

El problema de la representación en las obras de Federico León: cine, teatralidad y *performance*

por Alicia Aisemberg*

Resumen: Las producciones del director argentino Federico León exploran nuevos diálogos que desbordan los territorios artísticos nítidos, trabajan en las fronteras entre diferentes campos configurando un tejido contaminado por cruces entre distintas modalidades como las artes audiovisuales, el teatro, la *performance* y las intervenciones. El problema de la representación ocupa el centro de la escena, las obras se preguntan sobre su propia identidad de imagen construida y enfrentan así los modos dominantes. Estas cuestiones originadas por el impulso de lo performático son, de por sí, una instancia de reflexión. El siguiente artículo se dedicará al estudio de los films *Todo juntos* (Federico León, 2002), *Estrellas* (Federico León y Marcos Martínez, 2007), *Entrenamiento elemental para actores* (Federico León y Martín Rejtman, 2009) y sus vinculaciones con una serie de puestas en escena, *performances* e intervenciones artísticas del director, que son exponentes de las interacciones entre teatralidad y formas audiovisuales.

Palabras clave: intercambios entre cine y teatralidad, liminal, representación, autorreflexividad, estrategias performativas

Abstract:

Argentinian director Federico León's productions research new dialogues that go further than the usual artistic definitions, working in the boundary between the different fields to configure a texture that interrelates different artistic modalities such as cinema, theater, *performance*, and installations. The problem of representation is at the center of the scene where the plays confront the traditional way of acting, creating a new instance of reflection. This article reviews the following films: *Todo juntos* (Federico León, 2002), *Estrellas* (Federico León y Marcos Martínez, 2007) y *Entrenamiento elemental para actores* (Federico León y Martín Rejtman, 2009).

Key words: Exchanges between cinema and theater, liminal, representation, self-reflective, performative strategy

Fecha de recepción: 10/01/2016

Fecha de aceptación: 04/10/2016

La indagación acerca del estatuto de la representación y la interrogación sobre los límites entre las artes contemporáneas constituyen aspectos esenciales de la escritura de Federico León. La intención del presente artículo consiste en analizar los recursos formales y los procedimientos de interpretación actoral a partir de los cuales se apunta a ambas cuestiones.

Las obras del director argentino exploran los intercambios entre el cine y la teatralidad, por lo cual el análisis no debe deslindar su producción según los diferentes campos. Más allá de plantear un conjunto de tópicos y procedimientos compartidos, sus producciones trabajan con “formas liminales” en las que se configura un tejido contaminado por cruces entre distintas modalidades como el teatro, las artes audiovisuales, la *performance* y las intervenciones (Diéguez Caballero, 2007). Estos diálogos postulan nuevas existencias alternativas que desbordan los territorios artísticos nítidos, proponen formas permeables cuyas identidades se definen en la exploración ubicada en los bordes y en la tensión de los límites de los géneros artísticos. La condición liminal habita las obras y en las mismas se cruzan no sólo formas artísticas sino también circunstancias sociales.¹

El corpus teatral de León se identifica con los postulados posdramáticos (Lehmann, 2002), al cuestionar la noción dominante de representación y

¹ Entre los trabajos que proponen reflexionar sobre nuevas teatralidades se encuentra la investigación de Ileana Diéguez Caballero (2007), quien al analizar las prácticas en escenarios artísticos y urbanos, incluye aquellas no sistematizadas por la taxonomía teatral, como es el caso de las *performances*, intervenciones y acciones ciudadanas. Su trabajo subraya el carácter de hibridismo artístico y la condición liminal de las actuales teatralidades. En especial estudia la relación liminal que plantean ciertas teatralidades actuales, entre el fenómeno artístico y su entorno social. El concepto liminal (introducido por el antropólogo Víctor Turner) se refiere a la noción de *limen* (umbral) y a situaciones de transición, límite o frontera entre dos campos.

rechazar el sometimiento al texto dramático.² Esto se puede observar en la desnarrativización, la ruptura de la noción del personaje basado en un verosímil psicológico y la investigación de otras formas de afrontar la relación actor-personaje.

Óscar Cornago (2005) afirma que en el teatro posdramático se genera un cambio en la forma de concebir la relación entre la palabra y la escena. Por un lado, el componente textual lleva a un límite la posibilidad de representación, por otro, el proceso de la puesta en escena evita un tratamiento representacional del texto.³ Al mismo tiempo, un factor que genera transformaciones es la intensificación del plano performativo en las diversas manifestaciones artísticas contemporáneas. Según señalan Erika Fischer-Lichte y Jens Roselt (2008), en la *performance* se acentúa el carácter de acontecimiento por sobre el de obra y se tiende a una preeminencia de la experiencia de percepción del espacio, de los cuerpos y los objetos en su materialidad específica. Por lo tanto, el tratamiento performativo pone en crisis la idea de representación, para reemplazarla por la presentación concreta y por un proceso de autorreflexión.

Con la pretensión de cuestionar las tradiciones dominantes de representación, los trabajos escénicos y cinematográficos de Federico León incorporan

² Hans-Thies Lehmann (2002) reflexiona acerca de la teatralidad contemporánea y la define por medio del concepto de “teatro posdramático”, con el fin de señalar un cambio de paradigma respecto del “teatro dramático”. En su análisis, observa un cambio radical en el teatro contemporáneo, a partir de una manera profundamente diferente de emplear el signo teatral, en particular en lo que respecta al texto y a los procedimientos interpretativos.

³ Las vanguardias estéticas fueron un antecedente de estos cuestionamientos, al presentar lo abstracto, lo no figurativo y lo irrepresentable. Luego, en la segunda mitad del siglo XX, resurgieron nuevas tendencias contra la representación. Leonor Arfuch (2002: 209) señala una serie de redefiniciones y crisis de la representación que irían configurando campos problemáticos, uno de ellos fue señalado por Jean Baudrillard: “Desde una perspectiva crítica, Baudrillard, a fines de la década de 1970, anunciaría, en pleno vértigo de la comunicación, la victoria completa de la imagen, el desfallecimiento de la ‘realidad’ que ella vendría a representar y, entonces, la liberación definitiva del mecanismo de la representación sin original, ni referencia, ni nada, el puro simulacro (...)”.

estrategias performativas y despliegan entrecruzamientos entre distintas formas artísticas. Este enfrentamiento se encuentra en consonancia con las rupturas desarrolladas por el teatro posdramático, el Nuevo Cine Argentino y las tendencias renovadoras del documental argentino desarrollado en ese período.

