

Intertextualidades entre el teatro argentino y el cine estadounidense clásico

Silvina Díaz (CONICET- UBA)

Adriana Libonati (UBA)

Introducción

Sánchez Boulevard, de Eva Halac¹ (2015) propone una rescritura de *Los muertos* y otros textos del dramaturgo rioplatense Florencio Sánchez, como así también de sus cartas y artículos periodísticos.

El título de la pieza presenta un juego de palabras y funciona, en este sentido, como un guiño semántico con respecto a la célebre *Sunset Boulevard*, película estadounidense de 1950 dirigida por Billy Wilder, perteneciente al género del cine negro, que responde a los parámetros del Modelo de Representación Institucional. Por su parte, el título del film remite -además de su sentido evidente: el nombre de una avenida que atraviesa Beverly Hills y Los Ángeles-, a la idea de crepúsculo, ocaso (*sunset*). Y aquí el primer paralelismo entre la pieza teatral y la película clásica: mientras ésta última reflexiona acerca de la decadencia de una estrella del cine mudo, en la obra se alude a los últimos años creativos de Florencio Sánchez. Ambas expresiones artísticas discurren acerca de la creación, las exigencias de la profesión y las fronteras entre ficción y realidad.

Nuestro trabajo consiste en analizar los ejes semánticos y los procedimientos compositivos que caracterizan a la película norteamericana, así como también los rasgos más destacados del texto dramático de Eva Halac y de su puesta en escena que, a su vez, presentan niveles de intertextualidad con la obra de Sánchez.

El Modelo de Representación Institucional

Sunset Boulevard, película dirigida por Billy Wilder y protagonizada por Gloria Swanson y William Holden, se estrena en pleno apogeo de la industria hollywoodense clásica, por lo

cual no resulta extraño que acate y desarrolle las convenciones del Modelo de Representación Institucional (Noël Burch). Estas normas o principios, tanto estéticos como ideológicos, codifican el lenguaje cinematográfico, concibiendo al film como un mundo autónomo, paralelo a la realidad, poseedor de una lógica propia, que tiene ciertas implicancias estéticas y psicológicas: entre ellas la proyección, la identificación, la catarsis, la continuidad espacio- temporal entre las tomas, la definición de la obra artística como “ventana abierta al mundo” y como “espejo de la realidad.”

Este modelo de producción, distribución y recepción se basa en la creación de un *star system*, esto es, una serie de estereotipos, entre los cuales la *estrella* aparece como un “texto” a ser interpretado, un objeto estético con “cualidades míticas elementales” (Morin, 1964): eterna juventud, belleza intangible, energía erótica; rasgos que subliman los ideales femeninos y condensan superficialmente la idea de felicidad, simbolizada en una vida rodeada de lujos.

En tanto paradigma de representación, el MRI establece asimismo un conjunto de estrategias compositivas: gradación de planos, *raccord*, montaje alternado, montaje paralelo, jerarquía de personajes, división de secuencias, utilización de imágenes grabadas para determinados tópicos y toda una serie de convenciones estéticas y técnicas al servicio de un relato que alterna entre la voz de un narrador privilegiado y un estilo indirecto libre, entre el punto de vista del personaje y el de una entidad omnisciente (la cámara). Esta instancia de enunciación, objetiva y subjetiva al mismo tiempo, otorga a la narración el efecto de verosimilitud característico de los films tradicionales de la industria hollywoodense.

Otra convención fundamental del modelo de representación clásico es la concepción de género -en este caso, un melodrama- que supone, no sólo una temática concreta sino también una estética determinada, un conjunto de códigos de acción, un campo de verosimilitud y una serie de estrategias narrativas y principios compositivos. El modelo tiene en cuenta también el delineamiento de un receptor implícito y una serie de mecanismos de difusión.

