

caiana

María Fernanda Pinta

CONICET – Universidad Nacional de las Artes, Argentina

“Por otra parte, viajando en lo desconocido”.
Teatro, cine y filosofía según Rodrigo García

“Por otra parte, viajando en lo desconocido”. Teatro, cine y filosofía según Rodrigo García

María Fernanda Pinta
CONICET – Universidad Nacional de las Artes,
Argentina

Libro – Frankenstein

El marco general del presente trabajo es el de aquellas publicaciones de teatro que en los últimos años apuntan a recoger distintas experiencias de escritura y de puesta en escena.¹ Ensayan un formato intermedial para la publicación de obras de teatro, formas que exceden la documentación del hecho escénico acontecido como también el texto dramático más convencional. Se proponen generar una nueva lectura del fenómeno teatral a partir de materiales heterogéneos que pueden incluir registros documentales, metatextos críticos, bocetos preparatorios, reflexiones del propio artista, hipervínculos hacia plataformas web, etc.

El objeto de análisis en este caso es *Evel Knievel contra Macbeth na terra do finado Humberto* (Rodrigo García, 2018).² En la introducción del libro, el propio autor explica que: “[...] consta de cinco capítulos, diez anexos y seis videos como material adicional más un epílogo, ordenados con tino, de modo que quien no la entienda, es que es un tonto”³. El tono de broma y provocación pone en juego al menos dos cuestiones de interés: por un lado, la heterogeneidad de los materiales (ya sea por su género, ya sea por su soporte); y por otro lado, su organización, su secuencia.

¿Qué materiales se organizan en esta secuencia “con tino”? El argumento de la obra teatral pone en serie el trabajo cinematográfico de Glauber Rocha y Orson Welles, el texto shakesperiano de *Macbeth*, el imaginario oriental de Godzilla, las disquisiciones filosóficas de Demóstenes y Lisias en un ficticio viaje de estudios, y la religiosidad afrobrasileña; todo junto en un mismo escenario: Salvador de Bahía, Brasil. Se incluye una subtrama sobre el consumo de lujo y el diseño de la mano de Philippe Starck y el chef Roca. Y también una escena metadiscursiva, donde García explica la obra y lee a San Agustín, a la vez que reflexiona sobre el capitalismo contemporáneo. Así, el libro recoge una experiencia de escritura y de creación escénicas que, como Alejandro Tantanian señala en la contratapa del libro: “[construye] un laboratorio de imaginación social único en su especie”.⁴

Como decíamos, García desafía a su lector explicándole que si todo los ingredientes están enumerados y bien ordenados, la lógica haría pensar que la receta debería salir bien y la lectura resultar exitosa. Ahora bien, el desafío no es tanto hacia el lector (no al menos inicialmente) como hacia aquel “bello animal” aristotético⁵ que signó la tradición de la obra dramática occidental. De este modo, el Frankenstein con el que nos encontramos en este libro hace lugar a una intermedialidad que extrema lo diverso y activa lo caótico como principio constructivo y premisa de lectura.

Empecemos por describir el objeto/libro que viene forrado con un desplegable en el que pueden verse/leerse unos dibujos y unas palabras del propio autor, y las palabras de Tantanian antes citadas (**Fig. 1**). Allí García hace referencias explícitas e *in extenso* a uno de los referentes de *Evel Knievel*: el cine de Glauber Rocha.

Grotescas interpretaciones, sonido directo aberrante, descuidados encuadres, horrible vestuario, repeticiones de tomas sin fin donde se escucha al director dar indicaciones fuera de sí, rostros verdaderos en su belleza y en su fealdad, ausencia de decorados, luz, la que hay, ni el menor rastro de un raccord, sin noticias de una trama fácilmente comprensible, aunque

para Glauber existiera, un esperpéntico empleo de la música... hacen en su conjunto esa verdad épica, arrolladora, que es su cine.

Tuve presente, durante todo el proceso de creación de esta obra, su filme *La edad de la Tierra* (1980). Su estreno europeo fue objeto de burla y desprecio y, al poco tiempo, Glauber Rocha murió sin comprender por qué ya no lo querían [...]. Lejos de ser uno que va por delante de su época, Glauber Rocha andaba por otra parte, viajando en lo desconocido, buscando y trayéndonos de allí algunas herramientas para entender nuestro tiempo. Algo imperdonable.⁶

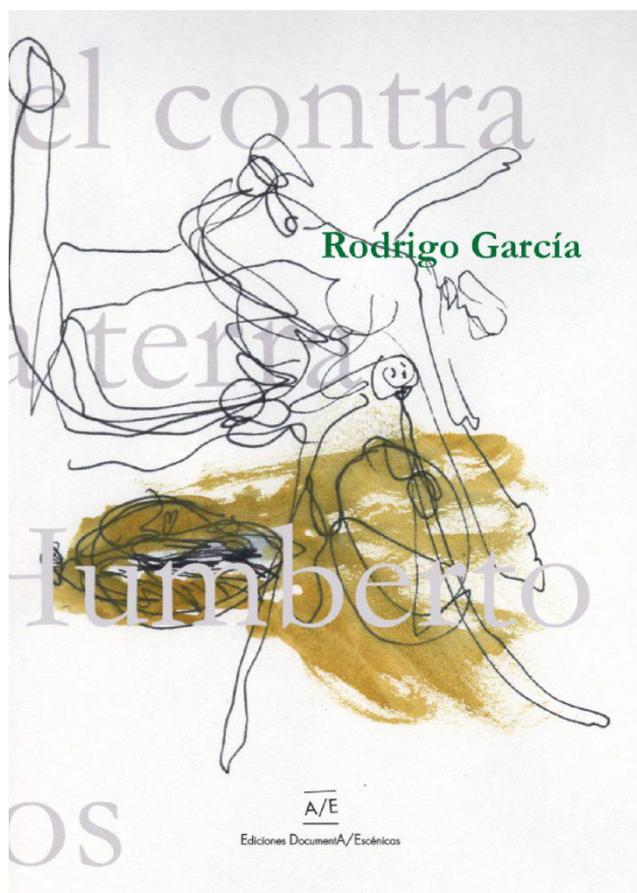


Fig. 1. *Evel Knievel contra Macbeth na terra do finado Humberto + cuadernos*, Córdoba, DocumentA/Escénicas, 2018. Tapa de la publicación.

La descripción bien podría ser la de la propia *Evel Knievel*, tanto en lo que respecta a la destrucción de las convenciones formales y narrativas, como en la búsqueda de herramientas para “entender” algo de nuestro

tiempo. Volveremos sobre la figura de Rocha y las referencias a su cine. Pongamos ahora el foco en el montaje/edición de los materiales que presenta el libro.

En primer lugar, la palabra. Como bien señala Carrera Garrido en relación a la poética de García, ésta se aleja del canon de la literatura dramática a la vez que la escritura cobra un lugar central y el lenguaje verbal opera en dos planos en igualdad de importancia: poético e ideológico.⁷ Así lo refiere también Pérez-Rasilla: “[estamos ante unos] espectáculos de un acentuado lirismo, pero en los que está presente una violencia inusitada (verbal y física) concebida como réplica a una sociedad brutal, desmesurada, pero, sobre todo, estúpida e inane”.⁸ Entonces, por ejemplo, ya no se verán acotaciones con función deíctica y se rehúye del diálogo como modalidad dramática privilegiada para hacer avanzar la acción, vehiculizando el conflicto entre los personajes y, a la vez, para caracterizarlos. Prevalece, en cambio, una forma narrativa que pone en primer plano una única voz: la del propio autor que se “salta” a los personajes para hablar directamente con el lector. La estructura narrativa, por otro lado, organizada en capítulos y anexos no presenta una jerarquía entre ambas categorías, como así tampoco una organización lógico-causal fuerte. El “Epílogo o prefacio tardío” se encarga de reforzar esta idea a través de un subtítulo: “Donde se comprende por fin de qué va todo esto”.

En segundo lugar, las imágenes. El libro contiene tres tipos de imágenes: fotografías (algunas tomadas por el propio dramaturgo, otras compiladas del cine o de la televisión), dibujos (realizados por García, tanto para el desplegable que cubre el libro como para los que se encuentran en la última sección, los “Cuadernos”, que contienen también algunos manuscritos preparatorios) y videos (realizados por Ramón Diago, Eva Papamargariti, David Rodríguez Muñoz y Daniel Romero para la puesta en escena e introducidos en el libro con códigos QR). La primera imagen que abre el libro es una fotografía de un camión de carga, en una ruta, cuyo acoplado presenta un escrito: LAJUSTICIA (sic). La acompaña un pequeño epígrafe: “Esta foto la hice yo desde mi coche. Me gusta para el libro”. Por un lado, entonces, un posible campo narrativo/argumentativo como contenido: la justicia (en una fórmula en

la que el lenguaje ya opera/dinamita los sentidos); por otro lado, una voz: la del autor, con su gusto por lo conceptual o simplemente por la conjunción azarosa y algo caprichosa a la hora de reunir materiales/temas (no olvidemos que el libro contiene tanto la obra como los cuadernos del autor, reunidos bajo el signo de la adición).

