

arte que, con sus puestas en escena, su Escuela Teatral, sus conferencias y sus publicaciones, introdujo en la escena nacional poéticas teatrales y repertorios innovadores como la obra de Bertolt Brecht que tan solo algunos años después, se volverían centrales en el campo teatral de Buenos Aires.

Bibliografía

- Ansaldó, Paula. 2018. "Teatro popular, teatro judío, teatro independiente: una aproximación al Idisher Folks Teater (IFT)", *Culturales*, N° 6, e.345, México, pp. 1-27.
- Brecht, Bertolt. 2004. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Editorial Alba.
- _____. 2012. *Teatro Completo*, Madrid: Cátedra.
- Dubatti, Jorge. 2013. "El teatro de Bertolt Brecht en Buenos Aires: observaciones de Teatro Comparado", *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte*, N° 22-23, facultad de Arte (UNICEN), pp. 13.24.
- _____. 2009. *Concepciones de teatro: Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires: Atuel
- Fizsmán, Lucas. 2017, 28 de noviembre. "Breve muerte del idish", *Código y Frontera*. Recuperado de: <http://www.codigoyfrontera.space/2017/11/28/breve-muerte-del-idish/>
- McGeeDeutsch, Sandra. 2010. *Entrevista a Cipe Lincovsky*. Archivo Oral Centro Mark Turkow.
- Rosenzvaig, Marcos (1991) "El Teatro Idish en Buenos Aires", *Cuadernos de Investigación Teatral del San Martín*, Año 1, N°1, Ed. Teatro Municipal General San Martín, pp. 54 a 64.

Abstract: This work will deal with the staging of Bertolt Brecht plays at the IFT theatre (*Idisher Folks Teater / Teatro Popular Judío*) during the 1950s. The IFT was the first independent theater in Argentina to stage a Brecht text. From the analysis of *Madre Coraje* (1953) directed by Alberto D'Averzaen Ídish and *El alma buena de Sechuán* (1958) directed by Oscar Fessler in Spanish, we will show how the Jewish theater functioned in Buenos Aires as a kind of modernizing current through from which new poetics and theatrical repertoires arrived in Argentina.

Keywords: Brecht - Jewish theater - IFT - Buenos Aires

Resumo: Este trabalho tratará da encenação de peças de Bertolt Brecht no teatro da IFT (*Idisher Folks Teater / Teatro do Povo Judeu*) durante os anos 50. A IFT foi o primeiro teatro independente na Argentina a encenar um texto de Brecht. A partir da análise de *Madre Coraje* (1953), dirigida por Alberto D'Averzaen Ídish e *El alma buena de Sechuán* (1958), dirigida por Oscar Fessler em espanhol, mostraremos como o teatro judeu funcionava em Buenos Aires como uma espécie de corrente modernizadora através de onde chegaram novos argentinos e repertórios teatrais na Argentina.

Palavras chave: Brecht -teatro judaico – IFT - Buenos Aires

^(*) **Paula Ansaldó.** Licenciada y Profesora en Artes por la Universidad de Buenos Aires y actualmente se encuentra realizando el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Es becaria doctoral del CONICET con el proyecto "Teatro judío: presencia y productividad en el campo teatral de Buenos Aires en el período 1926-1957".

Dramaturgias. El cine y el teatro, un lazo infinito

Carina Alejandra Bogetti (*)

Fecha de recepción: julio 2020

Fecha de aceptación: septiembre 2020

Versión final: noviembre 2020

Resumen: Este ensayo propone enfrentar de forma empírica las diferentes disciplinas del arte en el contexto del acto creativo. Mezclar, separar, fusionar, dividir para luego amalgamar, y en esta vorágine de acción y estímulo creativo poder utilizar la palabra como herramienta y material para la creación de un guión cinematográfico o un texto teatral.

Palabras clave: Arte – acción – actor - acto creativo - contexto - creación – guión – texto teatral

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 138]

Los puntos en común entre el cine y el teatro

- 1.- Introducción
- 2.- Contexto histórico de la intersección entre el cine y el teatro
- 3.- Las 3 "S" (Creación de un guión cinematográfico, involucrando las técnicas actorales de Stanislavski, Strasberg y Serrano).
- 4.- La didascalía como otra forma de expresión
- 5.- Pidiendo auxilio a los PERCEPTOS. El "Percepto", según G. Deleuze

6.- El Apocalipsis Interno, un ensayo sobre la obra teatral APOCALIPSIS 44

7.- La dramaturgia y los sueños

Introducción

El dramaturgo y el guionista son los vehículos mediante los cuales una obra literaria existente o no, puede traducirse en imágenes y sonidos.

