mostrar visualmente más claramente que está completamente sola en ese parque, y así recalcar el estado de aislamiento y vacío al cual el personaje se ve enfrentado.

### ***1.2.2. Plano americano y plano medio.***

El plano americano es aquel que muestra al personaje de las rodillas hacia arriba. El plano medio lo muestra de la cintura hacia arriba. En *Azul*, estos planos fueron utilizados más que todo como eslabones dentro de la narración visual. Su propósito era el de acercar un poco más la atención hacia los personajes mismos y su relación entre sí más que al espacio en el cual se desarrollaba la acción. Es decir, utilizamos un plano general para introducir una escena, el espectador recibe la información necesaria con respecto al lugar donde se encuentran nuestros personajes, seguidamente pasamos a un plano más cerrado como el americano o el medio, porque una vez que el público captó la información general de la escena nos interesa que se concentre en lo que está sucediendo entre los personajes, por lo tanto, ya no necesitamos una visión general de todo el escenario, sino solamente aquella zona específica donde se ubican los intérpretes. El plano americano y el plano medio funcionan perfectamente como eslabones de engranaje en la narración pues permiten genera un paso fluido del plano general hacia un primer plano. Griffith, por ejemplo introdujo el plano americano “con la intención de acercarse a los actores, a su expresividad o

dramatismo (...). A medida que el plano es más corto, se introduce una variable emotiva además de expresiva” (Begoña, 2006, p.72). En nuestro caso desarrollamos la misma lógica, utilizando estos planos como un primer acercamiento de atención visual al conflicto de los personajes en cada escena.

### ***1.2.3. Primer plano y primerísimo primer plano.***

El primer plano es aquel que muestra los hombros y el rostro del personaje, el primerísimo primer plano muestra únicamente el rostro. En nuestro trabajo el uso de estos planos fue fundamental para acentuar los momentos de introspección del personaje de Clementine. Balázs (1978) dice así: “Los primeros planos ponen a menudo en evidencia de forma dramática lo que ocurre *realmente* tras la primera aparición” (p.47). Es así como en aquellos instantes que nuestra protagonista entraba en estados emotivos relevantes dentro de la historia (ya fuera preocupación, tristeza, alegría, duda) acudíamos a estos planos para que el espectador recibiera esta información más certeramente. Recordemos que en este tipo de plano no hemos sido capaces aún de desarrollar una técnica de acercamiento, lo cual permitiría observar con más detalle el estado emocional por el cual transita

el actor; sin embargo, el producir el recorte de luz en el rostro del intérprete en el momento adecuado era suficiente para que el espectador pudiera al menos captar más eficientemente el hito dramático del personaje que si estuviera presenciando un plano general.

La obra es una historia de amor, por lo que este tipo de plano fue empleado también en momentos íntimos entre los dos personajes principales, con la intención de dilatar el instante y crear una atmósfera de tensión amorosa. Hablamos de momentos como el primer beso en la mejilla, el primer roce o contacto de la piel, la primera mirada fija, entre otros. Nuestro objetivo era lograr generar lo que Balázs (1978) describe como buenos primeros planos: “Los buenos primeros planos (...) crean un ambiente de delicada atención (...), producen un efecto lírico. Los percibe no la buena vista, sino el buen corazón” (p.47).

La tercera función que le dimos al primer plano y primerísimo primer plano estuvo desarrollada en dos momentos específicos de interacción entre Clementine y dos de sus amigas adolescentes. En esta ocasión el primer plano se intercambiaba rápidamente de un personaje a otro de acuerdo a la conversación sostenida; es un aspecto que tiene más que ver con el montaje, pero que sin duda se relaciona con la elección del plano. La intención era,

en un caso establecer un ritmo vivaz y juvenil en la conversación, lo cual era acentuado por los rostros de cada una de las adolescentes, y en el otro caso crear un acto de opresión hacia Clementine, cosa que era lograda nuevamente por el acento generado en el rostro de las actrices mientras acompañaban el intercambio de textos.

#### ***1.2.4. Plano detalle.***

El plano detalle, utilizado cinematográficamente para mostrar muy pequeños fragmentos de la escena (un objeto, un detalle en la ropa, una mano, etc.), nos resultó bastante complicado de realizar en nuestro trabajo escénico. Son planos de muy corta duración que demandan mucho tiempo de ensayo para lograr la precisión adecuada. En el plano detalle “la duración habrá de ser breve si no se quiere perder el efecto deseado; un plano detalle es un mero indicativo de lo que se quiere resaltar de la acción narrativa” (Begoña, 2006, p.73). Es por esta razón que optamos por, en esta ocasión, no utilizar este tipo de plano, pues implicaría una gran inversión de tiempo y energía que no necesariamente brindaría amplios beneficios a nuestra investigación. En toda la puesta en escena solamente hicimos uso de un plano detalle, el cual duraba un segundo, y mostraba la mano de

Emma mientras tocaba ligeramente el cuello del abrigo de Clementine. Era un momento importante, pues pertenecía a la escena en que los personajes se conocen y Clementine queda paralizada ante esta leve pero relevante acción física de Emma. Sin embargo, dicho momento no se logró en todas las funciones de la obra, justamente por su dificultad en la precisión del movimiento, un leve cambio corporal de las actrices y la mano quedaba fuera de la luz por completo.

## **2. El montaje como recurso teatral**

El plano y el montaje, nuestros focos de investigación, son dos elementos que están íntima e ineludiblemente relacionados. Un plano cobra sentido en el momento que es puesto en relación con otro. “La unión de varios planos es lo que va a dar el significado y el sentido a la narración. Por ello, existen ciertas normas de funcionamiento o leyes, tácitas, no descritas, que se constituyen en la base del entendimiento narrativo” (Begoña, 2006, p.71). El montaje es un sistema de construcción de imágenes que los creadores desarrollan a veces de forma simplemente intuitiva y otras veces fríamente calculada, algunas veces construyendo visualmente líneas narrativas muy simples y otras veces muy sofisticadas.

Cuando nos enfrentamos a la difícil tarea de trasladar el concepto de montaje cinematográfico al teatro, nos dimos cuenta que inevitablemente tendríamos que seleccionar y privilegiar ciertos momentos de la obra, en los cuales pondríamos nuestra mayor atención para desplegar allí los puntos más interesantes de nuestra investigación entorno a las técnicas de montaje; y el resto de los momentos del espectáculo se mantendrían en una línea más simple de montaje.

Como bien explicamos en nuestro primer capítulo, las técnicas de montaje podrían ser divididas en dos grandes tipos: el montaje-relato y el montaje-expresivo. Para *Azul* decidimos poner a prueba ambos patrones de montaje, prestando especial atención al ritmo en el ensamblaje de los planos. En sí, concentramos el trabajo del montaje como elemento teatral en cinco funciones o determinaciones:

### **2.1. Narración lineal-simple.**

En la creación de *Azul*, dentro de sus objetivos había uno básico, simple y fundamental de la dirección teatral: contar una historia. Al intentar hacer un montaje de planos, desde la esencia cinematográfica, en el escenario, lo ideal es partir por las técnicas más simples. Desde nuestra



perspectiva, el montaje-relato es un estilo de montaje simple que en nuestro caso funciona como una primera etapa para desarrollar la habilidad de ensamblar planos teatrales y contar una historia. Es preciso aclarar que cuando decimos montaje “simple”, nos referimos a que es más común y natural de ejecutar en el mundo cinematográfico, pero evidentemente contiene sus complejidades y requiere de gran experticia para ser desarrollado exitosamente; ahora bien, su traslado al teatro presenta las mismas características, es decir, se lleva a cabo de una forma más natural e intuitiva pero igualmente demanda gran manejo técnico en cuanto a las decisiones de unión de planos.

En *Azul*, entonces, una mayoría de momentos respondieron a una técnica de montaje-relato, donde el objetivo era crear una alternancia de planos que permitiera narrar la historia de una forma dinámica: “«La sucesión de planos daría la continuidad espacial, temporal, expresiva y narrativa (...). Las imágenes unidas en un todo “reaccionan y engendran nociones nuevas”, configurando un sentido, una emoción, en definitiva, una idea» (Pinel, 2004, pág. 73)” (Begoña, p. 129-130).

Tomamos decisiones en cuanto a qué secuencia de fragmentos de imagen de la escena mostrábamos para contar de forma más interesante la

acción y los acontecimientos desarrollados, respondiendo a un orden de tiempo lineal donde la historia se desarrollaba en un orden cronológico a través de una única acción principal; lo que Martin (1962) llama “montaje-narrativo, montaje-lineal”.

## **2.2. Narración lineal-compleja.**

Dando un siguiente paso, elegimos momentos específicos de la obra en los cuales era necesario desarrollar mayor complejidad narrativa en el montaje, pero manteniendo el orden cronológico en la narración. Decidimos desarrollar en una de las escenas más importantes de la obra un acercamiento hacia un posible “montaje-expresivo”. Recordemos que éste es aquel que yuxtapone planos para producir un efecto específico, busca expresar una emoción a través de la confrontación de planos. Ya no es simplemente contar la historia, sino que busca además desplegar una sensación visual distinta; y que en nuestra obra aspirábamos a que tuviera un impacto fuerte en el espectador, que se ciñera en su memoria con mayor potencia que el resto de la obra. Al respecto, Begoña (2006) citando a Amiel (2005) lo explica de la siguiente manera:

Al utilizar las formas del discurso, construye un mundo donde ya no basta dejarse llevar por su desarrollo. El fragmento ya no es, pues, un detalle, sino una representación. El orden en el montaje es también un orden de pensamiento (...). Se trataría de un montaje analítico, dialéctico, en donde juntando por yuxtaposición dos realidades mutuamente antagónicas, se nos permite imaginar su resolución (pp. 135-136).

La escena en cuestión era el cuarto momento de la obra, ya antes mencionado, en el cual Clementine en su habitación tiene un sueño erótico con Emma. Nuestra operación consistió en unir dos planos a través de una evolución en el ritmo. En el plano A (primer plano) mostrábamos a Clementine de frente con sus brazos enlazados detrás de su cabeza, con una mirada y actitud pensativa. En el plano B (plano medio) aparecía Emma de medio lado en actitud relajada acariciando su cabello. El montaje desarrollado era A-B-A-B repetidas veces, aumentando la velocidad en el cambio de plano cada vez. Clementine, en el plano A, aumenta también el movimiento interno del plano, expresando una especie de desesperación, hasta que al alcanzar un clímax en el ritmo llegábamos al plano C (plano medio) donde Clementine ingresa al plano de Emma y acaricia su cabello. Este momento reflejaba el deseo que estaba despertando en Clementine hacia Emma. Yuxtaponemos los planos de ambas mujeres con leves cambios emocionales y corporales en cada uno para desarrollar un sentido

de atracción entre ambos planos, que al culminar con un plano en el que se unen ambas figuras el “deseo” planteado queda reafirmado. La idea era crear una asociación en la mente del espectador que pudiera además conmoverle a nivel emocional. No nos atrevemos a decir que llegamos a lograr lo que Eisenstein denominó montaje de atracciones, pero sí podemos aseverar que realizamos una exploración en torno a ello que dio como resultado este pequeño momento dentro de nuestra obra.

### **2.3. Ritmo.**

En nuestro primer capítulo mencionamos que Eisenstein considera que el montaje tiene dos funciones inseparables que son la narrativa y la rítmica. Sobre la narrativa nos acabamos de referir en los dos puntos anteriores, ahora hablaremos sobre el ritmo en el montaje de *Azul*.

Recordemos que Eisenstein (2002) determina una clasificación en cinco categorías de montaje de acuerdo a la función narrativa y rítmica presente: montaje métrico, montaje rítmico, montaje tonal, montaje armónico y montaje intelectual; siendo respectivamente una más compleja que la siguiente. La investigación desarrollada y documentada en este texto, es un primer intento por utilizar las nociones de montaje

cinematográfico en el teatro; por lo tanto, nos pareció prudente que en este primer intento de traslación buscáramos relacionarnos con las técnicas de montaje menos complejas. Es así como decidimos experimentar y poner a prueba el montaje métrico y montaje rítmico del que nos habla Eisenstein, siendo estos los más sencillos de emplear y además los que nos permitirían trabajar específicamente el ritmo.

El contenido de los planos, su sucesión y la duración de cada uno de ellos es lo que determina el ritmo de la escena por medio del movimiento (Begoña, 2006). El montaje métrico está enfocado en la duración de cada plano, y el montaje rítmico toma en consideración la duración y además su contenido. Concientes de estas características, seleccionamos ciertas escenas que por sus atributos dramáticos podrían ser potenciadas si se le brindaba mayor atención y trabajo al aspecto del ritmo. Por consiguiente, lo que hicimos con estas escenas fue medir con precisión el tiempo en cada uno de los planos. Mencionaremos algunos ejemplos:

a) El segundo momento de la obra consiste en una conversación de tres chicas. Era el primer momento en el que el espectador conocía a estos personajes. Entonces, a través del ritmo optamos por genera una corta pero precisa introducción de los personajes: la luz generaba un primer plano en

el rostro de cada una de ellas, con una duración exacta de dos segundos, seguido de un plano medio que incluía a las tres actrices. Más adelante en la misma escena, volvíamos a tener primeros planos en sus rostros, durante una conversación de temática bastante adolescente, por lo que era clave mantener un tiempo vivaz. En esa conversación cada primer plano tenía una duración de tres segundos hasta nuevamente romper la secuencia con un plano medio de los tres personajes.

b) Otro ejemplo claro lo tuvimos en la escena del sueño descrita anteriormente en el apartado de narración lineal-compleja. En esta escena cada plano fue intercalado buscando una aceleración rítmica. En la escena pasábamos del plano A al B y viceversa un total de catorce veces. La primera vez que aparecía los planos A y B, éstos tenían una duración de seis segundos, en cada cambio este tiempo se iba reduciendo y el movimiento adentro del plano se aceleraba, en el último cambio los planos A y B tenían una duración de medio segundo.

Estos dos ejemplos descritos y el trabajo desarrollado a nivel de ritmo en cada escena puede parecer simple, u obvio; sin embargo su concientización nos permitió ejecutarlo con mayor detalle y precisión. El trabajo con el ritmo en estas escenas así como en otras no descritas sin duda

fueron de gran relevancia para transmitir al espectador la emoción compendia de la escena. Los acentos generados a través de los cambios de planos construyen una musicalidad en la visualidad de la escena. El espectador sigue estas imágenes como se sigue la melodía de una canción, por lo tanto, si métrica y rítmicamente esta melodía está bien conquistada se puede lograr que el público reciba la emoción generada en la escena más satisfactoriamente.

#### **2.4. Montaje de ampliación y reducción del plano.**

El trabajo con el montaje cinematográfico es un tema en constante evolución. Si bien las referencias bibliográficas mencionadas en esta investigación pertenecen en su mayoría a autores ya fallecidos que establecieron las bases teóricas que se mantienen hasta el día de hoy, esto no quiere decir que la exploración, experimentación e innovación al respecto deje de existir. “El montaje sigue aportando cuestiones nuevas cada día, de la mano de realizadores con inquietudes en sus planteamientos narrativos. Se podría hablar de muchos casos...” (Begoña, 2006, p.133). Considero que uno de esos casos es el del director de la película *Mommy*, Xavier Dolan. Esta maravillosa película, ganadora de la Palma de Oro en el

Festival de Cannes 2014, contiene una particularidad brillante en términos de plano y montaje. Las películas en nuestra actualidad se muestran en un formato rectangular con una proporción de 16:9 o 4:3. Cuando la película *Mommy* inicia, la imagen no es rectangular sino cuadrada con una proporción de 1:1, lo cual como espectadores nos produce cierta extrañez, sentimos que estamos viendo una película en vertical, aunque es igualmente proyectada en una pantalla rectangular. El momento clave de la película es cuando el personaje principal con sus manos abre ese cuadrado y la imagen vuelve a la forma rectangular habitual en el cine, momento que está relacionado con el mejoramiento emocional de este personaje: llegan buenos tiempos y la imagen se abre. Más adelante en el film, llegan los malos tiempos y la imagen lentamente se vuelve a cerrar hasta volver al cuadrado del inicio. Esta operación técnica que realiza Dolan, nos parece brillante no solo por el impacto que genera en el espectador sino también por su innovación en el plano y el montaje. Tenemos un mismo plano que se transforma en otro sin realizar ningún movimiento de cámara, simplemente ampliando la visión, mostrando aquello que antes estaba en negro, fuera de foco.



