

# RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES  
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE LAS ARTES



## III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

Actas del III Congreso Internacional de Artes : revueltas del arte / Cristina Híjar... [et al.] ;

Compilación de Lucía Rodríguez Riva. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3946-31-8

1. Arte. 2. Actas de Congresos. I. Híjar, Cristina II. Rodríguez Riva, Lucía, comp.  
CDD 700.71

# RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES  
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE LAS ARTES

## III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

El Congreso fue realizado por la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes.

### ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

#### COMPILADORA

Lucía Rodríguez Riva

#### CORRECTORAS

Leonora Madalena y Diana Marina Gamarnik

#### ILUSTRACIONES

Facundo Marcos

#### DISEÑO

Soledad Sábato

#### COORDINACIÓN DE DISEÑO

Viviana Polo

**RDA.III**

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES  
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE LAS ARTES

# EJE 3

**ARTES, CIENCIA Y  
VINCULACIÓN TECNOLÓGICA**



*EJE 3: ARTES, CIENCIAS Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.4: FUSIONES INTERMEDIALES: ALIANZAS Y DESENCUENTROS*

## Del cine de los orígenes al teatro en virtualidad: un puente posible

Pablo Ceccarelli (Universidad Nacional de La Plata)

**RESUMEN:** Este trabajo aborda algunos avances del proyecto de investigación perteneciente a la Beca Doctoral UNLP 2022, cuyo objetivo es estudiar la intervención del dispositivo audiovisual en un corpus de producciones del grupo Galpón Momo Teatro, de La Plata, entre 2018 y 2021. Este artículo se concentrará en problematizar algunas conceptualizaciones presentes en el estudio interdisciplinar del teatro y el audiovisual.

Para esto, se procederá a analizar comparativamente la construcción espacio-temporal de films producidos en el *cine de los orígenes* (Dall'Asta, 1998), ubicado entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, y la de una serie de producciones escénicas elaboradas por Galpón Momo Teatro en el marco de la virtualidad y las redes sociales durante la pandemia, en 2020.

De esta forma, se delinearán posibles vinculaciones entre estas dos etapas históricas con el fin de establecer algunas continuidades de la denominada *cinematografía-atracción* (Gaudreault, 2007) a lo largo de la historia, hasta llegar al contexto contemporáneo.

**Palabras clave:** Cine; Teatro; Pandemia; Virtualidad; Atracción.

## Introducción

En el presente trabajo se abordarán algunos avances de mi proyecto de tesis perteneciente a la beca doctoral UNLP, titulado *Operaciones del audiovisual en el teatro. Estudio de experiencia convivial, tecnovivial y liminal en un corpus de producciones del grupo Galpón Momo Teatro de La Plata (2018-2021)* (Ceccarelli, 2022), como también algunos ejes trabajados dentro de la Cátedra de Historia del Cine 1 (FDA-UNLP), materia donde participé como adscripto entre 2019 y 2022.

El proyecto de investigación tiene como objetivo indagar sobre la intervención del dispositivo audiovisual en un corpus de producciones teatrales de Galpón Momo Teatro, grupo de investigación y producción de La Plata. El período 2018-2021 coincide con mi participación, desde la disciplina audiovisual, en el registro, asistencia de producción, difusión o exhibición de actividades del grupo, tanto en la etapa prepandémica, de 2018 a 2019, como en la pandémica, de 2020 a 2021. Debido a esto, el estudio se sostiene en gran parte bajo la modalidad de la *investigación-acción* (Ynoub, 2015), donde el momento reflexivo-evaluativo se integra con el de la intervención y “los actores forman parte tanto del objeto como del sujeto de investigación” (p. 129).

La finalidad de este artículo es detectar posibles vinculaciones entre producciones escénicas en virtualidad, durante la pandemia, y films del *cine de los orígenes* (Dall’Asta, 1998), ubicado entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. De esta forma, se pretenderá establecer algunas continuidades de la *cinematografía-atracción* (Gaudreault, 2007) a lo largo de la historia, hasta llegar al contexto contemporáneo.