Intercambios y relaciones liminales entre la teatralidad y el cine

Los primeros trabajos escénicos de Federico León se refirieron a las problemáticas de los vínculos intersubjetivos y a los mundos clausurados de la clase media.⁴ Más tarde, a partir del film *Estrellas* (Federico León y Marcos Martínez, 2007) y de la experiencia de *Yo en el futuro* (2009) ubicada en los límites de la teatralidad y el cine,⁵ surgieron nuevas preocupaciones: la construcción de tramas sociales y lazos intergeneracionales, la percepción del tiempo y la memoria, la experiencia de la actuación y la dinámica ficción-realidad. En ambos casos esos temas se plasmaron otorgando un espesor a la puesta en escena, de modo que adquiría un potencial revulsivo al trabajar con las materialidades en bruto, sin estilizaciones ni pátinas formales. En la obra teatral *Cachetazo de campo* la intensificación antinaturalista del llanto, presente en su materialidad de modo constante, plasmó un estilo actoral que se enfrentaba con las codificaciones miméticas de la emoción. En *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack* era determinante la presencia de un niño en escena y de una anciana con su cuerpo sumergido en una bañera durante el transcurso de la obra, a los que se agregaba el peso de la materialidad del espacio del baño representado. *El adolescente* presentaba a un grupo de jóvenes con sus cuerpos, gestos y formas de hablar, con el fin de acercarse a la experiencia del dolor, a la energía y a la intensidad propias de esa etapa vital. En estos trabajos ya se anunciaban las primeras contaminaciones con el

⁴ Se trata de las puestas en escena *Cachetazo de campo* (1997), *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack* (1999) y *El adolescente* (2003), de las cuales Federico León fue dramaturgo y director.

⁵ Director: Federico León. Autores: Federico León, Marianela Portillo, Julián Tello, Jimena Anganuzzi y Esteban Lamothe.

cine. En este sentido reflexionaba Federico León: “Pienso que en algunas obras utilizo algunos elementos que están más cerca del cine que del teatro: un niño, una anciana en una bañera, agua, dos actrices que lloran durante toda la obra. Son elementos que encierran riesgos en la repetición. Más aptos para el *registro* que para la representación” (León, 2005: 183). El potencial performativo ya se encontraba de modo subyacente en estos trabajos escénicos. También formó parte de esas experiencias la *performance* denominada *Museo Miguel Ángel Boezio* (1998), en la que se presentaba a un excombatiente de la guerra de Malvinas, en el umbral entre la teatralidad y el escenario social.

Los cruces entre formas artísticas fueron determinantes en los trabajos posteriores de Federico León, en particular en sus realizaciones cinematográficas y en *Yo en el futuro*.

El primer film *Todo juntos* (Federico León, 2002) se destaca por los intercambios entre ambas disciplinas, al desplegar un procedimiento central que consiste en confrontar artificios cinematográficos y teatrales. En primer lugar se trabaja con el contraste entre materiales. En la secuencia introductoria, que funciona como prólogo del film, se emplean recursos característicos de un video casero con un registro documental. Esta última se enfrenta con un intimismo escénico, predominante en el desarrollo del relato, concentrado en lo actoral y cercano a las convenciones teatrales. Esa dicotomía se reitera en el epílogo en el que se retoman recursos de especificidad cinematográfica, que se diferencian de la anterior “contaminación” con el teatro. Una particular configuración espacial complementa y refuerza los contrastes, por medio de la oposición entre dos espacios: el campo y la ciudad.

En el prólogo y en el epílogo los planos generales retratan paisajes del campo, en los que se desarrollan acciones y se visualiza la corporalidad de los

personajes. El prólogo presenta una filmación casera y evidencia sus convenciones: constantes y rápidos movimientos de cámara en mano, zoom bruscos y encuadres descentrados. Se conforma por una serie de imágenes que se caracterizan por la crudeza de sus componentes: un grupo de hombres apresan un chancho y a continuación el personaje F protagoniza la matanza del animal. Los signos auditivos contrastan con los sonidos urbanos que luego predominarán en el relato posterior: se registran los gruñidos del chancho y la oralidad de los hombres de campo que explican el modo de matar.

El desarrollo del relato acerca de la separación de una pareja se ubica en un espacio urbano, trazado de modo abstracto y construido a partir de la palabra según convenciones escénicas. Los bares en los que se producen los encuentros no alcanzan a visualizarse, puesto que predominan primeros planos de la pareja con fondo uniforme a partir del respaldo de sus asientos, o bien se emplean encuadres que apenas permiten percibir elementos geométricos y fragmentarios como una serie de lámparas suspendidas. Este trabajo de abstracción formal se reitera en los escasos planos generales del local, que muestran un lugar deshabitado y enmarcado desde la vidriera como una representación. De este modo, se define una estética despojada que pretende descarnar al cine de sus procedimientos, sustentándola en la definición de un espacio clausurado. La oclusión del encuadre se genera a partir del predominio del estatismo de primeros planos y planos medios de la pareja, así como de la ruptura de la fluidez de la relación campo-fuera de campo.



Todo juntos (Federico León, 2002)