Esta operación en la película resultó muy iluminadora para nuestro trabajo porque en cierta forma establece la misma premisa que usamos en el escenario para crear planos y realizar montaje: tenemos un gran rectángulo dentro del cual elegimos oscurecer zonas para resaltar otras. Pero fue sobretodo iluminadora para desprendernos un poco de esta noción inalterable de la escala de planos. Empezamos entonces a reflexionar sobre la necesidad de buscar en el escenario otro tipo de plano que no solamente respondieran a la escala tradicional en donde la imagen mantiene una dirección horizontal. Teníamos un gran rectángulo (el escenario) y debíamos probar la configuración de planos distintos con un ensamblaje (montaje) también distinto; algo que refrescara la vista del espectador e introdujera un cambio en la visualidad.

Así, probamos una técnica similar a la de *Mommy* en cuatro momentos de la obra. Entonces, partíamos con un plano general que se iba cerrando o viceversa, partíamos con una franja de luz que iluminaba un fragmento del espacio y poco a poco se iba abriendo. Esta ampliación o reducción en el plano tenía dirección horizontal o vertical según el caso.

Tomaremos como ejemplo uno de los momentos de la obra más destacados en cuanto a este distinto tipo de montaje. Clementine tiene una

discusión con su padre, quien ha descubierto que ella mantiene una relación amorosa con Emma. La discusión finaliza con un movimiento físico violento del padre hacia ella y le amenaza con echarla de la casa. El momento se desarrolla dentro de un plano general, que en ese instante final se cierra abruptamente hasta llegar a un primer plano del rostro afligido de Clementine. Seguidamente, la actriz mantiene su posición en el escenario, el resto de los actores hacen cambio de escenografía, y la siguiente escena inicia con un plano vertical, angosto, que cubre el cuerpo completo de la actriz mientras sostiene una maleta. Clementine está emocionalmente devastada por tener que dejar la casa de su padre, Emma aparece en escena la recibe amorosamente y la consuela. Conforme Clementine va recibiendo este reconforte de Emma, el plano vertical y angosto se va ensanchando mostrando cada vez más la habitación en la que están (la casa de Emma), hasta finalmente llegar a un plano general. En la siguiente imagen mostramos esta secuencia de planos.

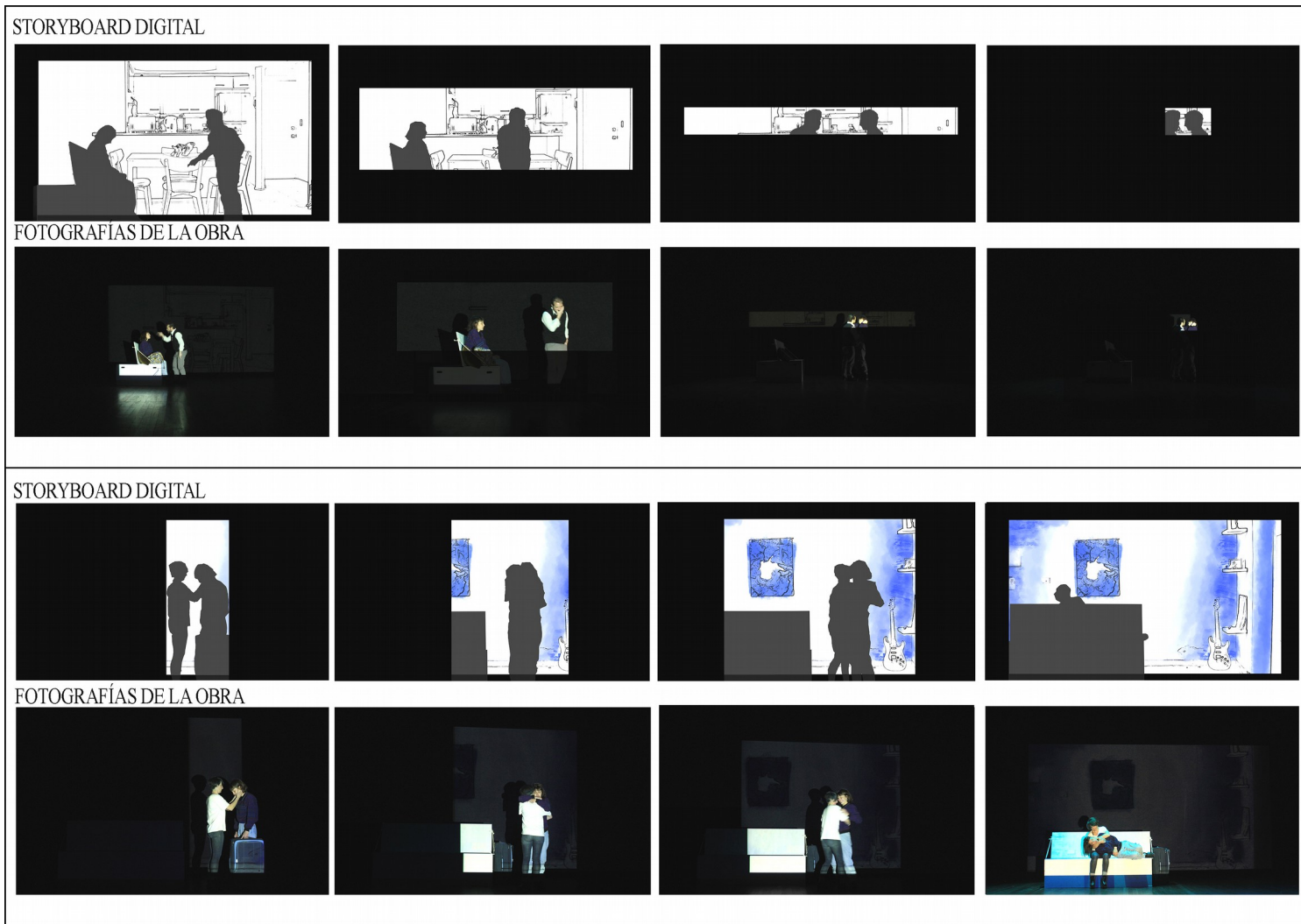


Ilustración 1: Secuencia de montaje con reducción de planos horizontales y ampliación de planos verticales.

En definitiva la aparición del plano vertical brindó a la visualidad de la escena una frescura distinta, y esta operación de ensanchar o reducir el plano fue un mecanismo que permitió explorar otra posibilidad de montaje. En la reciente escena descrita, el momento en que el plano se empieza a abrir transmitía una sensación de tranquilidad, bienestar, e incluso esperanza; cosa que con otro tipo de montaje talvez sería más difícil de transmitir.

### **3. La puesta en escena de *Azul***

Los siguientes apartados en este texto tienen como propósito desglosar los principales componentes en el proceso de la creación escénica de *Azul*. Para ello nos parece necesario, primero que todo, hacer una descripción general del espectáculo, de manera que el lector pueda dimensionar el producto final al que se llegó antes de abordar las etapas de su concepción y construcción. Por consiguiente, este punto 3. *La puesta en escena de Azul* será un resumen general de las principales características de la obra.

La puesta en escena “Azul” presenta la historia de Clementine; una joven que en su paso de la adolescencia a la adultez atraviesa un difícil conflicto personal con respecto a su orientación sexual. Clementine se enamora perdidamente de Emma; sin embargo, a pesar de ser correspondida, no logra alcanzar la realización de su felicidad pues lucha constantemente consigo misma por aceptarse tal cual es en medio de una sociedad que aboga por la heterosexualidad. La dramaturgia de esta obra fue creada a partir de la novela gráfica *El azul es un color cálido* de Julie Maroh y la película *La vida de Adele* del director Abdellatif Kechiche. El elenco estuvo conformado por cuatro actrices y dos actores. Sugerimos revisar la ficha técnica de la obra en el Anexo 1.

El espectáculo se presentó en la Sala Agustín Siré de la Universidad de Chile. Esta es una sala teatral amplia de 230mts cuadrados aproximadamente, en donde se dio una disposición espacial “a la italiana”; es decir, los espectadores fueron colocados frontalmente al espacio escénico. Las butacas fueron reducidas, dando una capacidad máxima de 50 personas por función. El espacio escénico utilizado fue de 100mts cuadrados aproximadamente, en donde el fondo fue cubierto por un gran telón negro que sirvió como soporte para proyectar las distintas locaciones

donde transcurría la acción. El encuadre más grande generado tenía la dimensión de 6,10mts por 3,30mts. Frente a la pantalla se situaron los actores y un único elemento escenográfico: una especie de cajón transformable que servía de banca, cama, mostrador, bar, muro y sofá. A cada costado del espacio de acción se encontraba un mesón blanco largo con cuatro sillas. Estos mesones y sillas funcionaron como espacios fuera de la ficción, en donde los actores disponían de la utilería y además se colocaban en espera cuando no eran participes de la escena en acción. Las siguientes imágenes muestran la distribución espacial en el escenario.

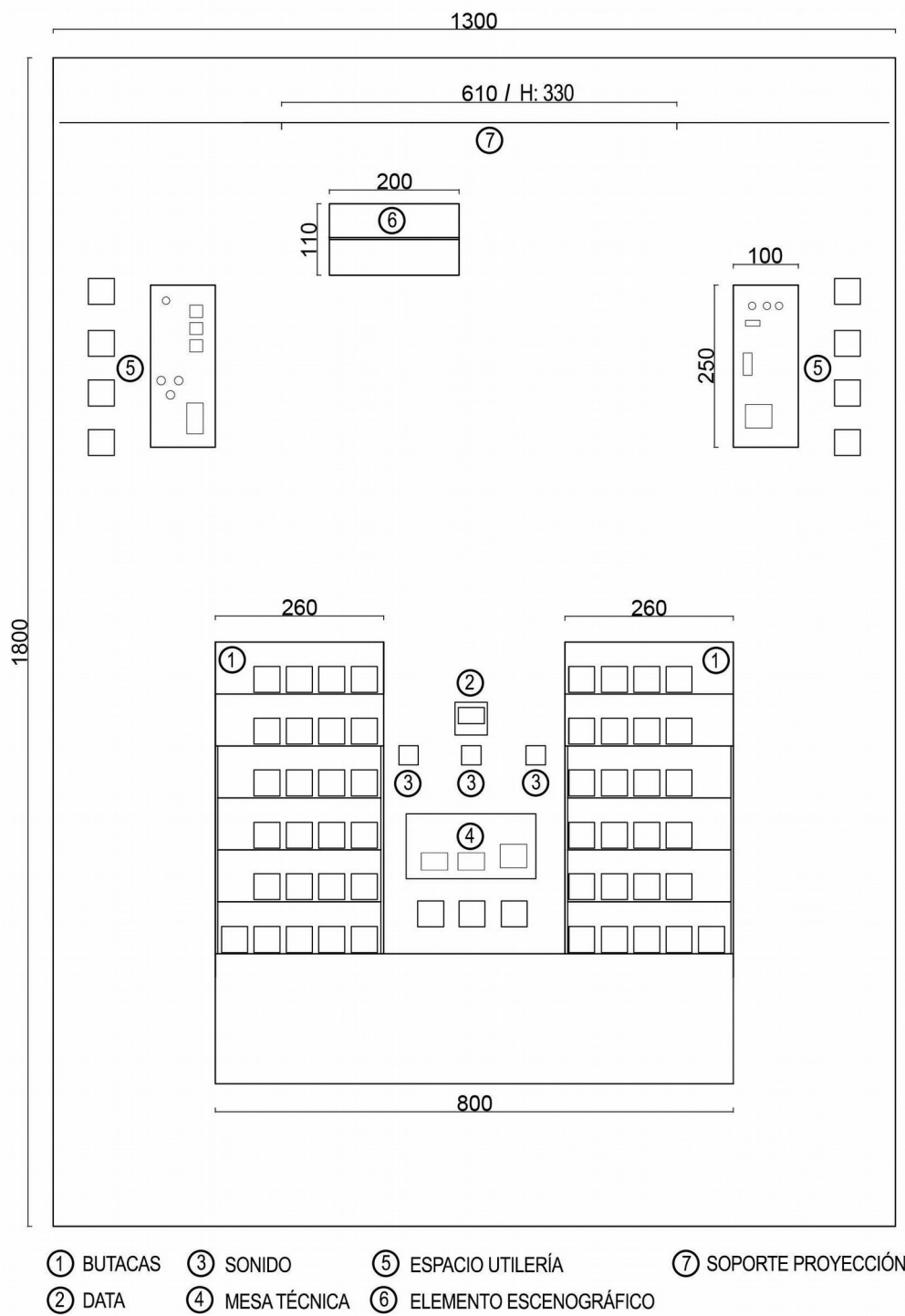


Ilustración 2: Plano de planta escenario de *Azul*.



Ilustración 3: Fotomontaje del escenario de *Azul*, visión frontal.



Ilustración 4: Fotomontaje del escenario de *Azul*, visión diagonal.



El video proyector cumplía dos labores: 1) generar una proyección que cumplía la función de mostrar las distintas locaciones donde se desarrollaba la acción. Los actores no interactuaban con esta proyección, ésta cumplía únicamente un rol de telón. Las locaciones proyectadas no poseían dimensiones reales, ni se mimetizaban con la realidad, eran dibujos a blanco y negro con una importante presencia del color azul en ciertos momentos. 2) Ser el dispositivo de iluminación que daba la posibilidad de generar distintos encuadres que permitían a la escena transitar por diversos planos dentro del relato de la historia. El fondo negro permitía que la luz rebotara menos y por lo tanto los encuadres generados fueran más definidos.

Al inicio de la obra el escenario se muestra a oscuras a excepción de una luz cenital azul que ilumina al personaje de Emma, quien lee una carta. Luego de este pequeño momento entramos en la textura visual generada principalmente por la iluminación del video proyector: el escenario queda en oscuro y a través del haz de luz blanco que emite el proyector se muestran trozos específicos de la escena que está ocurriendo sobre el escenario. A través de luces teatrales (elipsoidales, fresneles, etc.) se apoya la iluminación de las escenas. La obra presenta una serie de momentos que

son separados por transiciones en las cuales aparecen luces teatrales y los actores mueven la escenografía y utilería dentro de un rol de actor-tramoya.

#### **4. Metodología de creación**

El proceso de creación de la obra *Azul* se desarrolló a lo largo de trece meses, dentro de los cuales los siete meses iniciales estuvieron dedicados a la configuración del proyecto; dentro de estos primeros meses el plan de trabajo fue bastante abierto y flexible, fueron meses donde como creadores imaginamos, divagamos, exploramos, probamos, reflexionamos e ideamos material para *Azul*. Posteriormente iniciamos un trabajo mucho más sistemático en donde nos dedicamos a la creación dramática, planeamiento y ensayos. A continuación desglosaremos cada una de las etapas de trabajo.

##### **4.1. Etapas de creación.**

###### ***4.1.1. Pre-creación (Septiembre 2014 – Marzo 2015).***

Esta etapa abarcó desde septiembre del 2014 hasta marzo del 2015. Estos meses estuvieron dedicados primeramente a la configuración teórica que da soporte a la práctica escénica realizada. En segunda instancia, en el

ámbito práctico se eligió el material dramático sobre el cual trabajar escénicamente: la novela gráfica *El azul es un color cálido* de Julie Maroh y la película *La vida de Adele* del director Abdellatif Kechiche. La elección de estos materiales para la creación de un espectáculo responde inicialmente a una pulsión de mero gusto personal que forma parte de todo creador, pero además respaldada por una conexión entre el material elegido y mi investigación. El cómic y la novela gráfica es un formato artístico que se constituye visualmente a partir del encuadre, el plano y el montaje, al igual que el cine. La idea de adaptar un cómic y una película al teatro se convirtió en una propuesta ideal para desarrollar nuestra investigación pues permitió crear una doble descodificación: dramática y escénica.

#### ***4.1.2. Exploración técnica (Septiembre 2014- Diciembre 2014).***

Conforme empezamos a definir nuestro campo teórico, decidimos iniciar una exploración práctica que nos permitiera ir resolviendo desde el inicio temas técnicos que inevitablemente tendríamos que enfrentar más adelante. Por esa razón, realizamos un pequeño trabajo escénico de 20 minutos de duración que tuvo como finalidad desarrollar un primer acercamiento de descodificación del concepto de plano cinematográfico

hacia el lenguaje teatral. Nos enfocamos en explorar distintas opciones para generar distintos planos en la escena. Optamos por buscar inicialmente el mecanismo lumínico que permitiera recortar la luz y enfocar un solo lugar de la escena (un rostro, por ejemplo). Aparecieron dos alternativas:

a) Instrumentos/focos de iluminación teatral: El fresnel y el elipsoidal son dos instrumentos de iluminación que permiten recortar el haz de luz. Sin embargo, dentro de nuestros insumos de trabajo no contábamos con ninguno de estos instrumentos. Construimos algunos de ellos artesanalmente e hicimos algunas pruebas. Nos dimos cuenta que si bien el recorte se producía no era del todo efectivo pues la luz generada siempre dejaba escapar cierta luminosidad hacia los bordes, es decir el recorte no era del todo preciso. Además, el uso de focos limitaba la cantidad de encuadres posibles, pues necesitábamos un foco por encuadre.

b) Video proyector (también conocido como Data o Video Beam): Este aparato vinculado a un programa computacional permite proyectar recortes precisos de luz. Hicimos pruebas utilizando una plataforma de Microsoft PowerPoint, un programa de la empresa Microsoft muy conocido y simple de manipular. En este programa creábamos una diapositiva en

negro donde colocábamos un cuadrado en blanco, el cual ajustábamos de acuerdo al sector de la escena que queríamos iluminar.