Sin embargo, si bien la película a la que aludimos se inscribe dentro del Modelo de Representación Institucional en tanto responde a sus principios compositivos más importantes, subvierte al mismo tiempo muchos de estos parámetros en función de una

novedad en el relato que funciona como un rasgo anticipatorio de los modelos representacionales más rupturistas de la década del 60: la narración desde el punto de vista de un muerto. Como ejemplo de esta alternancia entre los principios del relato clásico y su cuestionamiento -que es una constante a lo largo de todo el film- mencionemos la primera secuencia, es decir, la intriga de predestinación. El comienzo del relato exhibe la acción *in media res*, respetando la escala de planos ponderada en el modelo de representación tradicional -esto es, de panorámicas y planos generales a planos medios y cercanos- para presentar el espacio, la situación dramática y el conflicto principal. A los pocos segundos la presencia de un *flashback* -un travelling en retroceso que, metafóricamente, recorre el tiempo transcurrido entre el encuentro de la pareja protagonista y el asesinato de uno de ellos- permite al narrador situar la acción seis meses antes del momento en que comienza el relato. Esta es, sin duda, la primera y más notable transgresión al modelo fílmico clásico, por cuanto el punto de vista del narrador se plasma justamente en la voz *en off* que conduce el relato -y que asegura la continuidad entre las secuencias- que es, como dijimos, el punto de vista de un personaje que ha sido asesinado.

Florencio Sánchez y el teatro de Eva Halac

Por su parte, la pieza de Eva Halac alude a un momento particular en la vida de Florencio Sánchez² en que se encuentra enfermo, agobiado por el rechazo de su familia y frustrado por haber tenido que renunciar a muchos de los sueños que habían iluminado su juventud. De acuerdo con una modalidad habitual en la época en que se sitúa la historia, el dramaturgo creaba sus obras a partir del pedido de empresarios y capocómicos, sin dejar por ello de tener en cuenta la demanda del campo intelectual y los gustos del público. Esta situación, que se encuentra en las antípodas de la concepción del texto dramático como un elemento independiente de la instancia de representación, implicaba de algún modo que la autonomía del autor apareciera condicionada, cuando no vulnerada. Apremiado por sus circunstancias económicas, Sánchez se ve obligado a escribir una obra de teatro, que luego discute con Julián Álvarez, uno de sus personajes. La urgencia por entregar la pieza a los empresarios Podestá obliga al dramaturgo a ahogar sus dramas íntimos. Por otro lado, el

proceso de revisión y reescritura del texto lo subsume cada vez más en su propio mundo, aislándolo de su realidad cotidiana y de un pasado trágico, en contraposición con lo que le sucede a la protagonista del film al que hacíamos referencia, que busca aferrarse desesperadamente a un pasado de fama y esplendor.

El dramaturgo rioplatense es el personaje principal de la obra de Halac³. Las fuentes de distintas procedencias en que abreva la autora -documentos, obras literarias y datos de la biografía real de Sánchez- exhiben una constante amalgama entre ficción y realidad, procedimiento constructivo principal de la puesta en escena.

Es en particular *Los muertos* -estrenada en Buenos Aires en 1905 por la compañía de los hermanos Podestá- la pieza en la que se centra Halac, por cuanto se trata de un drama naturalista costumbrista que presenta pinceladas de la sociedad, los valores y las costumbres de la época. La literatura de Sánchez funcionó para la dramaturga como un estímulo, un motivo inspirador para la creación de su propia ficción. En este sentido, lejos de presentar citas literales del dramaturgo, *Sánchez Boulevard* recrea la atmósfera de sus piezas literarias y dramáticas y retoman aquellos elementos de su poética vinculados con el imaginario rioplatense.

En el contexto de un campo cultural que demandaba un teatro comprometido con la sociedad de su época, que reflejara costumbres y ratificara valores, Florencio Sánchez aparece como un autor paradigmático que respondía acabadamente a estos reclamos. Sin embargo, a pesar de adecuarse a esta demanda del campo teatral, Sánchez propicia también una profunda innovación estética por cuanto toma procedimientos provenientes del teatro europeo que combina con recursos estéticos pre- existentes en el sistema teatral argentino, provenientes de poéticas como el costumbrismo y el nativismo. Todo ello configuró una escritura sumamente personal que articulaba las dos variantes estéticas de la época: la corriente popular y el “teatro culto” europeo. En este sentido afirma Pellettieri:

En Sánchez - que inaugura el sistema teatral culto- lucharon dos principios constructivos: el del realismo finisecular- lo melodramático, lo sentimental, costumbrista nativista- y los modelos típicos del naturalismo, que se caracteriza por el uso de una determinada lengua -la popular, con sus variantes e indefiniciones-; por una forma de poner en escena -la del realismo finisecular modernizado por el naturalismo-; por un tipo determinado de actor- fuertemente expresivo pero capaz

de una sutiliza estética que le permitía hacerse cargo con propiedad de roles muy distintos-; por un público nuevo y por una crítica cuyo horizonte de expectativa coincidía con estas convenciones, con determinadas concepción ideológica liberal-positivista, que pretendía instaurar el teatro como práctica social.” (Pellettieri, 2002: 383).