Tomaré a la dramaturgia como una totalidad, sin diferenciar al autor de un guion cinematográfico del de una obra teatral.

En realidad debería tomar al artista, sin diferenciar si es actor, pintor o músico. Voy a justificar un método creativo en el que estoy trabajando, contándoles sintéticamente de dónde vengo y por qué no puedo dividir el arte: Mi padre era artista plástico, me crié entre lienzos, colores y formas. A los ocho años él mismo me inscribió en un curso de teatro, actividad que no abandoné jamás y que pagó mis estudios durante la facultad, aunque no lo crean. El teatro era parte de mi ser como mis brazos, mis ojos.... Estudié teatro y publicidad y la publicidad me llevó a participar de audiovisuales y de varios documentales para TV. Pero la vida me encontró, de pronto, en otro país; y en Brasil no pude continuar con lo que era mi gran pasión: el teatro. Y cuando te quitan a la vaquita que te da la leche, estás obligado a buscar una forma de sobrevivir. En este caso no era solamente sobrevivir económicamente. Se trataba, en realidad, de sobrevivir espiritualmente. La depresión ante la imposibilidad de expresarme, sumada al choque cultural, hizo que mi mente intentase otros caminos. En esa época corría por la playa 14 kilómetros todos los días, como una manera de ahuyentar la tristeza. Dejaba mi mente en blanco para hacer esta actividad mecánica que obraba como un formateo de los datos de mi disco duro. De repente me encontré buscando actores y modelos para una serie de fotografías que había creado y, sin darme cuenta, me convertí en fotógrafa. La pasión *tomou conta de mim* otra vez. A mí me gusta afirmar que el ARTE SALVA. Esta actividad me hizo volver a vivir, ganar muchos premios y conocer mucha gente importante y me acercó intelectualmente al mundo del cine de ficción. Porque yo dibujaba las fotografías antes de sacarlas. Y dirigía a los modelos en sus poses y en las formas que había idealizado. Me acercaba a mi padre, como artista plástico y al cine indirectamente. Empecé a estudiar cine. Aun viviendo en Brasil, viajaba y rendía libre en la UNC. Me interesaba todo, pero cuando llegó la hora del guion, otra vez la pasión me tomó por entero. Por eso es que creo que el arte no puede subdividirse y que los procesos creativos pueden ser los mismos para crear una música, una película o un cuadro. En el acto creativo nuestro cerebro tiene que estar influenciado por una unión de estímulos artísticos. Mi hobby es pintar, mi trabajo fue ser fotógrafa, directora y productora de documentales para TV. Soy graduada en dirección actoral y puesta en escena y escribo guiones para cine. Con esta "mistura" intentaré exponer aquí mis métodos dramaturgicos de creación. Ojalá les sean de utilidad en la vida y en el arte.

Contexto histórico

El teatro conquista el territorio del cine

La fotografía aparece en el año 1839 con el daguerrotipo, inmediatamente se unió a la pintura, las artes plásticas comenzaron a utilizarla para retratar y los clientes de esos artistas plásticos, comenzaron a reemplazar la pintura por la fotografía. El cine nace como una fotografía en movimiento y es proyectado al público en el año 1895. Nació como algo documental, *La llegada del tren*,

La salida de los empleados de una fábrica ¿Cuándo el cine se transforma en ficción? Se podría decir que casi inmediatamente. Pues en el mismo año 1895 se proyecta *El regador Regado*, en Francia.

En 1896, al año siguiente, Meliés proyecta lo que se puede tomar como la primera aparición del cine narrativo. Pero, quizás la más importante de todas, olvidada completamente por ser mujer: Alice Guy, empleada de Gaumont, fue la realizadora de los primeros exponentes del cine narrativo y del cine de ciencia ficción (contemporánea de Meliés, quien, en realidad se llevó todos los laureles) e hizo la primera adaptación de una novela al cine. Proyectó su primera película *El hada de los ropillos* en 1896, unas semanas antes de que Meliés haga su primera exhibición cinematográfica. Y, para no dejar a Inglaterra fuera de la historia del cine, vamos a recordar que en 1898, en Inglaterra, se proyecta *Come along do!* del inglés Robert Paul, donde 2 actores interpretan una escena de humor.

