

**“Mirar, ser visto, darse a ver”: liminalidad y diálogo entre el cine y el teatro en la producción de Federico León”.**

“*Seeing, Being Seen, Putting Oneself on the Spot: Liminality and Dialogue between Cinema and Theater in the Productions of Federico León.*”

(This pdf version contains no images. For the original article go to  
<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa7/Site%20Folder/scholnicov1.html>)

**Eugenio Scholnicov**

Centro Cultural de la Cooperación  
Universidad de Buenos Aires

**Resumen:** La producción desarrollada por el actor, director y dramaturgo Federico León atraviesa tanto el cine como el teatro, desplegando búsquedas de enorme singularidad e intercambio entre diversos lenguajes artísticos. El siguiente artículo se propone analizar el diálogo y las tensiones establecidas entre el medio cinematográfico y los procedimientos teatrales en sus dos últimas producciones: *Yo en el futuro* (2009) y *Las multitudes* (2012). El principio de liminalidad entre el cine y el teatro inscripto en ambas puestas constituye el medio formal específico para elaborar diversas producciones de sentido en torno a la temporalidad, el diálogo generacional y el ejercicio de la mirada en la experiencia teatral y cinematográfica.

**Palabras claves:** Federico León - Las multitudes - Yo en el futuro - Liminalidad - Teatro y cine.

**Abstract:** The productions of actor, director and playwright Federico León cut across theater and cinema, unfolding inquiries of enormous singularity and exchange among various artistic languages. This article intends to analyze the dialogue and tensions established between cinematographic media and the theater procedures found in his last two productions: *Yo en el futuro* (“Me in the Future,” 2009), and *Las multitudes* (“The Crowds,” 2012). The liminality principle between cinema and theater he develops through the staging of these two plays create specific formal means to generate diverse reflections on temporality, intergenerational dialogue, and the spectators’ gaze in theatrical and cinematic experience.

**Keywords:** Federico León - Yo en el futuro - Las multitudes - Liminality - Theater and cinema.

**Introducción: teatro y cine en la producción de Federico León**

Una de las características centrales que define el teatro de la posdictadura en la Argentina (1983-2013) consiste en la manifestación del “auge de lo micro” y la “destotalización”, constituyendo al interior de la escena “espacios poéticos de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diversidad y variación” (Dubatti, *Cien años de teatro Argentino* 207). En esta apertura a la multiplicidad de formas, se reconocen también fenómenos de *liminalidad* (Dieguez, *Escenarios Liminales. Teatralidad, performances y política*), de diálogo entre el teatro y otras disciplinas sociales y artísticas; entre ellas, el cine. Son múltiples las relaciones y el ejercicio de apropiación productiva que, tanto en el orden de las referencias temáticas como de los procedimientos formales, el teatro Argentino contemporáneo ha tomado del dispositivo cinematográfico: basta apenas pensar en el trabajo desarrollado por Javier Daulte en su obra “Gore” (evocando la posibilidad de construir un dispositivo teatral basado en el *fuera de campo* o en la *extraescena*), o en las diversas citas al medio

cinematográfico que se expresan en la producción de Rafael Spregelburd. A su vez, se reconoce en el campo teatral argentino contemporáneo la presencia de algunos teatristas que han desarrollado su formación y, en algunos casos, una presencia trascendente tanto en el medio cinematográfico como teatral. Un ejemplo paradigmático de este fenómeno lo constituye la producción de Federico León: desde su primer obra de teatro (“Cachetazo de campo”, 1997) León ha oscilado entre el cine y el teatro, trabajando sobre experiencias que transitan por el registro documental, la ficción y la hibridación de lenguajes.