De este modo, en el plano de la historia narrada asoman, como decíamos, Demóstenes y Lisias (también San Agustín citado textualmente por la voz del autor que agrega: “¡Joder con San Agustín! ¡Cómo me gusta!”), Macbeth (en la piel de Welles), Neronga (una especie de cruce entre Godzilla y el dinosaurio Barney, al menos en la puesta en escena que pudo verse en Buenos Aires) y Evel Knievel (popular motociclista de acrobacias estadounidense de la década de los 60 y 70). Todos reunidos en Salvador de Bahía, en el espacio mítico de dos puestos de *acarajé* y ante la batalla final entre Macbeth (que ha tiranizado al pueblo bahiano) y el dúo Neronga - Evel Knievel que vienen al rescate de los oprimidos. La justicia se dirime, finalmente, a medio camino entre la estética del comic y la poética del verso clásico:

Trifulca, rayos, navajazos, patadas de kung-fu, flechazos, verso blanco pentámetro yámbico, tetrámetros y pareados octosilábicos, prosa, aceite de dendé hirviendo... lanzados a lo bestia y teñido todo de sangre, mientras Dinha por su lado y Cira por el suyo fríen dale que dale montañas de acarajés y amasan océanos de vatapá y cantan al dios lemanjá.⁹

Esta mezcla de universos caracteriza el trabajo de García, así como su tono irónico, bufonesco e irreverente, cuando no nihilista, inclusive frente a los discursos críticos de referencia y las figuras de culto. Porque hay que decir que Macbeth (un Orson Welles desequilibrado que no ha podido desprenderse del personaje), la estética del video juego y del film clase B vuelven dudoso el homenaje a aquella “verdad épica y arrolladora” que observa en Glauber Rocha (claro que la propia estética del director brasileño es elogiada en términos de una poética igualmente desmesurada, “mal hecha” e incoherente). Tampoco el pensamiento filosófico clásico es tomado en serio y, sin embargo, aquella

acumulación y despliegue absurdo e irrisorio de elementos habla, no tanto de aquellas referencias y figuras, como de la acumulación y saturación de slogans y lugares comunes de la sociedad de consumo contemporánea. También los dibujos del propio autor (bocetos a color en donde prima lo gestual y cierta atmósfera, más que un diseño realista de puesta en escena), las fotografías apropiadas del archivo visual de la web o tomadas como al descuido del ámbito cotidiano del autor, los diseños en 3D y los videos funcionan en esta misma dirección.

La figuración frankensteiniana que proponía al inicio responde justamente a ese trabajo/activación de materiales y universos diversos que pone al teatro en movimiento o, como señala Sarrazac, *en devenir*:

El modelo dramático, fundado en un conflicto interpersonal más o menos unitario, ya no da cuenta globalmente de la existencia moderna. Y esto incluso desde el final del siglo XIX y cada vez más claramente a lo largo de las décadas siguientes. Si el drama puede parecer hoy en día caduco, lo es solamente en tanto que forma pura, en tanto que forma primaria. [...]

El devenir rapsódico del teatro aparece entonces como la respuesta apropiada a este estallido del mundo. El montaje de las formas, de los tonos, todo este trabajo fragmentario de deconstrucción-reconstrucción (descoser-recoser) de las formas teatrales, parateatrales (diálogo filosófico, de maneras especiales), extrateatrales (novela, novela breve, ensayo, escritura epistolar, diario, relato de vida). [...] participa de una intensa rapsodización de las escrituras teatrales.¹⁰

Tomar la palabra, poner la voz: el teatro entre la filosofía y la publicidad

Todos estamos de acuerdo en lo que está bien y en lo que está mal. Si construyo una obra de teatro

diciendo lo que está bien y denunciando lo que está mal, es muy poco interesante, no aporta nada, y además es falso, ese tipo de denuncia es falsa. Entonces prefiero exponer en mis obras mensajes contradictorios todo el tiempo, incluso poner criterios que no comparto, pero me interesa expresarlos. [...] prefiero hacer un tipo de teatro que diga: mira, la policía es muy buena, porque es muy bueno que a veces te peguen dos palos en la cabeza y te la rompan para que aprendas, y eso es lo que me interesa poner en escena, entonces la gente dice, qué me está diciendo este tipo.¹¹

El tono irreverente no le impide a García valerse de las figuraciones y escenas del pensar, en vez de las del hacer (más propiamente teatrales), y en *Evel Knievel* una importante cantidad de Anexos y Capítulos dan cuenta de las distintas formas del pensamiento en acción: “Anexo I. Cavilaciones de Neronga durante el vuelo Tokio-Salvador de Bahía”; “Anexo II. Evel Knievel se prepara filosofando a solas ante un más que probable encuentro con Lisias en Brasil”; “Anexo III. Un Orson Welles introspectivo se pregunta quién era él antes de ser Macbeth”; “Anexo VI. Fragmentos del diario de Brasil de Lisias correspondiente a su segunda semana en tierras del finado Humberto”; “Capítulo IV. Evel Knievel analiza las causas primeras de las relaciones sexuales y empieza a clasificarlas”; “Anexo VIII. De las notas del iPhone escritas por Demóstenes para su cuaderno de notas del viaje a Brasil”; “Anexo X. Cavilaciones de Neronga durante el vuelo Salvador de Bahía-Tokio”.

Los personajes cavilan, filosofan, se ponen introspectivos y se hacen preguntas existenciales, llevan un diario de viaje, analizan y clasifican cuestiones vinculadas al sexo. La acción dramática principal, el enfrentamiento por la liberación de Salvador de Bahía, apenas se resuelve en la mayor parte del texto para luego resumirse, ahí sí directamente desde la voz narrativa del autor en las escasas páginas del “Epílogo o prefacio tardío”. En el interín, el lector atraviesa distintos matices del pensamiento sobre cuestiones que van de lo más anodinas a las más transcendentales bajo la

forma del monólogo (incluida la voz del propio autor, aunque en su caso en clave ensayística). El propio García comenta su interés por este tipo de trabajo:

[...] replantear la relación del teatro con la literatura, que es una constante pelea que llevo desde que empecé a trabajar: de cómo encontrar el lugar de la palabra dentro del teatro. Para mí nunca ha sido fácil. Siempre me pareció increíble y absurdo cuando un actor habla en escena. [...] He hecho todo lo que pude y al final, en esta pieza¹² todo lo que es literatura, aparece proyectado, como textos escritos; entonces, estoy buscando de primera mano una relación no tanto de espectador-teatro, sino casi de escritor-lector, procurando una mayor intimidad en el hecho de leer, una relación más directa y sin el actor como intermediario de mis pensamientos y de lo que puede recibir el público.¹³

En *Evel Knievel* efectivamente aparece el uso de las palabras proyectadas en escena (según se podía ver en la versión que se hizo en el Teatro Cervantes de Buenos Aires). En el libro, se trata de uno de los pocos momentos de conversación entre dos personajes, bajo la forma de la discusión: “Capítulo V. Discusión entre Demóstenes y Lisias en la playa de Ondina en Salvador de Bahía”. Sin embargo, lo que sigue a continuación son unos textos con tipografía de letras de imprenta en color blanco sobre fondo negro (diseño que se aparta de la puesta en página del resto del texto escrito; y en la representación teatral se proyectaban sobre una pantalla al fondo del escenario, mientras las actrices las leían con micrófono en mano, sentadas en el piso del escenario, dando la espalda al espectador):

Vagabundear y mear: fuera de casa.
Dormir: en casa, dentro, como un gusano o una tortuga. Comer: en casa, dentro, como un pájaro recién nacido. Pensar: fuera de casa, por ahí. Limpiar: fuera de casa, nunca la casa. Gritar: en casa, siempre. Follar bien: fuera de casa siempre. Besar: en casa. [...] honestidad: ni

en una parte ni en otra, tal vez
debajo de una piedra.¹⁴

Lisias y Demóstenes no discuten sobre la *res pública* (la política, el Estado, el gobierno, la ciudadanía); hacen, en cambio, una extensa lista del afuera y el adentro de la casa, aunque este afuera no es exactamente del orden de la esfera pública, sino aquello de la órbita de lo íntimo que se hace en el espacio fuera del hogar. Sin embargo, la lista no deja de resultar sintomática de eso que llamamos intimidad y que en sus bordes, fronteras y exclusiones nos hablan igualmente de valores y convenciones que son sociales y tienen una dimensión política, en la medida que ponen a jugar relaciones con los otros (fuera y dentro de la casa).