De estas dos opciones, elegimos la segunda pues cumplía en gran medida con nuestros requerimientos. La escena se desarrolló en un espacio reducido que emulaba escenográficamente una esquina de una calle, y a través del video proyector buscamos crear distintos planos de la escena. Al finalizar el trabajo comprobamos que el sistema técnico de proyección era de gran utilidad para nuestro objetivo investigativo y que por lo tanto definitivamente lo utilizaríamos en el trabajo escénico a enfrentar. He aquí un ejemplo de la diapositiva creada en PowerPoint y su concretización en el escenario.

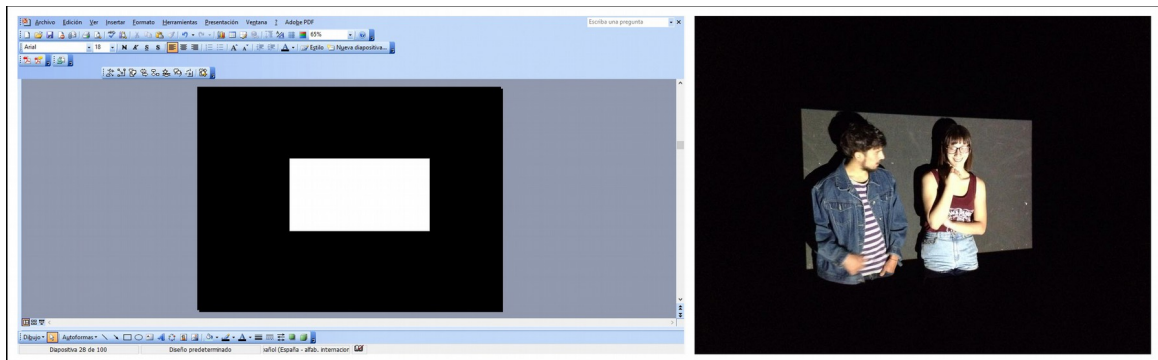


Ilustración 5: Diapositiva de PowerPoint y su concretización en el escenario.

#### ***4.1.3. Planeamiento (Enero 2015-Abril 2015).***

Una vez tomada la decisión del material escénico y el principal mecanismo técnico para generar los planos, entramos en meses de planeamiento y reflexión, que se tradujo en:

a) Anotaciones con posibles ideas para la puesta en escena.

b) Revisión de referentes, creadores que trabajan desde un lugar similar al que buscamos en nuestra pesquisa.

c) Análisis del cómic y la película para la dramaturgia. Se realizó un desglose de escenas y personajes en ambos materiales, y un primer acercamiento a la escritura de las primeras escenas. Nos planteamos mantener un lenguaje cotidiano-chileno en las escenas, por lo que desde ese momento nos dimos cuenta que la escritura sería solamente referencial y que el texto final sería producto del trabajo en los ensayos con el elenco (chileno) y su aporte creativo a los diálogos.

d) Configuración del equipo de trabajo.

e) Creación de cronograma general del proyecto escénico.

#### ***4.1.4. Creación del texto (Abril 2015 – Agosto 2015).***

Para poder iniciar el trabajo de puesta en escena era imprescindible tener un texto sobre el cual trabajar. Así que a partir del mes de abril de

2015 iniciamos un trabajo directamente relacionado con la dramaturgia. El objetivo era crear una estructura dramática simple pero eficaz.

Lo primero fue crear una inicial selección de escenas a partir del desglose realizado previamente. Más que escenas, estábamos trabajando con momentos. El cómic contiene 62 momentos y 11 personajes relevantes. La película presenta 69 momentos y 18 personajes relevantes. Para nuestra obra teatral tanta cantidad de momentos y personajes no era una opción viable. Así que empezamos a realizar una selección de momentos hito que fue evolucionando hacia la reducción, pasamos de 50 momentos seleccionados a 22 momentos, luego a 15 momentos, luego a 18 momentos y finalmente la obra quedó en 17 momentos con seis personajes. De estos momentos, ocho fueron escritos antes de iniciar el trabajo con los actores, y las nueve escenas restantes se terminaron de escribir paralelamente al proceso de ensayos.

La creación de este material evidentemente estuvo acompañada de una investigación paralela con respecto al tema y el discurso que buscábamos generar. Cotejamos artículos, investigaciones, películas, entre otros materiales que contribuyeron como referentes para nuestra obra.

#### ***4.1.5. Ensayos (Junio 2015 – Septiembre 2015).***

Los ensayos abarcaron cuatro meses de trabajo, durante los cuales se ensayó dos o tres veces por semana en jornadas de dos, tres o cuatro horas dependiendo de los objetivos fijados para el ensayo. En total se realizaron 41 ensayos antes del estreno de la obra. La obra se dividió en tres partes, y cada una de estas partes atravesó dos fases (Fase A y Fase B).

##### *4.1.5.1. Fase A.*

###### *a) Tratamiento del texto.*

En esta fase se da un primer acercamiento al texto de cada escena. El objetivo es que los actores se familiaricen con la estructura de la escena y sus diálogos para que a partir de eso puedan proponer modificaciones al texto hasta lograr que éste quede en tono cotidiano y familiar al habla chileno. Luego de encontrar los textos adecuados, es decir, aquellos que eran más familiares para el actor, su personaje y el contexto chileno, el objetivo se transformó en lograr que su pronunciación fuera también cotidiana. He aquí un primer cruce que nos interesó realizar con el cine, aunque este cruce no estuviera precisamente relacionado con nuestro eje de investigación. En la cinematografía de índole realista, generalmente, la



modulación, dicción e impostación de los actores es muy natural, se habla como se habla en la vida. El actor de teatro se entrena para pronunciar perfectamente cada palabra, cosa que en esta ocasión no nos era funcional. Así que guiamos a los actores hacia un trabajo completamente cotidiano en el habla. Esta etapa se realizó generalmente sentados, con texto y lápiz en mano, pues a parte de efectuar las correcciones textuales realizamos paralelamente el análisis de cada escena. Esta etapa no abarcó más de dos ensayos por escena.

*b) Propuesta de movimientos.*

Una vez que el texto estaba definido y naturalizado para el actor, la directora presentaba a los actores una propuesta de movimiento base contextualizando la escena en una locación específica y limitando el área de movimiento. Los actores se adherían a la propuesta de movimiento inicial y proponían las modificaciones que consideraban beneficiosas o más cómodas para la escena. Una vez que se llegaba a un acuerdo con la directora, se fijaban los movimientos y se repetía la escena hasta alcanzar la fluidez necesaria, trabajando evidentemente paralelamente muchos otros

aspectos (matices en la actuación, ritmo, transiciones, etc.). Esta etapa no superó los tres ensayos por escena.

#### *4.1.5.2. Fase B.*

Una vez que el movimiento escénico estuvo definido se pasó al trabajo con los planos y el montaje. En primera instancia éste consistió en una labor individual de la directora, quien después de estudiar cada escena imaginó cómo serían vistas desde el lente de una cámara para así decidir los planos y su montaje. Esta fase tuvo cuatro etapas:

a) Storyboard<sup>12</sup>: La directora, en un trabajo meramente individual, realiza un storyboard de cada escena, donde describe momento a momento los planos que narran la historia. He aquí un ejemplo del storyboard de una de las escenas.

---

<sup>12</sup> El “storyboard”, también conocido como “guión gráfico”, es un conjunto de ilustraciones en secuencia (generalmente en recuadros) que tiene por objetivo ser una guía de pre-visualización de una película que será filmada. Ahora bien, dicha herramienta se puede aplicar también para otras disciplinas artísticas, como el teatro en este caso.



Ilustración 6: Storyboard escena 4 de *Azul*.

b) Microsoft PowerPoint: El storyboard fue traducido a diapositivas de PowerPoint. Para esto el procedimiento consistió en tomar primeramente una diapositiva y volverla completamente a negro. Esta diapositiva fue proyectada en el escenario y ajustada al tamaño de proyección máximo que se deseó alcanzar en el espacio escénico. Luego, en total oscuridad, y teniendo a los actores en el espacio, en la diapositiva negra se creó un rectángulo blanco, con las dimensiones adecuadas para crear el plano deseado, que al ser proyectado sobre la escena iluminaba la sección específica que se buscaba mostrar. Es decir, si por ejemplo buscamos generar un primer plano, se debía crear un cuadro blanco pequeño que al ser proyectado sobre la escena iluminara únicamente el lugar donde estaría el rostro y hombros de la actriz dejando el resto del

escenario en negro. Este fue un proceso lento y agotador que llevó muchísimas horas de trabajo, pues la obra contuvo un total 275 diapositivas.

c) Una vez que los planos estuvieron establecidos se probaron haciendo correr la escena, y así al ver el movimiento de los actores en juego con los encuadres se hicieron los ajustes y correcciones necesarias.

d) Luego se trabajó con el ritmo. El montaje de planos que se trabajó conllevaba un ritmo definido que debió sintonizarse con el ritmo de la escena. El actor debió estar conciente de los cambios de planos para adecuar su actuación a estos. Por ejemplo, en la ya mencionada escena en que Clementine sueña con Emma, la luz hacía un primer plano al rostro de Clementine, luego la dejaba en oscuro y hacía un plano medio a Emma. Esta secuencia se repetía varias veces y aumentaba cada vez la velocidad del cambio hasta que finalmente se detenía en Emma, y Clementine se acercaba a ella. Por lo tanto, fue necesario acoplar el tiempo que inicialmente tardaba la actriz en acercarse a Emma, al tiempo que la proyección tardaba en generar esa aceleración rítmica en el cambio de planos.

#### *4.1.5.3. Fase C.*

Una vez que todos los encuadres fueron creados, se pasó a la fase de poner fondo a esos cuadros, de modo que la imagen proyectada transmitiera visualmente la locación específica donde se desarrollaba la escena; para ellos se siguieron los siguientes pasos:

a) Fotografías y elección: La directora junto con la fotógrafa definieron locaciones reales de la ciudad de Santiago en donde sucederían las escenas de la ficción teatral. De acuerdo a la clase social de los personajes, sus colegios y posibles lugares de esparcimiento, se crearon perímetros dentro de los cuales se seleccionó posibles locaciones. Se realizaron varias sesiones de fotografías, de las cuales finalmente se eligieron 12 locaciones (interiores y exteriores) y por ende 12 fotografías finales.

b) Edición de fotografías: Cada una de las fotografías fue editada digitalmente para transformarla en “dibujo” a blanco y negro. Solo en aquellas locaciones donde se desarrollaban escenas en las que estaba el personaje de Emma había aparición del color azul, el cual teñía ciertas zonas del dibujo. A continuación un ejemplo del resultado logrado con la edición.



Ilustración 7: Fotografía de locación y su respectiva edición a dibujo.

c) Adaptar las fotografías a los encuadres: La siguiente etapa consistió en colocar a las 275 diapositivas el fondo correspondiente. Cada una de las escenas iniciaba con un plano general amplio del lugar donde se encontraban los personajes. Este tenía la dimensión máxima de proyección y ocupaba el tamaño total de la fotografía/dibujo. Manteniendo esa imagen como referencia, se hicieron los recortes en la fotografía para calzarla con cada cuadro blanco antes diseñado para la escena.

d) Borrado de líneas: Ya que la proyección de las locaciones se emitía de frente al actor, apareció el problema de que las líneas de los dibujos quedaban proyectadas sobre los cuerpos de los actores. Para corregir este error, desde las limitadas posibilidades que brindaba el PowerPoint, decidimos yuxtaponer un segundo recuadro blanco sobre la imagen, que

tuviera una dimensión mucho más pequeña que el plano que se buscaba generar y que cubriera únicamente el espacio del cuerpo del actor.

e) Precisión: Una vez que se llegó a esta etapa fue necesario dedicar varios ensayos a trabajar la precisión y limpieza en el movimiento de los actores. En los momentos que se trabajó el primer plano y el primerísimo primer plano fue indispensable que el actor estuviera ubicado en el lugar preciso para evitar quedar fuera del encuadre. Para algunos momentos claves tuvimos que recurrir a las marcas en el piso, pues para algunos actores del elenco era bastante complicado llegar al lugar indicado. Lamentablemente no pudimos dedicar a esta etapa el tiempo necesario y eso generó errores durante las funciones.

A continuación presentamos un diagrama que ejemplifica algunas de las etapas de la Fase B y C.

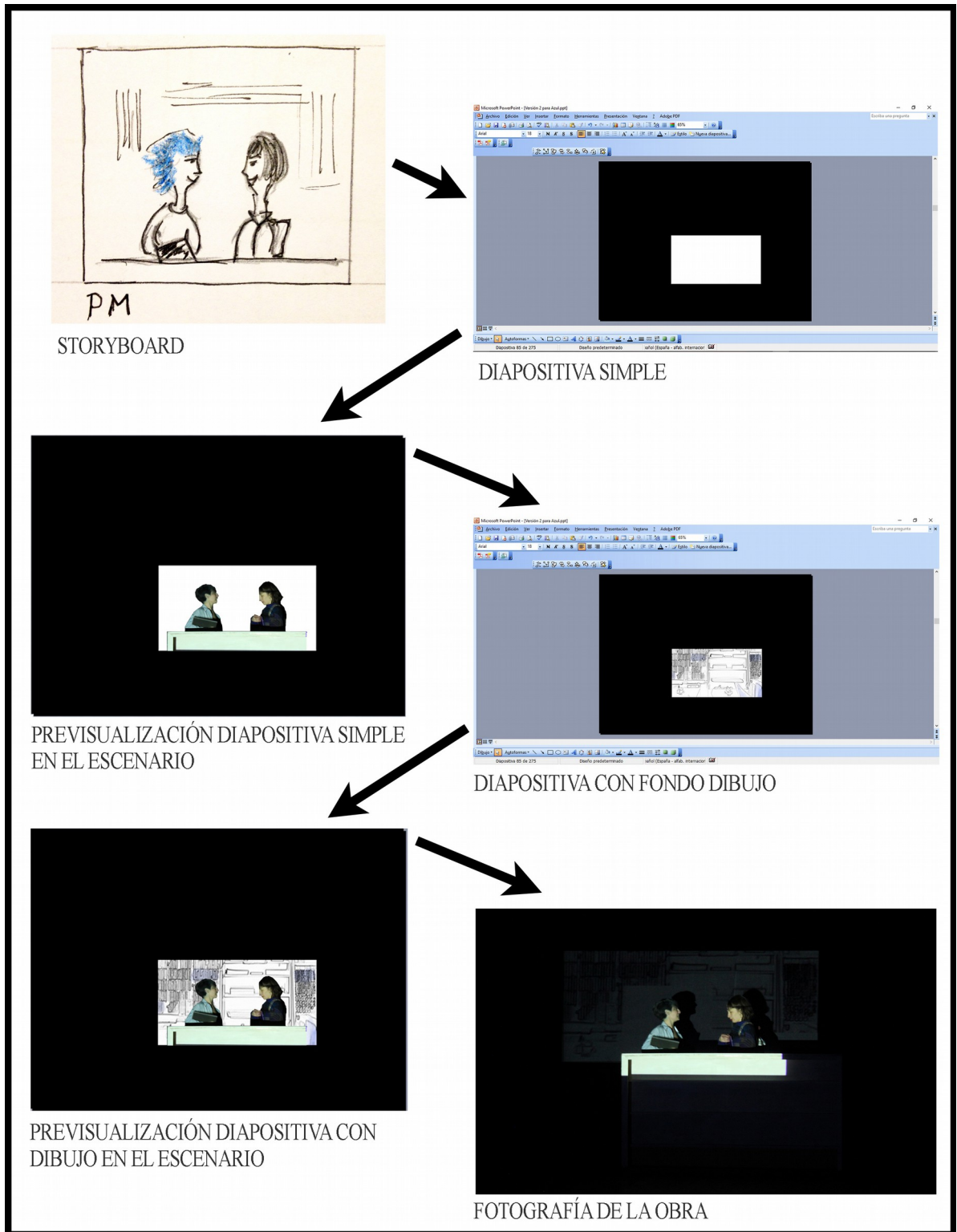


Ilustración 8: Diagrama del proceso de creación de planos con un video proyector.



