

Efectos de la presencia: herramientas del cine teatro de cia nissi

DOS SANTOS SILVA, Ewerton / IFPI, Brazil - ewerton.silva@ifpi.edu.br

3er Congreso Iberoamericano de Teatro - Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: Presencia - Cine - Puesta en escena - Público - Cuarta pared.

> Resumen

Este trabajo examina, desde una perspectiva analítica y comparativa, los procedimientos escénicos y cinematográficos que la Cia de Artes Nissi, con sede en São Paulo (Brasil), ha empleado para generar lo que denominamos “efectos de presencia” en las producciones audiovisuales derivadas de sus espectáculos teatrales. La investigación considera, entre otros elementos, la composición de la puesta en escena, la ontología de la imagen fílmica, la diversidad de interpretaciones posibles del concepto de presencia y las relaciones dinámicas que se establecen entre el público presente en la función teatral y el espectador que recibe la obra a través de la pantalla. Partimos de la premisa de que la presencia escénica, en sus múltiples manifestaciones, no puede trasladarse de forma literal al lenguaje cinematográfico. No obstante, la enunciación fílmica posee recursos capaces de transmitir un determinado nivel de presencia y, con ello, de comunicar al espectador sensaciones estéticas y emocionales cercanas a las de la experiencia en vivo. A través del análisis de casos concretos, se observa cómo el cine-teatro, lejos de limitarse a una reproducción técnica, se configura como un medio autónomo, dotado de estrategias narrativas y visuales que enriquecen la percepción del fenómeno teatral y amplían su alcance.

> Presentación

En Notes et Contre-notes, Eugène Ionesco confesaba su incomodidad como espectador de teatro, afirmando que “la presencia de personajes de carne y hueso en el escenario destruía la ficción” (Ionesco, 1975, p. 4). Este posicionamiento sugiere que quizá hubiese disfrutado más del espectáculo si lo hubiera experimentado mediante una proyección fílmica, donde la mediación de la imagen atenúa la materialidad

física del actor. Sin embargo, en contraposición a esta visión, para quienes practican y aprecian las artes escénicas, la presencia corporal en el hic et nunc de la representación constituye un valor insustituible, capaz de generar una conexión única que, a primera vista, podría parecer inalcanzable en una grabación audiovisual.

Gérard Genette matiza esta cuestión al señalar que “la ausencia es absoluta, pero la presencia tiene sus niveles de intensidad” (Genette, 1972, p. 253). La presencia puede referirse tanto a la vivencia compartida entre actores y público como al aura singular de una intérprete, pero también puede manifestarse, en contextos mediados, a través de mecanismos de transposición que requieren ser repensados. En este sentido, la hipótesis que guía este estudio parte de reconocer que, aunque la naturaleza del cine-teatro impida reproducir el fenómeno de copresencia física, dicho medio constituye una forma particular de escritura audiovisual, capaz de devolver al espectador un efecto de presencia significativo.

La Cia de Artes Nissi ofrece un caso paradigmático para analizar este fenómeno. Fundada en el año 2000 en São Paulo, debutó con Jardim do Inimigo, obra que ha superado los tres millones de espectadores presenciales y cuya versión en video —primero en formato VHS y posteriormente en DVD— alcanzó cifras igualmente notables: más de un millón de copias vendidas en dos años y millones de visualizaciones en plataformas digitales. El repertorio del grupo, que actualmente supera las sesenta producciones, incluye treinta y tres piezas grabadas con criterios específicos de cine-teatro, lo que proporciona un corpus amplio y variado para el estudio.

Este artículo se propone, por tanto, examinar cómo las decisiones de puesta en escena y de realización audiovisual inciden en la construcción de efectos de presencia, considerando tanto la interacción entre actores y público como el papel de la cámara, el montaje y la composición del plano en la transmisión de la experiencia escénica a través de la pantalla.

› Desarrollo

En las artes escénicas, el concepto de presencia no se limita a la mera existencia física del actor sobre el escenario, sino que integra un conjunto de dimensiones que incluyen la corporeidad, la fuerza expresiva y la capacidad de establecer una relación de atención y resonancia con el público. René Bourassa (2013) subraya que la intensidad de esta presencia física se sitúa en el núcleo del acto performativo, vinculándola directamente con el carisma o fuerza de atracción que el intérprete ejerce sobre el espectador.