Un tercer personaje filósofo que se asoma a esta obra de García es, como se mencionó antes, San Agustín, directamente a través de la voz del dramaturgo, quien en el “Epílogo” cita extensos fragmentos de *La Ciudad de Dios*:

Semejanzas entre las bandas de ladrones y los reinos injustos. / El engrandecimiento del Estado, logrado solamente mediante las guerras, ¿puede considerarse como uno de los bienes de la sabiduría o de la felicidad? La vida de los mortales merece más el nombre de la muerte que de la vida. / Ni los romanos perdonaron nunca a los refugiados de los templos de las ciudades vencidas.¹⁵

Según García, las palabras de San Agustín escenifican una ciudad celeste y otra ciudad terrenal en el interior del hombre y, en *Evel Knievel*, esta interioridad que se espeja en la ciudad y viceversa no deja de resonar en aquel otro adentro y afuera de la casa sobre el que conversan Lisias y Demóstenes. ¿Acaso la serie que va del hombre y su interioridad; a la casa y su afuera; hasta la ciudad (la de Dios y la terrena) no hacen sentido unos con otros para encontrarse en la dimensión política y pública (pero también espiritual) de la vida en comunidad?

Por otro lado, y de forma tal vez más directa, aquellas palabras de San Agustín citadas textualmente en la voz de García (lectura para la cual se prepara un sándwich de jamón y

mayonesa), resuenan también en el intertexto shakesperiano de *Macbeth*, en donde la ambición, la usurpación del poder y el crimen constituyen la trama central en el ascenso al trono de Macbeth y su esposa: “El ambicioso de gloria, o bien la busca por caminos legítimos, o bien lo intenta sin lugar a dudas con astucias y trampas, queriendo parecer un hombre honrado, sin serlo”.¹⁶ Y finalmente, todo este tratamiento de la palabra filosófica, a la vez metafísica y política se condensa en la imagen del camión que abre el libro y en cuyo acoplado puede leerse “LAJUSTICIA”.

De este modo, en paralelo a la épica batalla de ficción entre Macbeth, Evel Knievel y Neronga, García desliza otra línea argumentativa acerca de la justicia y el poder en clave filosófica y, aunque que no deja de ridiculizar a los personajes que convoca, las ideas quedan resonando tal vez con más fuerza que si las expresara con solemnidad. La estrategia, como puede verse en la cita que abre este apartado, es la de poner al lector/espectador en alerta: “[pero] qué me está diciendo este tipo” (como dice el propio García).

La segunda discursividad que me interesa analizar es la de la publicidad que, llevada al absurdo y a la incorrección política, contrasta igualmente con las críticas más directas y las formas más consensuadas de pensar la lógica del capitalismo y del consumo contemporáneos. Y es que, para el autor, volviendo a la cita que abre este apartado, no sólo resulta poco interesante hacer denuncias sobre lo que todos estamos de acuerdo, sino que, además, afirma, resultan falsas.

Así, García delinea dos incursiones ficcionales de Orson Welles (creyéndose Macbeth) en el mundo de los productos gourmet y de diseño de alta gama: una sociedad con el chef Roca para la producción y comercialización de helados antropomórficos, y otra sociedad con Philippe Starck para el diseño de una flota de automóviles Mini Cooper de segunda mano, “tuneados” y destinados a la “primera compañía funeraria para enanos”. Los diseños de los helados y de los autos pueden verse en imágenes en blanco y negro publicadas en el libro y, más extensamente, en unos videos compartidos a través de código QR.¹⁷ De más está decir que ambas subtramas llevan la idea del consumo de lujo, la moda y la excentricidad al paroxismo de

lo ridículo y lo desatinado. Los videos diseñados en 3D y acompañados de música clásica muestran prototipos y *renders* hiperrealistas de órganos humanos en colores fluorescentes convertidos en helados de palito, o un Mini Cooper en un antiguo salón cubierto de mármol y con vista bucólica, mientras se va transformando en una carroza fúnebre con los detalles distintivos del diseño Stark (el exprimidor “Juicy Salif” con forma de calamar corona, sobredimensionado, el techo del carro fúnebre). Y toda esa desmesura como producto de la ambición de un Orson Welles-Macbeth que sólo busca hacerse cada vez de más dinero. Algo de estas andanzas en clave de codicia económica recuerdan tal vez aquellas otras de *Ubú* (1896)¹⁸ de Alfred Jarry, también una versión de *Macbeth* en clave corrosiva y bufonesca (Figs. 2, 3, 4 y 5).

Se trata de un humor que, de tan explícito y desatinado, termina por volverse ingenuo; la estrategia apunta a invertir los valores y convertirlos en motivos hilarantes, que provocan una risa inadecuada y gratuita. Hasta los niños advierten, al interior de la trama, el grado de incoherencia puesta a funcionar en la extravagancia de esos consumos: “De entrada, los niños habían desarrollado un sentimiento de asco hacia esos polos industriales. Los niños, que aparte de malvados son listos, sentían que aquello era una auténtica gilipollez”.¹⁹

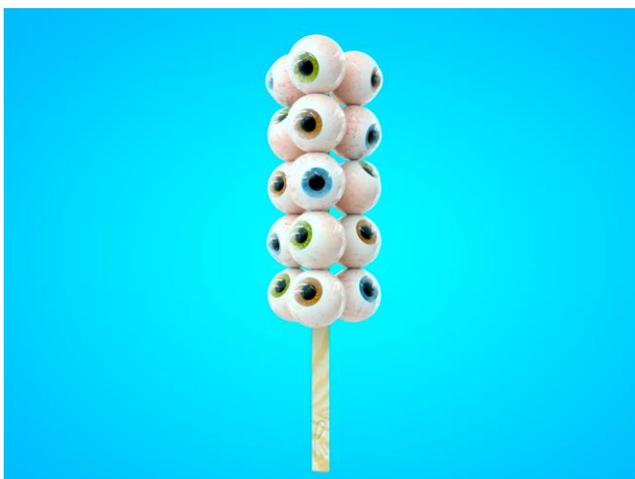


Fig. 2. Material adicional I: proyectos sin realizar del chef Jordi Roca, Ramón Diago (realización). Still de video. Todas las referencias subsiguientes a materiales adiciones se encuentran consignadas del mismo modo que en la publicación analizada. Estos materiales se hayan incluidos a través de un código QR y remiten a una serie de videos realizados para la puesta en escena de la obra en el teatro Humain, trop humain - CDN Montpellier, Francia.

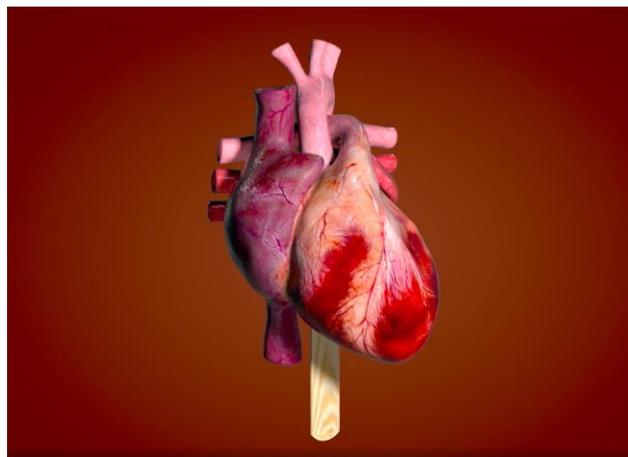


Fig. 3. Material adicional I: proyectos sin realizar del chef Jordi Roca, Ramón Diago (realización). Still de video.



Fig. 4. Material adicional III: proyecto de Philippe Starck para la compañía funeraria para enanos Victor & Fernandito, Ramón Diago (realización). Still de video.



Fig. 5. Material adicional III: proyecto de Philippe Starck para la compañía funeraria para enanos Victor & Fernandito, Ramón Diago (realización). Still de video.

Laboratorio García: por un teatro intermedial

Hasta aquí, entonces, identificamos una serie de referencias al propio universo teatral y a otros: cinematográfico, publicitario y filosófico (al menos los tres campos más destacados) y, a la vez, una serie de combinaciones entre la imagen y la palabra. Así, el ingreso de otras discursividades artísticas y sociales en pos de una palabra narrativa y/o ensayística, y en detrimento de la palabra dramática, dinamita la coherencia del universo ficcional representado tradicionalmente por el teatro. Al mismo tiempo, la inclusión de imágenes fuera de la lógica del registro documental de la puesta en escena pone a jugar distintos lenguajes en un montaje visual que amplía los recursos expresivos y narrativos más allá del campo específico de una literatura dramática hecha, o bien para leerse, o bien para ser llevada a escena. Aquí, el libro también puede *mirarse* en tanto objeto visual autónomo.