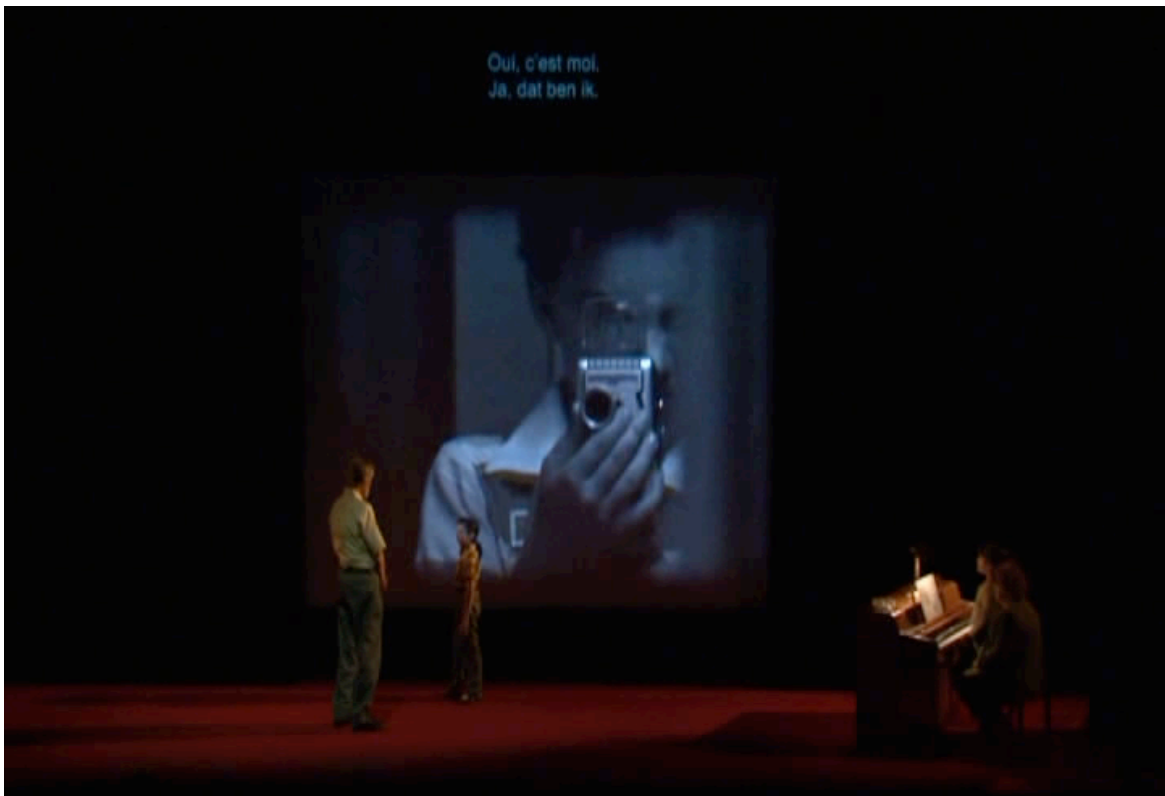
Esta depuración se reitera en la construcción de personajes que no poseen nombre y en el guion son denominados F y J, por medio de las iniciales de los actores. En el plano interpretativo se desarrolla una particular descorporización, a raíz de la carencia de acción y el predominio de primeros planos, a lo que se agrega una limitación extrema de la expresividad. El climax de ese proceso se alcanza en un plano de la pareja en el que ambos se cubren los rostros. Los diálogos se encuentran entrecortados y poseen una gran opacidad, ya que en gran parte se desarrollan de modo telefónico y sólo ofrecen fragmentos de una conversación. Se trata de un trabajo de ruptura de la concepción psicológica del personaje, que plantea un procedimiento interpretativo de extremo control, por medio de una operación de vaciamiento de la gestualidad del rostro y del cuerpo, además de una enunciación del texto deliberadamente inexpresiva. De este modo, se plantea una estética de choque de materiales: el prólogo del video casero documental de gran violencia y el cierre narrativo que presenta una violación fuera de campo (pura corporalidad y animalidad como en el

comienzo), se enfrentan a la contención, la falta de acción y la descorporización imperantes en el relato.

La fricción entre registros escénicos y fílmicos ponen en evidencia los procedimientos de construcción de la representación. Los artificios teatrales exhiben la construcción del espacio: la dimensión del fuera de campo sólo se representa por medio de conversaciones telefónicas y de una saturación de sonidos en *off* (existe una sobreabundancia de ruidos de tráfico y de timbres telefónicos). En diferentes momentos del film se introduce la noción de representación. En una de las escenas que continúa después del prólogo las imágenes del video casero se repiten en un televisor que ocupa toda la pantalla. Luego en una secuencia posterior, se expone un monólogo que podría pertenecer a F y se presenta por medio de un televisor que emite la escritura y el audio de un texto muy crudo acerca de experiencias sexuales de la pareja. Las relaciones de una clase media urbana, en la que se incluye a la pareja, se presentan como un teatro de escenas prefijadas por las convenciones sociales, un conjunto de situaciones que toda separación amorosa va a transitar. Lo intransferible es el dolor y la vivencia del despojamiento, que se busca plasmar en el video por medio del cuerpo carneado del animal y en la violación que transcurre fuera de campo. En León el cine y el teatro, en sus contaminaciones mutuas, piensan sus convenciones e intentan trabajar desde sus materialidades más esenciales. Esta interacción desencadena un proceso de depuración y de autorreflexividad, que le permite al director nuevos tratamientos de la imagen fílmica.

La presencia de mundos de reclusión en el que habitan las clases medias, tanto en las primeras obras teatrales *Cachetazo de campo* y *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack* como en el film *Todo juntos*, puede pensarse como un registro estético de la fractura del tejido social y de la desestructuración de dichos sectores que caracterizó a la etapa neoliberal de

los años noventa. La confrontación de los dispositivos del teatro y el cine también se convierte en el procedimiento principal de un trabajo posterior denominado *Yo en el futuro*, que indaga en las zonas fronterizas entre la teatralidad y la imagen fílmica. El trabajo se realizó en el espacio de la sala cinematográfica Leopoldo Lugones e investigó la naturaleza multimedial que caracterizó al cine de las primeras décadas del siglo XX, al superponer la imagen fílmica con la presencia escénica de los actores y al jugar con la permeabilidad de los límites entre ambas disciplinas. Las distintas texturas de las imágenes proyectadas en blanco y negro junto a las corporalidades de un grupo de niños, jóvenes y ancianos presentes en escena, agudizan las diferencias esenciales entre la fijeza de la imagen y la precariedad efímera de la escena, y establecen una interacción entre reproducción y realidad que problematiza la oposición entre lo mediado y lo vivo.⁶



⁶ Fernanda Descamps (2010) destaca otras problemáticas desarrolladas por la puesta en escena: la construcción de la identidad y la cuestión de la enunciación del yo.

Yo en el futuro (2009), director: Federico León

La pantalla de *Yo en el futuro* expone situaciones ópticas y sonoras puras que configuran una “imagen-tiempo” (Deleuze, 2005), a partir de la cual se construye una representación del pasado: films domésticos que registran reuniones familiares, recuerdos infantiles, situaciones oníricas y escenas al estilo del varieté de los antiguos números vivos de los cines. Las capas de pasado no poseen una linealidad que las organice, coexisten en un juego infinito de reiteraciones y variaciones a partir del artificio de la representación dentro de la representación. La escena teatral materializa el presente y suspende el relato dramático al transformar la acción en una serie de simples desplazamientos de figuras por el espacio que se distancian de la construcción psicológica del personaje. Se trata de una concepción del actor como *performer*, en donde cobra relevancia la presentación más que la representación. Es significativa la escena desarrollada en la zona de la teatralidad en la que se plantea la intención de revivir el pasado. De ese modo se desencadena un juego de reproducción de gestos y situaciones entre el escenario y la pantalla, cruzando la frontera cine-teatro y pasado-presente, con el fin de exponer la compleja dinámica ficción-realidad y el problema de la memoria. El pasado, presente y futuro se entrecruzan encarnados en las distintas generaciones presentes en la escena y en las imágenes. Ambas zonas, correspondientes a la teatralidad y a la pantalla, son portadoras de una masa de recuerdos que se encadenan incesantemente y constituyen flujos de memoria que atraviesan las épocas.