#### *4.1.5.4. Fase D.*

Finalmente, una vez que la puesta en escena en términos de actuación y proyecciones estuvo lista, nos dedicamos a la incorporación de las luces. El diseño de luces tenía tres objetivos: 1) apoyar la iluminación dando volumen al cuerpo de los actores sin estropear el recorte de luz generado por el video proyector, 2) generar atmósferas en ciertas escenas especiales, y 3) ayudar a generar transiciones limpias y homogéneas.

La diseñadora de luces utilizó pines, fresneles y elipsoidales. Con los pines lograba generar pequeños puntos de luz en los rostros de los actores sin intervenir en los encuadres. Los fresneles y elipsoidales colocados casi en posición de calles permitían hacer recortes de luz por zonas del escenario sin tocar la pantalla negra donde se proyectaba, y por lo tanto sin intervenir en los planos generados.

En aquellos momentos de la obra donde se buscaba generar primerísimos primeros planos, fue necesario anular completamente la luz teatral, pues el encuadre generado era tan pequeño que era complicado tener puntos de luz que no se salieran del cuadro.

## **5. Aciertos y deficiencias**

Haciendo un ejercicio de autorreflexión con respecto al producto artístico logrado y su proceso de creación, podemos decir que *Azul* llegó a ser un espectáculo que efectivamente hacía confluir el lenguaje cinematográfico con el teatral, donde los conceptos de plano y montaje estudiados encontraron una posibilidad de traslación a la puesta en escena teatral, lo cual permitió alcanzar el objetivo de generar una visualidad distinta a la predominante en las artes teatrales.

El recurso de un video proyector para generar encuadres de iluminación que dieran como resultado planos teatrales funcionó de buena manera, desarrollando un lenguaje diferente que destaca por su hibridez, y donde se vuelve interesante para el espectador enfrentarse a un lenguaje escénico que verdaderamente por momentos enfoca toda la atención de los presentes en un único fragmento de la escena; lo cual podríamos decir es un logro en cuanto a la técnica narrativa buscada.

Sin embargo, y aunque el recurso es desarrollado con un nivel medianamente alto en cuanto a calidad y precisión, empieza a agotarse conforme avanza el espectáculo; se convierte, lamentablemente, en acciones narrativas predecibles. Podríamos decir que este es un problema común que enfrentan los directores teatrales al encontrar un recurso nuevo y atractivo:

se dejan cautivar más de lo necesario y lo utilizan más de lo necesario, lo que da como resultado que el recurso se extenúe y pierda su atractivo.

A pesar de que el uso de distintos recursos escenográficos, dibujos alternativos en las proyecciones, así como propuestas sonoras particulares, ayudaban a sostener la atención del espectador y apaciguar en cierta medida lo predecible del recurso audiovisual, seguía siendo necesario encontrar una modulación del recurso. El resultado final del trabajo escénico demandaba encontrar otras diversas maneras de ocupar los encuadres; es decir, encontrar otras opciones que produjeran el mismo efecto que causó la inclusión del plano vertical y su particular montaje: una frescura en la visualidad, un cambio, un modo distinto de mostrar los fragmentos de la escena.

Podríamos decir que hubo una especie de “engolosinamiento” en el uso del recurso cinematográfico que dejó de lado la posibilidad de dialogar con otros elementos narrativos propios de la teatralidad. En cierta medida hubo una negación a incluir mecanismos puramente teatrales, por miedo a dejar de lado el eje investigativo de la puesta en escena; sin embargo, ahora analizamos que la inclusión de este tipo de elementos (de origen propiamente teatral) hubiera sido de gran beneficio para hacer que el

recurso técnico narrativo utilizado cobrara mayor impacto en su aparición. Tomando ahora cierta distancia, nos damos cuenta que la modulación o variación del recurso narrativo era algo fundamental para ampliar el abanico de lecturas posibles que demanda el espectador.

Con respecto a los planos utilizados, creemos que se dio una diferencia sustantiva en cuanto a la eficiencia de los planos más grandes (plano general, plano americano y plano medio) y los planos más pequeños (primer plano y primerísimo primer plano), diferencia que responde también a la dificultad de realizar uno u otro. Los planos generales eran logrados con mayor limpieza y calidad, mientras que los planos más cerrados quedaban un poco escasos de precisión. Desde nuestro punto de vista, a nivel narrativo los planos cerrados eran más interesantes pues tenían la misión de fijar en la retina del espectador un gesto específico, un rostro, una mirada, etc., no obstante, eran los más difíciles de lograr de modo eficiente; esto por varias razones, en primer lugar por una falta de precisión en el trabajo actoral, es decir, que la posición del actor dentro del encuadre fuera la adecuada en todas las funciones, y en segundo lugar porque en algunas ocasiones estos primeros planos no implicaban más que lo enunciado, es decir, no estaban contruidos dentro del montaje con una

intención narrativa específica y notable, sino simplemente como una pieza más dentro de la historia. Tal vez, hubiera sido más conveniente hacer un uso menor de estos planos cerrados, pero que cada uno de ellos tuviera una relevancia más significativa dentro de la narración, que estuvieran llenos de mayor contenido dramático.

Ahora bien, en algunos casos estos primeros planos sí tenían gran contenido dramático que lamentablemente no era apreciado por el espectador por la distancia a la cual se encontraba del actor. En este caso queda dentro de los puntos a seguir investigando cómo se puede lograr el acercamiento de la imagen, no solo el recorte lumínico sino también el zoom hacia el rostro del actor.

Justamente, con respecto al recorte lumínico generado, durante el proceso nos dimos cuenta de sus ventajas y desventajas. Dentro de los aspectos positivos que daba el uso de una presentación PowerPoint proyectada a través de un video proyector tenemos el hecho de que era un mecanismo muy simple de manipular, en cada ensayo podíamos realizar modificaciones inmediatas sin ayuda de un técnico computacional. Además, la inversión económica era prácticamente nula, pues la universidad contaba con el equipo de proyección. No obstante, este

mecanismo de proyección nos daba dos desventajas: 1) el video proyector no es capaz de proyectar el color negro (oscuridad) por completo, este siempre contiene luz, lo cual hacía que la anulación visual de todo aquello que estaba fuera del encuadre fuera relativamente parcial; es decir, el espectador concentrada su mirada en el rectángulo de luz generado, pero haciendo un esfuerzo visual extra podía visualizar en la oscuridad otras partes del escenario. Utilizar un video proyector como mecanismo de iluminación para crear planos no permite alcanzar una oscuridad total. 2) El programa Microsoft PowerPoint tiene la capacidad de generar plantillas básicas, lo cual genera ciertas limitantes a la hora de querer generar diapositivas más complejas. Por ejemplo, antes explicamos que para evitar que la proyección de los dibujos se marcara sobre los cuerpos de los actores, optamos por generar un segundo recuadro blanco más pequeño que cubriera solo la zona donde el cuerpo del actor se movía, así se disminuía este problema con la proyección. En este caso hubiera sido ideal tener la posibilidad de construir en la diapositiva proyectada una figura con las medidas exactas del cuerpo del actor que estaba en escena, y que ésta siguiera el movimiento del actor; así, para el espectador sería casi

imperceptible que la proyección es dada frontalmente, y la imagen construida sería más limpia y precisa.

Una posible solución para poder superar estas limitantes descritas sería el uso de la técnica “Mapping”. Esta funciona a través de un software especializado que logra crear imágenes o videos que se proyectan sobre casi cualquier tipo de superficie. Es básicamente una pantalla de video dinámica, una técnica que está siendo utilizada cada vez con más frecuencia por los artistas visuales contemporáneos. Una de sus mayores cualidades es que este software permite a través de las imágenes generadas modificar la apariencia de la superficie sobre la cual se proyecta, y generar incluso imágenes en 3D. Sin embargo, el costo monetario es bastante elevado y requiere de programadores especializados para crear las imágenes o videos. No obstante, consideramos que es necesario emprender un rumbo hacia el uso de ese tipo de tecnología para aumentar la calidad visual y técnica del producto que buscamos alcanzar.

Finalmente, un punto sumamente relevante de la puesta en escena *Azul* sobre el cual reflexionamos largamente, tiene que ver con las transiciones entre escenas, las cuales consideramos no fueron eficientes ni contribuyeron a la narración total del espectáculo.

Como bien describimos anteriormente, *Azul* es un espectáculo que constó de varios momentos o escenas, las cuales se desarrollaban en distintas locaciones y tiempos. Esto implicaba pequeñas modificaciones escenográficas, de vestuario y utilería entre una escena y otra. La opción optada para estas transiciones consistía en la introducción de una suave luz teatral que permitía que los actores en rol de tramoyas hicieran las modificaciones necesarias entre cada escena. Al inicio estas transiciones daban una especie de respiración pausada que permitía que el espectador procesara lentamente lo que estaba viendo; aún así, conforme avanzaba el espectáculo éstas se empezaban a hacer metafóricamente eternas, convirtiéndose en vacíos que no contribuían con la narración, y que además creaba problemas de ritmo.

Este problema con las transiciones fue un asunto detectado durante el proceso de ensayos, sin embargo, nos dimos cuenta que no era una cuestión que podríamos resolver en este proceso, pues el punto clave con las transiciones es que no debían existir. Toda la puesta en escena debió ser construida de tal manera que no existieran estos vacíos transitivos que están presentes tan solo en el mundo teatral, pero que el mundo cinematográfico no existen. En las películas no se necesita tiempo para que los actores se



cambien de vestuario o para trasladarse a otra locación, pues el tiempo no es real, lo que vemos en la pantalla no sucede en nuestro presente, es una realidad encapsulada y manipulada. Por lo tanto, el teatro, que sí ocurre en un presente y tiempo real contemporáneo al espectador, tiene un gran desafío al enfrentarse a estas situaciones propias de la ficción.

Recordando el análisis que realizamos de *Gemelos* y *Sin Sangre*, observamos cómo ambos espectáculos están contruidos sin estas típicas transiciones teatrales. En *Sin Sangre* las proyecciones de imágenes pregrabadas dan tiempo para que los actores hagan tras escena los cambios necesarios. En *Gemelos* hay una preconcepción general de la construcción del espectáculo que hace calzar las escenas una con otra como un engranaje sin necesidad de recurrir a una transición. Esto implica un trabajo que inicia desde la misma concepción dramática de la obra. Es decir, conforme se va escribiendo las escenas, se va estudiando los movimientos escénicos que darán vida a la obra en el escenario, y a partir de estos se toman decisiones entorno a la creación total del espectáculo; y esto es básicamente lo que debimos haber hecho con *Azul* si es que queríamos eliminar las transiciones.

Evidentemente este es un aspecto fundamental en la técnica del montaje; pero, debido a limitantes de tiempo consideramos más valioso privilegiar el montaje dentro de cada escena más que el montaje del espectáculo total. Y por lo tanto, acumular este punto como un desafío a enfrentar en el próximo proyecto. Asumimos el hecho de que no podíamos resolver en *Azul* todos los nudos detrás de esta traducción de lenguajes. Hay nudos para lo cuales vamos a requerir muchísimo más tiempo de trabajo, y hay otros para los cuales aún no contamos con el conocimiento o la experticia necesarios. En el fondo, cuando se dirige un trabajo escénico se toman las decisiones que permiten alcanzar un resultado lo mejor posible pero dentro de las capacidades presentes en el equipo de trabajo, de modo que no arriesguemos todo el espectáculo por tratar de resolver un aspecto para el cual aún no tenemos las herramientas para solventar.

Así pues, reflexionamos que un próximo proyecto escénico debe ser construido escena por escena abarcando conjuntamente todos sus aspectos, desde la dramaturgia hasta la escenografía. No podemos avanzar a la escena tres hasta que no esté resulto cómo se pasa de la uno a la dos de forma fluida y sin transiciones innecesarias. El trabajo realizado en cada escena afecta la construcción de la escena posterior.

En general, consideramos que *Azul* logró su objetivo principal de realizar una trasladación de elementos del lenguaje cinematográfico al lenguaje teatral. Y esta trasladación tuvo grandes logros en términos visuales y narrativos. No obstante, somos concientes de las deficiencias encontradas en el espectáculo, y consideramos que la mayoría pudieron ser resueltas con un poco más de tiempo en la preparación de la obra, así como con mayores recursos técnicos.

## CONCLUSIONES

### 1. Conclusiones generales

- En términos generales, primero que todo, se puede concluir que las interrelaciones entre cine y teatro son favorables, y la trasladación de elementos de un lenguaje al otro permite enriquecer el producto artístico. Concretamente, la descodificación de los conceptos cinematográficos de plano y montaje para ser aplicados en la escena teatral potencia la visualidad de la creación escénica. Esto fue comprobado en la escenificación de la obra *Azul*, la cual obtuvo beneficios estéticos en su narrativa visual que la convirtieron en una puesta en escena interesante y atractiva, pues logró alcanzar una visualidad distinta a la predominante en las artes teatrales. *Azul*, positivamente, llegó a ser un espectáculo que permitió entrecruzar el lenguaje cinematográfico con el teatral, donde los conceptos de plano y montaje encontraron una forma de ser trasladados a la escena teatral.

- Tanto dentro como fuera de Chile, varios creadores han desarrollado espectáculos e incluso poéticas que hacen confluir el teatro y el cine; sin embargo, la reflexión entorno al tema es escasa y en la mayoría de sus casos es abordada únicamente desde una perspectiva teórica, dejando de lado la profundización en las técnicas empleadas y los procedimientos metodológicos. Por lo tanto, se hace necesario en la actualidad teatral contribuir a ese vacío procedimental ya sea desde el análisis de espectáculos o desde los insumos que genera la propia experimentación. Hay una necesidad de identificar, abrir, discutir, reflexionar y explorar las diferentes posibilidades escénicas que brinda la cinematización del teatro.

- La utilización de un video proyector como aparato técnico para generar cuadros de luz en el escenario que permitieran construir distintos planos fue una idea acertada, que permitió desarrollar un lenguaje distinto y un tanto híbrido. El video proyector asociado al programa computacional de PowerPoint posee la ventaja de ser simple de manipular, pero resta en su dificultad para generar completa oscuridad en el escenario y para crear figuras digitales de mayor complejidad. Esto nos llevo a concluir que es necesario desarrollar el mismo tipo de trabajo pero con instrumentos tecnológicos de mayor envergadura que permitan alcanzar mayor calidad

visual; teniendo siempre presente que la simple inclusión de tecnología no significa precisamente unión entre cine y teatro, la tecnología es solo un medio, el enlace en ambos lenguajes se da verdaderamente en las técnicas narrativas generadas, no en los medios para conseguirlas.

- El recurso técnico desarrollado para generar planos y construir montaje en la obra teatral *Azul* necesita encontrar un método de modulación que evite que el recurso se agote y que la narración se vuelva predecible visualmente. Esta modulación podría encontrarse a través de la inclusión de elementos narrativos de naturaleza más teatral, es decir, generar un espectáculo que a pesar de tener una fuerte influencia cinematográfica en su construcción visual, no deje de lado la artesanía teatral de la escena, y por lo tanto, encuentre un balance entre ambos lenguajes que logre que a lo largo de toda la obra el espectador no deje de ser sorprendido por la narración.

- El uso de proyecciones sobre el escenario teatral en las cuales se muestran imágenes de los actores grabadas previamente o transmitidas en directo, aunque parezca ser una forma de construir planos en el teatro, no constituye una verdadera traducción de conceptos de un lenguaje al otro. Sin duda, es un recurso válido, interesante y visualmente muy atractivo,

pero en esencia no representa una descodificación del lenguaje cinematográfico pues el medio sigue siendo el mismo.

## **2. Conclusiones específicas**

### **2.1. Con respecto al plano.**

- La utilización de planos en el teatro es una técnica que permite manipular más eficientemente el foco de atención del espectador, y por lo tanto es una herramienta para el director teatral que le da la posibilidad de construir de manera más precisa su discurso, mostrando en cada momento únicamente el fragmento de imagen que es esencial para guiar la línea narrativa.

- Concluimos, hasta el momento, que hay cuatro posibilidades para construir planos teatrales, a través de: el manejo corporal y vocal del actor, aparatos escenográficos que permitan recortar la imagen escénica (el diafragma utilizado en *Gemelos*, por ejemplo), la utilización de técnicas como el teatro de sombras, y finalmente, recortes de luz precisos que centren la atención en un solo lugar y anulen la visión del resto del escenario.