A la hora de pensar tanto su producción teatral como cinematográfica, León conceptualiza sintéticamente sus búsquedas estéticas a partir de un procedimiento singular: el *fuera de contexto*. Dicho procedimiento consiste en poner en crisis las convenciones y los límites de las diversas disciplinas artísticas para que la obra construya constantemente sus propias condiciones de recepción. En este sentido, el *fuera de contexto* inscripto en la producción de León, nos permite pensar un primer disparador en la relación que se teje entre el cine y el teatro a lo largo de su carrera:

Me interesa observar una disciplina artística desde otra. 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 riesgo en la repetición. Más aptos para el registro que para la representación.  
(Registros 183)

A continuación, nos proponemos reconocer el diálogo y las tensiones que se establecen entre los procedimientos cinematográficos y teatrales puestos en juego en las últimas producciones de León: “Yo en el futuro” (2009) y “Las multitudes” (2012). El principio de liminalidad e hibridación de lenguajes que se inscribe en ambas puestas determina un conjunto de reflexiones en torno a la experiencia temporal, al juego de la representación y a la comprensión del ejercicio de la mirada puesta en acto en la producción teatral y cinematográfica.

### **“Yo en el futuro”: experiencia temporal, diferencia y repetición**

“Yo en el futuro” toma la sala cinematográfica como el espacio ficcional dentro del cual se desplegará el relato dramático. De esta manera, tal como lo afirma Cecilia Sosa, el inicio de la obra “recupera una vieja tradición de los cines argentinos en los años ‘50, cuando los números teatrales precedían a la proyección”<sup>(1)</sup>. A su vez, muchas de las imágenes que se proyectan en la pantalla se hallan acompañadas por la música de un piano tocado en vivo por los protagonistas, remedando la experiencia de los espectáculos cinematográficos en sus orígenes. En el interior de la sala, tres ancianos de alrededor de 80 años convocan a tres chicos y a tres jóvenes parecidos a ellos para que repitan fragmentos de algunos videos caseros que filmaron cuando eran niños, en la década del ‘50. Al igual que en otras producciones de León, la disposición del espacio en el cual se desarrolla el espectáculo fue determinante: la sala “Leopoldo Lugones” del Centro

---

<sup>1</sup> Programa de mano de la obra “Yo en el Futuro,” redactado por Cecilia Sosa y editado por el Kunstenfestivaldesarts. Disponible en Internet: <http://festivalveo.wordpress.com/tag/federico-leon/>

Cultural San Martín, se encuentra destinada a la proyección de películas, pero a su vez posee un pequeño escenario y se halla emplazada en el interior de un complejo teatral. De esta manera, la propia arquitectura del espacio de representación posibilita la experiencia liminal, que evoca la presencia del dispositivo cinematográfico y teatral en forma simultánea.

Por su parte, los videos proyectados en la puesta reconocen la voluntad de asimilar los procedimientos técnicos de la imagen al registro documental, rescatando el gesto espontáneo en la captura de la realidad. Bruscos movimientos de cámara, encuadres mal definidos y fuera de foco conforman el repertorio de artificios dispuestos adrede para asimilar las imágenes retratadas a los videos hogareños. La experiencia de observar esas imágenes constituye para la pareja de ancianos la posibilidad de visitar el pasado, en la búsqueda obsesiva por repetirlo, a partir de las indicaciones que le hacen a los más jóvenes. La observación de las imágenes y la voluntad de repetir las en el presente introduce en el relato diversos interrogantes en torno a la experiencia temporal: a partir de sucesivas aperturas de encuadre y *zoom outs*, veremos cómo las imágenes que muestran la infancia de los ancianos en la década del '50 son miradas por ellos de jóvenes en los '70, quienes a su vez observan esas imágenes desde el presente de la escena. Así,

Se crea un juego permanente en el que no se sabe en qué tiempos se está; por un momento se ve una filmación de los '50, pero que está siendo vista por los jóvenes de los '70, que son los ancianos de hoy. Llega un momento en que no se sabe qué época mira a qué época. Todos los tiempos están mezclados... son al mismo tiempo... no hay linealidad. (León cit. en Koss "Exprimir hasta la última gota")

La apertura hacia diversos tiempos que se miran entre sí llega a su máxima expresión cuando la propia representación de la escena aparece en la pantalla: hacia el final, vemos cómo la obra se reproduce en su totalidad (con la presencia del público incluido) y es vista por los ancianos en un televisor desde su casa. De esta manera, el presente inscripto en la escena también es integrado al registro audiovisual, en un ejercicio formulado por los personajes que apela a capturar el tiempo transcurrido en la imagen cinematográfica, en donde el dispositivo de reproducción y la mirada se expanden hacia el infinito. En la voluntad de registro y repetición de su propio pasado, los protagonistas de "Yo en el futuro" ponen de manifiesto una de las premisas que rige el trabajo de León: "investigar las leyes de una realidad indómita, ficcionalizarla, manipularla y repetirla" (*Registros* 183).

