

LA DOCUMENTACIÓN AUDIOVISUAL DEL ESPECTÁCULO

El ejemplo de Eduardo De Filippo

Fernando Javier Melgosa Rodríguez

Doctor en Artes Escénicas y profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad de Burgos.

Resumen

Los investigadores en el campo de las Artes Escénicas y Audiovisuales, se enfrentan con la dificultad de no poder acudir directamente a su materia de estudio –en la mayoría de los casos- sino es a través de una reproducción del acontecimiento escénico.

Por ello, la importancia de la metodología a seguir en los registros audiovisuales de cualquier espectáculo, se convierte en un eje fundamental, tanto para la labor de los investigadores como para los profesionales de la escena.

Palabras clave

Registros audiovisuales - Documentación - Espectáculos.

Abstract

Researchers on Scenic and Audiovisual Arts face the difficulty of not being able to go directly into his matter of study. In most cases, they have to work with reproductions of the scenic event.

For this reason, the method for recording any audiovisual show turns into a fundamental principle for the work of both researchers and professionals of the scene.

Key words

Audiovisual records - Documentation - Shows.

“Per ora sto lavorando a un progetto antico, questo di fare televisione per lasciare un documento dell mio lavoro teatrale. Può essere utile, non so, come studio per il futuro, perché domani si possa vedere come si faceva teatro oggi e qual era il filone che affrontavo facendo teatro. Devo farlo perché è mio dovere lasciare questo documento”.

Eduardo De Filippo

Introducción

Nos parece conveniente poner en evidencia uno de los aspectos relativos a las relaciones entre los medios audiovisuales y el espectáculo: específicamente el aspecto que se refiere a la función documental que puede tener la grabación cinematográfica o videomagnética para el estudioso, con respecto al espectáculo y más en general al hecho teatral.

En nuestra opinión, una reflexión metodológica sobre el registro audiovisual del espectáculo, puede tomar como punto de partida adecuado la crítica al documento que en los últimos años se ha desarrollado en términos especialmente radicales en la nueva historiografía francesa, y en particular por el medievalista Jacques Le Goff: “ No existe un documento objetivo, inocuo, primario. El documento (...) es el resultado, en primer término, de un montaje, consciente o inconsciente, de la historia, de la época, de la sociedad que lo ha producido, pero lo es también de las épocas sucesivas durante las cuales ha continuado subsistiendo, tal vez olvidado, durante las cuales ha seguido manipulado, quizás por el silencio (...). El documento es un monumento (...). En última instancia, no existe un documento-verdad. Todo documento es una mentira. Es el historiador el que no debe hacerse el ingenuo” (1978, 44-45).

Es por esto que el trabajo del investigador del arte escénico está marcado por una grave contradicción, que incluso puede asumir el carácter de una aporía. Por un lado, nosotros, -en cuanto estudiosos de *acontecimientos*-, nos ocupamos de objetos que literalmente no existen (que no existen ya) en el momento de la investigación, es decir objetos efímeros y transitorios. Por otro lado, los testimonios que utilizamos, es decir, los documentos de los acontecimientos que los distintos eventos espectaculares dejan tras de sí como únicas huellas son -como todos los documentos, y en cuanto tales-, subjetivos, parciales, elusivos, incompletos: son “monumentos”, en última instancia, siempre quizás algo mentirosos, como señala justamente Jacques Le Goff.

En nuestra opinión esto es aplicable a la nueva categoría documental con la cual el investigador de las artes escénicas trabaja en los últimos años: los registros audiovisuales de argumento teatral. Creemos por tanto que esta premisa puede constituir un punto de partida útil para una reflexión metodológica sobre la grabación cinematográfica y televisiva del espectáculo teatral; y en particular para una reflexión que, como la nuestra, aspira a situarse más allá de las mitologías sobrevivientes sobre la objetividad y la omnipotencia de los medios audiovisuales y, que al mismo tiempo, intenta colocarse más allá, de la desconfianza y los prejuicios que aún asedian el empleo de estos instrumentos en el trabajo de los investigadores del espectáculo.

1. Notas para el realizador

1.1. ¿Qué hay que grabar?

Desde el punto de vista de la realización, el problema del registro audiovisual del hecho teatral puede ser dividido a su vez en dos cuestiones diferentes: por una parte *qué grabar* y por otra *cómo grabar*¹.