- Cuando se traslada el concepto de plano a la escena teatral hay tres principios que se ponen en juego: el encuadre, la distancia entre el espectador y la escena, y el ángulo de visión. Con respecto al encuadre una de las mejores opciones para construirlo es generar a través de algún medio de iluminación un cuadro de luz, que permita dejar en total oscuridad todo aquello que está fuera del cuadro en el escenario. Los otros dos principios son de difícil traslación, por lo que en esta investigación no logramos aún encontrar los medios para traducirlos en el escenario; sin embargo, consideramos una necesidad encontrar en los próximos procesos creativos soluciones posibles para acercar la imagen al espectador y variar el ángulo de visión.

- Los planos tienen una predisposición funcional. Usualmente, el plano general permite introducir escenas, los planos medios concentran la atención del público en la situación que acontece a los personajes, y los planos más cerrados, habitualmente, permiten profundizar en las emociones que están experimentando los personajes, por lo que generalmente estos planos tienen un mayor impacto emocional en el espectador.

- Formar un plano general en el escenario contiene un nivel de dificultad más bajo que el enfrentado para generar un plano más pequeño (como el



primer plano o el primerísimo primer plano), pues teatralmente estamos acostumbrados a trabajar con espectáculos donde predomina el plano general; además, los planos más cerrados implican mayor precisión actoral y técnica.

- A pesar de que los planos sean realizados desde un medio técnico como la luz, es indispensable que el actor conozca y maneje con destreza los distintos planos por los que la obra va transitando, para así contribuir a reforzar la atención del foco y además adecuar su actuación en caso de ser necesario.

## **2.2. Con respecto al montaje.**

- En el montaje reside una diferencia fundamental entre el cine y el teatro. El cine trabaja con imágenes grabadas previamente, las cuales son manipuladas, modificadas y organizadas en postproducción. El teatro, por otra parte, trabaja con la realidad en vivo y en directo. De ahí que, uno de los mayores retos a la hora de trasladar el concepto de montaje al teatro es tener que lidiar con las leyes físicas de tiempo y espacio, lo cual paradójicamente es el aspecto que hace más interesante el trabajo escénico y sus resultados. Consideramos que es necesario profundizar en el análisis

y experimentación de distintas posibilidades para construir los cambios de las dimensiones temporales y espaciales en el teatro.

- Dentro de los dos grandes tipos de montaje, el montaje-relato y el montaje-expresivo, el primero es más simple de emplear pues es desarrollado en gran medida a partir de la intuición artística, por lo cual, a la hora de iniciar el trabajo con el montaje desde la teatralidad es recomendable iniciar trabajando con este estilo, para más adelante cuando se han adquirido mayores destrezas técnicas y narrativas desarrollar el montaje-expresivo, cuyos resultados son más interesantes, desafiantes y atractivos.

- El trabajo con el ritmo en el montaje es fundamental para transmitir al espectador la emoción contenida en la escena. El ritmo debe ser pensado como una línea melódica que se transmite a través de los planos, y que debe manipularse con detalle y precisión métrica para alcanzar mayor calidad y satisfacción en el producto artístico.

- Las transiciones cuya mayor función es permitir las modificaciones de escenografía, utilería y vestuario para cambiar el tiempo o espacio de la ficción deberían ser eliminadas. El cambio de una escena a otra debe concebirse desde el inicio del trabajo con la obra, desde la dramaturgia

misma (si lo pensamos desde los métodos tradicionales de puesta en escena donde el disparador para la obra es el texto). Toda la puesta en escena debe ser construida de tal manera que no haya vacíos de tiempo, a no ser que éstos sean necesarios para la narración. Debe haber un estudio de los movimientos escénicos conforme se van escribiendo las escenas. Todos los elementos que conformarán parte de la puesta en escena deben ser trabajados paralelamente, para poder asegurar que los cambios de tiempo y espacio dentro de la ficción no afectarán el ritmo de la obra. De esta manera, todos los cambios se darán de forma precisa y fluida.

- Relacionado a las transiciones está el tema de la dramaturgia, la cual consideramos resultó ser demasiado lineal y convencional en contraposición a un lenguaje escénico más contemporáneo. Ciertamente dentro de nuestras decisiones artísticas estaba el desarrollar una historia lineal y simple que permitiera tan solo generar un primer acercamiento a los estilos más simples de montaje; sin embargo, analizamos que este trabajo escénico pudo haberse enriquecido en mayor medida si el material dramático hubiese sido más interesante. En cierta forma, esta dramaturgia simple y lineal nos limitó a trabajar los estilos más simples de montaje, negando la

posibilidad de buscar mayores retos que llevaran al desarrollo de un tipo de montaje más interesante.

### **3. Consideración última**

Finalmente, una de las conclusiones más relevantes a la que llegamos tiene que ver con la autoría que como creadores podemos alcanzar. Cuando empezamos una investigación académica y comenzamos a experimentar con lenguajes nuevos, muchas veces tendemos a caer en la mera repetición de un referente o una simple traducción de la teoría a la práctica. Consideramos que es necesario desligarse de la teoría en cierto sentido para dejar fluir la aparición de nuevas formas. Griffero (2011) dice así:

...siempre la creación autoral sea un espacio a conquistar, a descubrir, a reelaborar y a confrontar frente a las concepciones de la creación sistémica que nos entregan o nos enseñan los paradigmas de las formas de creación, reconocidas o aceptadas por la cultura en la cual estamos inmersos (p.33).

Tomando cierta distancia con el trabajo realizado, nos damos cuenta que los métodos de descodificación del lenguaje cinematográfico hacia el lenguaje teatral empleados en *Azul* no constituyeron del todo una verdadera traducción de lenguajes. Cuando analizamos a profundidad las decisiones y las acciones empleadas en el escenario, nos damos cuenta que la

trasladación del concepto de plano, por ejemplo, se realiza desde una concepción muy esquemática y literal. Más que realizar planos en el escenario de acuerdo a una definición técnica, lo importante sería pensar en el lenguaje que hay detrás de ello, y cómo éste se redefine en los códigos teatrales.

Al tomar los conceptos del cine de una forma literal, nos enfrentamos a la dificultad de que el problema se convierte en un asunto meramente técnico, y deja de ser un problema del lenguaje teatral. Nuestra investigación en *Azul* fue una experimentación donde dimos un primer paso hacia la cinematización, y en este primer acercamiento probamos una posible traducción de lenguajes, pero somos conscientes de que hay muchas otras opciones con las cuales nuestro proyecto tiene la posibilidad de expandirse.

Construir un plano en el escenario no es solamente encuadrar un detalle, se trata de resolver teatralmente un modo de conducir hacia un foco específico de atención radicalmente emocional. El sentido de un primer plano, por ejemplo, es el de generar una amplificación emocional. Nuestra reflexión ahora es cómo puedo lograr esa amplificación emocional en el escenario, sin necesariamente generar un plano tal cual lo entendemos en el

cine. Nuestro problema investigativo tiene que ver también con las convenciones artísticas, tiene que ver con encontrar cuál es la convención que instala el plano y el montaje dentro del lenguaje teatral.

Es sobretodo en este último aspecto que nuestra investigación queda en deuda, y en donde enfocamos nuestras futuras reflexiones y experimentaciones. Sentimos una necesidad por desprendernos de la noción inalterable de la escala de planos, así como de los tipos de montaje más comunes. En los trabajos por venir debemos procurar expandir nuestra reflexión y capacidades de creación hacia descodificaciones más complejas, que nos permitan desarrollar nuevas concepciones de planos y nuevos estilos de montaje, que sean más nuestros y así más valiosos.

## BIBLIOGRAFIA

- Balázs, B. (1978). *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.
- Begoña, S. M. (2006). *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Bordwell, D. (1993). *El cine de Eisenstein. Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós.
- Cobello, D. (s.f.). *Sin Sangre. Crítica (GEO teatral)*. Recuperado de <http://www.tecnoescena.com/contenido.asp?id=133>
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2011). *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Eisenstein, S. (2001). Michael, G. (Ed.). *Hacia una teoría del montaje. Volumen 2*. Barcelona: Paidós.
- Eisenstein, S. (2002). *Teoría y técnica cinematográficas* (6ta edición). Madrid: Ediciones Rialp, S. A.
- Espinoza, M. y Miranda, R. (2009). *Mutaciones escénicas. Mediamorfosis, transmedialidad, y posproducción en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago: RIL editores.

- García, P. (2010). *Una mirada a la compañía teatral La Troppa. Visualidad y diseño escénico*. (Memoria presentada para optar al título profesional de: diseñadora teatral). Universidad de Chile, Santiago.
- Grass, M. (2011). *La investigación de los procesos teatrales: Manual de uso*. Santiago: Frontera Sur.
- Griffero, R. (2011). *La Dramaturgia del Espacio*. Santiago: Frontera Sur.
- Hurtado, A. (1999). Gemelos: Un prodigio de La Troppa. *Teatro Apuntes*, (116), 7-17.
- Iglesias, P. (2007). *De las tablas al celuloide: Traspases discursivos del teatro al Cine Primitivo y al Cine Clásico de Hollywood*. Madrid: Fundamentos.
- Kuleshov, L. (1974). Levaco, R. (Ed.). *Kuleshov on film. Writings by Lev Kuleshov*. California: University of California Press.
- Letelier, A. (1985, 30 de junio). Crítica de teatro: "Cinema Utopia". *El Mercurio*, p.C15.
- Martín, M. (1962). *La estética de la expresión cinematográfica* (2da edición). Madrid: Ediciones Rialp, S. A.
- Mariniello, S. (1992). *El cine y el fin del arte. Teoría y práctica cinematográfica en Lev Kuleshov*. Madrid: Ediciones Cátedra S. A.
- Nietzsche, F. (1994). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (2da Edición). Madrid: Tecnos.
- Ortiz, A. (1999). Algunos caminos que nos acercan a la investigación teatral. En C. Solórzano & G. Weisz (comps), *Métodos y técnicas de investigación teatral*. (pp. 65-80). México: UNAM/FFL y DGAPA.
- Oyarzún, C. (2005). El talento creativo de La Troppa. *Taller de Letras*, (37), 193-199.



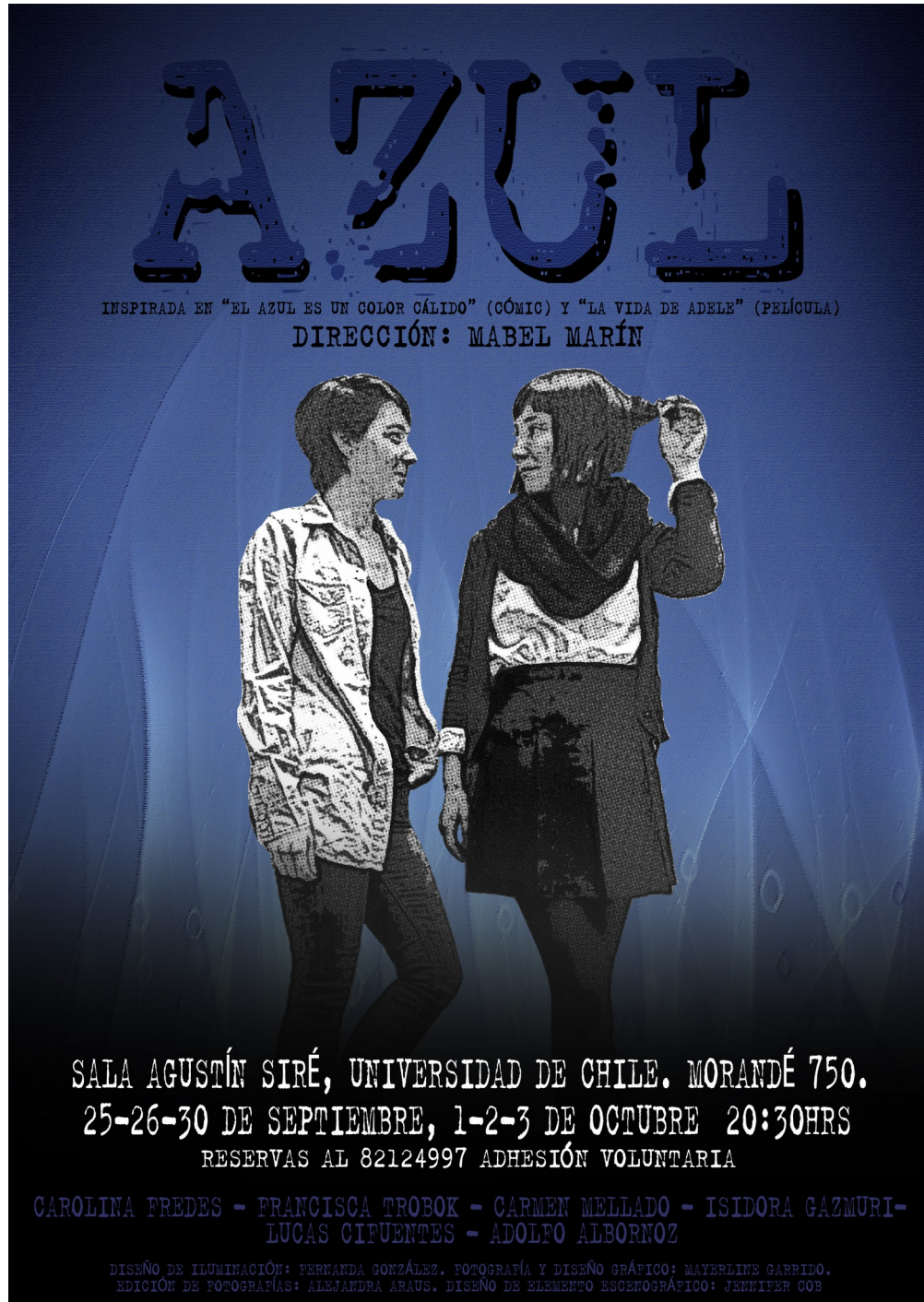
Pudovkin, V. (1960). *Lecciones de cinematografía*. Madrid: Ediciones Rialp, S. A.

Sánchez, R. (1971). *El montaje cinematográfico arte de movimiento*. Barcelona: Pomaire.

Stéphan, J. (2011). *3 teatros de vanguardia. Meyerhold-Fassbinder-Griffero*. Santiago: Editorial Arcis.

Teatro Cinema. (s.f.) *Quiénes somos*. Recuperado de <http://teatrocinema.cl/quienes-somos/>.

## ANEXO 1: AFICHE DE LA OBRA



## ANEXO 2: PROGRAMA DE MANO DE LA OBRA

UNIVERSIDAD DE CHILE - MAGÍSTER EN ARTES CON MENCIÓN EN DIRECCIÓN TEATRAL SEPTIEMBRE-OCTUBRE-2015

# AZUL

INSPIRADA EN "EL AZUL ES UN COLOR CÁLIDO" (CÓMIC) Y "LA VIDA DE ADELE" (PELÍCULA)

DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN: MABEL MARÍN  
ACTUACIÓN: CAROLINA FREDES, FRANCISCA TROBOK,  
CARMEN MELLADO, ISIDORA GAZMURI,  
LUCAS CIEVENTES, ADOLFO ALBORNOZ.  
DISEÑO DE ILUMINACIÓN: FERNANDA GONZÁLEZ  
FOTOGRAFÍA Y DISEÑO GRÁFICO: MAYERLINE GARRIDO  
EDICIÓN DE FOTOGRAFÍAS ESCÉNICAS: ALEJANDRA ARAUS  
DISEÑO DE ELEMENTO ESCENOGRÁFICO: JENNIFER COB

AGRADECIMIENTO ESPECIAL A MARCO ESPINOZA (PROFESOR GUÍA DE LA OBRA), MAURICIO BARRÍA (PROFESOR TUTOR DE TESIS), MARJORIE ÁVALOS, ALEJANDRA DÍAZ, BENJAMÍN GONZÁLEZ, PROFESORES DEL MAGÍSTER, COMPAÑEROS DEL MAHIPSTER, FAMILIARES Y AMIGOS QUE HICIERON "AZUL" POSIBLE.



