

Perversas fantasías narrativas: diálogo intermedial entre el teatro y el cine argentino contemporáneo

Lic. Carolina Soria¹

Resumen

De los diversos campos de investigación sobre las relaciones entre el teatro y el cine, proponemos desarrollar aquellas que atañen a la apropiación por parte del cine de los elementos expresivos de procedencia teatral. Nos centraremos principalmente en los mecanismos discursivos del *teatro de la desintegración* —que emerge en el campo cultural argentino en la década del noventa— y que convergen en una parte del cine contemporáneo.

Este artículo analiza el nivel temático, retórico y enunciativo de la obra *La paranoia* de Rafael Spregelburd y su extrapolación en el film *Todos mienten* (2009, Matías Piñeiro). El objetivo es extraer un conjunto de regularidades en ambos medios a partir del concepto de *diálogo intermedial*, con el fin de determinar la productividad de ambos lenguajes. Por último, proponemos la noción de *cine de situaciones* para describir un cuerpo fílmico particular, cuyos procedimientos expresivos de procedencia teatral definen una textualidad fílmica que privilegia la puesta en escena y la composición de los elementos profílmicos en desmedro de una lógica narrativa.

Palabras clave: teatro de la desintegración - cine argentino contemporáneo - cine de situaciones - diálogo intermedial - elementos expresivos

¹ La autora es Licenciada en Artes y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes (Universidad de Buenos Aires). Es becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con un proyecto sobre cine y teatro argentino contemporáneo y cursa el Doctorado en Artes en la Universidad de Buenos Aires. Desde el 2006 es integrante del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) y del Grupo de Estudios e Investigación en Cine Latinoamericano (GEICIL). Se desempeña como docente de la asignatura “Historia del Cine Universal”, de la carrera de grado Artes de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. soriacarolina@gmail.com

Abstract

In this paper we propose to develop one of the various possibilities of research on the relationship between theater and film: the appropriation by the cinema of expressive elements of theatrical origin. This work arises within an ongoing investigation in which we focus on the discursive mechanisms of *disintegration theater* (Pellettieri, 2000)—emerging in the Argentine cultural field in the nineties— which converge in a sector of contemporary cinema.

We will analyze the thematic and rethoric level of the theatrical play *La paranoia* (Rafael Spregelburd) and its extrapolation in the film *Todos mienten* (2009, Matías Piñeiro). Our goal is to extract a set of norms in both media through the concept of *intermedial dialog* (Pérez Bowie) in order to determine the productivity of both. Finally, we will propose the notion of *cinema of situations* to describe a particular body of films whose expressive procedures of theatrical origin define a cinema that privileges staging and composition of profilmics elements to the detriment of the story told.

Keywords: disintegration theater – contemporary Argentine cinema – cinema of situation – intermedial dialogue – expressive elements

El presente artículo tiene por objetivo examinar aquellos elementos del teatro argentino de los noventa que son apropiados por el cine nacional de la siguiente década. Mi hipótesis de investigación plantea que una tendencia del teatro de los noventa, el denominado *teatro de la desintegración* (Pellettieri, 2000; Rodríguez, 1999), funciona como plataforma de gestación y desarrollo de procedimientos narrativos y formales que se evidencian posteriormente en nuestro cine. Esta vertiente se caracteriza por la abstracción del lenguaje, por la disolución del personaje como ente psicológico, por no sostener una tesis realista y por ser arreferencial o, en palabras de Osvaldo Pellettieri, por ser “mostrador de la desintegración, de la incomunicación familiar, del feroz consumismo, la violencia gratuita, la ausencia de amor de la ‘convivencia posmoderna’” (2000: 20).

En esta oportunidad, nos centraremos en *La paranoia*, la sexta obra de la Heptalogía de Hieronymus Bosch que Rafael Spregelburd escribe entre 2005 y 2007, inspirado en la tabla de los siete pecados capitales del Bosco². En esta pieza en particular podemos observar cómo la poética de Spregelburd se continúa configurando de manera fragmentada, confusa, lúdica y satírica, con un especial interés por los medios audiovisuales. En el 2007, año de su estreno, Spregelburd había incursionado en el formato televisivo en *Floresta* (escrita y dirigida junto a Javier Olivera para el Ciclo de unitarios “Doscientos años” de Canal 7) y en *Mi señora es una espía* (escrita por Andrea Garrote y dirigida por Daniela Goggi). Como señala en una entrevista, ese año el dramaturgo quiso traducir en el teatro su aprendizaje audiovisual que indudablemente expandió sus intereses (cf. Spregelburd, 2008: 158) y que se evidencia en la puesta en escena de *La paranoia*, teniendo la proyección de videos un lugar central en la narración y varias funciones en el devenir de la obra: como escenas autónomas, como ilustración de lo que uno de los personajes le explica al grupo, como representación de un sueño, como aparición fugaz o como prolongación del mundo “físico” de la escena.