La cuestión se complica cuando interviene la mediación tecnológica. Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, advertía que la reproducción mecánica debilitaba el "aura" de la obra original, desplazando su carácter único y auténtico por una multiplicación en serie (Benjamin, 2000, p. 13-15). Desde esta perspectiva, la grabación de un espectáculo podría suponer una pérdida irremediable de su singularidad y, por extensión, de su presencia.

En sintonía con esta idea, Pascal Bouchez considera la presencia como el resultado de un proceso de contextualización que genera un intercambio reflexivo entre emisor y receptor. Para Bouchez, "el teatro, como proceso autopoiético, no existe para ser únicamente 'visto', sino para ser vivido y compartido" (Bouchez, 2007, p. 39-40). La copresencia implica un espacio-tiempo común, una sincronía que posibilita no solo el intercambio simbólico, sino también un intercambio biológico: modificaciones en el estado emocional, hormonal y cardiovascular de los participantes. En una grabación, este circuito se ve inevitablemente alterado, pues el espectador cinematográfico no comparte físicamente el tiempo y el espacio de la representación original.

No obstante, Bourassa plantea una visión más amplia, recordando que "estamos presentes allí donde se concentra nuestra atención", ya sea en un entorno físico real o mediante un dispositivo mediado (Bourassa, 2013, p. 130). En las artes de ficción, el grado de inmersión que se logra cuando la acción dramática atrapa por completo la atención del espectador puede producir un efecto de presencia igualmente poderoso, incluso si la experiencia es diferida. Así, un espectador de cine-teatro, aunque sepa que la función ya ha ocurrido, puede experimentar las emociones como si estuviera sincronizado con el público que la vivió en directo.

La experiencia acumulada por la Cia de Artes Nissi en la grabación de sus obras ofrece un campo de observación privilegiado para estas reflexiones. En la puesta en escena de *Três Ferramentas* (2012), realizada por Spray Filmes en la Carpa del Circo Base de Ibiúna, la disposición circular del espacio obligó a incluir al público en el encuadre. Esto no solo evitó tomas exclusivamente frontales, sino que integró visualmente a la audiencia como parte del acontecimiento, generando en el espectador cinematográfico una percepción más inmediata del evento.

En *Donde* (2017), grabada por Nissi Filmes en un escenario italiano, la configuración espacial permitió ocultar casi por completo al público. Sin embargo, en ciertas tomas este aparecía en los márgenes del encuadre, ya fuera por decisión creativa o por la necesidad técnica de mostrar el foco de iluminación que exigía alejar la cámara.

Un enfoque distinto se adoptó en *Refém* (2016), donde el público es visible y audible en varios momentos clave. Esta elección parece orientada a que el espectador cinematográfico se sienta partícipe

del ambiente de la sala, aunque también introduce el riesgo de descontextualizar la experiencia en relación con el conjunto de la obra. En la proyección que presencié de *Refém*, los espectadores de la sala de cine aplaudieron al final de la función como si se tratara de una representación en vivo, confirmando que la emoción transmitida por los actores puede ser vivida en el presente, aun en contextos separados espacial y temporalmente.

Estos ejemplos permiten introducir la noción de “efecto de presencia” propuesta por Josette Féral, definida como la sensación del espectador de que los cuerpos u objetos percibidos están realmente en el mismo espacio y tiempo que él, aunque sepa que en realidad están ausentes (Féral & Perrot, 2012, p. 26). Bourassa amplía esta noción al describir procedimientos que inducen esta sensación mediante estrategias de aumento, amplificación, simulación, sustitución o desplazamiento (Bourassa, 2013, p. 133).

La filmación de *Phantom of Naamã* (2014), dirigida por Caique Oliveira, constituye un ejemplo de estas estrategias. El uso de encuadres cerrados reduce la distancia perceptiva entre actor y espectador, recreando la intimidad que puede lograrse en el teatro. Al mismo tiempo, Oliveira evita fragmentar arbitrariamente el espacio escénico, combinando planos generales y cerrados de forma que se preserve la coherencia espacial y se mantenga la lógica del texto escénico.

Otros casos, como *Jardim do Inimigo*, muestran cómo la ruptura de la cuarta pared puede funcionar como recurso de interpelación directa. En esta obra, el personaje de “Inimigo” mira a cámara y se dirige al espectador fílmico como si este estuviera en la platea. En el momento en que el actor se acerca al público presencial, la dirección alterna tomas del escenario y de la audiencia, mostrando reacciones individuales y colectivas que transmiten al espectador audiovisual la vivencia de sus contrapartes en la sala.