Con respecto a “qué grabar”, la orientación metodológica que nos parece más correcta y adecuada se resume en tres afirmaciones sintéticas y unidas entre sí, y que después trataremos de

¹ En adelante, aunque no sea explícito en este sentido, nuestro discurso debe considerarse referente, sobre todo, a la grabación videomagnética como a la solución ya adoptada, desde hace algunas décadas, por razones de costo y manejo, en la documentación del espectáculo con fines de conservación y de estudio.

ilustrar: es necesario documentar no sólo el resultado, el producto terminado, sino también y sobre todo el proceso teatral. No sólo el *texto* (espectacular) sino también y sobre todo su *contexto* (cultural). No sólo, por tanto, el espectáculo sino también y sobre todo el *acontecimiento teatral*.

El proceso y no sólo el resultado, es una de las limitaciones más graves y más difundidas en las grabaciones teatrales existentes. En su mayoría registran únicamente el espectáculo, el producto terminado, ignorando todo lo que hay detrás y antes de ese resultado, es decir, el proceso creativo-productivo que ha llevado hasta el espectáculo. Y cuando hablamos de “proceso” no nos referimos sólo a los ensayos, a las distintas etapas de proyección y preparación, sino también especialmente en ciertos tipos de teatros al trabajo del actor.

El contexto además del texto. Pero ¿qué significa desplazar la atención de los productos a los procesos, de los espectáculos a los teatros? Conocer un tipo de teatro quiere decir, ante todo y fundamentalmente, intentar conocer (por lo menos parcialmente) la cultura (en sentido antropológico) que lo sostiene, el humus del cual ese teatro vive o ha vivido. Para comprender el texto espectacular, el espectáculo, es necesario estudiar también su contexto sociológico-cultural, la realidad extrateatral que lo rodea y en la que se basa el hecho espectacular. Más allá de cualquier reduccionismo sociológico creemos que lo que apenas hemos enunciado representa un principio metodológico de validez general para los estudios teatrales; es evidente que un análisis contextual es indispensable en el caso de los fenómenos teatrales “necesarios” (para expresarlo con un término muy apreciado por Ferruccio Marotti), es decir, de los teatros ligados orgánicamente a la realidad social que los rodea, de la que forman parte, como hechos antropológicamente necesarios. Es por ello que parece constituirse en un instrumento realmente útil y orientador en la comprensión de los teatros. El registro audiovisual del espectáculo debe, por tanto, intentar proponerse cada vez menos como un *film teatral* y cada vez más como un *film etnográfico*.

Concentrándose sólo en el espectáculo, la grabación audiovisual corre el riesgo de preservar lo que en realidad no existe, que jamás ha existido, al menos en el sentido absoluto y aislado en que ella lo muestra. De esto trata propiamente la referencia que Peter Brook ha hecho de las filmaciones teatrales. Si documentar —señala Brook— significa mostrar “exactamente” lo que ha sucedido, entonces las filmaciones teatrales que toman sólo el espectáculo, sólo al actor, no son verdaderos documentos, o por lo menos son testimonios gravemente incompletos e incluso falsos, falsos en tanto que incompletos. De hecho sigue diciendo: “no ofrecen ninguna información directa acerca del aspecto existencial y experiencial en el momento de su registro, es decir nada indican sobre las maneras de cómo los espectadores han vivido el evento teatral filmado, ni sobre los efectos emocionales e intelectuales que el espectáculo provocó en esa circunstancia” (Croy, 2003, 121).

Por lo tanto, cuando señalamos que la grabación audiovisual debería ocuparse del evento teatral y no sólo del evento espectacular, lo que queremos decir es que debería rendir cuenta además del contexto pragmático y receptivo del espectáculo, es decir, de aquello que se ha llamado la “relación teatral”, y de las dinámicas cognitivas, pasionales y de comportamientos que ésta implica. ¿De qué manera esto es técnicamente realizable? Lo ignoramos y creemos que en gran medida todavía debe ser inventado. Lo que sí se puede decir por el momento es que no se trata únicamente de desplazar el objetivo de la cámara de la escena a la platea, de encuadrar incluso a los espectadores, filmando su comportamiento durante la representación².

Concluyendo, podemos decir que el riesgo que hay que evitar y en el cual se acostumbra a caer actualmente con gran frecuencia es el de concebir y realizar la videograbación como “sucedáneo” del espectáculo, como una especie de “fijación” electrónica del texto espectacular. Si es verdad que —como ha escrito Ferdinando Taviani (1982, 8)— una de las grandes tentaciones de la cultura occidental ha sido siempre la de reducir/reconducir el espectáculo (que tiene carácter de acontecimiento) al Libro (como sinónimo, por oposición, de duradero), entonces dicha concepción de la grabación electrónica constituye seguramente su expresión contemporánea.

1.2. ¿Cómo grabar?