## DE LA PANDEMIA AL CINE DE LOS ORÍGENES

Durante la pandemia hubo una gran proliferación de actividades teatrales adaptadas al contexto de virtualidad, cada una con características particulares, pero en esta ocasión me

concentraré en el caso de *Trasnoche*. Este *ciclo de escenas nocturnas*, producido por Galpón Momo Teatro, está conformado por una serie de unipersonales breves transmitidos a la medianoche por vivo de Instagram a través de los celulares de los propios actores y actrices en sus espacios domésticos. Al usar esta opción dentro de la plataforma, el ratio de aspecto es 9:16 (vertical) favorece el retrato del cuerpo completo y también los recortes del mismo, a partir de los límites del encuadre y de la posición del actor o actriz frente a la cámara. Otra particularidad es que, al momento de la transmisión, el público podía interactuar en el chat, insertando comentarios tanto en el desarrollo de la escena como al final, durante el saludo, y leer los comentarios finales de sus protagonistas. Inicialmente, estas escenas iban a estar disponibles durante 24 horas en las historias de Instagram, para sostener el carácter efímero de lo escénico, pero finalmente se decidió que se incluyeran de manera fija dentro del mosaico del *feed* para poder verse luego en diferido.

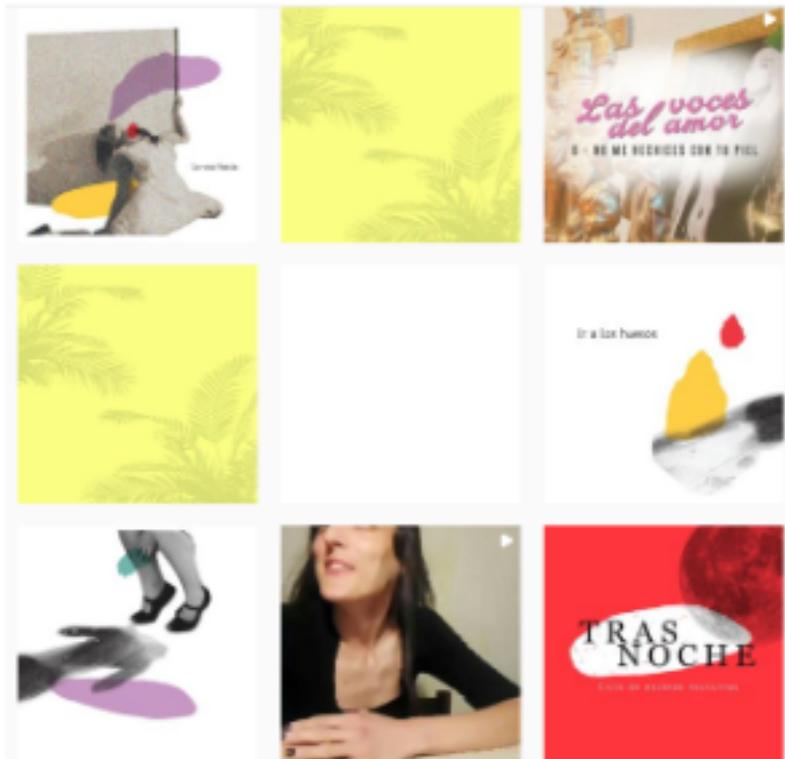


Imagen 1 – *Feed* del perfil de Instagram de Galpón Momo Teatro

A continuación, daremos un salto en el tiempo desde la época contemporánea del siglo XXI al período ubicado entre 1894 (aunque podríamos extenderlo más atrás) y el año 1908, etapa que André Gaudreault (2007) denomina como *sistema mostrativo de atracciones*. En primer lugar, siempre es importante aclarar que cuando se afirma que el cine nace el 28 de diciembre de 1895 con los hermanos Lumière, lo que se está comentando, en realidad, es que en esta fecha se produce la primera proyección del cinematógrafo a un público colectivo con entrada paga. Es decir, más que la invención de un artefacto, lo que se produce allí es la invención de un dispositivo y, sobre todo, de un público (que aquí en Argentina llegaría al año siguiente, en 1896, en el Teatro Odeón). No obstante, previamente, en Estados Unidos, Edison comercializó al público, en 1894, el kinetoscopio. A diferencia de lo que sucedería después, aquí lo que vemos es un espectador individual que, colocando una moneda, podía visualizar una serie de piezas breves con acciones llamativas, ya sea un hombre exponiendo sus músculos, una danza, un estornudo o el beso entre dos personas. De esta forma, el espectador o usuario actual de redes sociales como Instagram o TikTok (podemos extenderlo también a YouTube o Vimeo) tiene más que ver con el kinetoscopio que con el cinematógrafo.