Tanto desde el punto de vista de la historia como de los procedimientos escriturales y de la puesta en escena, Spregelburd despliega las características que identifican su poética: el interés metalingüístico, las comparaciones gramáticas, el desdoblamiento de los actores en múltiples personajes, la simultaneidad y la construcción de situaciones insólitas que se suceden en apariencia arbitrariamente pero que responden a una lógica, aquella que escapa al sentido común. De todas maneras, el dramaturgo al explicitar sus indagaciones en lo concerniente al proceso creativo

² Conforman la Heptalogía las obras *La inapetencia*, *La extravagancia*, *La modestia*, *La estupidez*, *El pánico*, *La paranoia* y *La terquedad*. Si bien Spregelburd comienza a escribir este conjunto de textos dramáticos a fines de los noventa y se extiende hacia la década del dos mil, comparte la mayoría de los caracteres distintivos del llamado *teatro de la desintegración*.

de sus obras, afirma que sus preocupaciones han dejado de ser meramente formales y su reciente búsqueda reside en la naturaleza del teatro como modo de conocimiento del mundo y en el descubrimiento de la sintaxis del lenguaje de lo que solemos llamar “lo real” (cf. Spregelburd, 2008: 162).

Nuestro interés en este trabajo es examinar el nivel temático de *La paranoia*, especialmente el eje central que la trama desarrolla —la construcción narrativa y las infinitas posibilidades combinatorias—, porque a la vez que pone de relieve el lenguaje poético del dramaturgo, permite indagar en las apropiaciones tanto temáticas como de los elementos expresivos que efectúa un corpus filmico específico de la ficción cinematográfica argentina contemporánea. Veremos que el nivel temático se superpone con los niveles enunciativos y retóricos: todo apunta a desenmascarar la convención señalando lo que la realidad oculta a partir de la ficción. Una ficción que al tiempo que se presenta autorreferencial, diseccionando las fórmulas narrativas, evidencia constantemente la artificiosidad de sus procedimientos. Una ficción que, según el autor, lima la red conceptual creada por la realidad para explicar las cosas y que en su lugar construye otra, invisible y necesaria. Nuestro objetivo último es proponer el término de *cine de situaciones* para referirnos al cine que tiene una fuerte impronta teatral, en alusión a la noción de teatro de situaciones que Spregelburd (2005: 282) utiliza para referirse a su dramaturgia:

“una forma de escribir teatro -o de leerlo- que no privilegia la manera discursiva en la que la literatura o las fábulas dramáticas transmiten contenidos, sino una experiencia en la que una situación, un juego simple de convenciones que dura un tiempo, construye sentidos que entran en colisión con el sentido común de una comunidad que los ve.”

Como se puede observar, esta definición que brinda el dramaturgo hace hincapié tanto en la escritura como en la lectura de su teatro, sin mencionar al carácter representacional tradicional de la práctica escénica. Esto responde a la puesta en crisis del

concepto de representación que tiñe toda la década del noventa, tanto en su dimensión política como artística. Es decir, al distanciamiento del ciudadano de su partido de referencia y a la disolución de todo vínculo entre la sociedad y la política; y en el plano estético, a la separación definitiva del objeto de representación y su referente inmediato³.

La obra puede enmarcarse dentro del género de ciencia ficción, dado que la historia transcurre en el futuro donde los días se traducen en kines y los años en saltos de conejos. Muchas de las escenas, que en total son dieciséis, son proyectadas en una pantalla y están ambientadas en diferentes espacios, como un submarino ruso, una dinastía Qing en China, una oficina de un laboratorio venezolano y una peluquería. La primera escena proyectada es el prólogo, cuya acción transcurre en el interior de un submarino ruso o lituano. A medida que el público va ingresando a la sala las didascalias iniciales indican: “los títulos y créditos de la obra, en alfabeto cirílico, van mezclados con fragmentos sueltos de un relato poco comprensible, cuya sintonía —muy poco fina— deja mucho que desear” (Spregelburd, 2008: 15). Esta idea de un relato poco comprensible se reitera en el desarrollo de la pieza y va a ser uno de los puntos nodales en la elaboración de las reglas narrativas que confeccionan los personajes y que explicitaremos más adelante. En la escena 1, titulada “El cepillo de Jade” y que también se proyecta sobre una pantalla, la didascalia advierte: “Texto que poco parece tener que ver con nada” (Spregelburd, 2008: 17). La acción se sitúa en la provincia china de Shandong donde dos soldados japoneses arrastran y arrojan al suelo a una Hilandera China mientras se divierten y hablan chino mal. La traducción, a la manera de

³ Esta cuestión la he planteado en una ponencia titulada “Crisis de la representación en el teatro argentino de los noventa”, presentada en el *VIII Coloquio Internacional de Teatro*, organizado por el Departamento de Teoría y Metodologías Literarias y la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, en Montevideo, Uruguay en diciembre de 2012.