Una vez que verdaderamente nos hemos desprendido de toda ilusión positivista acerca del carácter objetivo y exhaustivo de una documentación audiovisual del espectáculo³, el realizador de la videograbación debería estar en condiciones de transformar lo que parece (o es) una posición de debilidad en una posición de fuerza, de ventaja. ¿De qué manera? En nuestra opinión, jugando la carta (la única de la cual disponemos, por otra parte) de una *lectura deliberadamente parcial y orientada del hecho teatral*. Es decir, una lectura que rechazando la tentación de “restitución física” siga el camino de un análisis basado en elecciones interpretativas precisas, tendente a destacar los elementos significantes y las valencias comunicativas del espectáculo. ¿Y cómo? Pues por medio del

² Muy interesante es, sin embargo, el uso que del video se hace para las investigaciones empíricas sobre la recepción teatral, sobre todo para documentar y analizar los aspectos de comportamiento externos del acto receptivo y, en particular, los recorridos, de la mirada del espectador.

³ Todo cuanto hemos dicho hasta ahora no lleva en la dirección impracticable y contraproducente de hacer más completo y más “fiel” el documento audiovisual, sino la de hacerlo más adecuado y funcional con respecto a los usos científicos que se le quieran conferir considerando de hecho el estatuto de parcialidad y no de totalidad que le es propio.

uso de todos los medios “lingüísticos” propios del instrumento audiovisual: desde el encuadre hasta el montaje y la reconstrucción en el estudio. Por lo tanto, podríamos hablar: de la grabación como *conservación* (o fotocopia) a la grabación como *análisis*.

Es evidente que cuando decimos grabación-análisis nos referimos a una concepción totalizadora del trabajo en cuyo interior pueden existir diferentes posibilidades y diversos tipos de enfoques. Querríamos limitarnos a apuntar dos opciones importantes y que no se excluyen mutuamente: el análisis crítico-interpretativo de los espectáculos y el análisis científico del lenguaje teatral.

En el análisis crítico-interpretativo el video busca una lectura del espectáculo que ilumine sus valencias expresivas estilísticas y semánticas. Podríamos imaginar incluso una serie de grabaciones diferentes y por tanto la producción de varios análisis interpretativos de un mismo trabajo, algo así como crear una especie de macrodocumento que, en lugar de una inútil e imposible reconstrucción “total”, ofrezca el sugestivo montaje de una pluralidad de miradas sobre un mismo objeto teatral.

En cuanto al análisis científico se trata de utilizar los medios audiovisuales como instrumentos para una investigación sobre los lenguajes o códigos teatrales implicados en un determinado hecho espectacular y, por lo tanto, en primer lugar, para la catalogación y análisis de los códigos (paralingüísticos, quinéticos, proxémicos, etc.) que un espectáculo dado (o un género, una cultura teatral entera) emplea. De hecho, el medio audiovisual ha revelado una utilidad indiscutible en el estudio de fenómenos de carácter cinético, como por ejemplo la gestualidad actoral. En el presente una investigación científica sobre el actor (sobre sus técnicas, léxicos y gramáticas) no puede prescindir de la cámara de video⁴.

Para este estudio sobre las estructuras teatrales, las convenciones y los principios recitativos, es obviamente indispensable el trabajo de desmontaje y montaje del espectáculo, bien en el teatro o en el estudio de televisión; es por ello, que es imprescindible una estrecha relación con el director teatral, los actores, el iluminador, etc.

Como esta perspectiva nos parece capital, vamos a utilizar estas reflexiones como Corpus para el análisis del acto primero de la obra *Natale in casa Cupiello* de Eduardo De Filippo, en donde los indicios textuales se plasman en función del texto espectacular; y trataremos de verificar, hasta qué

⁴ Particularmente, el uso del medio audiovisual se ha mostrado ya indispensable para las investigaciones de antropología teatral que —por impulso de Eugenio Barba y del ISTA— se están ocupando, desde hace años, de los principios transculturales subyacentes al trabajo del actor y, de manera más amplia, al comportamiento del hombre en situación extracotidiana.

punto el diseño de los movimientos espaciales reflejan no sólo los aspectos estéticos, sino también, de comprensión de una dramaturgia y de una cultura teatral concreta: la del teatro popular napolitano.

Sabemos que sobre la especificidad de procedimientos propios de ambas direcciones de trabajo habría mucho que agregar y que sería ya un tema de por sí para otros artículos de investigación. Sin embargo, en los dos casos sería útil que el medio de grabación recuperase todas sus potencialidades y las peculiaridades lingüístico-expresivas, sin falsos pudores ni el temor a reducir necesariamente por ello, la funcionalidad didáctica e ilustrativa del documento, el carácter testimonial de lo audiovisual.