Imagen 2 – El kinetoscopio de Edison

A la hora de analizar formalmente estas piezas audiovisuales, me interesa concentrarme en lo que Monica Dall’Asta (1997) desarrolla en torno a *la articulación espacio-temporal del cine de los orígenes*. Frente a miradas que analizan valorativamente las producciones de esta época como parte de un *estadio imperfecto* bajo la idea de *carencia* o de *vacancia*, la autora, retomando a su vez las lecturas de otros autores, se posiciona desde una postura que asume que el lenguaje de este cine de los orígenes posee una profunda coherencia estética, que tiene como principios constitutivos la *no-continuidad del montaje*, que se opone a la transparencia del cine clásico, y la *autarquía del encuadre*, un concepto clave que define como la “soberanía del encuadre respecto a lo profílmico, es decir, la condición por la cual lo profílmico está obligado a adaptarse al encuadre como a un rígido marco” (Dall’Asta, p. 289).

Aquí debemos ubicarnos epocalmente y pensar cómo la invención del cinematógrafo convive con la existencia previa de otras disciplinas, de las cuales toma algunas de sus

características: el marco de la pintura, el escenario del teatro (a la italiana), el encuadre de la fotografía (tanto el retrato en estudio como la captura de locaciones exteriores) o incluso la viñeta de la historieta gráfica, que surge casi de manera simultánea a este invento y donde incluso muchas tiras se desarrollan en un solo encuadre.

De esta forma, la autora menciona que estos dos principios rectores del cine de los orígenes se sostienen a partir de determinados elementos: la *unipuntualidad*, que se atiene a un único punto de vista y a una única toma, donde la acción se ve forzada a encajar dentro de los límites del cuadro y es el caso límite de esta autarquía, y también la *pluripuntualidad*, con varios encuadres, pero donde cada uno sigue siendo autónomo tanto entre sí como respecto a lo profílmico. Un ejemplo de esto son las películas de persecución, en las que se presenta una articulación no-continua donde se espera que los personajes finalicen su acción y salgan de campo para iniciar el siguiente. Luego tenemos la organización del espacio en forma de *tableau*, donde el mismo está dominado por una fuerza centrípeta que atrae la acción hacia el centro del cuadro y los elementos escenográficos la enmarcan. Esta fuerza centrípeta, a su vez, es equivalente a la fuerza centrífuga que expulsa al espectador del espacio fílmico en una situación periférica. De esta forma, contrariamente a la idea de sumergimiento del cine narrativo posterior, aquí tenemos un espectador descentrado, distanciado. La autora comenta que hay una serie de procedimientos que a menudo asumen una función sustitutiva o complementaria respecto al montaje: la primera es la *composición en profundidad*, un procedimiento de tipo coreográfico que explota el movimiento de las figuras dentro del cuadro para movilizar la mirada de manera alternativa no solo al montaje, sino también al movimiento de cámara, y que permite obtener diferentes encuadres de composición y naturaleza. Derivado de este, otro recurso que se utiliza es el *cuadro dentro de cuadro*, donde una porción del encuadre es aislada del resto de la imagen para denotar la naturaleza onírica o mental de la imagen presentada en el recuadro. A su vez, a falta del montaje alterno para construir la simultaneidad de dos acciones, los realizadores utilizan lo que la autora define como *montaje reiterativo de la acción*, donde esta se repite dos veces

desde distintos puntos de vista, como sucede en el rescate en *Vida de un bombero americano* (*Life of an American Fireman*, Edwin S. Porter, George S. Fleming, 1903) o el aterrizaje de la nave en *Viaje a la luna* (*Le Voyage dans la Lune*, Georges Méliès, 1902).