Entonces, valdría decir que ninguna de las artes sobrevive sin las otras. Y el séptimo arte, siendo el último a aparecer hasta el siglo pasado (hoy estamos en condiciones de armar algún concepto que incluya al arte digital, a la inteligencia artificial, a los videojuegos interactivos etc., también formas de arte, el octavo, el noveno arte podríamos llamarles)

Es por eso que planteo una reflexión y porque no un ejercicio para la creación de personajes utilizando técnicas teatrales, actorales como el *Sí mágico* de Stanislavski, y el método de las acciones de Raúl Serrano.

Me ha ayudado bastante para el estudio de la psicología de los personajes poner en práctica estos ejercicios. En mi caso, tengo una formación actoral anterior a ser dramaturga y esto me ha resultado un camino natural.

Las tres S

¿Cómo aplicar Stanislavski, Strasberg y Serrano en la escritura de un guión? A medida que desarrolle el tema, se darán cuenta de que, por mi experiencia de vida, me es imposible separar al cine del teatro, a la fotografía de la pintura, a la danza del teatro, del cine y de la fotografía. Es por esto que estoy creando mi propio Método, el que bauticé como "las tres S".

¿Cómo aplicar Stanislavski, Strasberg y Serrano a la escritura de un guión? Empecemos con los autores en forma cronológica porque el estudio y análisis del primero llevó a la creación del método del segundo y el estudio y análisis de estos dos anteriores devino en la obra del tercer y último autor.

La primera "S", de Stanislavski

Según Stanislavski "Toda acción en el teatro debe tener una justificación interna y ser lógica, coherente y posible en la realidad". Entendemos que tener una justificación interna para actuar, es accionar siempre con un fundamento, con un fin, no hacerlo "en general" solo por actuar. "Todo lo que se hace, aunque sea algo trivial, debe ser realizado con algún propósito, esto es lo que crea vida en la escena". En este caso, si habláramos de escritura, un autor no debe escapar de esta regla. Y podemos decir, en un paralelo con las palabras de Stanislavski, que cada personaje que el dramaturgo o guio-

nista crea debe tener una justificación interna para actuar. Esto me lleva, como escritora, a describir acciones que el propio personaje está creando o provocando, de forma verosímil y auténtica, utilizando el “SI” mágico, del que habla Stanislavski. Parafraseando a Stanislavski nuevamente, la acción es interna y externa: En la escena hay que actuar interna y externamente.

Tomando a este autor, comienzo a escribir mi hoja en blanco. El “Si”. Debo crear una acción externa para que mis personajes tengan una circunstancia donde actuar. Y “Si” mi historia se desarrollara en las Sierras de Córdoba en los años 60. Y si mi historia se desarrollara en una pequeña nave, en el futuro, durante una guerra intergaláctica. O, como una de mis obras, en una pequeña casa rodeada de un paisaje apocalíptico después de una explosión atómica. Luego mi desafío sería crear acciones y emociones verdaderas en este escenario artificial.

La segunda “S”, de Strasberg

El método Strasberg no huye mucho del de Stanislavski, ya que ambos están orientados a la búsqueda y la consecución de la organicidad dentro de la actuación. Hago un paréntesis aquí para comentar que Lee Strasberg no debe haber creado solo su método y que su esposa Anna Starsberg quizás quedó eclipsada por él, hasta la actualidad, apenas por su condición de mujer. Aclarado esto, que es una apreciación muy personal, volvemos, nuevamente a nuestra hoja en blanco, tratando de reproducir de manera verosímil un proceso emocional a través de los personajes y así como un actor, el autor debe buscar dentro de sí mismo vivencias relacionadas con lo que su personaje sentirá. Y así como los actores logran una mayor naturalidad en su interpretación, el autor tal vez logre una reacción expresiva realista y verdadera que pueda hacer con que su historia avance a través de las acciones que los propios personajes provocan naturalmente. Debemos sentir que somos el personaje de nuestra historia. Escribir a partir de él conociendo sus temores, su historia, sus gustos. Desde ese punto de partida el personaje va a actuar, reaccionar y tejer su propia historia. Concluyo que hay que escribir desde el personaje y no escribir para el actor.