Esta relación de proporcionalidad directa entre rendimiento fílmico y rendimiento documental de un audiovisual teatral sólo podrá sorprender a quienes se obstinen en entender a este último como una especie de “copia-fotoestética” del espectáculo. La paradoja no es tal si se toma conciencia de lo inevitable y fecundo de una grabación concebida como análisis/interpretación/lectura aunque, quizás, “traicione” el espectáculo para restituir en cierto modo el teatro al que se refiere. Por otra parte, no faltan los ejemplos que confirman lo que sostenemos: es suficiente confrontar la escasa funcionalidad documental, e incluso ilegibilidad material de tantas grabaciones pseudo-objetivas (cámara central fija, profundidad de campo, sonido estandarizado, etc.), con respecto a la realidad teatral a la que se refieren versiones cinematográficas o videomagnéticas deliberadamente “infieles” e incluso completamente autónomas y originales: pensemos por ejemplo en algunas muy diferentes entre sí como *Marat-Sade* (1967) y especialmente en *King Lear* (1969) de Peter Brook, en *Apocalipsis cum figuris* (1979) de Grotowski -reconstruida en el estudio por Ermanno Olmi-, en la misma *Nostra Signora dei Turchi* (1968) de Carmelo Bene, en *Re Lear* (1970) de Mario Ricci o en *Crollo-nervoso* (1982) que los Magazín han extraído de su espectáculo homónimo.⁵

Para concluir, desde el momento en que es absolutamente inútil, y contraproducente perseguir todavía hoy el mito de la grabación objetiva, neutra, completa, desde el momento en que, por el solo hecho de enfocar el ojo de la cámara sobre el espectáculo teatral, a la escritura escénica se sobrepone

⁵ Cada principio admite, obviamente, su excepción: el primero con un concepto de registro “neutro” donde la cámara inmóvil puede tener su justificación técnica y expresiva, la filmación puede tener problemas técnicos, sin embargo, puede lograr quizás mostrar una atmósfera teatral, al restituir algo del clima emotivo creado por el espectáculo, evocando en quien lo ve algunos elementos de su vivencia de espectador (lo que no es poco). Por otra parte, con el segundo tipo de grabación: luces televisivas, sonido apoyado por micrófonos, poder repetir las tomas, etc., es con toda seguridad más falsa con respecto al espectáculo originario pero documenta —aunque sea descontextualizado— aspectos importantísimos, que con el primer tipo de video no se pueden seguir, como la declamación de los actores y, en particular, sus “acciones físicas”.

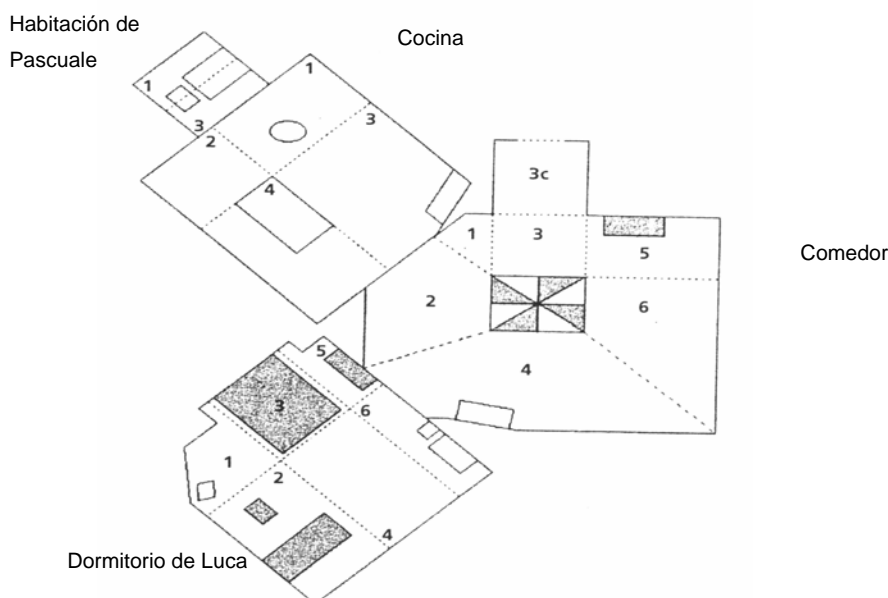
siempre, inevitablemente, una segunda escritura audiovisual, entonces es conveniente que este segundo “estrato” de escritura sea confesado y explícito, que no intente ocultarse y, por el contrario, utilice todos los recursos lingüísticos expresivos a su alcance.