Si bien de la mano de los Podestá surgió el debate acerca de cómo representar un personaje con referencialidad social inmediata, Sánchez fue uno de los principales autores que generaron renovaciones estéticas y preanunciaron los procedimientos del teatro moderno. En este sentido, el sistema de personajes de sus piezas se erige en torno a un personaje central que, impulsado por la vergüenza social, intenta producir cambios en su entorno, pero que carece de fuerzas y posibilidades para hacerlo por cuanto es la misma sociedad la que intenta destruirlo.

Tanto en la película como en la obra se observa una fuerte dimensión autorreferencial que, en la pieza de Halac se muestra en consonancia con las características de una cultura posmoderna “con su inestable negociación entre el hecho y la ficción, que tiende a volcarse sobre si misma y a designar, como su contenido, sus propias producciones culturales.” (Jameson, 1999: 30). En ambos casos, además, encontramos múltiples referencias al proceso de creación, a la instancia de la producción de la obra artística y a la figura del artista.

Sánchez Boulevard traza una analogía entre las situaciones dramáticas de los personajes creados por Sánchez y su propia vida. Los relatos se desarrollan alternadamente: al mismo tiempo que se escribe la pieza es representada escénicamente, mientras el autor crea a su personaje debate con él acerca de su situación ficcional. Estos relatos en paralelo van develando, al modo pirandelliano, distintas ficciones dentro de la ficción, comenzando por el hecho de que el actor que representa a Sánchez encarna también a uno de los personajes de la obra que el dramaturgo escribe. Este mismo recurso se verifica en la película cuando la protagonista -que es, como dijimos, una actriz, y allí el primer guiño metateatral- se convierte en espectadora de sus propias películas, del mismo modo en que Sánchez ve desfilar ante sus ojos a sus personajes, con los cuales interactúa.

Halac expone la lucha del dramaturgo contra sus fantasmas: el temor a la muerte, la fragilidad de su salud, la necesidad compulsiva que lo mueve a escribir en un intento de prolongar su vida. Al igual que en la obra teatral también en la película la protagonista es a la vez creadora y víctima de un autoengaño, de un gesto desesperado por dar vida a una ilusión que aparece sintetizado en dos momentos claves: la visión reiterada de sus antiguos films y la escena en que ensaya un número musical, intentando remedar los momentos más exitosos de su carrera.

Como ya señalamos, la alusión que se hace, desde el título de la pieza teatral, a la película hollywoodense, funciona también como un aglutinador sémico, que condensa muchos sentidos planteados en ésta última. Entre ellos el tema de la decadencia del artista - una actriz y un dramaturgo respectivamente-, el paso del tiempo y el ocaso de una carrera artística -que coincide, en el caso de Sánchez, con la proximidad de su muerte-. Por otro lado, al remitir indirectamente a otro universo ficcional (el film de Billy Wilder) éste aparece como una de las posibles claves de lectura. Otro guiño semántico se da en el hecho de que, en ambos casos, los protagonistas intentan crear una obra para no perder vigencia en el campo cultural y no caer en el olvido, como un modo de alcanzar metafóricamente la inmortalidad: ella aspira a volver a los sets de filmación y él escribe su última obra con la intención de que sea representada por los Podestá, que asegurarían su éxito⁴.

Como parte del mismo juego escénico se producen, en los dos casos, una serie de relaciones especulares e intertextuales entre las distintas ficciones: por un lado, la de la pieza de Halac inspirada, como dijimos, en la obra de Sánchez, que remite a las circunstancias biográficas del dramaturgo en los últimos años de su vida y, por otro, las referencias cruzadas entre la película y la obra teatral. Por su parte, en *Sunset Boulevard* las relaciones especulares se dan en el juego de la ficción dentro de la ficción: el mundo del cine y la dimensión de fantasía que la protagonista ha fabricado en su vida cotidiana y que la obliga a representar constantemente, para la mirada de los otros, al personaje de la estrella eterna.