La tercera “S”, de Serrano

Serrano prefiere, en cambio, apelar a la acción y la reacción, al físico y al juego de la improvisación para llegar a un personaje orgánico con acciones y reacciones naturales y creíbles. Para terminar, me inclino a mezclar el “Si mágico” y la memoria emotiva y sensorial del actor de Starsberg, para llegar a Raúl Serrano, que en líneas generales adapta y critica al método Stanislavski y al de Lee Strasberg, quien tenía como objetivo básico la memoria emotiva, término que Serrano modifica para llamarla organicidad dentro de la actuación. Entonces, mezclando el *Si mágico* y el método de las acciones tenemos que: Y “si” mi historia se desarrollara en un paisaje apocalíptico, mis personajes, que traen una historia anterior y ya son un alguien con personalidad y un objetivo, sentirían la necesidad de cometer acciones determinadas y determinantes en la evolución de mi historia.

La Didascalia como otra herramienta expresiva

Así como el actor le imprime ritmo a sus palabras y sentimientos y sensaciones a sus gestos y movimientos, el escritor utiliza las palabras como su material de trabajo, el que podría corresponder a su cuerpo o a la gestualidad en el caso de compararlo con un actor, o las pinturas y pinceles, si lo comparamos con un artista plástico. Sin embargo, para transmitir una musicalidad en una escena cinematográfica, el ritmo, lo que le imprimirá las sensaciones a un guion, será la sintaxis. Un dramaturgo al igual que un guionista de cine, debería, a mi parecer, teñir con colores, texturas y sensaciones las didascalias, porque allí es él el que habla y no sus personajes. Este guión será la guía, el diccionario y la biblia de técnicos y actores para que unidos logren trabajar en una misma idea, desde los más pequeños e insignificantes detalles. Mientras mayor cantidad de detalles y de sensaciones pueda el autor colocar en sus didascalias, habrá menos margen para disparidades entre el grupo de realizadores. Ej.-Juan camina por la vereda y entra a un edificio- o- Los viejos zapatos de Juan se arrastran por la vereda, se detienen frente a un antiguo edificio casi en ruinas, Juan entra.

Una escena triste, lo será para el director de arte y para el director de fotografía y cada uno escogerá el tipo de tristeza con la que trabajará.

Conclusión

Ambos métodos, que soy consciente que chocan con lo que muchos dramaturgos y guionistas afirman, me han servido para unir al equipo técnico con los actores. El proceso creativo es mucho más gratificante cuando es compartido. El compromiso de cada integrante es mayor cuando se descubre involucrado emocionalmente con la obra. Lo mismo ocurre cuando escribo. El hecho de tratar de entender a mis personajes, sentirme ellos, pensar como ellos me ayuda a mí como escritora a encontrar los puntos de giro, las acciones de una secuencia y los desenlaces de manera casi natural. Porque ya no soy yo la que escribe. Cada personaje teje, con sus aciertos y desaciertos, su propia historia.

Pidiéndole ayuda a los perceptos

Cómo la palabra inventada, el término creado por Deleuze, ¿nos ayuda a la hora de escribir? Vamos a comenzar explicando de dónde viene este término. Según el filósofo francés Gilles Deleuze, percepto es la mezcla entre el concepto y la percepción. Sin embargo, ¿porqué no hablar de percepción directamente? Según Deleuze, un artista crea un concepto y una percepción, los que combinados dan por resultado algo que perdurará en el tiempo más allá de la obra o del artista. Es la capacidad del producto artístico de contener algo intransferible. ¿Y cómo me ayuda el percepto a la hora de la creación? Una obra, cualquiera sea, contiene un concepto y también una sensación que es la que quiero transmitir. Durante el proceso creativo de la escritura, así como hago las fichas de los personajes, de las fechas, de las situaciones como ayuda-memorias, también defino cuál sería mi percepto. Aquí coloco un ejemplo de la obra Apocalipsis 44, sobre la cual podríamos elaborar juntos el percepto:

Fábula Argumental: Es el fin de la tierra. Ya no queda un solo árbol, ni un pedazo de pan. No hay amigos, ni enemigos, ni peces... Solo han quedado dos viejos solos. Los maléficos y tERNOS artifices del fin de la humanidad. Ambos viven hace muchos, muchísimos años en la soledad absoluta, rodeados por un mar de agua radioactiva. La obra muestra a un matrimonio que detrás del velo de una locura post bomba atómica, son crueles y lúcidos al mismo tiempo. En una montaña rusa de emociones, los personajes viajan en el tiempo, perdidos en la historia del mundo y en sus años de juventud. La escenografía muestra el bunker de este matrimonio, protegido del exterior con nylon, en el que acumulan algunas cosas que les ha traído la marea, pilas de muebles desvencijados, elementos que nuestra humanidad fue dejando atrás, un par de cañas de pescar, un teléfono, los huesos de un animal... La luz ilumina la escena de forma precisa y puntual y acompaña los diálogos y atmósferas auxiliando al ritmo, marcando límites, tiempos y espacios, y colaborando del comienzo al fin con el mundo verosímil y diegético de esta narración.

Podemos ayudarnos pensando en la lateralidad del cerebro para identificar el concepto y las sensaciones.

El concepto (que sería razonado por nuestra parte izquierda del cerebro) identificaría cuáles son las cosas tangibles de nuestra historia: Bomba Atómica, Agua, Fin del Mundo.

Las sensaciones (que serían identificadas por la parte derecha de nuestro cerebro) identificaría cuáles son las percepciones que deseamos transmitir, o que los personajes desean transmitir: Aislamiento, Locura, Soledad, Muerte. Lo que nos ayudaría a encontrar un Percepto General que podría o no ser este: "La locura y la soledad se mueven al ritmo de las mareas de un océano ácido y furioso". Aquí ya tenemos un punto de partida para continuar con el proceso: A la izquierda identificamos cuáles son los elementos más concretos de nuestra historia y le sumamos nuestro lado más espiritual, más humano y sensible para identificar que sentimientos y sensaciones queremos transmitir. Ahora es solo darle un poco de poesía a nuestro percepto, esta frase podrá convertirse en nuestro Tagline, en la frase de venta de nuestra obra. Otro ejercicio interesante y que me ha servido enormemente es encontrar el Percepto para cada una de las escenas. Concluyo que tanto el teatro como el cine son eternas intencionalidades significativas.

El Apocalipsis Interno, un proyecto apocalíptico:

Cuando el proyecto que se tiene en mente es producir una obra de teatro de texto, prefiero comenzar definiendo el contexto, ya sea social o personal, que envuelve a los que formarán parte de esta práctica, para que el teatro cumpla su función como crítico y espejo del mundo. Mis padres vivían en Brasil. Por una desavenencia del destino, tuve que traer a mi padre a Argentina para operarse de un tumor cerebral. El asunto es que por ese entonces mi madre y mi padre vivían en mi casa. No serían necesarias más explicaciones... Mis padres inspiraron la creación de estos personajes e inspiraron diariamente a los actores, pues ensayábamos en mi casa. La relación que hay entre ellos, la admiración de mi madre por mi padre, las frustraciones de mi padre como un artista