Esta articulación de elementos heterogéneos se proponen como cruce de fronteras entre lenguajes, disciplinas, prácticas y textualidades y, al decir de García, construyen “con tino” una obra teatral que está lejos de verse y leerse como una obra de teatro convencional (al menos como punto de comparación, y con ello no estamos queriendo indicar que se trata de una operación *nueva*, ya que estos trasvases de unos dominios a otros resultan prácticas de larga data). Ahora bien, ¿por qué analizar estos fenómenos bajo las conceptualizaciones de la intermedialidad? ¿Por qué no hacerlo desde el punto de vista de los estudios interartísticos o de la intertextualidad?

Por un lado, como señala Clüver, la necesidad de reconcebir los estudios interartísticos en términos intermediales surgió como un cambio gradual en la orientación de los discursos interdisciplinarios, y como un mayor acercamiento de las perspectivas artísticas y estéticas a los estudios de medios.²⁰ Por otro lado, como reseña Prieto, los estudios intermediales conectan con tradiciones semióticas de importante trayectoria en el campo de los estudios sociales y culturales. La intermedialidad no sustituye a las teorías sobre la intertextualidad, más bien la complementa y la actualiza, aportando una metodología y una gama de herramientas críticas que permiten hacer visibles fenómenos que tendían a quedar

fuera de foco desde la perspectiva del análisis textual (al menos aquel más orientado al enfoque lingüístico y literario), pero que esencialmente siguen formando parte del espectro de la intertextualidad en un sentido “expandido”.²¹

A partir de estos breves recorridos históricos por las teorías, sus interconexiones y ampliaciones, podemos ver que la perspectiva intermedial, lejos de apartarse de enfoques interdisciplinarios e intertextuales sobre las prácticas artísticas, las extienden y complejizan a la luz de reformulaciones teóricas y prácticas por igual. Resta agregar una última cuestión de índole teórica que, si bien no se resuelve en una definición única, hemos optado por circunscribirla del siguiente modo: ¿Qué entendemos por “medio”? Gil González y Pardo indican que el medio puede caracterizarse como “la síntesis de una materia/soporte de creación, un lenguaje desde el punto de vista semiótico, una tradición de prácticas y textos de carácter estético y una tecnología de comunicación dominantes, confluyendo sobre un campo cultural y un sistema de agentes y de prácticas sociales institucionalizados”.²² En el caso de los autores, el acento sobre el carácter estético y artístico será importante, aunque la definición engloba, como puede verse, dimensiones de tipo comunicacional, tecnológica, institucional y de prácticas sociales. Resulta pertinente agregar que el uso en singular de la noción de materia, soporte y lenguaje en aquella definición no hace del todo justicia al hecho de que tanto las materias significantes como los lenguajes puestos en juego en un mismo medio pueden ser múltiples (y la mayoría de las veces lo son, de allí que para ciertas teorías todo medio y toda perspectiva teórica sobre el mismo son intrínsecamente intermediales).²³ Volveremos sobre estas cuestiones.

Dicho todo esto, nos proponemos identificar y reflexionar, siguiendo igualmente las consideraciones de Prieto,²⁴ aquellas prácticas artísticas contemporáneas que perturban o cuestionan ciertas inercias del sistema de las artes generando algún tipo de interrupción o transformación creativa y el caso del trabajo de Rodrigo García, en el marco de un estudio de las transformaciones del libro de teatro resulta, a nuestro entender, un ejemplo de interés. Retomemos entonces algunas articulaciones

intermediales propuestas por el libro en cuestión.

García se muestra particularmente interesado en la intersección y confrontación crítica entre arte, publicidad y filosofía, como pudimos ver aquí y también puede encontrarse en otras obras de su autoría. La reflexión aparece en la voz del propio autor en una clave ensayística que recuerda algunos aspectos del llamado *teatro de tesis*. Este tiene ya una historia y una serie de procedimientos bien conocidos: un teatro fuertemente didáctico en donde la tesis filosófica, moral o política es presentada con el propósito de legitimar determinado discurso, convencer sobre ciertas ideas. Su problema es, sin embargo, el riesgo de caer en un excesivo didactismo, en cierta postura paternalista en relación al lector o espectador.²⁵ El trabajo del dramaturgo se separa de esta tradición (o en todo caso la lleva, a nuestro entender, en otra dirección), porque a pesar de transmitir ideas y argumentos con una fuerte carga crítica, su especial interés por la incorrección política y por el efecto de desconcierto termina por cuestionar los lugares más comunes del pensamiento didáctico convencional.



Fig. 6. *Evel Knievel contra Macbeth na terra do finado Humberto*, Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires, 2018. Afiche de la puesta en escena.

Quisiera ahora detenerme en los cruces que el texto plantea entre el teatro y el cine y volver sobre las referencias a Glauber Rocha y Orson Welles, que requieren de mayores

consideraciones. Para ello, debemos empezar por una cuestión ineludible: el intertexto shakesperiano de *Macbeth* (1610).²⁶ Está en el título de la obra de García y, aunque luego se desarrolle en la lógica de un trastorno de personalidad de Welles, su lugar en la tradición teatral es tan fuerte que todo el resto de los elementos se ven magnetizados por él aun cuando, simultáneamente y a lo largo de la obra, lo desestabilicen (**Fig. 6**).

Podría decirse, y esto no hace justicia a la obra de Shakespeare aunque la describe de un modo bastante singular dentro de la tradición teatral, que “Macbeth es gafe para todo el que lo interpreta”, según conversa Welles en una serie de conocidas charlas con Peter Bodganovich.²⁷ Y pareciera que García se valiese de esa superstición para trabajar aquella figura del actor perturbado por el personaje, al punto que esa caracterización se articula con las dos dimensiones de la historia de Macbeth: un relato sobre la ambición y el poder sin escrúpulos y, a la vez, un relato sobre designios funestos y fuerzas oscuras y sobrenaturales. Pero Macbeth, en la piel de Welles y según García, presenta dos aspectos más que nuevamente se introducen en *Even Knievel*, a mitad de camino entre la realidad y su reelaboración por parte de la ficción: por un lado, Welles viajó efectivamente a Brasil para filmar lo que será, dentro del mito que es la propia trayectoria del director norteamericano, uno de los momentos clave de su accidentada y conflictiva carrera cinematográfica: el incidente de *It's all true* (1942).²⁸ Por otro lado, *Macbeth* fue la obra de Shakespeare sobre la que Welles más trabajó, tanto en cine como en teatro, radio y hasta en un trabajo de ilustración, representando además un verdadero campo de experimentación intermedial para el director. Como señala Fernández-Vara:

*What is common in all the versions of the text is the use of intermediality as a means to appeal to the senses of the audience and to reproduce the supernatural powers pervading the play. Instead of special effects, Welles opts for aesthetic defiance to the conventions proper of the medium he is working in, to surprise the audience and create theatrical/filmic effects that enhance the magic of the text.*²⁹

Resultaría extenso comentar aquí de forma pormenorizada el trabajo intermedial de Welles; basta decir que se trata de distintas instancias de experimentación sobre la iluminación y el sonido en relación al montaje, la puesta en escena y la performance de los actores, tanto en las versiones teatrales como en el film. Un dato tal vez algo anecdótico pero que no deja de resonar en la versión de García, es el hecho de que la primer versión teatral de Welles, *Voodoo Macbeth* (1936), se situaba en Haití en el siglo XIX, operando como García en la desterritorialización de la historia original, hacia un lugar otro, distinto a Europa y de raíces africanas. Aquí también reaparece la versión de Jarry con su *Ubú*, que sitúa su historia en Polonia (o sea, en “Ninguna Parte”, según se encarga de escribir el autor en el texto).³⁰ La operación en todos los casos, trabaja sobre la extrañeza de estos lugares otros, y a la vez lo suficientemente próximos para generar resonancias en relación a los temas centrales de la obra en nuestro propios contextos.