En *Yo en el futuro* esta maquinaria de imágenes se abre a múltiples sentidos y conduce a una reflexión acerca del tiempo, el acto de la memoria y la representación. La escena final expone la cuestión de los límites entre el presente y el pasado, así como entre la ficción y la realidad. En la pantalla se proyectan imágenes que reproducen las últimas escenas del espectáculo

escénico en las que se incluye la figura del público. Por medio de estas escenas el acontecimiento teatral se traslada al tiempo del pasado y asistimos a una metamorfosis en la que ya no se distinguen las fronteras: lo real y lo imaginario, el pasado y el presente, se reflejan uno en el otro en un punto de indeterminación.

La reflexión sobre la representación y la naturaleza de la actuación

Los films *Estrellas* (Federico León y Marcos Martínez, 2007) y *Entrenamiento elemental para actores* (Federico León y Martín Rejtman, 2009) desarrollan una problematización y explicitación constante de la imagen fílmica como representación construida, además de reflexionar acerca de una cuestión particular: la actuación.

Estrellas, realizada en los años posteriores al acontecimiento social de diciembre de 2001 que marcó un punto de inflexión en la historia argentina reciente,⁷ deja de lado aquellos universos cerrados de las capas medias y pone el foco en los sectores excluidos de la sociedad. El fin es proponer una reflexión sobre la imagen de los sectores subalternos, que pueda ser leída como una discusión sobre los parámetros de representación de lo popular en el Nuevo Cine Argentino. La película presenta el proyecto de un grupo de actores de la Villa de Emergencia 21 de Buenos Aires y su carácter autorreflexivo permite revisar las formas de representación del cine que se ocupó de registrar las consecuencias de la política neoliberal de los noventa y la crisis del 2001.

La película expone las “luchas de representación” (Chartier, 1999) existentes en la sociedad argentina acerca de las distintas maneras de percibir lo

⁷ Según Maristella Svampa (2013) las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001 y las luchas de 2002 conforman una etapa caracterizada por una crisis generalizada y un nuevo ciclo de movilización social, que abren un nuevo escenario político de valorización de otras prácticas así como de diferentes formas de solidaridad y creación de lazos de cooperación. Luego, continúa un segundo momento con la asunción de Néstor Kirchner a la presidencia en 2003, quien interpeló a las organizaciones sociales movilizadas y a vastos sectores de la sociedad, y marcó un pasaje hacia lo institucional-partidario.

popular.⁸ En ese sentido, indaga en la visión que los sectores subalternos poseen de sí mismos a partir del testimonio de Julio Arrieta, director del grupo teatral de la villa, actor y representante de actores. Esta perspectiva aparece enfrentada a las estrategias simbólicas mediante las que el cine y la televisión construyeron una imagen de ese grupo social.⁹ Así, *Estrellas* postula otra forma de representación de los sectores populares de la villa.

El film se estructura a partir de la mezcla de distintos materiales documentales y de ficción, cuyo entrecruzamiento genera que sus límites se tornen borrosos. Por medio del empleo de estrategias de la modalidad del documental participativo, que permite poner en el centro a los sujetos y oír su voz, se presenta el testimonio de Julio Arrieta en una serie de planos secuencia. Al mismo tiempo, se documenta el rodaje de un film titulado *El nexa* que se desarrolla en la villa. Este último, narra una historia de ciencia ficción, con los habitantes del lugar y el propio Arrieta como actores, que de ese modo propone un relato que se distancia de los estereotipos de representación de los sectores sociales excluidos. Con respecto a las escenas que pertenecen al estatuto de ficción, se insertan fragmentos concluidos del film *El nexa* y, por otra parte, se incorporan una serie de escenas breves que se afirman en el humor popular.¹⁰ Por último, la secuencia final recurre nuevamente a códigos de ficción y constituye un momento determinante para la postulación de una forma propia de representación de los sectores populares.

⁸ Según Roger Chartier (1999: 57) al trabajar sobre las luchas de representación, la historia cultural fija su atención sobre las estrategias simbólicas que determinan posiciones y relaciones, que construyen para cada clase, grupo o medio un ser-percibido constitutivo de su identidad.

⁹ La película entabla una discusión con las representaciones de la marginalidad a las que eran condenados los actores de la villa en el Nuevo Cine Argentino, en particular se refiere al cine de Adrián Caetano de quien incluye un testimonio. Por otra parte, se incorporan materiales de archivo que presentan programas televisivos como *Tumberos* (Adrián Caetano, 2002) y publicidades de la campaña política de Carlos Menem, en los que participó el grupo de actores.

¹⁰ Se intercalan breves escenas cómicas sobre la necesidad de conseguir orden en la villa durante el rodaje, por lo cual un encargado de seguridad solicita silencio en cada casa.

Estrellas incorpora actores de los sectores subalternos con su propia cultura, su voz, su corporalidad y gestualidad. Si bien en este aspecto se acerca al Nuevo Cine Argentino, en definitiva se distancia de esas búsquedas estéticas de inclusión de actores no profesionales al inscribir en sus imágenes una reflexión y una problematización sobre los límites que el mismo Nuevo Cine Argentino había generado al convocarlos para componer únicamente imágenes de la pobreza, que reiteraban gestos de dominación simbólica. El análisis de la cuestión de la representación de los sectores subalternos que efectúa el film, recorre las distintas facetas del problema de la cultura popular: la existencia de una cultura de aceptación de la dominación, la búsqueda de autonomía simbólica, las estrategias de apropiación y las relaciones con la cultura dominante. El testimonio de Julio Arrieta insiste en su carácter de “portadores de cara”. Su rostro y los del grupo de la villa representan la marginalidad y la exclusión que se incrementó en la década del noventa con las políticas neoliberales y luego con la crisis del 2001. De diferentes modos, a partir de la ironía y del intento de reapropiación de la ficción, se discute con esa figuración impuesta, con respecto a la cual se busca una contestación. Por otra parte, el film se refiere al proceso por el cual los sectores medios y altos en el período del menemismo de los años noventa se apropiaron de prácticas y bienes culturales de las clases populares, al mismo tiempo que se instalaban la exclusión social y la desigualdad material. Según Pablo Alabarces (2011), en ese período se desarrolló un proceso de plebeyización que distaba de una verdadera democratización cultural.¹¹

¹¹ Sostiene el autor: “Se trata de un fenómeno perverso, porque parece afirmar la democratización de una cultura –el hecho de que los bienes populares puedan ser compartidos por otras clases sociales hablaría de una especie de *cultura proletaria* en la que las clases bajas han impuesto su hegemonía cultural a los dominantes- cuando en realidad es un proceso profundamente conservador: la cultura parece reconocer la democracia simbólica en el mismo, exacto momento en el que ratifica la peor desigualdad material. Eso fue el menemismo, exactamente, revestido además de la máscara populista del peronismo” (Alabarces, 2011: 119).