Constituida sobre la premisa de dos acciones fundamentales (la observación de los personajes de los registros filmados y su repetición en el presente), "Yo en el futuro" habilita una enorme variedad de relatos que se revelan en las imágenes proyectadas: reuniones familiares, juegos infantiles, historias de amor, fragmentos de imágenes que muestran a los protagonistas en contacto con la propia experiencia teatral, etc. En este conjunto de historias se manifiesta la realidad ambivalente que define tanto la imagen fotográfica como cinematográfica; la repetición de un acontecimiento efímero y fugaz:

Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana (...) en resumidas cuentas, la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable. (Barthes, *La cámara lúcida* 28)

Por otra parte, los diversos relatos contenidos en las imágenes constituyen metáforas de la experiencia de repetición presente en el ejercicio teatral y cinematográfico: al inicio de la obra vemos a una de las ancianas tocando un piano en escena; más adelante, veremos en pantalla una imagen de ella de niña tocando el piano, en la década del '50. Otros de los videos nos muestra a la anciana también de niña, ingresando a un teatro y observando a una mujer de la misma edad que ella en el presente, repitiendo la acción de tocar el piano. De esta manera, la imagen reproducida en la pantalla replica el inicio de la obra e introduce al espectador en el relato: al ingresar al interior de la sala "Leopoldo Lugones", los espectadores *reproducimos* la misma escena que los espectadores de la década del cincuenta al ingresar al teatro representado en la imagen cinematográfica, mientras que la niña -ahora anciana- realiza en la escena la misma acción que vio en su infancia. Las analogías y metáforas de la experiencia de repetición se manifiestan también al ver en la pantalla la filmación de un número vivo al que asistieron estos personajes de chicos. Afirma León:

Éste es un número vivo inventado que van a ver estos tres chicos (que hoy son los adultos) que los influenció mucho. Es un número vivo que trata sobre el tiempo, al igual que la obra. Un nene que se proyecta en un adulto y que dice "Yo voy a ser así en el futuro". El abuelo tiene una barba larga y se la hace afeitarse. Hoy ese nene es el anciano que buscó un chico al que le muestra eso y hoy este hombre mayor tiene la misma edad que aquel que se afeitó y además tiene el mismo corte de barba." (León cit. En Koss "Exprimir hasta la última gota")

La conciencia de la repetición, de formar parte de una acción ya iniciada en el pasado que se actualiza en el presente, pareciera interrogarnos por la posibilidad de manifestación de un instante único y original. De esta manera,

los diferentes grados de representación se hacen presentes en el teatro a través del cine. Estos juegos de intermediaciones no son solamente una reflexión de la obra por sus propias características, sino que plantea además una serie de interrogantes: ¿Dónde está la representación, dónde está el recuerdo, dónde está la realidad? ¿Cuál es el original? ¿Hay original? (Koss, "El cine en el teatro y el teatro en el cine: las últimas producciones de Federico León).

La crisis de la noción del original se revela en la puesta a partir de la intermediación técnica desplegada por la presencia del dispositivo cinematográfico y por el juego de

representaciones que introduce. León funda un espacio de liminalidad y alternancia entre la presencia territorial de los actores y la mediación cinematográfica, recuperando la discusión en torno a la dimensión aurática de la obra de arte, en una época donde las imágenes constituyen uno de nuestros vínculos más directos con la realidad.