plástico que ya no puede pintar, los diálogos absurdos e inconexos de un hombre recién operado del cerebro y de una mujer sorda, tremendamente convencional y parlanchina, el apocalipsis de esas vidas y de ese matrimonio, nos han dado a diario material para esta obra. Hablando de diálogos absurdos, cabe señalar que la obra *Apocalipsis 44*, tiene grandes influencias del teatro del absurdo de mediados del siglo pasado, sin embargo, no se trata de una obra del absurdo propiamente dicha. Si bien me he inspirado en la obra *Las Sillas* de Eugène Ionesco, aquí no se respetan su esencia u objetivos, ni su estructura dramática. *Apocalipsis 44*, está basada en la actualidad y ambientada en el futuro, y tiene una única acción y objetivo; un comienzo, un conflicto y un desenlace, basados en las unidades aristotélicas. El lenguaje absurdo utilizado cobra un carácter casi realista a los ojos del espectador actual. Analizando la frase anterior me atrevo a afirmar que nuestra sociedad comprende varios lenguajes que incorpora a sus vidas, la realidad multimedia en la que vivimos nos familiariza con tal cantidad de informaciones que nos asocia con lo hilarante y nos induce a tener pensamientos de carácter existencialista. *Apocalipsis 44* muestra el desorden y desconcierto de dos seres que intentan rearmar el pasado como un rompecabezas imprudente, descuidado y aturdido. Muestra a un matrimonio que, detrás del velo de una locura post bomba atómica, son crueles y lúcidos al mismo tiempo. La escenografía muestra el bunker de este matrimonio, protegido del exterior con nylon, en el que acumulan algunas cosas que les ha traído la marea, las cuales usan para escapar el uno del otro y un par de pilas de muebles desvencijados, banquetas y elementos que la sociedad dejó como remanente. La luz ilumina la escena de forma precisa y puntual y acompaña los diálogos colaborando del comienzo al fin con el mundo verosímil y diegético de esta narración. Si tuviera que sintetizar la obra completa en una sola frase, esta sería: La locura y la soledad se mueven al ritmo de las mareas de un océano ácido y furioso.

Los Primeros Ensayos

Antes de terminar de escribir ya había reclutado a los actores. A Iris Visentini la conocía desde mi adolescencia, habíamos trabajado juntas y la admiraba. Con Sergio Alfie habíamos compartido uno que otro curso. Pero, por causa de mis incursiones en el cine, mi elección fue casi por el *physique durôle*. Confié plenamente en mis capacidades como directora, lo que buscaba eran dos actores de más de cincuenta años, delgados y de aspectos tan particulares cuanto los había imaginado al escribir la obra.

El trabajo corporal fue fundamental, los actores trabajaron la vejez, la soledad y la falta de alimentos. Hubo ejercicios de auto-conocimiento y de conocimiento del compañero, ya que era la primera vez que trabajarían juntos. En el tercer o cuarto ensayo les fue presentada la Fábula Argumental. Si bien es cierto que yo no había escrito el final de la obra aún, ya sabía lo que deseaba mostrar y narrar desde lo escénico:

Es el fin de la tierra. Ya no queda un solo árbol, ni un pedazo de pan. No hay amigos, ni enemigos, ni teléfo-

nos, ni peces... Solo han quedado dos viejos solos. Los maléficos y tiernos artífices del fin de la humanidad. De estos datos surge nuestro *percepto*: “La locura y la soledad se mueven al ritmo de las mareas de un océano ácido y furioso”. Con base en esta frase trabajamos el resto de los ensayos. A partir de entonces comienza una etapa que encuentro personalmente fundamental: la re-entrevista entre los actores y la dramaturgia. Hasta ese tercer o cuarto ensayo no habíamos leído la obra. Bajo mis directivas, buscamos el pasado, presente y futuro de cada personaje. Quiénes eran, de dónde venían, porqué habían terminado allí? El objetivo era que estos personajes terminaran de hilar la obra, que ellos escribieran sus destinos. Para esto, los actores trabajaron la personalidad de este hombre y de esta mujer, muertos de tedio, miedo y hambre; y el humor fue apareciendo a borbotones, sin pensarlo.

Escena por Escena

Obertura en do menor de un mar tormentoso y agitado de recuerdos. Como introducción de la obra, se proyecta el planeta tierra en la escena cubierta de nylon. El planeta comienza a girar al ritmo del tic tac de un reloj, todo lleva a una gran explosión, se acaba la vida en el planeta tierra.

Tres chispas de lucidez, un par de metros de locura y un océano de aburrimiento insaciable dan como resultado a los invitados virtuales. Los dos personajes hacen un recorrido imaginario por la historia de la humanidad recibiendo a las visitas virtuales, se burlan de la historia con diálogos sabios y absurdos. Reflexionan sobre la ridiculez de la existencia humana.

Soy un fracasado, pero la fiesta es un rotundo éxito. La humanidad aguarda para escuchar la verdad sobre el universo. La felicidad es absoluta ¿Para qué seguir viviendo? Es el desenlace. Durante una gran fiesta imaginaria, aparece la proyección de un video que él mismo dejó grabado, por las dudas alguien haya quedado con vida. La ruptura de la cuarta pared, el hecho de que estos personajes bajen y se comuniquen directamente con el público, trae al espectador a la realidad, al hoy, al presente, al apocalipsis cercano, el que estamos viviendo, nos acerca a la muerte, a quien le damos la mano y la saludamos simpáticamente, mientras nos distrae para quitarnos la vida.