La mezcla ficción-documental se articula con otro recurso que recorre el relato: la reflexión sobre el estatuto de la representación. El inicio del film, a modo de prólogo, introduce la noción de representación. Primero, la cámara se ubica como un integrante más entre el grupo de actores de la villa en la oscuridad de un espacio cerrado, en el que sólo accedemos a las voces y a un fundido negro en el que aún no se imprime ninguna imagen. Luego, se explicita la idea de construcción de la puesta en escena por medio de una voz que indica el inicio del rodaje mediante la palabra “acción”. La apertura de un portón remarca el comienzo del relato y permite que un plano general muestre la imagen de la villa de día.

Una serie de microrrelatos autónomos se propaga a lo largo del film. Estos son esenciales en la incorporación de la dimensión autorreflexiva y de las prácticas liminales que entrecruzan el cine y la *performance*. El primero presenta la construcción de la locación de una villa de emergencia, a partir de una escena en la que se inscriben de modo liminal estrategias de la *performance*. Con el propósito de evidenciar el artificio de la representación, mediante un plano secuencia y un encuadre estático se registra la edificación de la escenografía de una casilla, mientras en la parte inferior del cuadro un contador de tiempo expone que en poco más de tres minutos es posible montar la puesta en escena de una villa. Los propios habitantes realizan la acción escénica y finalmente organizan en su interior una escena familiar, retratada a través del marco de la puerta. De este modo, se reflexiona críticamente sobre el carácter de construcción de las imágenes y sus usos. Según Ana Amado (2010), esta concepción performativa se contacta con la neovanguardia del sesenta, que también puso en primer plano la reflexión sobre la representación de los sectores populares y dio lugar a obras como *La familia obrera* (1968), de Oscar Bony en el Instituto Di Tella.

La segunda *performance* filmada es el acto de la sesión de fotos, concebida como un acontecimiento escénico en el que es central la corporalidad y en el que se explicitan las operaciones de uso sobre los sectores excluidos. Un plano general encuadra al grupo en el interior de un gran ascensor, cuya puerta se abre como si fuera un telón. Luego, en un estudio fotográfico inundado por el sonido de los “clics” de las cámaras, los actores de la villa posan como modelos publicitarios. Se presentan como un grupo de *performers* que exhiben sus cuerpos y por medio de artificiales poses de seducción se enfrentan a la cámara que los retrata. Esas imágenes desmontan una política de representación de la pobreza, por medio de la tensión paródica y de la apropiación de la estética publicitaria, que al mismo tiempo los construye como estrellas.



Estrellas (Federico León y Marcos Martínez, 2007)



Estrellas (Federico León y Marcos Martínez, 2007)

Más tarde, en una de las últimas secuencias, *Estrellas* exhibe una página web en la que Julio Arrieta ofrece imágenes de locaciones de la villa y de sus actores. Las formas de diseño de una página web son apropiadas con el fin de parodiar y exponer los usos de las imágenes: se clasifican locaciones de la villa y posibles personajes que responden a los estereotipos estigmatizantes. Finalmente, el epílogo del film postula una representación antagónica con respecto a los modelos dominantes, por medio de recursos de ficción y de estrategias simbólicas de la cultura popular. Se trata de un breve relato autónomo que presenta un viaje en un desgastado automóvil, con Arrieta y una mujer como protagonistas, en el que se apuesta a una reapropiación de la ficción. Los primeros planos y una particular factura de la imagen los presenta como figuras estelares, en el marco de una puesta en escena que contiene elementos de la cultura popular nacional.¹²

¹² El problema de la representación también se indaga por medio de procedimientos del documental, a partir de una entrevista a intérpretes profesionales en el sindicato de actores, que defienden su trabajo y una idea de ficción, confrontada con el testimonio de Adrián Caetano, un director emblemático del Nuevo Cine Argentino que propuso la inclusión de actores no profesionales para representar a los sectores desclasados. Para incluir la perspectiva de los propios actores de la villa, se introduce una mirada paródica al colocar sus

Según Georges Didi-Huberman (2014) los pueblos contemporáneos están al mismo tiempo subexpuestos (por omisión o por su ubicación en el lugar de figurantes) y sobreexpuestos (a raíz de sus puestas en espectáculo y la reiteración estereotipada de imágenes). El autor se pregunta si se han convertido en pueblos sin rostro, frente a lo cual postula la necesidad de un aparecer político y de una figuración de los pueblos. Este es el sentido con el que el film *Estrellas* busca restituir una representación que vuelva a mirar a los sectores populares.

Entrenamiento elemental para actores se concentra en los problemas de la construcción actoral, con la intención de desarrollar una discusión con respecto a los métodos y los modelos dominantes de formación de intérpretes.¹³ El film se ubica en una relación fronteriza con la *performance* mediante una situación ficcional mínima centrada en un profesor de actuación que dicta clases a un grupo de niños, cuyos ejercicios se presentan como una sucesión de actos independientes. Así, se presentan como una serie de *performances* en las que cobra más fuerza el carácter de acontecimiento que la concepción narrativa, en las que se desarrollan diversos ejercicios actorales de un modo paródico, al mismo tiempo que se explora la particularidad interpretativa de los niños.

De ese modo, se revisan distintas concepciones de la interpretación, a la vez que se desarrolla un pensamiento propio sobre el trabajo del actor. Por un lado, se presentan las prácticas que se sustentan en técnicas que sólo apuntan al artificio y al simulacro y, por otro, las que pretenden una exploración rigurosa en la que se valora el proceso de investigación más que los resultados, además de una reflexión acerca del vínculo entre la ficción y la realidad

retratos en una sala de la Asociación Argentina de Actores, mediante una serie de cuadros que se apropian de las poses y la gestualidad del modelo de actor culto.

¹³ En un origen el proyecto fue la realización de un telefilm y finalmente desarrolló cierto carácter liminal al exhibirse en una sala teatral.

cotidiana. Los ejercicios-*performances* exploran la gestualidad, la corporalidad y una percepción incontaminada aportada por los niños, como sucede en la escena de baile de uno de ellos y en la improvisación grupal sobre la degradación humana. En una de las escenas la interpretación de una de las niñas expone las formas de actuación remanentes derivadas de la tradición teatral argentina y su búsqueda de virtuosismo, frente a las cuales se propone un trabajo inverso de vaciamiento de la expresividad que evita la exhibición de recursos.¹⁴ Estas ideas, desarrolladas en las realizaciones escénicas y filmicas de Federico León y Martín Rejtman, apuntan a distanciarse de los códigos tradicionales de construcción del personaje basados en una concepción psicológica y representacional, y construyen una subjetividad desinteriorizada.