Dicho esto hay que enfrentar una posible objeción. Quede claro que, de hecho, para nosotros la explicitación y la originalidad no significan ni la arbitraria imitación ni el pretexto ni el formalismo gratuito: son riesgos que se corren cuando se pone el acento sobre la realización fílmica y espectacular, pero que la escritura audiovisual puede evitar —salvaguardando a la vez la especificidad y la explicitación— a condición de colocarse siempre en una relación de coherencia con la escritura teatral, de la que intenta ser testigo con su propio proyecto. Es inútil extenderse aquí sobre lo que significa e implica esta coherencia. Nos limitaremos a recordar lo que, en nuestra opinión, representa una condición que prejuzga su existencia. Una relación de coherencia por parte del realizador audiovisual (y de su escritura) con respecto a la escritura del espectáculo, a su lógica interna y a sus principios básicos, presupone una profunda complicidad con ésta, y esta complicidad, a su vez, implica un conocimiento de la intimidad del espectáculo y de su proceso productivo. (Sea dicho de paso, pero posiblemente es también por esta razón, que los mejores y más eficaces documentos audiovisuales del objeto teatral son casi siempre los “autodocumentos”, los que los directores y grupos producen sobre sí mismos a partir de los espectáculos propios: véanse, por ejemplo, los films ya mencionados y, sobre todo, las videograbaciones que Eduardo De Filippo dirigió, interpretó y supervisó de sus obras para la R.A.I., material que vamos a utilizar como parte de este análisis).

2. Análisis de un documento audiovisual teatral: acto I de *Natale en casa Cupiello* de Eduardo De Filippo.

Partimos de la hipótesis que el espacio en las comedias de Eduardo De Filippo viene continuamente regulado y establecido por un orden o equilibrio eminentemente geométrico, modelado sobre los mismos elementos que componen la escena. Nos proponemos aquí el verificarla a través del análisis comparado en dos documentos audiovisuales de *Natale in casa Cupiello*, uno recogido en 1962 y el otro en 1977.

La escenografía de la *casa Cupiello* realizada en los estudios de la RAI en 1962 fue construida en cuatro áreas distintas, aprovechando las posibilidades narrativas de tipo televisivo que le ofrecía la utilización de diferentes cámaras en varios puntos del plató de televisión. Eduardo admitió aquella especie de “sacrificio” teatral en la reestructuración de la unidad de lugar, respecto a los *Natale* de las representaciones teatrales, a pesar de que pensaba que cada acto era intrínseco a un lugar de la casa. Por lo tanto, el espacio tuvo que ser rediseñado y redefinido, no ya dentro de un cuasirrectángulo conforme a un escenario teatral, sino, más bien, haciendo una reconstrucción real de la casa. Por ello, ahora se materializará la habitación de Pasquale junto a la cocina; otros lugares existentes derivados de esta disposición escénica se hacen más grandes bien porque son construidos para un gran estudio de televisión o porque la disposición de las cámaras lo exigía así.

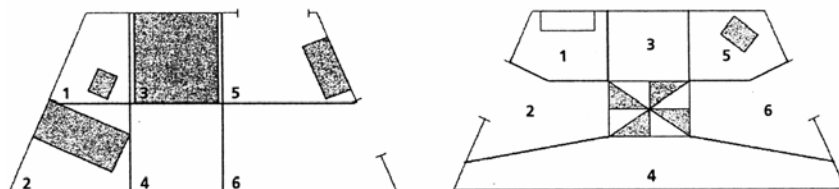


El plano del escenario se refiere a la composición escénica de esta primera *casa Cupiello* televisiva. Como se puede ver, hemos dividido el plano en zonas marcadas. Éstas nos permitirán localizar con facilidad los desplazamientos de los personajes, los cuales determinan el mecanismo del espacio escénico que regula el funcionamiento de cada uno de los tres actos.

La segunda versión televisiva de 1977 se diferencia en muchos motivos de la anterior, no tanto porque hayan evolucionado los sistemas y la tecnología de grabación, sino porque también (y a pesar de haber firmado la dirección de la primera) Eduardo descubre y asume plenamente la dirección escénica y televisiva de la obra: “*è quello di lasciare un documento, il più possibile fedele del mio teatro in azione*” (Castellani y Donat Cattin, 1984) . En los estudios de Cinecittà no vería recreada

una nueva *casa Cupiello*, sino una escena en donde se construirán sólo dos escenarios: el dormitorio para el acto primero y tercero y el comedor para el segundo.

Los planos de esta nueva grabación sitúan el dormitorio a la izquierda y el comedor a la derecha.