## ANEXO 3: FICHA TÉCNICA

### *AZUL*

Inspirada en  
“El azul es un color cálido” (Cómic) y “La vida de Adele” (Película)

Dramaturgia y Dirección:

Mabel Marín

Actuación:

Carolina Fredes  
Francisca Trobok  
Carmen Mellado  
Isidora Gazmuri  
Lucas Cifuentes  
Adolfo Albornoz

Diseño de Iluminación:

Fernanda González

Fotografía y Diseño Gráfico:

Mayerline Garrido

Edición de Fotografías Escénicas:

Alejandra Araus

Diseño de Elemento Escenográfico:

Jennifer Cob

## ANEXO 4: TEXTO DE LA OBRA

# AZUL

*A partir de “El azul es un color cálido” y “La vida de Adele”.*

### 1.

Emma, cuando leas esto ya no estaré aquí.  
Hay tanto que quiero decirte, tanto que quiero explicarte, que no creo que las palabras me alcancen.  
Pero lo más importante es que sepas que jamás podré agradecer lo bastante que nos hayamos encontrado.  
Estos meses pasados en tu calor llenaron mis días de azul.  
Azul tinta.  
Azul azur.  
Azul marino.  
Azul klein.  
Azul ultramar.  
El azul se ha vuelto un color cálido.  
Supongo que te estarás preguntando “¿por qué lo hice?”, y eso es lo que trataré de explicarte.

### 2.

*Afuera del colegio.  
Clementine está con sus compañeras. Conversan. Rien. Revisan sus celulares.*

**Andrea:** ¿Ya viste quién no te quita los ojos de encima?

**Clementine:** No. ¿Quién?

**Andrea:** Mira para allá.

**Clementine:** ¿Quién?

**Javiera:** ¡Damián!

*Clementine ríe.*

**Andrea:** ¿Y?

**Clementine:** ¿Y qué?

**Andrea:** ¿Te gusta?

**Clementine:** No sé.

**Javiera:** ¡Cómo “no sé”!

**Clementine:** No, no le había puesto atención.

**Javiera:** ¡Sí, claro!

**Clementine:** ¡No me había dado cuenta!

**Javiera:** ¡El cabro pasa mirándote todo el día y no le habías puesto atención!

**Clementine:** Además, yo estoy con Thomas.

**Andrea:** ¿Y eso qué importa?

**Clementine:** Sí importa.

**Andrea:** Este mino nunca se va a cruzar con Thomas. Thomas nunca se va a dar cuenta.

**Clementine:** ¡Pff! Mira cómo eres, el demonio encarnado.

**Andrea:** Míralo, ahí está viéndote.

**Clementine:** Puede estar mirando a cualquiera de nosotras.

**Javiera:** Te está mirando a ti.

**Andrea:** ¿Pero qué, te gusta o no?

**Clementine:** Es lindo.

**Andrea:** ¿Lindo? Está para chuparse los dedos.

**Clementine:** Sí, pero tampoco es Bruno Mars.

**Javiera:** ¡Ay, sí está guapo! Comparado con el resto de gusanos que tenemos aquí.

**Andrea:** Es obvio que sí te gusta.

**Javiera:** Voy a decirle a Adrián que le diga.

**Clementine:** ¿Qué? No, no.

**Andrea:** Sí, sí.

**Clementine:** Yo estoy bien con Thomas.

**Javiera:** Este te va a gustar más.

**Clementine:** Y ya deja de mirarlo.

**Javiera:** Viene hacia acá.

**Clementine:** ¿Qué?

**Andrea:** Viene para acá.

**Javiera:** Dejémosla sola.

**Clementine:** ¡No, no!

**Andrea:** ¡Que sí!

**Clementine:** Ey, no, en serio. ¡Me voy!

**Javiera:** ¡Qué weona que eres!

**Clementine:** Quedé de verme con Thomas.

*Clementine sonrío a sus compañeras y se aleja corriendo.*

**3.**

*Calle.*

*Clementine y Thomas.*

*Se saludan afectuosamente.*

**Clementine:** ¡Holi! Perdón, perdón. ¡El metro estaba llenísimo!

**Thomas:** Nada de perdón, quiero mi Súper 8.

**Clementine:** ¡No, po! Dijimos que si volvía a llegar muy, muy tarde.

**Thomas:** ¡No, señorita! Tú dijiste “la próxima vez que llegue tarde te doy un Súper 8”.

**Clementine:** La próxima vez que llegue tan, tan tarde.

**Thomas:** ¡Ah, y veinte minutos te parece poco! Ya, quiero mi Súper 8. ¿Dónde está mi super 8?

*Thomas juega cariñosamente con Clementine mientras pretende buscar un “Súper 8” en su ropa.*

*Clementine se ríe y responder cariñosamente al juego.*

*Thomas hurga en su cuello mientras le da pequeños besos.*

**Clementine:** ¡Ya, po! Está bien, vamos a buscar tu Súper 8.

**Thomas:** Mmm... Te lo cambio por cien besos.

**Clementine:** ¡Cien besos!

**Thomas:** Sí. Te lo estoy dejando barato.

*Clementine ríe.*

**Clementine:** Está bien, acepto la oferta.

*Le da piquitos.*



**Clementine:** Uno, dos, tres, cuatro...

**Thomas:** No, po, piquitos no.

*Clementine le da un beso largo.*

**Thomas:** Ahora sí nos entendemos.

*Clementine ríe.*

**Clementine:** ¿Cómo te fue en el partido?

**Thomas:** ¡Uf! Aquí el próximo Alexis Sánchez se hizo tres golazos.

**Clementine:** ¡Ay, él, el goleador!

**Thomas:** Pero igual perdimos.

*Clementine se burla.*

**Thomas:** El árbitro estaba vendido.

**Clementine:** ¿Quién era?

**Thomas:** El profe de física. Era obvio que el weón iba a ir con el cuarto C, si el año pasado él fue profesor jefe de ellos. ¡No te rías, esto es serio!

**Clementine:** Bueno, continuemos hablando de este asunto tan serio en otro lado, ¿sí? ¿A dónde quieres ir?

**Thomas:** No sé, dime tú. ¿Quieres comer algo? Yo estoy con hambre.

**Clementine:** Puede ser.

**Thomas:** ¿Un completo?

**Clementine:** Ya, sí.

**Thomas:** ¡Bacán, vamos!

*Caminan por la calle.  
A lo lejos un destello azul.  
Clementine fija su mirada.  
Descubre a una chica.  
Una chica de cabello azul.  
Se cruzan.  
De frente.  
Sus miradas se entrelazan.  
Clementine queda perdida en aquella mirada.  
Perdida en ese encuentro fugaz.  
Perdida en ese cabello azul.  
Thomas toma su mano.*

**Thomas:** ¿Qué te pasó? Te quedaste pegada.

*La besa.*

*Las dudas de los adolescentes parecen banales a ojos de los demás.*

**4.**

*En su habitación.  
Clementine.  
Acostada en su cama.  
Sus pensamientos están llenos de azul.  
Una chica de cabello azul se pasea sin cesar por sus sentidos.  
Duerme.  
Sueña.  
La chica de cabello azul visita sus sueños.  
Visita su cama.  
Se acerca lentamente.  
Acaricia su cuerpo.  
Besa su cuello.  
Roza sus labios.  
Navega bajo su ropa.  
Acaricia sus pechos.  
Acaricia su sexo.  
Excitación.  
Orgasmo.*

*Y entonces, Clementine despierta.  
Se aferra a sus frazadas agitada.  
Asustada.  
Preocupada.  
Sorprendida.  
Llora.*

**5.**

*En la habitación de Clementine.  
Thomas.  
Desnudo, acostado en la cama.  
Clementine.  
Cubierta con una sábana, sentada al borde de la cama.  
De espaldas.*

**Thomas:** Clementine... ¿qué te pasa?

**Clementine:** ¿Ah? Nada.

**Thomas:** ¿Qué estás pensando?

**Clementine:** Nada, cosas.

**Thomas:** ¿Qué cosas?

*Clementine no responde.*

**Thomas:** ¿No te gustó?

*Clementine no responde.*

**Thomas:** ¿No estuvo bueno?

**Clementine:** Sí me gustó.

**Thomas:** ¿Entonces, qué pasa?

**Clementine:** Solo estoy pensando.

**Thomas:** ¿Pensando qué?

**Clementine:** Cosas, pero no es nada de nosotros.

**Thomas:** ¿Segura?

**Clementine:** Ya, tienes que irte. Va a llegar mi papá.

*Thomas se empieza a vestir.*

*Clementine evita mirarlo.*

*Thomas se acerca.*

*La besa.*

*Se va.*

*Clementine.*

*Sola.*

*Se viste.*

*Llora.*

*Soy una chica, y las chicas salen con chicos.*

## **6.**

*Una librería.*

*Clementine.*

*Revisa distintas libretas y cuadernos.*

*Un destello azul.*

*Mira hacia un costado*

*Ahí está.*

*La chica del cabello azul.*

*Quita la mirada.*

*Su respiración se acelera.*

*Vuelve a mirar.*

*Quita la mirada.*

*Vuelve a mirar.*

*Sus ojos se cruzan con otros, azules.*

*Una sonrisa.*

*El tiempo se detiene.*

*La chica del cabello azul se acerca.*

**La chica del cabello azul:** Te recomiendo este otro. Las hojas son de mejor calidad. ¿Lo quieres para escribir o dibujar?

**Clementine:** Para escribir.

**La chica del cabello azul:** Ah, entonces da igual. Puedes llevar ese.

*Clementine sonríe.*

**Clementine:** ¿Trabajas aquí?

**La chica del cabello azul:** No. ¿Cómo te llamas?

**Clementine:** Clementine.

**La chica del cabello azul:** ¡Clementine! Qué nombre más extraño. ¿Clementina? ¿Así como la fruta?

**Clementine:** No, no como la fruta, o sea, sí, pero yo soy Clementine, no Clementina. Igual me dicen de muchas formas. Cle, Clemen, Clementine, Clementina.

**La chica del cabello azul:** Ya, bacán, Clementine entonces.

**Clementine:** ¿Tú cómo te llamas?

**La chica del cabello azul:** Emma.

**Clementine:** Emma. Emma. ¿Y tu libreta es para escribir o dibujar?

**Emma:** Para dibujar.

**Clementine:** ¿Dibujas?

**Emma:** Sí, po. Estudio Bellas Artes.

**Clementine:** Ah, qué buena. Siempre me he preguntado ¿por qué se llaman Bellas Artes? ¿Hay artes feas?

*Emma ríe.*

**Emma:** No, no hay artes feas. Bueno, sí, sí hay, puede haberlas, pero es algo muy subjetivo. En las “artes bellas”, se entiende la belleza como la aparición sensible de la verdad. ¿Me entiendes? Viene de la filosofía, para Platón la verdad era sinónimo de bello.

*Emma ríe.*

*Otra vez.*

*Es linda su sonrisa.*

**Emma:** Es difícil explicártelo así no más. Fue buena tu pregunta. ¿Tú que haces?

**Clementine:** Yo estoy en el colegio.

**Emma:** ¿Ah, sí? ¿En qué curso?

**Clementine:** En cuarto medio.

**Emma:** ¿Y en qué colegio estás?

**Clementine:** En el que está aquí cerca, a tres cuadras.

**Emma:** Bueno, Clementine, talvez un día paso por tu colegio y te termino de explicar por qué se llaman Bellas Artes.

*Clementine sonrío.*

**Clementine:** Sí.

**Emma:** Me tengo que ir. Chaito.

**Clementine:** Chao. Gracias... por... la elección... de la libreta.

**Emma:** No hay de qué.

*Emma se va.*

*Clementine la mira alejarse.*

*Su rostro está diferente.*

*Una especie de alegría teñida de inquietud.*

*Todo lo que me pasa tiene nombre... Emma, se llama Emma.*

7.

*Afuera del colegio.*

*A la salida de clases.*

*Clementine sale con sus compañeras.*

*Un destello azul.*

*En la esquina de la calle, Emma.*

*Se miran.*

*Se sonríen.*

*Clementine se incomoda.*

*Indecisión.*

*Miedo.*

*Camina rápido hacia Emma.*

*Sus compañeras la miran.*

**Emma:** Hola.

**Clementine:** Hola, ¿y tú por acá?

**Emma:** Nada, iba pasando y...

**Clementine:** Vamos un poco más allá, ¿sí?

*Nerviosa.*

*Embarazosa.*

*Emma la mira.*

*Mira a sus compañeras.*

**Emma:** No, tranquila. No quiero molestar. Nos vemos luego, chao.

**Clementine:** Eh, no. No molestas. Solo decía que camináramos un poco, ¿sí?

**Emma:** Ok.

*Camina.*

*Se alejan del colegio.*

**Clementine:** ¿Y qué hacías por aquí?

**Emma:** Tenía ganas de verte. El otro día me quedé con ganas de conversar contigo. Y, bueno, aquí estoy.

*Clementine se sonroja.*

**Clementine:** ¿Entonces no pasabas por aquí nada más?

*Emma sonríe.*

**Emma:** No, la verdad no. ¿Por qué? ¿Te importa mucho eso?

**Clementine:** No. ¿No tienes clases a esta hora?

**Emma:** No. Ya estoy en el último año de la carrera así que básicamente yo me hago mi propio horario.

**Clementine:** ¿Cómo es eso?

**Emma:** Sí, o sea, los ramos son por tutoría. Hoy estuve todo el día en el taller y ya estaba chata, así que decidí venir. ¿Y tú? ¿Cómo estuvo tu día?

**Clementine:** Brígido. Estamos preparándonos para los exámenes finales y los profes nos están presionando caleta.

**Emma:** Pucha, qué lata. Pero todos pasamos por eso.

*Continúan caminando.  
Continúan conversando.*

*Un parque.  
Una banca.  
Emma le muestra algunos de sus dibujos.*

**Clementine:** ¡Oh! Este me encanta.



**Emma:** ¿En serio?

**Clementine:** Sí, me encanta como las formas se entrecruzan.

**Emma:** Ya, es tuyo entonces. Te lo regalo.

**Clementine:** ¿La dura?

**Emma:** Claro, toma.

**Clementine:** Gracias. Lo voy a poner en mi pieza.

*Emma le da el dibujo.*

**Emma:** ¡Uy, mira la hora! Ya me tengo que ir. Quedé de verme con mi polola hace quince minutos.

*El rostro de Clementine se nubla por un momento.*

**Clementine:** ¿Con tu polola?

**Emma:** Sí. ¿Por qué?

*Silencio.*

**Emma:** No la había mencionado, ¿verdad?

**Clementine:** No.

**Emma:** Me suele pasar.

*Silencio.*

**Emma:** ¿Qué haces este fin de semana?

**Clementine:** Estudiar, supongo. Pero si quieres te puedo dar un espacio en mi agenda.

**Emma:** ¿Segura? No quiero distraerte demasiado.

**Clementine:** No, no hay problema. Tampoco es que voy a estudiar todo el fin de semana.

**Emma:** Ya. ¿Tienes whatsapp?

**Clementine:** Claro. ¿Te lo anoto?

*Emma le pasa su celular.  
Clementine anota su número.*

**Clementine:** ¿Me vas a escribir?

**Emma:** Sí.

**Clementine:** ¿Lo prometes?

**Emma:** Lo prometo.

*Ambas de pie.  
Una frente a la otra.  
Se miran fijamente.*

***Bésame.***

*Sus rostros se acercan.  
Emma besa suavemente su mejilla.  
Clementine cierra los ojos brevemente.*

**Emma:** Nos vemos.

*Sin hablar, Clementine levanta su mano y se despide.  
Emma se aleja.  
Clementine continúa mirándola.  
A lo lejos, Emma se despide con su mano también.*

***El olor de Emma se apoderó de mi corazón.***

**8.**

*Afuera del colegio.*

*Clementine llega.*

*Saluda.*

*Andrea y Javiera la miran extraño.*

**Clementine:** Hola.

**Andrea:** Hola.

**Javiera:** ¿Cómo estás?

**Clementine:** Todo bien.

**Andrea:** Oye, ¿quién es la mina que te vino a buscar ayer?

**Clementine:** ¿Quién?

**Javiera:** La del pelo azul.

**Andrea:** La machorra.

*Nervios.*

*Respiración agitada.*

**Clementine:** Que tenga el pelo azul no quiere decir que sea machorra.

**Andrea:** Da lo mismo, se le notaba lo lesbiana a kilómetros. ¿Quién es?

**Clementine:** Una amiga.

**Javiera:** ¿Amiga de dónde?

**Clementine:** Una amiga no más.

**Andrea:** ¿Dónde la conociste?

**Clementine:** Por ahí... Es amiga de un primo mío.

**Andrea:** ¿De un primo? ¿De qué primo?

**Clementine:** Un primo. ¡Qué más da! Saludé a la amiga de un primo, no veo cuál es el problema.

**Andrea:** ¿Sólo la saludaste?

**Clementine:** Sí.

**Andrea:** ¿No fuiste a algún otro lugar con ella ayer?

**Clementine:** No.

**Javiera:** Mi hermana te vio en el parque. Me dijo que te vio con una mina de pelo azul.

**Andrea:** ¿Por qué nos estás mintiendo?

**Clementine:** No estoy mintiendo. Sí, la saludé, caminamos, pasamos por el parque y conversamos un momento y ya. Es solo una amiga.