La reflexión sobre la representación se condensa en la secuencia final. En el transcurso de una clase los niños consultan acerca de la actuación en la vida cotidiana, ante lo cual el profesor busca explicar la difusa diferenciación entre ficción y realidad mediante un ejercicio que consiste en la repetición de ese mismo diálogo, pero ahora como parte de una ficción. Más tarde, se indaga en la misma cuestión por medio de una serie de escenas que registran al profesor en su vida corriente y luego se reiteran, transformadas en representación, en un televisor que los niños observan en la clase. De este modo, se expone la debilidad de los límites entre la realidad y la ficción, a partir de una serie de escenas en las que interactúan ambos estatutos y generan intercambios mutuos.

Federico León también trabajó con niños en las propuestas escénicas *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack* (1999), *Yo en el futuro* (2009) y *Las multitudes* (2012), con la intención de amplificar las fronteras de la teatralidad, indagar en aquellas corporalidades y explorar energías poco corrientes en la

¹⁴ La niña interpreta al personaje de la Nona de la obra homónima de Roberto Cossa (1977), de este modo la escena alude a formas representacionales del personaje consideradas residuales.

escena tradicional. La incorporación de niños, responde al interés de trabajar en los límites borrosos entre la vida y el arte.

Las multitudes (Federico León, 2012) no se dedica a las interacciones con el cine, sino que investiga en las zonas de frontera entre diversas manifestaciones artísticas mediante el entrecruzamiento de procedimientos de la *performance*, la música, la danza y la teatralidad. A partir de esos recursos León propone construir una experiencia más cercana a lo sensorial que a lo narrativo, con el fin de pensar las dinámicas de conformación del tejido social y la forma de construir lazos tanto en la vida como en la práctica artística.

La puesta en escena se aparta del intimismo predominante de la forma dramática mediante la presentación de ciento veinte actores, organizados en diez grupos de doce según el género y las generaciones. Los ancianos, adultos, jóvenes, adolescentes y niños se tornan presencias con una gran fuerza performativa. Esa pretensión de trabajar con otra concepción del actor, además de introducir corporalidades y energías menos exploradas, genera un diálogo con obras anteriores como *Yo en el futuro* y *Entrenamiento elemental para actores*. En lo relativo al tratamiento de los procedimientos actorales, predomina una forma depurada que se aparta del canon psicológico y representacional propio del personaje tradicional. La multitud en escena busca potenciar el valor de su presencia más que pretender construir una ficción, que en este caso se restringe a un relato esencial acerca de los desencuentros amorosos y los conflictos entre los diferentes grupos. Esa materialidad en escena otorga un protagonismo a la trama social, que se configura por medio de diferentes estrategias de organización, dinámicas grupales, fuerzas que originan enfrentamientos y el nacimiento de nuevos lazos. Así, la alteración de las formas dominantes de representación a partir del trabajo con una multitud en escena y la investigación acerca de sus relaciones (tanto en la ficción como

entre la comunidad de actores), encamina la búsqueda hacia un encuentro fértil entre experiencias artísticas y sociales.

Zonas fronterizas: cine, intervención, *performance* y nuevos medios electrónicos

Los trabajos más recientes del director, a los que nos referiremos a continuación, continuaron enfocando algunos de los problemas hasta aquí mencionados acerca de la cuestión de la representación, la actuación y también en lo relativo a la investigación de las formas liminales. *La última película* (Federico León, 2014)¹⁵ fue una intervención artística que buscó recuperar la historia y la presencia silenciosa de viejos cines de Buenos Aires, transformados en estacionamientos de autos.



La última película (Federico León, 2014)

La última película es una propuesta que trabaja en las fronteras del espectáculo cinematográfico y pretende indagar en aquellos espacios a través de la modalidad alternativa de la intervención. La recreación de aquellos antiguos cines se concreta a partir de la proyección de la última película exhibida. En una de las paredes del actual estacionamiento, en cuya arquitectura se descubren restos del local anterior, el film se exhibe

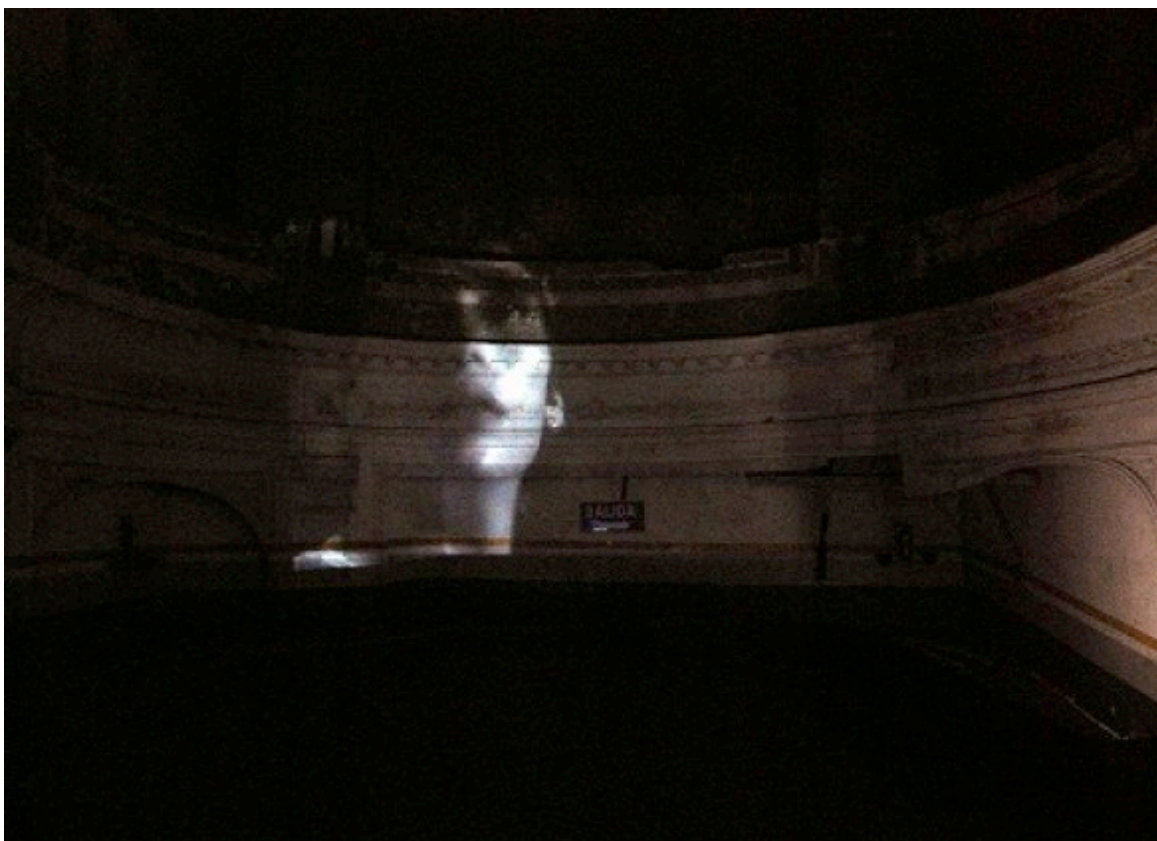
¹⁵ Con la colaboración de Marcos Martínez.