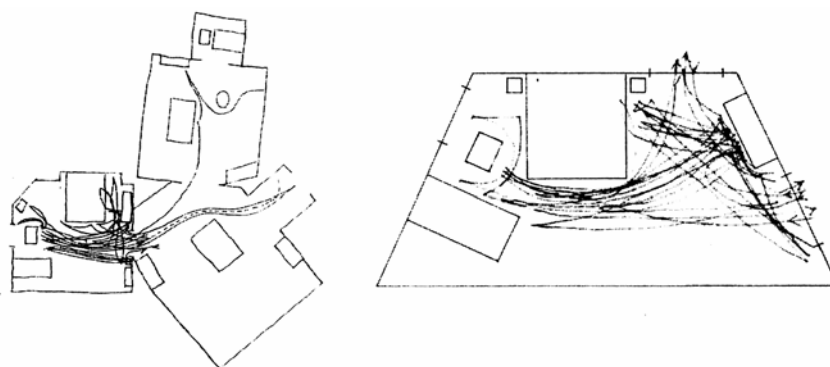


Como el anterior, los escenarios están divididos en cuadrantes. Es importante señalar como la numeración de estas zonas coincide con la planta del plano de 1962; en realidad, el comedor y el dormitorio de las dos ediciones han sido organizados —en la distribución de los objetos, en los muebles y en las áreas de movimientos— de manera similar. Esto nos permite confrontar los espacios de las dos versiones.

La tragedia que recorre Luca-Eduardo en este primer acto de las dos versiones puede diseccionarse en seis fases:

1. Vestirse y prepararse para el trabajo.
2. Movimientos entre dos zonas: el belén y Nennillo.
3. Salida de escena (destrucción de Ninuccia).
4. Regreso a la escena.
5. El desmayo de Concetta.
6. Recomposición.

Los movimientos que siguen se refieren al recorrido que hace Luca en el primer acto de la versión de 1962 (1) y de la de 1977 (2).



La aparente semejanza entre los dos movimientos escénicos, facilitada por la disposición similar de los espacios, nos dará unas claves importantes en una visión más en profundidad.

En la grabación de 1962 contamos con 52 desplazamientos de Eduardo contra los 77 de la grabación posterior; no obstante, en la primera versión, el área en que nos inscribe sus movimientos aparece sensiblemente más amplia, con el consiguiente número de cruces que abarcan más espacio de la habitación. En la versión siguiente Luca-Eduardo experimenta con más acciones en los dos puntos fundamentales de la izquierda de la escena: el belén y Nennillo; y así, durante toda la primera parte del acto decide casi “ocultarse” entre estos elementos, no llegando siquiera a lograr la escena de contrastes que tiene con Pasquale el que pueda apartarse de sus “criaturas”⁶. Quizás esto pueda deberse a la intención de Eduardo por presentarnos a un Luca Cupiello más vulnerable e indefenso de cuanto se había mostrado quince años antes. El área del belén parece ahora mejor preservado de los peligros que vienen de fuera, y no decidirá moverse de ese ángulo tomado como refugio, siendo el más lejano y externo de toda la habitación en las dos versiones.

Concetta: (*col tono di chi sa in anticipo che dovrà chiamare chissà quante volte prima di essere ascoltata*). Lucarie'... Scetete, songh' 'e nnove...

Luca: (*aprendo gli occhi infastidito, ripete con lei*). Lucarie'...Ah! E comme si' scucciante! Lucarie'... E famme durmi'!... (De Filippo, *Natale in casa Cupiello*, 359-360)

Observando la entrada en escena de Concetta en la versión de 1977, se percibe su primer movimiento escénico relacionado con todos los objetos que conforman la zona seis y al mismo tiempo, parece definir el perímetro hipotético de un *ring*, dentro del cual se localiza sucesivamente cada acción y narración. Mientras esto ocurre Luca está cubierto por las mantas.

El análisis hecho hasta ahora nos confirma efectivamente la hipótesis que lanzábamos al comienzo de este apartado: Eduardo regula y organiza el espacio escénico como una estructura geométrica precisa, coherente y justificada.

Recorta en la escena el espacio de las acciones y diseña las zonas más densas y vividas frente a aquellas que cumplen una función puramente decorativa, conformando así, entre llenos y vacíos,

⁶ Baste decir que en la versión de 1962, Eduardo completa 13 movimientos junto al belén, mientras que llegan a 17 en la versión a color de 1977.

una dramaturgia del espacio escénico. Y confirmamos esta aseveración apoyándonos en los diversos dibujos geométricos que habitualmente emplea.