En relación con Glauber Rocha, García introduce su propia lectura de la obra del director brasileño, en un texto que citamos al comienzo de este artículo. Allí el dramaturgo no sólo delinea la poética de un artista singular, sino también el lugar problemático (al igual que Welles) del artista que se sale de las convenciones del medio y los marcos institucionales para quedar fuera del sistema. En todo caso, también un lugar “maldito” que no deja de nutrir los mitos y aspiraciones de la propia institución artística (en este caso, la industria cinematográfica). Podríamos decir que estas reflexiones en torno a la figura del artista y su medio resultan igualmente un tema recurrente en la escritura del dramaturgo. Más aún, el propio García se presenta, en no pocas ocasiones, bajo estas coordenadas.³¹

Recordemos algunas otras caracterizaciones del cine de Rocha. Al estudiar sus trabajos y vincular su poética con distintos legados artísticos los críticos no dudan en hacer referencia a Bertolt Brecht, Antonin Artaud y también a Oswald de Andrade.³² Distanciamiento, crueldad, teatralidad y antropofagia bien pueden describir también el trabajo de García. Resulta importante decirlo, y creo que las relaciones intertextuales de *Evel Knievel* a la obra de Rocha se hacen eco de ello:

el trabajo y el pensamiento del cineasta brasileño operan con las tradiciones europeas, a la par de los legados artísticos y culturales de Brasil y Latinoamérica en aquella clave crítica y antropofágica de herencia local. En *A idade da terra*,³³ film sobre el que García hace puntual referencia, también se tematizan cuestiones vinculadas al poder, a los sistemas políticos, económicos, culturales y religiosos dominantes. Opera igualmente con un relato fragmentario, barroco y profuso en sus trabajos sobre la imagen y el sonido. También la voz *en off* del director encuentra un lugar predominante en el relato. Resultaría extenso desarrollar en profundidad las relaciones puestas a jugar entre *Evel Knievel* y *A idade da terra*; me interesa señalar, sin embargo, una cuestión sobre el trabajo de Rocha que resuena en la pieza de García: el *montaje nuclear*. En su estudio, Stara señala:

[...] llegamos a aquello que hizo al film célebre (si es que, en medio de la polémica, podemos hablar de celebridad): la concretización de la tan discutida teoría del montaje nuclear que, como ya dije, era la extremización de las teorías del montaje de Eisenstein, y aquella en la que “la calidad está en la cantidad”. ¿En qué sentido la calidad está en la cantidad? Esta cantidad de la cual Glauber habla es visualmente fácil de hallar. No es una cuestión de velocidad o de lentitud lo que hace al conjunto ser nuclear. [...]

Un montaje entonces que no privilegie una lectura plana de la imagen, en este caso esclava de la historia contada, sino un montaje que haga hablar a la imagen misma, que la haga cantar y bailar junto a la cámara cinematográfica. Y agrega Glauber: “Se trata de un montaje que produce la desnuclearización de los temas haciendo ver posible lo imposible”. Esta lectura inconsciente, que conduce a una suerte de autonomía de la imagen, nos conduce también al ámbito del sueño (o como Glauber amaba decir: “de la magia”), del cual habló en la “Estética del Sueño” (*Eztetyka do Sonho*). [...]

En resumen, no se sigue ningún tipo de regla para hacer el montaje; todo parece existir espontáneamente como base para la liberación de la imagen y para hacer, por tanto, que ésta se mueva como dentro de un sueño.

Entonces esa cantidad, que favorece la explosión de la imagen en la pantalla, podría ser una suerte de summum de todas las posibilidades de montar. Esta es la fuerza que lo hace nuclear.³⁴

Cito *in extenso* a la autora porque en su descripción aparecen no sólo las caracterizaciones centrales en torno a la noción (profusión, no linealidad, cualidades sinestésicas y de ensoñación de la imagen), sino también una serie de referencias sobre la poética de Rocha y de la tradición cinematográfica (sobre la que se asienta y a la vez expande) que colaboran en su comprensión e importancia. Y como puede verse, abonan las teorías sobre el montaje cinematográfico vinculadas no tanto a una conceptualización de la obra de arte en tanto orgánica, sino como un constructo artificial que se muestra ostensiblemente como tal y que se propone, en términos de significación, en *devenir* (para retomar las ideas de Sarrazac sobre el teatro, que también las trabaja sobre la base del trabajo de montaje). Volveremos sobre esto, antes de ello brevemente algunas notas sobre las brujas de Macbeth.

Regresando a la conversación entre Welles y Bodganovich, las brujas ocupan un lugar central en la trama de la obra del dramaturgo británico, y acaso García también lo considera, en la medida en que son los únicos personajes, además del protagonista, que trae a la escena de *Even Knievel* (y, al igual que Welles, se las toma bastante más en serio):

OW: Cierto. Las brujas son la clave de todo. No están vaticinando el futuro, hacen que el futuro se realice. Ésa es la razón por la que termino el film con tres de ellas. No voy a citar lo que dicen. Trae mala suerte.

PB: ¿No es superstición?

OW: Algo que sabe todo actor shakespeariano del mundo.³⁵

También en *Even Knievel* las brujas aparecen al final de la obra; no solo una sino dos veces: en el “Anexo X” y en el “Epílogo”; y lo hacen de algún modo fuera del libro, de sus confines materiales, a través de códigos QR que nos llevan a un lugar otro, virtual.³⁶ Aquí nuevamente este trabajo combinatorio entre la imagen y la palabra, conectados a través de este código que permite una lectura/visualización hiperenlazada (si se nos permite el término). El primer video que se puede visualizar (“el camino del puesto de acarajé de Dinha al puesto de acarajé de Cira con referencias al film *La edad de la tierra*, de Glauber Rocha”, según el epígrafe del código en cuestión) comienza con una especie de ritual, donde Dinha, Cira y un tercer personaje, también una mujer afrobrasileña, vestidas de forma tradicional, llegan a la playa y realizan una ofrenda de comida. Se oyen unas voces ininteligibles, como grabadas y reproducidas al revés, y también una música popular brasileña que recuerda a las bandas de sonido de los films de Rocha. El extrañamiento de las voces, que no se corresponde con la gestualidad de las mujeres, recuerda igualmente esas observaciones de García sobre la falta de *raccord* en el film de Rocha y también al análisis de Fernández-Vara³⁷ sobre el uso de las voces de las brujas en el film de Welles. Se trata de voces acusmáticas que generan el efecto sobrenatural buscado y refuerza el universo de las brujas, ahora en clave de religiosidad afrobrasileña. En el “Epílogo” García señala que Dinha y Cira rezan a lemanjá. ¿Imploran su ayuda protectora? ¿Acaso Dinha, Cira y la tercera mujer son las brujas? ¿O acaso las brujas representan fuerzas opuestas, sobrevolando la escena con mensajes fatídicos? A continuación, y con la banda de sonido como hilo conductor, se verán imágenes de enfrentamientos y muertes en las calles de la ciudad, donde Dinha y Cira se lamentan y protestan por lo sucedido (**Figs. 7, 8, 9 y 10**).

El segundo video (“voces de brujas del film *Macbeth*, de Orson Welles, más xilófono”, según el epígrafe del código de referencia) es un trabajo en 3D, al igual que otros videos ya comentados. Aquí, sin embargo, lejos de tratarse de una especie de parodia de un anuncio publicitario, se refuerzan aspectos poéticos de la combinación de los elementos visuales y sonoros. Se trata de una pieza más extensa que el resto (dura algo más de 20 min.) y las voces, igualmente ininteligibles, se mezclan



Fig. 7. Material adicional V: el camino del puesto de acarajé de Dinha al puesto de acarajé de Cira con referencias al film “La edad de la tierra”, de Glauber Rocha, David Rodríguez Muñoz (realización), Ramón Diago (efectos). Still de video.



Fig. 8. Material adicional V: el camino del puesto de acarajé de Dinha al puesto de acarajé de Cira con referencias al film “La edad de la tierra”, de Glauber Rocha, David Rodríguez Muñoz (realización), Ramón Diago (efectos). Still de video.



Fig. 9. Material adicional V: el camino del puesto de acarajé de Dinha al puesto de acarajé de Cira con referencias al film “La edad de la tierra”, de Glauber Rocha, David Rodríguez Muñoz (realización), Ramón Diago (efectos). Still de video.



Fig. 10. Material adicional V: el camino del puesto de acarajé de Dinha al puesto de acarajé de Cira con referencias al film “La edad de la tierra”, de Glauber Rocha, David Rodríguez Muñoz (realización), Ramón Diago (efectos). Still de video.

con distintos efectos sonoros en una realidad virtual fantástica, algo onírica, sumamente plástica y lúdica. Una imagen en movimiento que atraviesa paisajes de formas orgánicas y tecnológicas, en permanente mutación, iluminando y conjurando, de algún modo, aquellas palabras funesta que sobrevuelan *Macbeth* y, por qué no, también su tradición teatral.

A modo de cierre. ¿Un libro contemporáneo?