Teatro del fin del mundo y de los actos de los últimos días
Apocalipsis 44 es un trabajo en conjunto donde se funden el texto, la escenografía, las luces y los sonidos en una danza única, inseparable e indivisible, donde cada una de las partes se retroalimenta de la otra y donde ninguna existiría, sin la otra.

¿Cómo será el mundo cuando se acaben las rosas y los rosales, los ríos, los arroyos y los mares, cuando pesquemos el último pez y fumemos el último humo? Tal vez ni Buenos Aires, ni París hayan existido; ni el pan, ni las peluquerías, ni las secretarías, ni las conserjerías. Tal vez fue todo una ilusión, quizá el viento ya se llevó todo y a lo poco que quedó se lo tragarán las olas del mar.

La dramaturgia y los sueños

Podemos comparar la narrativa del cine, que se limita a la descripción de acciones visuales y de los sonidos, con el acto doméstico de relatar un sueño. Al igual que contamos un sueño podemos narrar una historia. Para concluir, me gustaría dejar flotando en el aire unas frases de Jorge Luis Borges que expresó en una conferencia en sus últimos años. En esa ocasión comparó a los sueños con una obra literaria. Dijo que los sueños eran formas literarias originales “los sueños son una obra estética, quizás la más antigua” [*Siete noches* 231, *O.C.* III] “El acto de escribir es como el acto de soñar”. Estas frases se acercan mucho a la realidad del dramaturgo, especialmente del guionista, que narra una historia tal cual contase un sueño.

Mirar el río hecho de tiempo y agua/ y recordar que el tiempo es otro río,/ saber que nos perdemos como el río/ y que los rostros pasan como el agua./ Sentir que la vigilia es otro sueño/ que sueña no soñar y que la muerte/ que teme nuestra carne es esa muerte/ de cada noche, que se llama sueño./...A veces en las tardes una cara/ nos mira desde el fondo de un espejo:/ el arte debe ser como ese espejo/ que nos revela nuestra propia cara.

(J. L. Borges)

Bibliografía

- G. Deleuze y F. Guattari. “¿Qué es la filosofía?” Ed. *Anagrama, Colección Argumentos*. Barcelona, España. 1993. Ed Original Minuit, París, 1991. Traducción Thomas Kauf. Disponible en: https://www.academia.edu/22064235/QUE_ES_LA_FILOSOFIA_-_gilles-deleuze-y-felix-guattari
- López Moreno, Angie Daniela . “*El mundo siniestro*” [página web] https://elmudosiniestro.wordpress.com/2013/10/02/el-gran-aporte-de-robert-william-paul-pionero-del-cine-britanico/Otras_ref.: [web-page] <http://www.screenonline.org.uk/>
- Salanova Sánchez, Enrique Martínez. “*Cine y Educación*” [web page] <https://educacion.es/cine-yeducacion/figurasaliceguy.htm>
- Stanislavski, Constantin, “*El Trabajo del Actor sobre sí mismo*” Ed Alba. Colección Artes Escénicas. Edición 2003.
- Strasberg, Lee. “*Un sueño de pasión, elaboración del método*”. Ed Emecé, 1989.
- [Canal sur televisión Andalucía]. *Reportaje sobre Alice Guy a May Silva Directora de la fundación ABA*, a Ana Rosa Diego, realizadora y a Trinidad Nuñez, profesora de la facultad de comunicación. Univ. de Sevilla. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WTGeNPoMMIE>
- Pérez, Alberto Julián, Jorge Luis Borges, El Oficio del Lector. *Revista de Literaturas Modernas* N° 29, 1999.
- Borges, Jorge Luis. “El Hacedor”. *Fragmentos de la Poesía “Arte poética”* 1960. Disponible en: <https://www.literatura.us/borges/hacedor.html>

Abstract: This essay proposes to empirically confront the different disciplines of art in the context of the creative act. Mix, separate, merge, divide and then amalgamate, and in this whirlwind of action and creative stimulation, you can use the word as a tool and material for the creation of a film script or theatrical text.