**Javiera:** Y si es tu amiga, ¿por qué no la conocemos?

**Clementine:** Porque la conozco de hace poco.

**Andrea:** ¿Y ya se acostaron?

**Clementine:** ¿Ah?

**Andrea:** Eso, ¿que si ya te la culiaste?

**Clementine:** ¿De qué mierda estás hablando?

**Javiera:** Uno no tiene amigas así.

**Clementine:** ¿Por qué no?

**Andrea:** Tú puedes hacer con tu vida lo que quieras, solo asúmelo y dínoslo.

**Clementine:** Es que no hay nada que asumir. Es solo una amiga.

**Andrea:** No sé. Me cuesta creerte. Hasta te pusiste nerviosa.

**Clementine:** Me pongo nerviosa porque me están interrogando como si fuera...

**Javiera:** A mí me da lo mismo que seas tortillera, pero no me da lo mismo que hayas venido a mi casa y que hayas dormido conmigo en mi cama. ¡Y yo sin saber nada!

**Andrea:** Solo asúmelo y ya. ¿Eres lesbiana?

**Clementine:** No voy a asumir algo que no soy, deja de decir weaas.

**Andrea:** Mira, Clementine, las cosas están claras. Una machorra te vino a buscar a la salida y te fuiste con ella a pasar toda la tarde. Acéptalo y ya.

**Javiera:** ¡Allá tú! ¡Es tu mundo! Simplemente quiero que tengas claro que yo solo soy tu amiga y no quiero que nunca se te ocurra ponerme un dedo encima.

**Clementine:** ¡Qué chucha estás diciendo! Sabes que jamás te tocaría, solo soy tu amiga. ¡No soy lesbiana!

**Andrea:** No te pongas agresiva.

**Clementine:** ¡Cállate, weona! Es ella la que me está agrediendo diciendo mierdas.

**Javiera:** ¡No te estoy diciendo nada!

**Clementine:** ¡Me putea que estés diciendo mierdas en frente de todos! ¡No soy lesbiana! ¡Cuántas veces te lo tengo que decir!

**Andrea:** Cálmate, ya, po. Baja el tono. Solo estamos conversando. Si tienes algo que reconocer, sólo reconócelo y ya, no hay drama.

**Clementine:** ¿Tú eres tonta o qué? ¡Ya te dije que no soy lesbiana por la cresta!

**Javiera:** ¿No eres lesbiana? ¡Viniste a mi casa, dormiste en pelotas en mi cama, y me mirabas el culo!

**Clementine:** ¿Que yo te miraba el culo? ¡Ya quisieras que alguien te mirara el culo fea culiada!

**Javiera:** Eres una puta. ¿Tu polola tiene la concha azul también?

*Clementine pierde la paciencia.*

*Se lanza sobre Javiera.*

*Pelean.*

*Andrea se interpone.*

*Thomas llega.  
Logran separarlas.*

**Thomas:** ¿Qué te pasa? ¿Te volviste loca? ¿Qué mierda pasa?

**Andrea:** ¡Que tu novia se hizo lesbiana! ¡Eso pasa!

**Clementine:** ¡Váyanse a la mierda!

**Andrea:** Tú primero. ¡Tení la boca pasada a zorra!

**Thomas:** Clemen...

**Clementine:** ¡Tú también ándate a la mierda!

*El aire apesta a estupidez humana.*

**9.**  
*Un parque.*

**Emma:** Hola.

**Clementine:** Hola.

**Emma:** ¿Y esa cara?

*Clementine hace un gesto con los hombros.*

**Emma:** ¿Pasó algo?

**Clementine:** No fue un buen día.

**Emma:** ¿Por qué? ¿Qué te pasó?

**Clementine:** Terminé con mi pololo y mis amigas ya no son mis amigas.

**Emma:** ¿Pololo? No me contaste que tenías pololo.

**Clementine:** Tú tampoco me contaste que tenías polola, solo se te salió.

**Emma:** Ya. ¿Y por qué terminaron?

**Clementine:** Por culpa de mis amigas.

**Emma:** ¿Y por eso ya no son tus amigas?

**Clementine:** ¿Por qué fuiste a buscarme a la salida del colegio?

**Emma:** ¿Ah?

**Clementine:** ¿Qué por qué fuiste a buscarme a la salida del colegio?

**Emma:** Ya te dije porqué.

**Clementine:** Ahora mis amigas piensan que soy tortillera y no me van hablar nunca más.

**Emma:** ¡Wow! ¿Tortillera?

**Clementine:** Eso es lo que piensan que soy.

**Emma:** Lesbiana. Tus amigas piensan que eres lesbiana. Las cosas por su nombre.

**Clementine:** ¡Filo, weon! ¡Me da lo mismo cómo se diga!

**Emma:** No, no da lo mismo, porque estás hablando como ellas y son ellas las que tienen un problema.

**Clementine:** ¡Voh no cachai nada!

**Emma:** Sí, cacho todo y cacho además que me estás ofendiendo.

**Clementine:** Me caga que piensen que soy una pervertida sexual solo porque pasé la tarde contigo.

**Emma:** ¡Ey! ¡Para, para la weaa! ¿Pervertida sexual? ¿Qué mierda estás diciendo? ¿Tú piensas que yo soy una pervertida sexual porque soy lesbiana?

*Silencio.*

**Clementine:** No...

**Emma:** ¿Entonces por qué dices eso? ¿Te lavaron el cerebro tus amiguitas?

**Clementine:** ¡No! Es que... Yo... Ellas... No me vas a entender.

**Emma:** No, creo que no. Y parece que me equivoqué contigo.

**Clementine:** ¿Nunca te has avergonzado de ser así?

**Emma:** ¿Así? ¿Así cómo?

**Clementine:** Así.

**Emma:** Mira, Clementine, te voy a decir una frase que leí en un comic. Es muy cliché pero también muy cierta. “Solo el amor puede salvar a este mundo. ¿Por qué debería avergonzarme amar?”

*Emma se va.*

## **10.**

*En su habitación.*

*Clementine.*

*Sola.*

*Sentada frente a la pared.*

*Mira reiteradas veces su celular.*

*Suspira.*

*Se toma su cabello.*

*Se acuesta.*

*Se levanta.*

*Se vuelve a acostar.*

*Mira la ventana.*

*Mira su celular.*

*Desea, desea con todo su ser un mensaje... un mensaje azul.*

*No pasa nada.*

*Una frase se repite en su cabeza.*

***Solo el amor puede salvar a este mundo. ¿Por qué debería avergonzarme amar?***

*¿Por qué? ¿Por qué a mí?*



*Se toma la cabeza.  
Jala con fuerza su cabello.  
Con desesperación.  
Con furia.  
Como si así pudiera sacársela de la cabeza.  
Como si así pudiera dejar de pensarla.  
Lucha y se retuerce inútilmente.  
Toma el celular.  
Escribe un mensaje y espera.*

**Clementine:** Emma... Me quería disculpar.

## 11.

*Departamento de Emma.  
Ambas están sentadas en un cómodo sofá.*

**Emma:** Un día lo entendí. Yo tenía catorce años y tenía una amiga que se llamaba Loreto. Ella siempre iba a mi casa, éramos super amigas y una noche que se quedó a dormir hacía mucho frío, estábamos muy juntitas y nada, abrí los ojos y nos estábamos besando. Y ya, así empezó todo. Fue como que el sol salió y entendí todo lo que me pasaba, toda mi confusión, todo se aclaró. Igual me llevó mi tiempo salir del closet. De hecho mi mamá fue la que más me impulsó.

**Clementine:** ¿Tú mamá?

**Emma:** Sí, ella siempre lo supo. Antes que yo. Igual no fue como que me impulsara en un sentido u otro, solo trató de que yo me aceptara y que fuera feliz.

**Clementine:** ¿Y estuviste con chicos también?

**Emma:** Sí, probé las dos cosas, pero me gustaron más las minas.

**Clementine:** ¿Y cómo se llama tu polola?

**Emma:** Dennise.

**Clementine:** ¿Llevan mucho tiempo juntas?

**Emma:** No. No tanto.

**Clementine:** ¿Cuánto es no tanto?

**Emma:** Un par de meses. ¿Por qué?

**Clementine:** No, por nada. Perdón tanta pregunta, esto parece un interrogatorio.

*Emma se ríe.*

**Emma:** Está bien. Pero creo que deberíamos pasar a la sección de preguntas para Clementine.

*Clementine ríe.*

**Clementine:** No hay nada interesante en mi vida que contar.

**Emma:** ¿Cómo que no? ¿Qué pasó con tu pololo? ¿Ya se reconciliaron?

**Clementine:** No. Ya no creo que volvamos.

**Emma:** ¿Y lo extrañas mucho?

**Clementine:** No. Para nada. Creo que así estoy mejor. Tengo más tiempo libre.

**Emma:** ¿Y tus “amigas”?

**Clementine:** Trato de no cruzármelas. En clase me siento en una esquina y de ahí no me muevo.

**Emma:** ¡Qué lata eso! Es como si tú hubieras hecho algo mal. ¿Te siguen webiando?

**Clementine:** No. Yo prefiero evitar problemas. No me complica sentarme en la esquina.

**Emma:** En el momento que te vuelvan a decir algo me avisas y yo voy y las hago ubicarse.

*Ambas ríen.*

**Clementine:** ¿De verdad harías eso?

**Emma:** Claro. Miedo no les tengo.

**Clementine:** Sí, pero ¿por qué lo harías?

**Emma:** Por ti, po. No quiero que sufras, menos por un par de amigas tontas.

*Clementine sonríe.  
Su mirada queda perdida.  
Suspira.*

**Emma:** ¿Te pasa algo?

**Clementine:** No.

**Emma:** Te quedaste pegada.

*Clementine en silencio.  
Emma la mira fijamente.  
Se acerca lentamente.  
Acaricia su mano.*

**Emma:** ¿Qué pasa?

**Clementine:** Nada.

*Clementine responde a esa pequeña caricia en la mano.  
Un poco asustada.  
Con el corazón acelerado.  
Mira a Emma.  
Baja la mirada.  
Y abruptamente se pone de pie.*

**Clementine:** Ya me tengo que ir, es tarde.

**Emma:** Ok. ¿Te acompaño al metro?

**Clementine:** No, no es necesario. Estoy muy cerca. Gracias por todo. Está muy lindo tu depa.

**Emma:** Puedes venir cuando quieras.

*Emma se pone de pie.  
Se acercan a la puerta.  
Se despiden con un beso en la mejilla.  
Se abrazan.  
Es un abrazo largo. Distinto.  
Lentamente se separan.  
Frente a frente.  
Clementine siente su corazón latir tan fuerte...  
... tan fuerte que le preocupa que Emma pueda escucharlo.  
La respiración agitada.  
La decisión.  
Clementine se acerca un poco más.  
Emma no retrocede.  
El tiempo se detiene.  
Y...  
... se besan.  
Es un beso largo, intenso, lleno de deseo.  
Poco a poco ese beso se va transformando en caricias.  
Caricias que recorren sus cuerpos.  
Caen en el sofá.  
Se despojan poco a poco de sus ropas.  
Se besan.  
Se besan más allá de los labios.  
Se besan más allá de la piel.  
Se besan más allá de la conciencia.  
Se besan.  
Se abrazan.  
Y hacen el amor.*

*Quiero hacerlo todo contigo. Todo lo que pueda hacerse en una vida.*

## 12.

Y así fue como todo empezó.  
Así fue como empecé a tener una vida secreta.  
Me inventaba excusas para pasar tiempo contigo.

Pasábamos todo el tiempo que podíamos juntas.  
No sentía los días pasar.  
Sin duda viví los días más felices de mi vida a tu lado.  
Le mentí mucho a mi papá, pero no podía hacer otra cosa.  
Y mi cariño por ti creció rápidamente, se hizo grande, se hizo fuerte, se hizo verdadero...  
Se hizo amor.  
Y tú cada día alimentabas más y más ese amor.  
Esperaba nuestras citas con impaciencia.  
Apenas podía dormir, feliz... pero a la vez angustiada porque tenía miedo.  
Vivía llena de un gran deseo, deseo por ti, deseo de tenerte cerca, de acariciarte, de besarte.  
Pero también vivía llena de una gran vergüenza, y a veces sin darme cuenta me odiaba.  
Sentía que me ahogaba.

### 13.

*En casa de Clementine.*

**Papá:** Siéntate. Yo... hoy... estuve pensando... mucho; qué decirte, qué hacer. Y entre tanto pensar como que retrocedí en el tiempo... Me acordé cuando tenías cinco años. Estábamos en el parque, tu mamá te fue a comprar un helado y me dijo “vigila a Clemen”. ¿Te acuerdas? Tú estabas jugando, te subías al columpio, te bajabas del columpio, subías al resbalín... Hasta que se te ocurrió subirte al pasamanos. Yo te estaba mirando, pero no reaccionaba, no me daba cuenta que era peligroso lo que estabas haciendo, hasta que te caíste. Y eso es lo que me vuelve a pasar ahora, doce años después. Desde que tu mamá murió me lo he pasado mirándote, pero mirándote como gūeon. Preocupado de que no te falte nada, de darte todo para compensar su ausencia, para que no te haga falta. Y ahora me doy cuenta que me equivoqué. Me preocupé más por trabajar y traer plata a la casa que por mirarte realmente. No me di cuenta a tiempo de que otra vez te estabas cayendo del pasamanos. Clementine, yo siempre te he querido, sin condiciones, sin límites, porque eres mi hija, pero esto es demasiado...

**Clementine:** Pero papá... ¿qué pasa?

*Silencio.*

**Papá:** Las vi.

**Clementine:** ¿Ah?

*Silencio.*

**Papá:** No me hagas repetirlo.

**Clementine:** Es que no te entiendo, papá.

**Papá:** ¡Que las vi, mierda!

*Silencio.*

*Clementine empieza a llorar.*

**Papá:** ¿Por qué chucha me hiciste esto? ¿Pensaste que nunca me daría cuenta? ¿Qué mierda es lo que te pasa? ¿Tú entiendes lo que estás haciendo? ¿Tienes idea de lo devastador, lo desgarrador que es esto para mí? ¡Cómo pude ser tan idiota, tan güeón, tan ciego, por la cresta! Si yo la vi y me di cuenta al tiro que era tortillera, con ese pelo, con esos tatuajes, pero nunca me imaginé que tú... ¡tú! Tú que eres linda, inteligente, talentosa, que podrías tener al gallo que quisieras, ¡¿por qué mierda?!

No puedo ni mirarte. Te miro y me dueles. Me das vergüenza. Te miro y veo a una extraña. Tengo esa imagen pegada en mi cabeza. Las veo... te veo con ella... y me das asco. ¿Cómo pudiste convertirte en eso?

**Clementine:** Papá... yo me enamoré.

**Papá:** ¡Cállate, pendeja agüeona! ¡No se te ocurra repetir eso! ¡Lo que te pasa no es amor! ¡Cómo va a ser amor si es antinatural! ¡Es una aberración! ¡No es normal! ¡Entiéndelo!

**Clementine:** ¿Quién dice lo que es normal y lo que no?

*Una cachetada.*

**Papá:** ¡Yo te lo digo! ¡Yo que soy tu papá te lo digo! ¡Eso no es normal!

Y además te reíste de mí, mocosa güeona, me la presentaste diciéndome que era una amiga que te ayudaba a estudiar. La trajiste un montón de veces a la casa, la sentaste en mi mesa y se rieron juntas de mí contándome el cuento de que ella tenía pololo. ¡Pololo iba a tener esa maraca fea culiaa!

La semana pasada cuando te propuse que hiciéramos una cena especial para celebrar tu graduación, me dijiste que como ella te había ayudado tanto era importante para ti que estuviera. Y ahí estaba yo, como imbécil con ella al lado. ¡Putá, si yo no me merezco esto! No merezco pasar esto por culpa de una lesbiana. ¿No te dai cuenta? Ella es más grande, cinco años mayor. Te está manipulando, te enredó para satisfacer su calentura, si es una degenerada.

**Clementine:** Eso no fue así. Yo fui la que la buscó.

**Papá:** Tú qué mierda vai a saber.

*Silencio.*

**Papá:** ¿Te acuerdas lo que me dijiste el día cuando que te caíste del pasamanos? Estábamos en el hospital, se me salió una lágrima y me dijiste “Papito no llores, nunca más me voy a subir al pasamanos.”