Las relaciones intermediales de tipo referencial van de la tematización de un medio en otro, pasando por la representación, imitación o evocación,³⁸ e inclusive algunos autores trabajan nociones como metamediación y paramediación.³⁹ En todo caso, creemos que la inclusión de referencias a otro medios (más allá que se trate de alusiones temáticas o por el contrario intervengan más directamente en la dimensión compositiva del medio en cuestión) tienen el potencial de influir en los procesos de significación de la obra. Y resulta por ello de interés para la perspectiva intermedial. En este sentido, el trabajo intermedial (tanto referencial como de combinatoria de medios) de *Even Knievel* opera, creemos, con distintos grados de intervención compositiva en el medio del libro de teatro, pero en conjunto confluyen en una obra que busca redefinir los lenguajes, soportes y materialidades del texto en cuestión y, a la vez, también busca reconfigurar la interacción entre producción y recepción al interior de prácticas

artísticas y tradiciones culturalmente institucionalizadas.⁴⁰

Dos últimas reflexiones sobre las operaciones de montaje y el análisis aquí esbozado. El montaje podría resultar un elemento que a nivel compositivo opera en *Even Knievel* como un recurso propio de una intermedialidad referencial de tipo imitativa, articulando teatro y cine al interior de la propia composición de la obra. Un montaje que se propone hacer evidentes una lógica fragmentaria, no lineal ni causal, rompiendo con la estructura más tradicional de la configuración del drama en tanto orgánica, continua y coherente. Aquí mismo se trabajó esa idea a partir de la noción de *montaje nuclear* de Glauber Rocha.

Ahora bien, como nos recuerda Peter Bürger en su ya clásica teoría de la vanguardia,⁴¹ el procedimiento del montaje puede ser pensado no sólo como patrimonio del cine, en tanto puede rastrearse también en la historia de la pintura y la literatura (y recordemos que también Sarrazac, aquí citado, se vale de esta noción para describir ciertas operaciones teatrales). Entonces, en la medida en que, así entendido, el montaje no resulta un procedimiento específico del medio de referencia, ¿se inhabilitaría la posibilidad de pensar el trabajo de montaje, al interior del libro de *Even Knievel*, como procedimiento intermedial? Por otro lado, y en tanto tampoco resulta novedoso, ¿se inhabilitaría la posibilidad de pensarlo como una práctica que podría perturbar o cuestionar ciertas inercias del sistema de las artes, generando algún tipo de interrupción o transformación creativa?

En lo que respecta a la pregunta acerca de la pertinencia de una mirada sobre cruces e intersecciones entre objetos de bordes poco identificables, diría que los estudios intermediales (y las propias prácticas artísticas) vienen a echar por tierra toda pretensión modernista de especificidad disciplinar en relación a su medio. La perspectiva intermedial apunta justamente a marcar los trasvases entre las artes como un proceso que se da al interior de las mismas y que implica un pensar lo propio y a la vez lo otro en un mismo movimiento. Como señala Rebentisch:

El resultado de este proceso de reflexión es que la musicalización de

la música, la teatralización del teatro, la reflexión de lo pictórico en la pintura, etc., han llevado reflexivamente a las artes a abrirse las unas a las otras. Y esta apertura, cuando se la examina detenidamente, resulta ser una apertura solo en el sentido de que es implícita a la reflexión sobre la especificidad de los recursos de representación de cada una de las artes. Lo que en tal reflexión emerge en primer lugar es lo que podríamos llamar el rol constitutivo que tiene la intermedialidad en la especificidad de los recursos de representación de cada una de las artes.⁴²

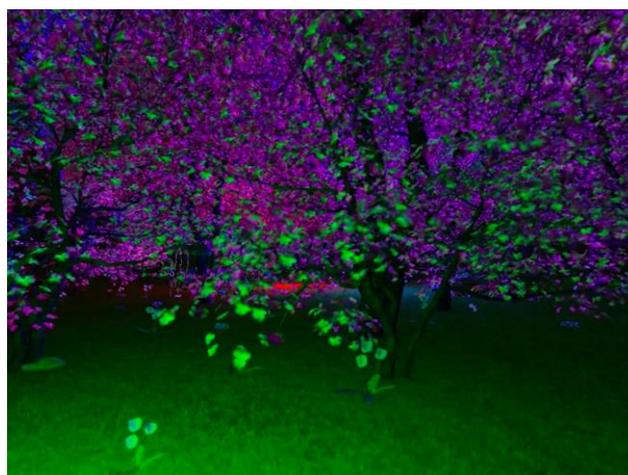


Fig. 11. Material adicional VI: voces de brujas del film *Macbeth*, de Orson Welles, más xilófono, Eva Papamargariti (realización). Still de video.

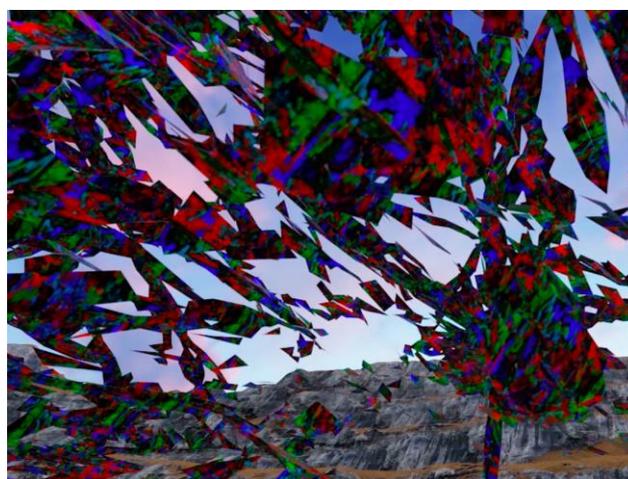


Fig. 12. Material adicional VI: voces de brujas del film *Macbeth*, de Orson Welles, más xilófono, Eva Papamargariti (realización). Still de video.



Fig. 13. *Material adicional VI: voces de brujas del film Macbeth, de Orson Welles, más xilófono, Eva Papamargariti (realización). Still de video.*



Fig. 14. *Material adicional VI: voces de brujas del film Macbeth, de Orson Welles, más xilófono, Eva Papamargariti (realización). Still de video.*

Podríamos decir que el montaje en tanto procedimiento compartido no resta interés y pertinencia al estudio intermedial, más bien lo nutre para poner en perspectiva el trabajo propio del teatro a la luz del trabajo *otro* del cine (y esto tanto en las dimensiones del lenguaje y sus procedimientos, como en relación a ciertas poéticas y prácticas experimentales y a las dinámicas institucionales asociadas). Las referencias al cine de Orson Welles (aún en la mirada caricaturizada del personaje) y, más especialmente, de Glauber Rocha (aquí en clave de homenaje), traen consigo una reflexión en todos esos frentes. En relación a su capacidad de generar algún tipo de transformación creativa, consideramos que la novedad no hace necesariamente al cuestionamiento o interrupción de las formas, sino que se trata de los usos y lecturas productivas (a nivel reflexivo

y de ampliación de sus posibilidades y sus sentidos) aquello que puede hacer del medio una práctica transformadora (**Figs. 11, 12, 13 y 14**).

En 2018, con motivo de la edición de *Volumen. Escena editada*, se publica un pequeño libro: *¿Qué es un libro contemporáneo?* Allí un conjunto de críticos y artistas se preguntan por el presente y el futuro del libro de teatro. La mirada de Ulises Carrión resulta iluminadora:

Varios siglos de vida común entre hombres y libros han dejado su marca en ambos lados. Los hombres aprendieron a leer y luego se aburrían. Los libros aprendieron a que no durarían para siempre y comenzaron a moverse.

Los libros se convirtieron en territorio para el juego, abiertos a cualquiera dispuesto a tomar parte de él.⁴³

En esta dirección y bajo el signo de estos tiempos avanza Rodrigo García con su *Evel Knievel contra Macbeth na terra do finado Humberto*.

Notas

¹ Estas publicaciones incluyen, desde hace ya algunos años, el registro visual de la puesta en escena, estudios preliminares, textos críticos, entrevistas y/o cronologías que acompañan la más tradicional edición del texto dramático. El fenómeno está en parte relacionado con puestas en escena que anteceden la publicación del texto y que en algunos casos implican una reconstrucción de textos dramáticos que no tenían originalmente un formato escrito –resulta aquí recordar que este fenómeno da cuenta de un cambio fundamental en las relaciones tradicionales entre texto y escena, donde el primero precedía al segundo y éste último transponía “fielmente” la palabra escrita en la puesta en escena–. A ello se suman otras publicaciones teatrales que se ubican en un lugar híbrido, próximo al libro de artista. Se agrega, finalmente, proyectos multimediales en los que la pieza teatral forma parte de una serie más amplia de obras artísticas que puede incluir también un film, una instalación y un libro –el artista desarrolla de este modo un proyecto ensayístico y/o conceptual en torno a una temática y lo aborda en distintas piezas y medios–. Algunos ejemplos del campo teatral argentino, entre otros: *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos* (2003) de Ricardo Bartís; *Minefield / Campo minado* (2017) de Lola Arias; *Yo tenía un alma buena (fragmento de un discurso mutilado)* (2015) de Maricel Álvarez.