Así el “muro” que dibuja hace visible una barrera que se establece entre los personajes, un peso que asume el espacio y que evidencia una disidencia ideológica, social o cultural, momentáneamente insalvable o potencialmente violenta. También lo utiliza como límite del espacio que los personajes se han asignado, más para evitar el contacto físico que para establecer su propia zona de influencia.

Potencia el desnivel de las alturas en el que se mueven a menudo los personajes, porque configura, y hace explícita, la jerarquía de los roles y de sus funciones; (Luca y Nenillo). Estar arriba o estar abajo representa, para Eduardo, en términos de planos espaciales, la dramaturgia del personaje.

La utilización de los triángulos remarca muy bien esa línea compacta frente a un elemento aislado (base contra vértice). Normalmente se genera en situaciones en las que el tercer elemento (pacificador o intruso) se inmiscuye en una confrontación entre dos ya en el acto, haciéndola posteriormente estallar.

Con la disposición en grupos, Eduardo indica que las relaciones son también aquellas que los cuerpos dibujan, en la medida en que estos establecen entre ellos una geometría dispuesta por líneas de energía y tensión.

Recorre a la fila, en cambio, cuando los personajes comparten una misma condición: por ejemplo, la pertenencia al mismo status social o a una momentánea comunión de intereses.

Apoyándonos en los ejemplos que hemos estudiado podemos deducir que en el teatro de Eduardo De Filippo (en cuanto a desplazamientos escénicos y ubicación espacial) no primaba el instinto actoral o su capacidad de improvisación y sí, en cambio, las técnicas del Avanspettacolo, es decir, aquel teatro que ha generado y logrado que perdurase -con gente como Antonio Petito, Eduardo Scarpetta o el propio Eduardo-, técnicas del sketch, del teatro de variedades o la scenetta; en donde, y al igual que en la Commedia dell'arte, parece que todo se improvisa y que nace de una gran espontaneidad por parte del actor pero que, en realidad, todo ha sido estudiado y medido al milímetro.

El uso de la geometría en los movimientos escénicos es una habilidad de la que Eduardo tenía conocimiento por parte de su padre, y de la que se servía para “plantar” a los actores sobre el escenario y moverlos con la seguridad de que aquello iba a funcionar.

El teatro de Eduardo se sustenta sobre todo en una profunda observación de la vida. Su trabajo de mesa así lo atestigua pues conlleva una organización del espacio de representación donde el realismo de la vida se difumina con el realismo escénico.

Ficha técnica

***Natale in casa Cupiello* (1962)**

(Comedia en tres actos de Eduardo De Filippo, 1931-34)

Dirección: Eduardo De Filippo – Ayudante de dirección: Stefano De Stefani – Montaje: Aldo Nicolaj – Adaptación: Emilio Voglino – Ambientación: Luigi D’Andria – Iluminación: Alberto Caracciolo – Producción ejecutiva: Rossana Mattioli – Producción: RAI – Lugar de grabación: Centro di produzione RAI di Roma – Modalidad de emisión: En diferido de estudio – Día de emisión: 15 enero 1962, por la RAI 2 – Soporte: Video en B/N – Duración: 109’.

Compañía: “Il teatro di Eduardo” – Personajes e intérpretes: *Concetta*: Nina De Padova; *Luca Cupiello*: Eduardo; *Tommasino*: Pietro De Vico; *Pasqualino*: Enzo Petito; *Ninuccia*: Elena Tilena; *Nicolino*: Pietro Carloni; *Raffaele*: Enzo Cannavale; *Vittorio Elia*: Carlo Lima; *Carmela*: Regina Bianchi; *Olga Pastorelli*: Sara Pucci; *la signora Armida*: Evole Garagano; *Alberto*: Gennarino Palumbo; *Rita*: Marina Modigliano; *Mario*: Bruno Sorrentino, *Luigi Pastorelli*: Ettore Carloni; *il dottore*: Lello Grotta; *Giulia*: Angela Pagano; *Giuseppina*: Maria Hilde Renzi.

***Natale in casa Cupiello*. (1977)**

(Comedia en tres actos de Eduardo De Filippo, 1931-34)

Dirección: Eduardo De Filippo – Ayudante de dirección: Anna Maria Campolonghi – Ambientación: Raimonda Gaetani y Clelia Gonzalez – Montaje: Raimonda Gaetani – Iluminación: Davide Altschüler – Producción ejecutiva: Mario Mattolini – Producción: RAI en colaboración con l’Istituto Luce – Lugar de la grabación: Teatro tre di Cinecittà – Modalidad de la emisión: En diferido de estudio – Día de emisión: 25 diciembre de 1977, por la RAI 1 – Soporte: Video en color – Duración: 133’.