Sin embargo, León no niega la posibilidad de un presente en el cual se manifiesta la diferencia y la novedad. Junto a los dilemas suscitados por la dimensión ontológica de las imágenes, se instaura la experiencia teatral: ejercicio efímero, basado en el acontecer, en la presencia inmanente de los cuerpos. La repetición en vivo de las acciones dispuestas en la pantalla introduce la comprensión de la afirmación de la diferencia en la puesta en acto. ¿Qué es lo que permanece y qué es lo que cambia en la repetición de los gestos? ¿El propio ejercicio de representar no introduce ya un principio de diferencia respecto de lo representado? Así se expresan estos interrogantes en una de las escenas de la puesta: luego de observar en las imágenes de la pantalla el momento en el cual la pareja de ancianos se dio su primer beso, éstos le piden a los niños que reproduzcan dicha secuencia. El niño, sin embargo, no accede al pedido. Los mayores insisten, pidiéndole a los jóvenes que se besen y luego besándose entre ellos. Luego, tanto los ancianos como los jóvenes abandonan el espacio escénico. El niño se dirige hasta el piano, toca algunos acordes y canta. Luego de este breve momento musical, el beso entre los niños se concreta, pero no ya de la misma manera en que se manifestó en la imagen filmica. Así, sobre la dialéctica constituida en la repetición de lo único (la reproductibilidad mecánica de lo Real en la imagen) y la manifestación de la diferencia, se articula el dispositivo escénico y cinematográfico en la obra de León, revelando sus puntos de contacto: La diferencia y la repetición solo se oponen en apariencia (...) la diferencia, como cualidad de un mundo, no se afirma más que a través de una especie de autorepetición que recorre diversos medios, y reúne diversos objetos: la repetición constituye los grados de una diferencia original, pero a su vez la diversidad constituye los niveles de una repetición no menos fundamental. (Deleuze, Proust y los signos 61)

El juego de alternancia y diálogo establecido entre el cine y el teatro constituyen para León la posibilidad de reflexionar en torno a la experiencia temporal, tomando como eje el encuentro generacional que se establece entre los personajes, y concibiendo el amor como núcleo narrativo primordial; aspectos que se reiteran, con sus variantes específicas, en su producción posterior.

### **“Las multitudes”: el procedimiento documental y el concepto de plano**

Si bien en “Las multitudes” León prescinde de cualquier dispositivo de reproducción técnica de la imagen, la dimensión cinematográfica de la puesta se manifiesta desde su génesis:

Era la primera vez que iba a un ensayo con un plan similar al de una filmación. Obviamente se modificaba pero teníamos que inventar millones de reglas y funcionamientos para organizarnos. Siempre pienso que el proceso de cómo se hace la obra está presente después en la obra final: en Las Multitudes hay varias escenas en donde se llevan a cabo planes, como

los planes que teníamos que hacer para ensayar (León cit. en Wajszczuk, “Entrevista a Federico León”)

“Las multitudes” surge a partir de la voluntad de León por trabajar con 120 actores de edades muy disímiles, agruparlos, y desarrollar con ellos un principio de organización que pueda repetirse y que a la vez construya relato; es decir, una propuesta de trabajo que resulta atípica para los procesos que se acostumbran en el teatro alternativo. La dinámica definida en los procesos de ensayo determinó asimilar el espacio escénico a un set de filmación, con la elaboración de un plan de rodaje específico, que permita la organización de la totalidad de los intérpretes y su interacción. En “Las multitudes” los agrupamientos se articulan a partir del sexo y de la edad de los actores, en donde se diferencia el grupo de los niños y las niñas; los adolescentes y las adolescentes; los jóvenes y las jóvenes; los adultos y las adultas; los ancianos y las ancianas. A su vez, cada uno de estos grupos posee un representante específico. El enfrentamiento y la separación de cada uno de los conjuntos en el inicio de la obra constituye el primer eje narrativo para dar cuenta de una variedad de encuentros y desencuentros amorosos, que concluirá en la integración de todos los grupos. León considera que los diversos agrupamientos operan como una suerte de “personaje colectivo”, en donde gran parte de los estados emocionales por los que transitan algunos de los personajes se traducen a la totalidad de los intérpretes que conforman el grupo: si una adolescente llora, todas lloran; si uno de los personajes del grupo entra en conflicto con otro, todos los integrantes en conjunto forman parte de ese conflicto, etc. El desafío propuesto durante el proceso de ensayos consistió también en hallar la posibilidad de singularizar a cada uno de los personajes por fuera de su funcionamiento colectivo. Afirma León:

Otra idea que estaba presente es que el espectador logre recordar a cada uno de los 120 cuando termine la obra. Quería que empiece viendo un grupo de personas anónimas y al final pueda recordarlas, algo de ejercitar la memoria y a la vez lograr que cada uno diga o haga algo singular, cada uno de los actores. (León cit. en Halfon, “Todos estos años de gente”)

La necesidad de elaboración de un plan de trabajo determinó también la existencia de un texto previo, que fue modificándose durante los ensayos, inscribiendo en el estatuto del texto dramático una alternancia entre un texto dramático pre-escénico y una experiencia de escritura escénica (Dubatti, *Cartografía teatral* 136-137). Por otra parte, se repite otro procedimiento característico de las obras de León: la fundación de un espacio de tensión y liminalidad entre la ficción y la realidad. El orden biográfico (las condiciones del ensayo, la relación tejida en el vínculo entre los actores y el director, las modalidades organizativas, los códigos acordados en el proceso de trabajo, etc.) se inserta en la ficción teatral. La tensión establecida entre lo real y lo ficcional se manifiesta también en la elección de los actores, al afirmar su presencia física y sus cualidades expresivas como aspectos constitutivos del acontecimiento escénico. Si bien esta característica es un denominador común de un conjunto de poéticas teatrales desarrolladas en las últimas décadas, el sentido indicial de una realidad que apela a ser registrada en sí misma es específica del cine documental; en el uso de este procedimiento, “Las multitudes” despliega su vínculo con dicho género cinematográfico. En uno de los tramos de la obra,

el representante del grupo de los ancianos sentencia: "Lo más previsible es que nos desentremos, que no podamos organizarnos", conteniendo en este parlamento un registro de las propias dificultades e inquietudes suscitadas durante el proceso de ensayo. Por otra parte, la problemática en torno a la dimensión de lo real que se manifiesta en todo dispositivo de representación ha constituido un interrogante fundamental de la práctica cinematográfica. Tal como afirma Pascal Bonitzer:

En efecto, por muy artificial y artificiosa que sea la imagen fotográfica, por mucho que se adecúe al molde de lo figurativo, por más plástica que se quiera, nada puede evitar que algo de lo real se adhiera a esta imagen. (Desencuadres 24)

Este principio de manifestación de la realidad material que acontece en la representación cinematográfica (denominado por Bonitzer "el grano de lo real"), constituye para León un principio fundamental a la hora de pensar su propia producción: la presencia de un elemento real que se hace ostensible en la escena "obliga a establecer una relación concreta con los materiales, a diferencia de una relación conceptual, obliga a interactuar con el presente y a no aludir, representar". (*Registros* 171)

Por otra parte, León no apela solamente a la revelación de lo real en el espacio escénico, sino a ejecutar sobre este material un principio constructivo, que permita la repetición aún en su singularidad. La elaboración de un plan de ensayos (que no se constituye como modelo a respetar e imitar sino que está abierto a las posibilidades y propuestas desarrolladas por los intérpretes) determina, al nivel de la poética de actuación desplegada por la puesta, una coreografía de estados emocionales, "impulsos hipercontrolados, movimientos muy precisos que en conjunto y con el resto de los actores se transforman en coreografía; coreografía de estados, coreografías solapadas, dominio de material caótico" (175). Nuevamente, encontramos aquí las filiaciones que se establecen entre los procedimientos teatrales desarrollados por León ya no sólo con el modelo del documental canónico, sino con aquellas formas híbridas en las cuales se manipula la realidad registrada en la cámara para introducir en ella elementos ficcionales, y cuyo paradigma puede hallarse en la producción filmica del director alemán Werner Herzog.