La irrupción de la pandemia de COVID-19 en 2020 obligó a la Cia de Artes Nissi a replantear radicalmente su modelo de producción. Con el lanzamiento de la plataforma de streaming Nissi Play, el grupo adaptó obras anteriores y generó nuevos contenidos concebidos para el lenguaje cine-teatro. En estos casos, como en *Irreversible*, grabada en un espacio interno de la sede del grupo, se optó por la ausencia de público presencial y por la creación de escenografías alternativas que aprovecharan las posibilidades del medio fílmico. Las estrategias de amplificación y simulación se hicieron evidentes en el trabajo de cámara, el montaje y la utilización de la proxémica y la kinesia teatral para generar en el espectador una experiencia de inmersión y sorpresa comparable a la vivida por el público original.

> Cierre

A lo largo de este análisis se ha puesto de relieve que la noción de presencia en las artes escénicas no debe entenderse como un concepto monolítico ni como una cualidad exclusiva de la copresencia física. Por el contrario, se manifiesta en múltiples formas, modulada por factores espaciales, temporales, técnicos y perceptivos. La experiencia del espectador, tanto en la sala teatral como frente a una pantalla, se construye a partir de un complejo entramado de estímulos sensoriales y cognitivos que pueden ser recreados, adaptados o amplificados mediante recursos propios del lenguaje cinematográfico.

Uno de los riesgos habituales en los discursos que comparan teatro y cine-teatro es la tendencia a establecer jerarquías implícitas, evaluando al segundo en función de su capacidad para "igualar" la experiencia del primero. Esta perspectiva, como advierte Susan Stanford Friedman (2011), parte de una comparación asimétrica, en la que se utilizan las categorías de un medio para medir las virtudes de otro. Un enfoque más productivo consiste en reconocer las especificidades irreductibles de cada formato y, desde ahí, identificar los puntos de contacto que permitan un enriquecimiento mutuo.

En el caso de la Cia de Artes Nissi, el trabajo sostenido en la adaptación de sus obras al formato cine-teatro demuestra que es posible mantener —e incluso potenciar— determinados efectos de presencia mediante estrategias de encuadre, montaje, escala de planos, diseño sonoro y construcción de la puesta en escena. Lejos de limitarse a documentar una representación, la compañía ha explorado un régimen de presentación híbrido, que respeta la lógica dramaturgica del texto escénico al tiempo que aprovecha las posibilidades expresivas de la imagen fílmica.

Aceptar que la presencia escénica no es trasladable de forma literal al cine-teatro no significa renunciar a ella, sino comprender que se transforma. El reto para quienes trabajan en esta intersección es desarrollar una autoexpresión propia del medio, capaz de ofrecer al espectador una vivencia estética autónoma y legítima, que dialogue con el teatro sin pretender sustituirlo. En ese sentido, el cine-teatro se presenta no como un sucedáneo, sino como un territorio creativo en sí mismo, con un lenguaje y una poética que le son propios, pero que comparte con las artes escénicas una misma aspiración: conmover, interpelar y establecer un vínculo emocional significativo con su público.

Bibliografía

BAZIN, André. *Théâtre et cinéma. Esprit*, París, n. 19, p. 232-253, agosto de 1951.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* París: Éditions du Cerf, 1981.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. París: Gallimard, 2000.

BOURASSA, René. "De la presencia a los efectos de la presencia: entre aparecer y aparecer". En: FÉRAL, Josette; PERROT, Edwige (dir.). *Lo real probado por la tecnología: artes escénicas y mediáticas*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013. p. 129-148.

BOUCHEZ, Pascal. *Filmer l'éphémère: réécrire le théâtre (et Mesguich) en images et sons*. Villeneuve d'Ascq: Septentrion, 2007.

FÉRAL, Josette; PERROT, Edwige. *Lo real probado por la tecnología: artes escénicas y mediáticas*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012.

FRIEDMAN, Susan Stanford. "Why not compare?". *PMLA*, Nueva York, v. 123, n. 3, p. 753-760, mayo de 2011.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. París: Seuil, 1972.

IONESCU, Eugène. *Notes et Contre-notes*. París: Gallimard, 1975.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. París: Dunod, 1996.