En un juego similar, el film presenta una notable dimensión metateatral, especialmente en aquellas escenas en que la protagonista se convierte en espectadora de sus propios films, pero también en los momentos en que se genera una situación teatral dentro de la trama ficcional: por ejemplo cuando la actriz evoca escenas de sus películas o cuando

se empeña en representar un personaje alimentado por su fantasía y por su propia añoranza del pasado.

Del mismo modo, en la pieza de Halac aparecen otros procedimientos metateatrales, entre los cuales no puede dejar de mencionarse el mismo acto de reescritura de *Los muertos* de Sánchez; o el desdoblamiento del personaje principal -que representa a Sánchez y a Lisandro, uno de las figuras de su propia ficción- tanto cuando escribe la obra como cuando evoca su pasado, o la aparición de los personajes de *Los muertos* que se fusionan con los personajes de otras obras, superponiendo así distintas realidades ficcionales.

Estas referencias cruzadas, el deshojamiento de distintas ficciones dentro de la ficción, no explicitado ni percibido por los personajes sino dirigido al espectador, supone un corrimiento constante de los límites entre ficción y realidad. Y esta es, justamente, la estrategia compositiva fundamental, tanto en la pieza teatral como en el film, que modaliza el resto de los recursos estéticos y que, simbólicamente, alude al nivel semántico de la obra y de la película: la idea de que la realidad contiene, en sí misma, una multiplicidad de otras realidades, de mundos verdaderos o imaginarios que se abren paso en la vida de cada uno desplazando constantemente los límites entre ficción y realidad.

Bibliografía

- Benet, Vicente. *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Bardi, Mónica y Adriana Libonati. *La audioimagen. Estética de semánticas múltiples*. Buenos Aires: Ricardo Vergara Ediciones, 2013.
- Burch, Noël. *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 2008.
- Cilento, Laura y Martín Rodríguez. “Configuración del campo teatral (884- 1939)”, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884- 1939)*. Tomo II. Dir O. Pellettieri. Buenos Aires: Galerna/ Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 2002: 77- 98.
- Díaz, Silvina. “Operaciones escénicas de re- lectura de la dramaturgia clásica”, *Representaciones y acontecimientos*. Eds. M. Sikora- M. Rodríguez. Buenos Aires: Galerna/ Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, 2013: 163-169.
- Jameson, Frederic. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo (1983- 1998)*. Buenos Aires: Manantial, 1999.
- Morin, Edgar. *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: EUDEBA, 1964.
- Pellettieri, Osvaldo. “El sistema teatral de Florencio Sánchez”, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884- 1939)*. Tomo II. O. Pellettieri (Dir). Buenos Aires: Galerna/ Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires: 2002: 377- 389.

Notas

¹ *Sánchez Boulevard*. Autora y Directora: Eva Halac/ Intérpretes: Cristina Dramisino, Federico lama, Picki Pains, Ariel Stallari/ Escenografía: Micaela Sleigh / Vestuario: Micaela Sleigh / Iluminación: Miguel Solowej/ Centro Cultural de la Cooperación, 2015.

² Florencio Sánchez, nacido en Montevideo en 1875, fue uno de los fundadores del teatro rioplatense. Comenzó su labor en su país natal, pero escribió en Argentina la mayor parte de sus obras, que fueron estrenadas por la compañía de los hermanos Podestá. Consiguió llevar a escena una veintena de piezas en un período de apenas seis años, desde 1903 -en que estrenó *Mhijo el doctor*- hasta 1909, con la última de ellas: *Un buen negocio*.

³ Como señala Eva Halac en el programa de mano de la obra, se trata de una reescritura de *Los Muertos*, “una dramaturgia elaborada a partir de textos de Florencio Sánchez, de sus obras, de sus cartas, artículos periodísticos, proclamas anarquistas y las largas noches en el Cabaret Porteño Royal Keller.”

⁴ Al mismo tiempo, en un circuito que se retroalimentaba constantemente, Sánchez contribuyó a legitimar a la compañía Podestá, que venía de un ámbito de raigambre meramente popular: el circo.