Por fuera del despliegue espacial que acontece en los desplazamientos grupales, la dimensión coreográfica de los movimientos realizados por los intérpretes en "Las multitudes" configura escenas de enorme intimidad. Una sucesión de detenciones y silencios colectivos inscriptos en diversos tramos de la puesta permiten concentrarse en lo pequeño, delegando en las construcciones compositivas de los cuerpos de los actores un aspecto específico del lenguaje cinematográfico: la fragmentación del espacio y la búsqueda del detalle.

los planos, los diferentes valores (o, como se dice, los diferentes tamaños) de planos surgen cuando el punto de vista de la cámara deja de coincidir con el del espectador y comienza a jugar con la parte ciega (...) ¿Qué es en definitiva un plano? Una sección ficticia (realizada por el encuadre) de la profundidad de campo (Bonitzer 24)

Resulta sumamente ejemplificador de este aspecto la escena en la cual las adolescentes llevan adelante un baile nocturno; escondido entre ellas, el personaje del niño interpretado por Julián Zucker decide tomar los zapatos de una de las adolescentes e intercambiarlos por los suyos. Asimismo, la variedad de escenas en simultáneo que operan en diversos tramos de la obra permiten que el espectador haga su propio recorrido, elabore su propio recorte perceptivo sin perder la comprensión de la totalidad.

La ausencia de dispositivo escenográfico (a excepción de una tarima que se ubica en el centro del escenario durante la escena del recital) potencia aún más la fragmentación del espacio construido por el conjunto de los cuerpos en la escena, el cual se complementa con las operaciones de recorte parcial de la mirada que desarrolla la iluminación a lo largo de la puesta. Al introducir el uso de linternas por parte de los actores en el interior del espacio escénico, León despliega un juego de alternancia lumínica que va desde la luz plena a la iluminación parcial de los rostros de los actores, determinando recortes que orientan la mirada y la obligan a observar en detalle diversos espacios acotados que se desprenden del conjunto. A la manera del plano cinematográfico, el espacio escénico constituido en *Las multitudes* configura una visión parcial en la oscuridad que rodea al conjunto de la escena, poniendo en una misma jerarquía tanto aquello que se manifiesta a la vista del espectador como aquello que permanece oculto a sus ojos.

### **La presencia de la mirada**

Uno de los principales procedimientos que articula el desarrollo narrativo en “Las multitudes” consiste en la construcción de escenas en las cuales algunos personajes espían a otros. Así, en uno de los momentos finales, la totalidad de los grupos se detiene a observar el encuentro que se produce entre dos de los adolescentes, encuentro que ha sido planeado a lo largo de toda la obra.

La primera multitud es el público que viene a ver el espectáculo. Es una multitud que mira a otra multitud y que, al igual que esta última, está compuesta por gente variada y de todas las edades. De esta manera, podemos pensar la obra como un espejo y también como la interacción entre dos multitudes. (Programa de mano de la obra “*Las multitudes*”)(<sup>2</sup>)

De la misma manera, “Yo en el futuro” se constituye a partir de la alternancia y multiplicación de sujetos que observan y que a la vez son observados. En el juego de espejos en que se desarrolla en ambas puestas, León torna ostensible el ejercicio mismo de la mirada, procedimiento que pertenece a la propia práctica teatral pero que a la vez conforma un problema específico del medio cinematográfico, a partir de la identificación que establece el sujeto con la cámara:

La identificación primaria, en el cine, es aquella por la que el espectador se identifica con su propia mirada y se experimenta como foco de

---

<sup>2</sup> Programa de mano de la obra “Las multitudes”, redactado por Federico León para su estreno en Buenos Aires.



representación, como sujeto privilegiado, central y trascendental de la visión. Él es quien ve ese paisaje desde ese punto de vista único. Se podría decir también que la representación de ese paisaje se organiza totalmente para un lugar puntual y único que es precisamente el de su ojo. (Aumont et al., *Estética del cine* 264)

Desde procedimientos y soportes disímiles, marcados en gran medida por la manifestación o no de la dimensión convivial y la experiencia “aurática”, tanto el cine como el teatro afirman una “óptica política” o “política de la Mirada” (Geirola, *Teatro y experiencia política en América Latina*). En este sentido, evidenciar el gesto de ver y ser visto, desnudando la construcción artificial que constituye la experiencia teatral y cinematográfica, supone una interpelación sensible hacia el ejercicio de la mirada en nuestra vida cotidiana y en el espacio social. León nos invita a diferenciar la presencia de las imágenes frente al predominio de lo visual, en la distinción definida por Serge Daney:

Tal vez estemos yendo hacia sociedades que saben leer cada vez mejor (es decir, describir, decodificar, encontrar reflejos de lecturas) y ver cada vez peor. Entonces llamo “imagen” a lo que se apoya aún sobre la experiencia de la visión y “visual” a la verificación óptica de un procedimiento de poder -ya sea tecnológico, político, publicitario o militar-, procedimiento que sólo suscita comentarios claros y transparentes. Evidentemente lo visual concierne al nervio óptico, pero, aún así, no es una imagen (*Cine, arte del presente* 269)

Restituir el orden de experiencia inscripto en los actos de visión implica cuestionarnos por nuestros “modos de ver”, por la subjetividad que se imprime en la concreción de lo visible. A su vez, volver reconocible el espacio de la mirada es también una forma de exponer en escena la propia maquinaria teatral. De la misma manera que diversos procedimientos de enunciación en la imagen cinematográfica (movimientos de cámara, cortes en el plano, ausencia de continuidad lumínica, etc.) dan cuenta de la presencia de una instancia de registro, el procedimiento de la representación dentro de la representación alude a evidenciar el artificio teatral, a “mostrar los hilos”.

La forma particular de revelar el artificio en la totalidad de la producción de León podría sintetizarse en lo que el crítico y escritor Alan Pauls ha caracterizado como “la fuerza de lo crudo”: “Crudeza es aquí desnudez, en efecto, pero es la desnudez del soporte, de la imagen, del lenguaje teatral –el grano grande del fotograma porno–, tanto o más que la desnudez de lo representado.” (Pauls, “El peligro León”)

Para León, la condición de exhibir el artificio determina el carácter más pleno de la experiencia teatral:

El mago muestra los hilos. A los chicos no les interesa el truco en sí, sino el cómo lo hace, están al acecho de ver el procedimiento. Igual que en el circo, quiero ver caer al equilibrista. En todo caso la habilidad estaría en hacer que se está por caer. En construir el desequilibrio; en crear la

posibilidad de peligro, de un peligro absolutamente construido, controlado. Mostrar la hilacha es ser vulnerable, más humano, por lo tanto sirve para atrapar. Es paradójico, dejar ver el procedimiento crea mayor ilusión.”  
(Registros 15)

Sobre esta alternancia entre ilusión y revelación del artificio se concentra el trabajo escénico de Federico León. En sus propias palabras: “ver los hilos, y llorar viendo los hilos”.

### Referencias bibliográficas

Aumont, Jaques, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet. *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 2005. Print.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 2003. Print.

Bonitzer, Pascal. *Desencuadres*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007. Print.

Daney, Serge. *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004. Print.

Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1995. Print.

Diéguez Caballero, Ileana. *Escenarios Liminales. Teatralidad, performances y política*. Buenos Aires, Editorial Atuel, 2007. Print.

Dubatti, Jorge. *Cien años de teatro Argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2012. Print.

---. *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel. 2008. Print.

Geirola, Gustavo. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Gestos: Irving, 2000. Print.

Halfon, Mercedes. “Todos estos años de gente.” *Suplemento Radar, Diario Página/12*, [Buenos Aires] 15 de Julio de 2012. Web: [www.pagina12.com](http://www.pagina12.com). 16 de Agosto 2013.

Koss, Natacha. “Federico León: el juego de intensidades”. *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Ediciones del CCC. 2006. 127-143. Print.

----. "El cine en el teatro y el teatro en el cine. Las últimas producciones de Federico León". *La revista del CCC* [Buenos Aires]. Enero / Abril, n°8. Centrocultural.coop. Web: <http://www.centrocultural.coop/>. 17 de Agosto de 2013.

----. “Exprimir hasta la última gota. “Reportaje a Federico León”. *Alternativa teatral*. 11 Dic. 2009. Sección “Notas e informes”. Web: [alternativateatral.com](http://alternativateatral.com). 17 Agosto 2013.

León, Federico. *Registros*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. Print.

Pauls, Alan. “El peligro León”. *Suplemento Radar, diario Página/12*, 3 Ago. 2003. web:

www.pagina/12.com. 16 de Agosto 2013.

Wajszczuk, Ana. "Entrevista a Federico León". *Revista Inrockuptibles* [Buenos Aires] 12 de Noviembre de 2012. Web: www.losinrocks.com.ar. 17 de Agosto de 2013.