Keywords: Art - action - actor - creative act - context - creation - script - theatrical text

Resumo: Este ensaio propõe confrontar empiricamente as diferentes disciplinas da arte no contexto do ato criativo. Misture, separe, junte, divida e depois junte, e neste turbilhão de ação e estímulo criativo, você pode usar a palavra como ferramenta e material para a criação de um roteiro de filme ou texto teatral.

Palavras chave: Arte - ação - ator - ato criativo - contexto - criação - roteiro - texto teatral

(*) **Carina Bogetti.** Dramaturga, guionista, coach de actores, puestista, directora teatral y directora de cine.

Historias del cine y las series

Lucas Bucci (*)

Fecha de recepción: julio 2020

Fecha de aceptación: septiembre 2020

Versión final: noviembre 2020

Resumen: En este trabajo identifico dos paradigmas narrativos desde el punto de vista de su guion. Sostengo que el clásico paradigma de los tres actos comporta desafíos inherentes para la escritura de las nuevas series de televisión y exploro un paradigma naciente que parece responder mucho mejor a las necesidades formales de estos nuevos guiones.

Palabras clave: Narración – cine – guion – televisión - paradigma

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 141]

Historias del cine y las series. Dos paradigmas

En este trabajo analizaré dos paradigmas narrativos de medios audiovisuales. La primera estructuración corresponde a la ordenación de los tres actos, la forma más extendida y conocida de los relatos cinematográficos. La segunda estructuración, utilizada en las series de televisión o de video *ondemand*, se origina a fines de los años noventa y principios de los dos mil. El contraste entre ambas me permitirá mostrar sus diferencias esenciales, indagar en su origen y, por último, analizar algunas de las ventajas que le provee al medio para el que fue desarrollado.

1. La estructura de tres actos

La estructura de tres actos es ubicua en la historia del cine y los libros clásicos de escritura de guion de Fyeld (1979), Mckee (1997) y Trottier (1998) están contruidos en base a este modelo. Una rendición extremadamente simplificada del modelo es la siguiente. El protagonista inicia una aventura en donde se establece un objetivo determinado. Ese objetivo presenta ciertos obstáculos que el protagonista debe sortear para alcanzarlo. La tensión entre la acción del protagonista y los obstáculos que se le interponen es lo que los autores llaman el *conflicto externo* de la historia. Así, el protagonista se inicia en un estado de cosas que se ve alterado por algún evento, el detonante, que desestabiliza el estado inicial y obliga al protagonista a cumplir con el objetivo que la historia le impone. Por supuesto, los obstáculos que se le interponen a este protagonista son numerosos y la forma en la cual el protagonista los sortea configura la columna vertebral de la historia. En el clímax

final, el protagonista suele enfrentar el mayor obstáculo y la resolución de esta situación termina definiendo si el protagonista logrará de una vez por todas alcanzar el objetivo o no.

En paralelo a este derrotero, el protagonista enfrenta obstáculos personales relacionados con su constitución psicológica. Resolver la tensión entre aquello que el personaje desea y sus propias trabas emocionales es lo que los autores llaman *conflicto interno*. Este segundo tipo de objetivo que el protagonista debe alcanzar es aquel que completa la aventura central de un relato. En general, lo deseable es que este conflicto interno esté relacionado y diseñado por el guionista en base al conflicto externo planteado. Así, en el mismo curso de acción el protagonista estará encaminado hacia la resolución de ambos. Así, es probable que, si el protagonista debe rescatar a un ser querido de las garras de un dragón monstruoso, su falla interna esté relacionada con, por ejemplo, la cobardía. Externamente el protagonista debe enfrentar a un dragón, internamente debe hacerse valiente. De esta manera, salvo casos en donde el protagonista se embarca en una aventura *equivocada*, conflicto externo e interno establecen una dialéctica propia según la cual, la resolución de uno implica la del otro y viceversa. La estructura de una historia de tres actos plantea entonces dos objetivos con obstáculos que el protagonista debe resolver. Sin embargo, esos objetivos son solidarios entre sí. En este sentido, ambos conflictos son dos caras de la misma moneda puesto que desde la acción del protagonista no hay resolución de uno sin el otro. Así, la estructura clásica plantea una historia de *resolución* diseñada para ser resuelta por el prota-