de modo ininterrumpido en un espacio en el que convive con autos estacionados y con la presencia de los participantes que pueden optar por recorrer el ámbito o bien permanecer sentados en el suelo y visualizar el film. Según las palabras de Federico León:

El estacionamiento esconde en su interior al ex cine. Convive con el fantasma de su pasado [...] Un auto estacionado es un auto que no está en funcionamiento. Un cine que no está en funcionamiento es un cine estacionado. Cines estacionados. A través de la última película, el espacio se redime al volver a ser lo que era.¹⁶

En ese sentido, además de presentar dos temporalidades se plantea un juego con la materialidad de ambos edificios superpuestos y con la idea de que el estacionamiento se convierta en el soporte de la proyección del film. Al revivir un viejo cine y al exhibir el último film se produce un acto de memoria. Al mismo tiempo, se juega con el contraste de los diferentes materiales: la perdurabilidad de la película enfrentada al cambio constante de la realidad y al carácter efímero de la intervención.

¹⁶ Pertenece al texto publicado en el programa de mano de presentación de la intervención, que formó parte del Festival Espacios Revelados realizado en la ciudad de Buenos Aires en el año 2014.



La última película (Federico León, 2014)

La investigación de *La última película* se realizó en un conjunto de antiguos cines y se registró por medio de documentos fotográficos, pero la experiencia sólo se efectuó en forma pública en el que fue el cine 9 de julio, cerrado en 1964 y transformado en el Estacionamiento Cuadra, con la última exhibición de *Los 300 héroes* (*The 300 spartans*, Rudolph Maté, 1962).

En la propuesta de *Las Ideas* (Federico León, 2015) se plantea un juego de entrecruzamientos entre la *performance* y la imagen audiovisual, en particular para reflexionar acerca de nuevos medios electrónicos como internet. La puesta en escena desarrollada en un ámbito teatral propone una espacialidad conformada por escasos objetos: una mesa de ping pong que funciona como mesa de trabajo y de juego, una computadora, el teclado de un piano, una

cámara y un proyector. La mesa de ping pong sufre constantes transformaciones e instala un mecanismo. Primero plegada hacia arriba se convierte en una pantalla sobre la que se proyectan imágenes (videos que imitan el estilo de YouTube y una serie de registros de la escenificación en formato audiovisual que originan una puesta en abismo). Más tarde, se emplea como pizarrón y, por último, representa una gran computadora en donde se proyectan nuevas imágenes. En escena interactúan dos *performers*, Julián Tello y Federico León, quienes emplean un vestuario cotidiano que propone una situación de intimidad propia de un proceso de trabajo. A través de esa impronta performativa se plantean dos cuestiones fundamentales: la arbitrariedad de las convenciones estéticas y el problema de los límites entre la realidad y la ficción.



Las Ideas (2015), texto y dirección: Federico León

En *Las Ideas* la interacción entre la teatralidad y los nuevos medios electrónicos se convierte en un procedimiento central. La computadora e internet se presentan como un medio de escritura, de almacenamiento de ideas y de exposición de proyectos artísticos, que intervienen en los procesos de trabajo. En la obra se exhiben videos de diferentes proyectos y se escribe en escena, de ese modo se presenta el proceso de construcción, las ideas de futuros trabajos o de aquellos que finalmente podrían ser descartados. La organización miscelánea característica de internet es la forma de asociar las escenas de *Las ideas*, que además incorpora la dinámica lúdica del ping pong, en referencia a la relación con el juego de preguntas y respuestas entre los dos *performers* y también con la ruptura de la lógica que entrama las situaciones de la obra. En la sucesión de proyectos estéticos que se exhiben por medio de materiales audiovisuales, en dos oportunidades se reflexiona de forma irónica sobre la actuación y se establecen referencias a las propias obras del autor. El primer proyecto artístico, que sigue la forma de los videos caseros de internet, presenta a una artista discapacitada ficticia que se propone hacer actuar a los animales y para lograrlo los disfraza de otros animales. El segundo caso, por medio del humor paródico, presenta una clase de teatro y los ejercicios que realizan.

Es constante la autorreflexión sobre la representación y los procesos creativos. Ese carácter se intensifica mediante un juego de imágenes dentro de otras, que reproducen de modo audiovisual las situaciones escenificadas en el espacio teatral. De ese modo, *Las Ideas* explora la indistinción entre realidad y representación, y muestra la experiencia estética como un proceso asociativo sin límites.

Un conjunto de escenas reflexiona acerca de las convenciones del teatro, en particular del realismo, e intenta una alteración de esas reglas. Esa indagación alcanza su punto culminante en la escena en la que el espectador se enfrenta a

una máquina que infla un globo de grandes dimensiones hasta su explosión, lo cual genera una sensación de peligro “real” al suceder como puro acontecimiento en el escenario. Ese mismo elemento más tarde es parte de un proyecto audiovisual que se presenta en la pantalla: se trata de un juego con grandes raquetas y un enorme globo blanco en el escenario de la naturaleza. Así, la teatralidad y la imagen audiovisual se piensan a sí mismas al confrontar lo vivo y la representación, el peso de los materiales empleados en escena y la textura audiovisual inmaterial, el espacio de una sala teatral y la puesta en escena en un ámbito natural.

La incorporación de estrategias performativas devuelve a las obras su dimensión de acontecimiento entre escena y público. La *performance* puede pensarse como una teorización de la percepción, que se propone explorar los mecanismos de captación del artista y del público (Feral, 1993). A partir de la inclusión de medios tecnológicos productores de imágenes *Las Ideas* expone un modo de percepción del mundo, pero también postula una reflexión acerca de los mismos y propone un nuevo empleo que intenta desmontar aquellas operaciones, para poner en marcha nuevas estrategias de percepción.

A modo de conclusión

A partir del recorrido realizado por las producciones de Federico León, es posible destacar algunas de sus búsquedas estéticas esenciales y pensar cuáles son sus objetivos.