² Rodrigo García, *Evel Knievel contra Macbeth na terra do finado Humberto + cuadernos*, Córdoba, DocumentA/Escénicas, 2018. Existe también una edición española de la editorial La Ña Rota, realizada el mismo año. La obra teatral se estrenó en noviembre de 2017 en el teatro Humain trop humain - Centro Dramático Nacional de Montpellier, bajo la dirección del autor. En 2018 se estrena en el Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires, también bajo la dirección de su autor. Ficha Técnica Artística:

Texto: Rodrigo García

Actúan: Gabriel Ferreira Caldas, Núria Lloansi, Inge Van Bruystegem

Vestuario: Marie Delphin, Eva Papamargariti

Iluminación: Sylvie Mélis

Espacio escénico: Rodrigo García

Vídeo: Ramón Diago, Eva Papamargariti, David Rodríguez Muñoz y Daniel Romero

Sonido: Serge Monségu, Daniel Romero

Asistencia de dirección: Juan Doumecq

Producción: Silvia Oleksikiw

Dirección: Rodrigo García

Duración: 90 minutos

³ Rodrigo García, *Evel Knievel contra...*, op. cit., s/p.

⁴ *Ídem*.

⁵ La expresión, usada por Sarrazac, entre otros, toma la propia caracterización que hace Aristóteles en su Poética sobre la obra dramática, guiada por un sentido de organicidad unidad y orden (desde el punto de vista de la lógica y coherencia causal de las acciones). El teatro

moderno y el teatro contemporáneo ponen en crisis ese sentido de organicidad. Cf. Jean-Pierre Sarrazac, “El drama en devenir. Apostilla a L’avenir du drame”, en: *Cuadernos de Ensayo Teatral*, n° 12, México, Pasodiegato, 2009.

⁶ Rodrigo García, *Evel Knievel contra...*, op. cit., s/p.

⁷ Miguel Carrera Garrido, “La destrucción o el teatro: la creación de Rodrigo García en la encrucijada entre escena posdramática y mimesis tradicional”, *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, n° 18, Buenos Aires, diciembre de 2013. www.telondefondo.org (acceso: 20/5/2019).

⁸ Eduardo Pérez-Rasilla, “Cenizas escogidas: aproximación a la escritura dramática de Rodrigo García”, *Cuadernos del Ateneo*, n° 27, España, pp. 93. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3250011> (acceso: 30/5/2019).

⁹ Rodrigo García, *Evel Knievel contra...*, op. cit., p. 95.

¹⁰ Jean-Pierre Sarrazac, “El drama en...” op. cit., p. 11.

¹¹ García en Mercedes Ruiz y Yohayna Hernández, “Pero hay que hacerlo, si no, qué gracia tiene. Una charla con Rodrigo García”, *Tablas*, n° 4, 2008, pp. s/p. <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=245>, (acceso: 25/3/2019).

¹² García habla de *Aproximación a la idea de la desconfianza* (Madrid, 2008), programada en el VIII Festival Escena Contemporánea.

¹³ Rodrigo García, “Cómo encontrar el lugar de la palabra dentro del teatro”, *Primer Acto*, n° 322, 2008, pp. 89-91. <http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2018/11/Primer-Acto-322.-Rodrigo-Garcia.-Como-encontrar-el-lugar-de-la-palabra.pdf.pdf>, (acceso: 1/4/2019).

¹⁴ Rodrigo García, *Evel Knievel contra...*, op. cit., p. 85.

¹⁵ *Ibid*, p. 96.

¹⁶ Cita García a San Agustín, *Idem*.

¹⁷ Material adicional I: proyectos sin realizar del chef Jordi Roca. Realización: Ramón Diago. http://ramon.diago.free.fr/EVEL_KNIEVEL/BONUS_1.m.p4. Y: Material adicional III: proyecto de Philippe Starck para la compañía funeraria para enanos Víctor & Fernandito. Realización: Ramón Diago. http://ramon.diago.free.fr/EVEL_KNIEVEL/BONUS_3.m.p4. (Acceso: 5/4/2019).

¹⁸ Fecha en que la pieza fue presentada en el Teatro de l’CEuvre. Por otro lado, en la puesta en escena de *Evel Knievel* el vestuario de las actrices (armaduras, cascos y uso de plataformas de distintos niveles que las hacían caminar cojeando), al igual que la caracterización de Neronga (un muñeco a escala humana como esos que hacen publicidad en la vía pública o animan fiestas infantiles) también se aproximaban al universo poético de las marionetas, propio de Jarry y su personaje Ubú.

¹⁹ Rodrigo García, *Evel Knievel contra...*, op. cit., p. 29.

²⁰ Algunos puntos sobresalientes: en primer lugar, reconocer el carácter histórico de nociones como arte y literatura, propias de la tradición occidental a partir del siglo XVIII. En segundo lugar, desde el *ready-made*, el

estatus de obra de arte depende más claramente de una comunidad interpretativa que así lo designe y acepte que de un fundamento ontológico fuerte. Siguiendo este desarrollo histórico, el arte contemporáneo pone en crisis distinciones entre alta y baja cultura, y tiende a trabajar en múltiples medios, ampliando los materiales, los soportes y las tecnologías empleadas. La producción artística con base en medios digitales y su análisis no han hecho más que profundizar esas aproximaciones al campo de la intermedialidad. Por su parte, los estudios interesados en formas de arte popular y de la llamada cultura de masas se vuelca cada vez más a investigaciones en torno de la recepción, abandonando perspectivas de tipo más formalistas. Cf. Claus Clüver, “Intermediality and Interarts Studies”, en Jens Arvidson *et al.* (ed.), *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, Lund, Intermedia Studies Press, 2007. https://portal.research.lu.se/ws/files/7694317/changing_borders_e_bok.pdf, (acceso: 1/7/2020).

²¹ Siguiendo al autor, el paso de la intertextualidad a la intermedialidad representa un cambio de paradigma epocal que va del textualista de la hermenéutica y el posestructuralismo de los años setenta al interés por la materialidad en los estudios culturales de los noventa. Cf. Julio Prieto “El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. V, nº 1, invierno, 2017. http://www.pasavento.com/pdf/09_OPRESENTACION.pdf#p=9-10, (acceso: 1/7/2019). Desde la semiótica, autores como Verón amplían igualmente perspectiva, herramientas y objetos de análisis sobre los procesos de producción de sentido incluyendo el estudio de los medios masivos como también de discursividades científicas y artísticas. Cf. Eliseo Verón, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa 1996.

²² Antonio Gil González y Pedro Javier Pardo (eds.), *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*, Binges, Éditions Orbis Tertius, p. 16. Cf. al respecto las definiciones propuestas por Claus Clüver, “Intermediality and Interarts...”, *op. cit.*, pp. 30 y 31.

²³ Clüver desarrolla justamente las distintas definiciones en torno a la noción de medio, la necesidad de considerar la multiplicidad de materias significantes puestas a jugar en un mismo texto y su importancia para la perspectiva intermedial. Estas y otras revisiones terminológicas lo llevan también a una definición ampliada de la noción de texto (en línea con lo señalado en la nota 21 del presente trabajo), Claus Clüver, “Intermediality and Interarts...”, *op. cit.* Por su parte, Mitchell en su trabajo sobre las relaciones entre texto e imagen señala: “todas las artes son artes ‘compuestas’ [...]; todos los medios son mixtos, combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos”. Cf. William J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal, 2009, p. 88.

²⁴ Julio Prieto, “El concepto de...”, *op. cit.*

²⁵ Cf. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998, pp. 449 y 450.

²⁶ Fecha en que la pieza fue presentada en el Teatro del Globo.

²⁷ Orson Welles y Peter Bogdanovich, *Ciudadano Welles*, Barcelona, Grijalbo, 1995, p. 247.

²⁸ No es posible desarrollar aquí todo el incidente, sólo señalar que Welles viaja a Brasil por pedido de la RKO e intereses de la política exterior norteamericana y estando allí el estudio rescinde su contrato alegando un mal desempeño por parte del director. *Ibid.*, pp. 172-207.