Personajes e intérpretes: *Concetta*: Puppella Maggio; *Luca Cupiello*: Eduardo; *Tommasino*: Luca De Filippo; *Pasquale*: Gino Maringola; *Ninuccia*: Lina Sastri; *Nicola*: Luigi Uzzo; *Raffaele*: Franco Folli; *Vittorio*: Marzio Onorato; *Carmela*: Linda Moretti; *Olga Pastorello*: Marina Confalone; *Armida*: Maria Facciola; *Alberto*: Bruno Marinelli; *Rita*: Marisa Laurito; *Mario*: Bruno Sorrentino, *Luigi Pastorello*: Sergio Solli; *il dottore*: Antonio La Raina; *Maria*: Lidia Ferrara.

3. Conclusiones

Marquemos unas conclusiones desde la perspectiva de los usuarios de estos documentos.

No vamos a insistir aquí sobre las medidas que el investigador de teatro debe observar si quiere servirse correctamente de los audiovisuales con argumento teatral, teniendo siempre presente su condición de documentos, por lo tanto, parciales e incompletos, como todos los documentos, marcados por una subjetividad tanto lingüística como cultural e ideológica.

Pero sí queremos detenernos, brevemente, sobre otra circunstancia con respecto al empleo de las grabaciones audiovisuales en el ámbito científico. Nos referimos al hecho de que la filmación audiovisual no debe ser considerada como el documento teatral sino sólo como, y más correctamente, un documento, una de las huellas (más o menos abundantes según los casos, pero siempre diversas) que el acontecimiento teatral deja —cuando las deja— tras de sí, a lo largo de todo el proceso que va desde su preparación hasta la recepción: proyectos, bocetos de escena y vestuario, apuntes (de los actores, del regidor, del director), diarios de los ensayos, notas del director, documentación fotográfica, dossier de prensa, descripciones y comentarios de los espectadores (profesionales y espectadores corrientes), etc.

Tal vez sea obvio recordarlo, pero según nuestra opinión, sólo de un análisis integral y comparativo (además de selectivo, naturalmente) de todos los posibles testimonios de un hecho teatral, puede surgir y conformarse una imagen que sea, no completa e imparcial, pero ciertamente plausible y científicamente (didácticamente) utilizable.

Por todo lo expuesto, creemos que los documentos no existen sino que siempre son producidos por alguien y casi nunca con el objetivo que otra persona (el historiador, el estudioso) con posterioridad les proporcionará: precisamente su asunción por parte del investigador como fuente de información para un determinado objeto de estudio es lo que confiere a un entidad material y cultural el status de documento. Queda claro que las videofilmaciones teatrales son (pueden ser asumidas como) documentos dotados —entre otras cosas— de esta importante característica: al contrario de otros documentos (un cuaderno de dirección, un boceto escénico, una partitura musical, una reseña crítica) que el estudioso debe limitarse a asumir y a utilizar tal como los recibe (o como le son transmitidos), sin poder influir sobre su “fabricación” (y muy frecuentemente tampoco sobre su transmisión), las filmaciones audiovisuales en algunos casos pueden ser producidas por los mismos que después las utilizarán para estudiarlas, o al menos podrán ser realizadas bajo la asesoría y de acuerdo con las indicaciones proporcionadas por los estudiosos.

Se trata, evidentemente, de una particularidad no secundaria, que los investigadores de las artes escénicas y audiovisuales podemos aprovechar con ventaja a condición de tener la posibilidad y de quererlo verdaderamente.

Bibliografía

- BARBA, E., 1981. *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*. Feltrinelli, Milán.
- CASTELLANI, L y DONAT CATTIN, C., nov. 1984. *Eduardo: l'arte di invecchiare*, entrevista para la RAI 2.
- CROY, M., 2003. *Conversations with Peter Brook: 1970-2000*. Faber&Faber, Londres.
- DE FILIPPO, E., 1995. *Cantata dei giorni pari*. Einaudi, Turín.
- KOWZAN, T., 1997. *El signo y el teatro*. Arco/Libros, Madrid.
- LE GOFF, J., 1978. *Documento/Monumento* en enciclopedia Einaudi, vol. IV. Turín.
- MELGOSA, F.J., 2006. *Eduardo De Filippo a escena*. Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca.
- SÁNCHEZ, J. A., 1994. *Dramaturgias de la imagen*. Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- TAVIANI, F., 1982. *Le visioni del teatro* en Quaderni di teatro IV. Florencia.