Las operaciones de intercambio y mixtura entre la teatralidad, el cine y otros medios audiovisuales son estructurales en la obra de León y permiten amplificar los límites de la representación. Los trabajos aquí analizados no son casos aislados sino que se vinculan a un conjunto significativo de propuestas estéticas de otros directores como Rafael Spregelburd, Lola Arias, Mariano

Pensotti, Matías Piñeiro y Alejo Mogueillansky, quienes con su propia impronta también investigan sobre las relaciones liminales entre la teatralidad y el cine.¹⁷

La confrontación de distintos materiales y procedimientos artísticos a partir de las prácticas liminales, junto al desarrollo de elementos performativos, imprimen una dimensión reflexiva en las obras. Las puestas en escena y los films se refieren a su propio carácter de imagen construida, se preguntan acerca de los límites entre la ficción y la realidad ante una sobreabundancia de imágenes y un alto grado de espectacularización de la sociedad. Las ideas de Mauricio Barría Jara (2011) en sus estudios sobre *performance* nos ayudan a pensar estas cuestiones. El autor sostiene que la autorreflexividad y los procedimientos performativos trabajan en el desmontaje y en la alteración de la representación concebida como imagen espectacularizada, y en definitiva conducen a un enfrentamiento con los modos dominantes de representación. En el caso de León, la interrogación sobre el estatuto de representación inscribe un distanciamiento crítico, no sólo en relación con los modelos dominantes sino también, como analizamos anteriormente en la película *Estrellas*, respecto de las políticas de representación que en su momento sostuvo el movimiento del Nuevo Cine Argentino.

En el campo de la interpretación actoral sus trabajos aportan una nueva concepción. La actuación se convierte en una preocupación sustancial y alcanza a ser el tema central de las películas *Estrellas* y *Entrenamiento elemental para actores*. Las obras escénicas y cinematográficas transgreden las formas dominantes de actuación a partir de operaciones de depuración que buscan acercarse a un grado cero de representación. Además, introducen fuertes cambios en la concepción tradicional del personaje que son producto de la inclusión de estrategias *performativas*. En este sentido, Barría Jara (ídem) analiza que la acción performativa produce una alteración de la noción

¹⁷ Los tres primeros se desempeñan en la dirección teatral y los dos últimos en el cine.

moderna de subjetividad, cuyas estrategias permiten exponer una forma descentrada y desinteriorizada de subjetividad. León también se nutre de la concepción vinculada a ideas posdramáticas (Lehman, 2002) por las que ya no se concibe al actor como representante sino como un productor de presentaciones, por lo cual el acento se coloca en la presencia material y en la dimensión corporal. La elección de actores no profesionales, niños y ancianos, apunta a problematizar las relaciones entre lo vivo y lo mediado, y a la vez inscribe la pregunta acerca del fenómeno de la actuación.

Bibliografía

- Alabarces, Pablo (2011). "Gitanos y bombachas", *Peronistas, populistas y plebeyos. Crónicas de cultura y política*, Buenos Aires: Editorial Prometeo.
- Amado, Ana (2010). "Desde los bordes. Los "otros" y el trabajo de la representación", *Teorías y prácticas Audiovisuales. Actas del Primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Buenos Aires: Editorial Teseo.
- Arfuch, Leonor (2002). "Representación", en Carlos Altamirano (Director), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires: Paidós.
- Barría Jara, Mauricio (2011). "Performance y políticas del acontecimiento. Una crítica a la noción de espectacularidad", *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*, v. 21, n.1, jan.-abr, Universidade Federal de Minas Geraes. Disponible en: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/issue/view/108> (Acceso: 12 de agosto de 2015).
- Cornago, Óscar (2005). "Teatro posdramático: Las resistencias de la representación", en Jorge Dubatti (compilador), *Escritos sobre teatro (I) Teatro y cultura viviente: Poéticas, política e historicidad*, Buenos Aires: Nueva Generación.
- Chartier, Roger (1999). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona: Gedisa.
- Deleuze, Gilles (2005). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires: Paidós.
- Descamps, Fernanda (2010). "Yo en el futuro: mamuschka de tiempo", *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, n. 12, diciembre, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://www.telondelfondo.org/numeros-antteriores/numero12/articulo/317/yo-en-el-futuro-una-teatralidad-abierta-a-la-operatoria-deconstructiva-del-personaje-hacia-lo-performativo-.html> (Acceso: 15 de octubre de 2015).

Didi-Huberman, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: Manantial.

Diéguez Caballero, Ileana (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires: Atuel.

Féral, Josette (1993). "La *performance* y los 'media': la utilización de la imagen", en *Estudios sobre performance*, Centro Andaluz de Teatro, Colección teatral.

Fischer-Lichte, Erika y Jens Roselt (2008). "La atracción del instante. Puesta en escena, *performance*, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral", *Apuntes*, n. 130, Santiago de Chile: Escuela de Teatro Universidad Católica.

Lehmann, Hans-Thies (2002). *Le Théâtre postdramatique*, París: L'Arche.

León, Federico (2005). *Registros. Teatro reunido y otros textos*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Pavis, Patrice (2000). "El personaje novelesco, teatral y cinematográfico", en *Teatro XXI*, n. 11, otoño, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Svampa, Maristella (2013). "Tras las lecturas y las huellas de diciembre de 2001", en Pereyra, Sebastián, Gabriel Vommaro y Germán J. Pérez (editores), *La grieta. Política, economía y cultura después de 2001*, Buenos Aires: Biblos.

Vallejos, Viviana (2010). "Yo en el futuro. Una teatralidad abierta a la operatoria deconstructiva del personaje hacia lo performativo", *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, n. 12, diciembre, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero12/articulo/317/yo-en-el-futuro-una-teatralidad-abierta-a-la-operatoria-deconstructiva-del-personaje-hacia-lo-performativo-.html> (Acceso: 15 de octubre de 2015).

* Alicia Aisemberg

aaisemberg@hotmail.com

Doctora en Historia y Teoría de las Artes, de la Universidad de Buenos Aires, y profesora en la cátedra Introducción al Lenguaje de las Artes Combinadas, en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Integra el grupo de investigación ClyNE, en el que es codirectora de diversos proyectos de investigación. Fue autora de trabajos sobre historia del teatro y del cine argentinos, que han sido publicados en *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires* (Galerna, 2001, 2002, 2003, 2005), *Una historia del cine político y social en Argentina* (Nueva Librería, 2009 y 2011), y del libro *El mundo popular en escena. Concurso Nacional de Ensayos Teatrales "Alfredo de la Guardia"* (Instituto Nacional del Teatro, 2009), acerca de los intercambios entre el sainete teatral, el cine y el tango.