²⁹ Las versiones son: *Voodoo Macbeth* (1936, obra teatral estrenada en el The Federal Theatre Project); luego vuelve al texto al año siguiente para The Columbia Workshop, en una adaptación radial; después revisita la obra en formato teatral en 1947, cuando la dirige y protagoniza para el Utah Centennial Festival, montaje que servirá a su vez como ensayo para el film que realiza al año siguiente (*Macbeth*. Dirección y guión: Orson Welles. Largometraje, ficción, 105 min. Color, sonido, 35mm). Además de ello, también realiza las ilustraciones de la obra para la publicación *The Mercury Shakespeare* (1941) que, según la autora, adelantarán las imágenes para la posterior puesta en escena de la versión filmica. Cf. Clara Fernández-Vara, “Orson Welles. Intermedial Versions of Shakespeare in Theatre, Radio and Film”, Tesis de Maestría, MIT, 2004, en: <https://cmsw.mit.edu/wp/wp-content/uploads/2016/10/147701991-Clara-Fernandez-Orson-Welles-Intermedial-Versions-of-Shakespeareian-Theatre-Radio-and-Film.pdf>, (acceso: 4/6/2020).

³⁰ Discurso de Alfred Jarry pronunciado en la primera representación de *Ubú Rey*, en el Teatro de l’CEuvre, el 10 de diciembre de 1896. Cf. Alfred Jarry, *Todo Ubú*, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 25.

³¹ Oscar Cornago, “En retrospectiva. Rodrigo García, palabra y cuerpo”, *Primer acto. Cuadernos de investigación teatral*, nº 322, 2008. <http://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2018/11/Primer-Acto-322.-Rodrigo-Garcia.-Palabra-y-cuerpo.pdf>, (acceso: 27/6/2020).

³² Cf. David Oubiña, “Prometo furioso. Canibalismo y demolición en Glauber Rocha” e Ismail Xavier, “Glauber Rocha: el deseo de la historia”, ambos en: AAVV, *Glauber Rocha del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento* [Catálogo de exhibición], Buenos Aires, MALBA, 2004.

³³ *A Idade da Terra* (1980). Dirección y guión: Glauber Rocha. Largometraje, ficción, 153 min. Color y Sonido, 35mm. El film se empieza a rodar en 1978 en Salvador, Brasilia y Río de Janeiro y se presenta en el Festival de Venecia en 1980. Stara sintetiza de este modo el argumento, el procedimiento general de montaje y los objetivos de Rocha en relación a su exhibición: “La película propone una reinterpretación del Apocalipsis. Cuatro Cristo resucitan en una edad de la tierra indeterminada. Luchan contra Brahm el capitalista quien quiere destruir el mundo. La finalidad es devolver la paz y crear una nueva religión la del Amor, en donde colaboren políticos y religiosos, en la construcción de la democracia. Esta obra fue rodada sobre la base de la teoría del montaje nuclear y, lo más importante, fue pensada para ser exhibida en la TV de modo que todos pudiesen tener acceso a ella. Con esta película, Glauber confirma su discurso sobre la democratización de los medios como divulgadores de obras artísticas para la masa”. Cf. Daniela Stara, *De la realidad al sueño: incidencias buñuelianas en el cine de Glauber Rocha*, Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de

Madrid, 2010. <https://eprints.ucm.es/11182/>, (acceso: 5/10/2020).

³⁴ Daniela Stara, *De la realidad al sueño... op. cit.*

³⁵ Welles y Bogdanovich, *Ciudadano Welles, op. cit.*, pp. 246 y 247.

³⁶ Material adicional V: el camino del puesto de acarajé de Dinha al puesto de acarajé de Cira con referencias al film *La edad de la tierra*, de Glauber Rocha. Realización: David Rodríguez Muñoz. Efectos: Ramón Diago. http://ramon.diago.free.fr/EVEL_KNIEVEL/BONUS_5.m.p4. Y: Material adicional VI: voces de brujas del film *Macbeth*, de Orson Welles, más xilófono. Realización: Eva Papamargariti. http://ramon.diago.free.fr/EVEL_KNIEVEL/BONUS_6.m.p4. (acceso: 5/4/2019).

³⁷ Clara Fernández-Vara, "Orson Welles. Intermedial...", *op. cit.*

³⁸ Un "como si" un medio pudiese crear la ilusión de que poder reproducir, desde su propio medio, la materialidad, los procedimientos y las técnicas de otro medio. Cf. Irina Rajewsky, "Intermediality, intertextuality and remediation: a literary perspective on intermediality", en *Intermedialités*, N° 6, otoño, 2005, disponible en: <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2005-n6-im1814727/1005505ar/>, (acceso: 23 de junio de 2019).

³⁹ Antonio Gil González y Pedro Javier Pardo, *Adaptación 2.0... op. cit.*

⁴⁰ La tipología de Werner Wolf (1998), por ejemplo, hace foco en las distinciones entre las alusiones temáticas o incidentales a otros medios y los enlaces *transformacionales* de un medio en otro. En la medida en que "las primeras no intervienen en la dimensión *composicional* ni ponen en juego la materialidad o el específico régimen semiótico del medio [y considerando que las alusiones a temas, motivos y recursos formales de otras artes y medios citados como repertorio imaginario o campo semántico resultan ya satisfactoriamente descritas por las nociones de 'isotopía' e 'intertextualidad'], sería poco pertinente considerarlas como formas de intermedialidad salvo en una especie de 'grado cero' de la misma". Cf. Julio Prieto, "El concepto de...", *op. cit.*, p. 14.

⁴¹ Para el autor, sin embargo, el modelo de montaje que resulta de interés para una teoría de la vanguardia no sería su acepción cinematográfica, en tanto allí el concepto viene dado por el propio medio, sino que estaría en el *collage* cubista en donde encuentra estatuto de principio artístico. Según el autor, en este último, la incorporación de fragmentos de realidad, de materiales que no han sido elaborados por el artista, destruye la unidad de la obra, dinamita su organicidad. Más aún, la obra ya no remite a la realidad, sino que *es* la realidad. Dos cuestiones resultan, a nuestro entender, problemáticas. En primer lugar, si bien es cierto que el montaje en el caso del cine resulta su "técnica operativa básica", como la caracteriza Bürger, las diferentes formas de operar con esa técnica se constituyen en un lenguaje con su gramática y sus principios constructivos y artísticos. Como el propio autor señala, no es el mismo uso del montaje aquel que reproduce el movimiento natural de aquel otro uso que construye o produce el efecto de movimiento (por ejemplo, la filmación de un atleta en movimiento versus la sucesión de imágenes fijas de distintos leones en distintas posiciones dando la

impresión de que se está poniendo de pie). Más aún, no es el mismo uso aquel que le da el cine narrativo clásico (que busca crear un efecto de continuidad y organicidad en la historia) que aquel otro de las experimentaciones artísticas, como el *montaje de atracciones* de Eisenstein o el *montaje nuclear* que veíamos con Rocha. Podemos ver, entonces, que aquella definición del montaje en términos de ruptura de la unidad y la organicidad se ve cuestionada con el cine narrativo clásico. En este sentido, creemos que el montaje en tanto operatoria técnica y artística no genera, *per se*, un único tipo de efecto de sentido, sino que dependerá de los usos y las gramáticas productivas puesta en juego. Por otro lado, la afirmación de que la obra ya no remite a la realidad, sino que *es* la realidad, requiere igualmente a nuestro entender una revisión ya que la historia del arte moderno y contemporáneo nos ha mostrado que aún en las búsquedas más radicales el ingreso de esos fragmentos *en bruto* al campo artístico genera un *efecto* de realidad. Es claro que el efecto de sentido de un trozo de periódico extraído de la realidad y puesto a funcionar en el espacio de la obra de arte no es el mismo que su representación (por más realista que sea) y, sin embargo, ese trozo de diario introducido allí (por su selección y disposición) cambia de estatuto a la vez que cuestiona, simultáneamente, el estatuto de la obra. Estas operaciones sobre lo fragmentario y heterogéneo y sus efectos de sentido puede verse con claridad en el trabajo de Rodrigo García que aquí estudiamos. Cf. Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997 [1974].

⁴² Juliane Rebentisch, "Intermedialidad", en *Estética de la instalación*, Buenos Aires, Caja Negra, 2018, pp. 142-143.

⁴³ Fragmentos de Ulises Carrión, *El nuevo arte de hacer libros, Archivo Carrión I*, México, Tumbona ediciones, citado en: Gabriela Halac y Ariel Farace (comp.), *¿Qué es un libro contemporáneo?*, Buenos Aires, Teatro Nacional Cervantes, 2018, p. 89.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Pinta, María Fernanda; "Por otra parte, viajando en lo desconocido". Teatro, cine y filosofía según Rodrigo García". En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 17 | Segundo semestre 2020, pp. 123-138.

Fecha de recepción: 5 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 14 de octubre de 2020