Por otra parte, el *primer plano* y la *subjetiva* se emplean de manera no narrativa, en comparación con el cine posterior, ya que el primero de estos dos funciona con un carácter hermético y aislado de otras imágenes, separado del contexto espacio-temporal y muchas veces utilizado al principio o al final como plano de presentación de los personajes. Por otra parte, la *subjetiva* es utilizada para amplificar de manera espectacular un elemento y generalmente se emplea a partir de la visión a través de un artefacto como una lupa, un largavistas o la cerradura de una puerta. Finalmente, la *mirada a cámara* es un factor fundamental porque es la que interpela directamente al público evidenciando su presencia, desarmando así cualquier proceso de continuidad narrativa y de universo diegético donde existe un espectador privilegiado en el relato.

Las conexiones entre estos films y las producciones de *Trasnoche* se pueden establecer a partir de una serie de factores: la primera, la presencia de algunos recursos que menciona Dall'Asta, como la unipuntualidad, la composición en profundidad, el primer plano y la mirada a cámara, todo esto producto de las condiciones de registro y transmisión desde el celular por vivo de Instagram. En segundo lugar, la proyección de la acción hacia un espectador del otro lado de la pantalla, cuya presencia queda en evidencia. Para esto, más allá de tratarse de un film pluripuntual, podemos tomar como ejemplo el film inglés *The Big Swallow* (James Williamson, 1901). En este cortometraje, un personaje aparentemente irritado se acerca en forma paulatina hacia la cámara hasta, literalmente, comerse al camarógrafo y regresar hacia el fondo masticándolo.



Imagen 3 – Fotogramas de *The Big Swallow* (James Williamson, 1901)

Similar a esta película, en las escenas de *Trasnoche* el movimiento coreográfico en profundidad dentro del espacio profílmico doméstico logra conformar diversos tipos de encuadres. De todos estos, el primer plano aparece como una figura destacada ya que es la que busca producir, junto con la mirada a cámara, un impacto en forma de choque, de *proyectil* (Benjamin, p. 51), hacia un espectador/usuario que, debido al aislamiento pandémico, no participa, como afirma la filosofía del teatro, dentro de una zona de experiencia no *convivial*, sino *tecnovivial*.



Imagen 4 – Fotogramas de *Trasnoche #2*

Por otra parte, los films unipuntuales del período que analiza Dall’Asta se vinculan con las escenas de *Trasnoche*, ya que ambos adquieren la forma de *punctum temporis*:

*una condensación del tiempo, clausurada en el espacio de la toma, que solo manifestará su cualidad de segmentum temporis cuando lo haga, a su vez, la pluripuntualidad, implicadora —en mayor o menor medida— de dos operaciones fílmicas básicas: el rodaje y el montaje* (Gaudreault en Company Ramón, p. 89).

Esta mención es importante, ya que en estas producciones pandémicas de Galpón Momo Teatro no se involucran las nociones de rodaje y de montaje vinculadas al *decoupage cinematográfico*, sino que el dispositivo funciona como una *interfaz* que establece, como un puente, el encuentro entre actor/actriz y espectador.