**Clementine:** Era mentira. Al mes siguiente me volví a subir.

**Papá:** El lunes vamos a ir donde Alberto. Vas a empezar terapia otra vez.

**Clementine:** Yo no voy a ir a ver a ningún psicólogo.

**Papá:** Es eso, o te vas ahora mismo de la casa y te olvidas de que eres mi hija.

#### **14.**

*Departamento de Emma.*

*Clementine llama a la puerta.*

*Lleva consigo una gran maleta azul.*

*Emma la recibe cariñosamente.*

*La abraza.*

*Se abrazan.*

*Fuerte.*

*Emma la besa suavemente.*

*Y bailan.*

*Clementine sonrío.*

*El departamento entero se llena de azul.*

*Sonrisas y amor opacan la amargura en el corazón de Clementine.*

**15.**

*Un bar.*

*Clementine está tomándose un trago.*

*Andrea y Javiera se acercan.*

**Andrea:** Hola Clemen.

**Clementine:** Hola.

**Javiera:** ¿Cómo has estado?

**Clementine:** Bien.

**Javiera:** Qué bueno.

*Silencio incómodo.*

**Andrea:** ¡Qué bacán el reencuentro, verdad!

**Clementine:** Sí, bacán.

**Javiera:** Yo hace caleta de tiempo que no veo a nadie del liceo. ¿Y tú?

**Clementine:** Sí, yo tampoco he visto a nadie después de que salimos.

*Silencio incómodo.*

**Andrea:** Clementine, tranqui, estamos en buena onda.

**Clementine:** ¿Buena onda?

**Andrea:** Sí, o sea, nosotras al final nos distanciamos pero fue porque tú nunca quisiste que arregláramos las cosas.

**Clementine:** Yo creo que no había nada que arreglar.

**Javiera:** Ya, po. Pero dejemos el pasado en el pasado. Todo fue una confusión.



**Andrea:** ¡Sí! Hoy vamos a carretear en buena onda, recordando viejos tiempos. Además vino todo el curso.

**Javiera:** E invitaron a los del Nacional.

**Andrea:** Ya, po, cuéntanos, ¿qué has hecho? ¿Estai en la U?

*Clementine duda un momento.*

**Clementine:** Sí.

**Javiera:** ¿Qué estás estudiando?

**Clementine:** Literatura. Pero estoy trabajando también para pagarme la U.

**Andrea:** ¡Ay, qué shora!

**Javiera:** Yo entré a odontología.

**Andrea:** Yo a nada, estoy trabajando con una tía. Oye, ¿y tú con quién viniste?

**Clementine:** Vine con la Coni y su pololo.

**Andrea:** Ah, sí, recién los vi.

**Clementine:** Sí, andan afuera fumando.

**Andrea:** ¿Y tú ya no fumas?

**Clementine:** Sí, pero estoy cagada de frío. No quise salir.

**Andrea:** Ah, ya.

*Silencio incómodo.*

**Javiera:** ¿Y estás viviendo aquí en el centro?

**Clementine:** Sí.

**Andrea:** ¿Sola?

**Clementine:** No. Comparto depto con dos minas más.

**Andrea:** Ah, qué shoro. ¿Y son bacanes?

**Clementine:** Sí, o sea, cada quién hace su vida aparte. Nadie se mete con nadie.

**Andrea:** Oye, no sabí. Javiera está pololeando con el Raúl. ¿Te acordai de Raúl?

**Clementine:** ¿Raúl el topo? ¡No te creo!

**Andrea:** ¡Ese mismo!

**Javiera:** ¡Ay, ya! ¡Andrea! ¡Córtala! Solo estamos saliendo, no estamos pololeando.

**Andrea:** Ay, da lo mismo, es la misma weaa, igual te estás culeando al topo.

**Clementine:** ¿Y cómo pasó esa weaa?

**Javiera:** Es que ya no es tan topo.

*Todas ríen.*

**Javiera:** Es en serio. Tienes que verlo.

**Andrea:** Está igual de topo que siempre. Lo que pasa es que ahora le sobra el billete y la Javiera se enganchó con la plata.

**Javiera:** ¡No! Me gusta el gallo. Está más mino ahora.

**Andrea:** Oye, ¿y tú estái pololeando?

**Clementine:** ¿Yo?

**Andrea:** Sí, po, tú.

**Clementine:** No, estoy sola.

**Javiera:** ¿Y cómo así? ¿Por qué?

**Clementine:** Nada, estuve con un par de compañeros, pero con la U y el trabajo no tengo tiempo para andar pololeando. Me da lata salir los fines de semana, quiero puro dormir y comer.

*Todas ríen.*

**Javiera:** Sí, a mí igual me pasa a veces.

**Andrea:** ¿Y ya viste al Thomas?

**Clementine:** Hace un rato me lo cruce y lo saludé.

**Andrea:** ¿Y?

**Clementine:** ¿Y qué?

**Andrea:** ¿Cómo lo encontrái ahora que está más hombre macho alfa?

*Clementine solo ríe.*

**Javiera:** Hay que reconocer que está wachito rico.

**Clementine:** Sí, lo encontré más interesante.

**Andrea:** ¿Y? ¿Te lo comerías?

**Clementine:** ¿Qué?

**Andrea:** Hoy, po, weona. El Tommy no ha hecho más que preguntar por ti desde que llegó.

**Clementine:** Me estai webiando.

**Javiera:** ¡La dura! Se nota que anda acumulado el pobre.

*Todas ríen.*

**Andrea:** Cállate que ahí viene.

*Llega Thomas.*

**Thomas:** ¿Y entonces qué? ¿Cómo anda la noche?

**Andrea:** ¡Buena! Aquí puro peinando la muñeca.

*Thomas se acerca al oído de Clementine.  
Ella se pone un poco nerviosa.*

**Thomas:** ¿Qué estás tomando tú?

**Clementine:** Vodka.

**Thomas:** ¿Te traigo otro?

**Clementine:** Bueno.

**Thomas:** Vuelvo al tiro.

*Thomas se va*

**Andrea:** ¿Te lo dije o no te lo dije?

**Javiera:** Lo tení servido en bandeja de plata.

*Clementine solo sonríe.  
Su sonrisa no es sonrisa.  
Su sonrisa es una curva de preocupación.*

**Andrea:** Donde hubo fuego, cenizas quedan. ¡Dale no má!

**Clementine:** No sé, puede ser una cagada volver con el Thomas.

**Javiera:** ¿Por qué?

**Andrea:** A ver, a ver, ¿y quién dice que te vai a meter con él otra vez? Te lo comí hoy y mañana chao pescao. ¡Touch and go!

**Javiera:** Además estás soltera, po, weona. ¿Qué te detiene? Pásala bien hoy.

*Thomas vuelve con un trago para Clementine.*

**Thomas:** ¿Y qué andan pelando?

**Clementine:** Nada, cosas de la vida.

**Thomas:** ¿Qué cosas de la vida?

**Andrea:** Cosas, que la Javiera está pololeando con Raúl topo.

**Thomas:** ¿Con Raúl topo?

**Javiera:** ¡Ya, po, Andrea! No es para estarlo publicando.

**Andrea:** Bueno, bueno, también estábamos hablando de que Clemen sigue soltera.

**Thomas:** ¿Estai soltera?

*Clementine tiene un momento de duda.  
De miedo.*

**Clementine:** Sí.

**Thomas:** ¿Y eso por qué?

**Javiera:** Nosotras le preguntamos lo mismo y nos dice puras weaas.

**Thomas:** ¿Cómo es que la mina más guapa del liceo llega a la universidad y sigue soltera?

*Clementine se sonrío.  
Se sonroja.  
Empieza a sonar una pieza conocida.  
Javiera y Andrea inmediatamente empiezan a cantar y bailar.*

**Thomas:** ¿Querí bailar?

**Clementine:** Ya, po.

*Thomas toma a Clementine de la mano y la lleva a un espacio más amplio para bailar.*

*Andrea y Javiera los miran.*

*Se ríen y comentan.*

*Ellos bailan.*

*Thomas se acerca cada vez más.*

*La acaricia cada vez más.*

*Empieza rondar su cuello.*

*Acaricia su espalda.*

*Clementine mira a sus compañeras.*

*Mira a Thomas.*

*Thomas la besa.*

*Clementine se deja besar.*

*Se deja tocar.*

*Se deja llevar a su departamento.*

*Se deja sacar la ropa.*

*Se deja tirar en la cama.*

*Se deja rozar su cuerpo desnudo.*

*Se deja penetrar.*

*Se deja.*

*Se deja.*

*Se deja.*

**16.**

*Departamento de Emma.*

*En el sofá, Emma.*

*Clementine llega.*

**Clementine:** Hola.

**Emma:** ¿Dónde estabas?

**Clementine:** Me quedé en la casa de Andrea.

**Emma:** ¿Por qué no avisaste?

**Clementine:** Te iba a avisar pero se me descargó el celular.

**Emma:** ¿En casa de Andrea, entonces? ¿Ahora son amigas otra vez?

**Clementine:** No sé. Talvez. ¿Qué pasa?

**Emma:** ¿Te da lo mismo que yo me haya quedado toda la noche preocupada por ti?

**Clementine:** Perdón, no sabía cómo avisarte.

**Emma:** Clementine, son las tres de la tarde. Dime ¿dónde estabas y qué hiciste?

**Clementine:** Ya te dije.

**Emma:** ¿Por qué Thomas te vino a dejar a la esquina?

*Silencio.*

**Clementine:** Me lo encontré... de casualidad.

**Emma:** ¿Piensas que soy tonta?

**Clementine:** No.

**Emma:** ¿Te acostaste con él?

**Clementine:** No.

**Emma:** ¿Por qué mientes?

**Clementine:** No miento.

**Emma:** ¿Entonces, por qué lloras?

**Clementine:** No lloro.

**Emma:** ¿Y por qué tienes lágrimas?

**Clementine:** Estoy cansada.

**Emma:** Dime la verdad, Clementine, ¿te acostaste con él?

**Clementine:** ¡No! No me acosté con él.

**Emma:** ¿Entonces, por qué se dieron un beso en la esquina?

*Silencio.*

**Emma:** ¿Te acostaste con él?

**Clementine:** Fue solo un beso.

**Emma:** ¿Entonces por qué lloras?

**Clementine:** Porque me arrepiento.

**Emma:** ¡Deja de mentirme! ¿Te acostaste con él?!

**Clementine:** ¡No! ¡Solo nos besamos, lo juro!

**Emma:** ¡Pasaste la noche con él y simplemente se besaron!

**Clementine:** No pasé la noche con...

**Emma:** ¡Deja de mentirme, yo no soy idiota! Esto se acabó. Toma todas tus weaas y te ándate. No voy a vivir con una mentirosa.

**Clementine:** Emma...

**Emma:** ¿Emma, qué?

*Silencio.*

*Se miran fijamente.*

**Emma:** ¿Te acostaste con él?

**Clementine:** Sí. Pero fue una estupidez. No sé cómo explicártelo.

*Emma retrocede unos pasos.*

*Baja la cabeza.*



**Clementine:** Lo siento. Perdóname. Nunca quise hacerte daño. Fue solo una estupidez, un cagazo, una cosa del momento. Un error.

**Emma:** Ya está.

**Clementine:** Te juro que no fue a propósito. No lo justifico, pero es que no pude... Lo siento.

**Emma:** ¿No pudiste qué? ¿Evitarlo? ¿Así de maraca eres? ¿Sales una noche, te emborrachas y no puedes evitar acostarte con alguien?

**Clementine:** No es así.

**Emma:** ¿No? Entonces, estás enamorada de él. Y por eso no puedes evitar acostarte con él. ¿Es eso?

**Clementine:** No. Yo estoy enamorada de ti.

**Emma:** Entonces eres puta, no más. Te gusta culear y por eso te acostaste con él. Y después vienes aquí a mentirme. Si no los hubiera visto, habrías llegado aquí a besarme, a tocarme como si nada hubiese pasado, como una puta, ¡como una puta mentirosa!

**Clementine:** Perdón, perdón, no sé cómo pedirte que me perdones.

**Emma:** ¡No hay perdón que valga! ¡No quiero volver a verte en mi vida! ¡No quiero volver a verte! Recoge tus cosas y vete. ¡Sal de mi vida!

**Clementine:** Yo no quería hacerte daño.

*Clementine se acerca a Emma.  
Trata de abrazarla.*

**Emma:** ¡Suéltame! ¡No me toques! ¡Para! ¡Para! ¡Ándate de mi casa! ¡Ándate!

**Clementine:** ¡Espera, déjame explicarte!

**Emma:** ¡No quiero hablar contigo!

**Clementine:** ¡Trata de entenderme! ¡Trata de ponerte en mi lugar!

**Emma:** ¿Entender qué? ¡Lárgate! ¡Ándate de mi casa!

**Clementine:** Lo siento mucho, no sé porqué lo hice, no significó nada para mí. ¡Te lo juro!

**Emma:** ¡Recoge ya tu ropa! ¡Fuera!

**Clementine:** ¡No! ¡Conversemos!

**Emma:** ¡Que no quiero verte más!

**Clementine:** ¡Emma! ¡No fue nada! Te juro que no va a volver a pasar.

**Emma:** Ya es muy tarde. ¡Ándate!

**Clementine:** Emma, ¿dónde voy a vivir?

**Emma:** ¡Anda a vivir con Thomas! ¡Me importa una mierda! Yo no voy a vivir con una puta.

**Clementine:** ¡Emma! ¡Yo te amo! ¡Trata de entenderme! ¡Te lo suplico! ¿Qué voy a hacer sin ti?

**Emma:** Vuelve a la casa de tu papá, dile que finalmente te curaste de la homosexualidad.

**Clementine:** ¿Crees que ha sido fácil todo esto para mí? Yo dejé todo por ti. Cambie mi vida completa para estar contigo. Perdí a mis amigas por ti. Dejé la casa de mi papá por ti. ¿Tú crees que es fácil para mí vivir así? Nosotras salimos a la calle y para ti es muy normal que la gente nos mire raro. ¡Para mí no! ¡Me da pánico tomarte de la mano en la calle! Cerré mi facebook porque no me atrevo a poner una foto contigo. ¿Tú crees que fue fácil irme de la casa de mi papá para vivir contigo, no verlo más? ¡Hace cuatro meses que no lo veo, que no me contesta el teléfono porque le doy asco! Nosotras no somos iguales. Somos muy diferentes. Mi vida no es como la tuya. ¡Yo no soy como tú! ¡Así, libre, tranquila, asumida! Yo no puedo llegar a una fiesta, mirar a mis amigas y simplemente decir “ey, hola, mírenme soy lesbiana,” “no, Thomas, no te me acerques ahora soy lesbiana”. ¡No, yo no puedo! Y no significa que no te ame, no significa que no me hagas feliz. Trata de entenderme. Perdóname, por favor. Yo te necesito.

**Emma:** Siento pena por ti, Clementine. Quieres liberarte de un mundo que tú misma sigues construyendo.

*Silencio.*

**Emma:** Así como tú no puedes tomarme de la mano cuando caminamos por la calle, yo no puedo no hacerlo. Voy a salir. Vuelvo a las ocho. Cuando regrese no quiero que estés aquí. Ni tú, ni tus cosas.

*Emma se va.*

**17.**

Desde la noche en que salí de la casa de mi padre...

Desde esa noche en que con una mueca me dijo: "Si te vas con ella dejas de ser mi hija".

Desde esa noche no he hecho más que acumular angustia y frustración.

Durante este tiempo no has hecho más que darme más y más amor.

Pero yo simplemente no he podido sentir paz.

Hace cuatro meses que vivimos juntas y eso me ha hecho inmensamente feliz.

Pero también hace cuatro meses que no existo para mi padre y eso... eso me llena de una tristeza inmensa.

Me he dado cuenta que por lo tanto no tengo lugar en este mundo, o por lo menos no un lugar en el que pueda ser realmente feliz.

No quiero que te sientas culpable por esto.

Hoy me libero de este mundo de prejuicios y morales absurdas.

Me llevo mis mejores recuerdos, la mayoría son contigo...

Nuestras risas, nuestro amor...

El azul de tu mirada y el azul de tu pelo que me hechizaron.

Emma... Un día me preguntaste si creía en el amor eterno.

El amor es algo demasiado abstracto e indefinido.

Creo que el amor no puede ser eterno, pero nos hace eternos...

El amor que hemos despertado continuará su camino más allá de nuestra muerte.

## ANEXO 5: LOCACIONES PROYECTADAS