## LA CINEMATOGRAFÍA-ATRACCIÓN

Me gustaría aquí detenerme en la denominación que propone Gaudreault (2007) para describir a los films producidos en estos primeros años del surgimiento del kinetoscopio y el cinematógrafo: *cinematografía-atracción*. El autor comenta que catalogar esta etapa bajo nombres como *cine de los inicios*, *cine de los orígenes* o, en el peor de los casos, *cine primitivo* conlleva una concepción histórica evolucionista, idealista y teleológica. No solo porque, como también argumentaba Monica Dall'Asta, concibe a su objeto de estudio bajo la idea de la carencia, sino también porque la caracteriza como un período previo que explica lo que va a ocurrir posteriormente, además de que los *inicios del cine* son muy diferentes según cada país donde aparece por primera vez el cinematógrafo. A su vez, el autor pone en tensión el uso del mismo término *cine* en esta etapa, ya que comenta que estas no serían prácticas iniciales, sino nuevas prácticas de disciplinas anteriores. De esta forma, comenta que los Lumière llamaban a sus películas *vistas*, por lo que más que cine estas se tratarían de *fotografías animadas*. Similar sería el caso de Méliès, que no solo introduciría el teatro en el cine, sino también el cinematógrafo en el teatro. Entonces más que un pionero del cine, podría ser una nueva representación del teatro de trucos. Incluso podríamos mencionar el caso de las *actualidades*. ¿Serían formas pioneras del cine (documental)? ¿O noticias animadas, nuevas representaciones de la prensa gráfica? De manera adicional, este autor afirma que en esta etapa no existe *el cine*, sino diversas formas de proyección previas a su institucionalización.

Es por eso que Gaudreault, en vez de *cine de atracciones*, opta por el término *cinematografía-atracción*. Este ya había sido utilizado en 1925 por G. Michel Coissac, incorporando el mismo término que aborda Eisenstein en sus teorías del teatro y del montaje, porque básicamente ambos tienen un mismo origen: la cultura de espectáculos populares en el cambio de siglo y la ley de vida de la actividad diaria de la nueva ciudad industrial cosmopolita. De allí que la atracción se puede definir como “un elemento cautivador y sensacional del programa” (Giraud en Gaudreault, p. 23), un “momento de puro ‘exhibicionismo’ caracterizado por la evidencia implícita de la presencia del

espectador” (Gunning en Gaudreault, p. 23) y que existe solo con el objetivo de hacer alarde de su visibilidad.

## Conclusiones

A modo de conclusión, se puede afirmar que la denominada *cinematografía-atracción* no solo no desaparece con el surgimiento del modo de representación institucional cinematográfico, conviviendo dentro de las estructuras narrativas del cine ficcional, sino que sigue prevaleciendo en diversas manifestaciones cinematográficas y audiovisuales donde prevalece el exhibicionismo: el musical, la publicidad, los recitales musicales, el videoclip, hasta llegar a nuestra época con las producciones de redes sociales como los videos de YouTube, las historias de Instagram o los clips de TikTok.

De esta manera, podemos reforzar y apoyar aún más la idea de que este período analizado está lejos de ser un estadio imperfecto o primitivo, sino que es una etapa clave de toda una línea histórica que convive en paralelo con la narrativa de largometraje. Por ende, lo que revelan estos casos de producciones escénicas mediatizadas son los rastros históricos de un puente posible, un eco entre dos etapas con transformaciones tecnológicas, estéticas y perceptivas.

## Referencias bibliográficas

Benjamin, W. (1936). La obra de arte en la época de su reproducción técnica. *Discursos Interrumpidos I*. Taurus. 16-57.

Ceccarelli, P. (septiembre de 2022). *Operaciones del audiovisual en el teatro. Estudio de experiencias convivial, tecnovivial y liminal en un corpus de producciones del grupo Galpón Momo Teatro de La Plata (2018-2021)*. [Objeto de conferencia]. 10° Jornadas de

Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP), Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. <https://www4.fba.unlp.edu.ar/jidap2022/wp-content/uploads/sites/4/2022/11/5.-CECCARELLI.pdf>

Company Ramón, J. M. (1989). La mirada del tiempo. (Modos de ver en el cine primitivo). *Archivos de la filmoteca*, 2, 88-93.

Dall'Asta, M. (1998). La articulación espacio-temporal del cine de los orígenes. Talens, G. y Zunzunegui, S. (eds.). *Historia general del cine. Volumen I. Orígenes del cine*. Cátedra Signo e Imagen. 287-302.

Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 44-54.

Dubatti, J. (2020). Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. *Rebento*, 12, 8-32.

Dubatti, J. (2021). Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía). *Avances*, 30, 313-333.

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33515>

Gaudreault, A. (2007). Del cine primitivo a la cinematografía-atracción. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 28, 10-28.

Ynoub, R. (2015). *Cuestión de método. Aportes para una metodología crítica*. Cengage Learning.