subtitulado, no coincide con los discursos y no se entiende prácticamente nada de lo que pasa. Según las acotaciones:

“Debería dar la impresión de que ambas cosas —texto y escena— son un poco independientes. Hasta que tarde o temprano el ojo se acostumbra a todo” (Spregelburd, 2008: 17). Con estas indicaciones se establece el pacto ficcional con el espectador durante el desarrollo de la obra, quien debe aceptar entender poco y nada de lo que vea, una sucesión de situaciones disparatadas y hasta insólitas que en su conjunto conforman el caos que sustenta la edificación del lenguaje poético de Spregelburd: “el choque de opuestos, la desconfianza de lo que puede ser “nombrado” previa o posteriormente, la afición por el movimiento puro, la pasión por la simultaneidad” (2008: 163).

Todas las escenas entonces, se van intercalando con la única que se representa en el espacio escénico y que transcurre en un hotel en Piriápolis. En ella, un grupo de civiles especializados en diversas áreas (literatura, matemática, astronomía) es convocado para salvar al mundo por el Coronel Brindisi, de Operaciones Especiales. El motivo central de este encuentro es resolver el problema de unas inteligencias que viven en un tiempo futuro y coexisten con el pasado de los personajes, manteniendo supuestamente el equilibrio del cosmos. Hay algo que las inteligencias pretenden de la humanidad, una sustancia que sólo produce el hombre, razón por la cual la preservan: es la única especie capaz de imaginar lo que no pasa, la ficción. Las inteligencias, explica el Coronel, requieren de la humanidad lo que sólo ella puede producir, luego de haberse llevado los libros, la música, las películas, los programas de televisión, los documentales e incluso los *reality shows*. La ficción sólo crece en condiciones naturales que ellas no pueden reproducir pero la precisan y la desmenuzan para alimentarse de sus pequeñas partes (cf. Spregelburd, 2008: 36-38).

En la escena 4, Julia, escritora e integrante del grupo, recibe el encargo de escribir una ficción con categorías que nadie conoce. A modo de parodia, de manera caprichosa y con los

objetos que tiene a su alcance empieza a inventar una historia plagada de lugares comunes, como una Miss Venezuela que a fuerza de cirugías se convierte en una Miss Mundo. Tras la sugerencia de combinar belleza y mercado, Julia identifica rápidamente el conflicto: falta mucho tiempo para que la niña desfile sin poder predecir en el presente qué es lo que les va a gustar a los hombres en el momento del evento. Esta demostración del modo arbitrario de escribir una ficción paradójicamente se complejiza y esquematiza en la escena 10, donde tiene lugar una teleconferencia con las inteligencias que se han manifestado y con otros grupos de trabajo que han sido reclutados en diferentes partes del mundo. Entre todos los personajes comienzan a redactar una lista de cinco reglas inteligentes para construir una ficción, haciendo alusión desde el nivel de la historia, a los niveles retóricos y enunciativos de *La paranoia*. Se trata de la elaboración de reglas de construcción narrativa o de “perversas fantasías narrativas” (Spregelburd, 2008: 104) como la llama uno de los personajes. Todas y cada una de ellas a la vez que postulan los procedimientos básicos de la dramaturgia de Spregelburd, se adecuan a una tendencia del cine argentino contemporáneo, que reivindica de este teatro la ausencia de conflicto, la simultaneidad de acciones y el destrono de la causalidad narrativa.

Comencemos por la regla número uno: no se aceptan protagonistas porque “las inteligencias no reconocen personajes” (Spregelburd, 2008: 99). No hay un “yo” sino un “nosotras” en un relato en el que no ocurre nada especial (cf. 2008: 99). Esta medida está directamente relacionada con la siguiente regla, la número dos: no se acepta el estilo, “cuando las inteligencias ven que una cosa se parece a otra, por cercanía o afinidad... se aburren inmediatamente” (2008: 100). Se deben crear acciones insólitas, cosas anómalas e inesperadas. La tercera regla afirma que no se aceptan jerarquías, que una cosa se imprima como lo “importante” frente a otras cosas que pasan a un fondo, es decir,

que no se señale dónde mirar. A las inteligencias les gusta ver lo que hay para ver pero también pensar en otras cosas (cf. 2008: 101-102). Por ejemplo, en la escena 9 que se proyecta y que transcurre en la peluquería, mientras Alexandra y Lázaro están siendo atendidos, la didascalia indica ubicándose en un punto espectadorial: “Toda la operación es completamente normal, y sin embargo esperamos ansiosamente un acontecimiento mágico. Y pensamos seguramente en otras cosas, mientras miramos” (2008: 93). En esta regla también se desprecia la división racional en figura y fondo y se establece que lo importante no debe verse nunca. La cuarta revela que no debe promoverse la identificación y no ver lo que ya se comprende, lo que ya se sabe (cf. 2008: 103). Aquí subyace la búsqueda del teatro como instrumento de conocimiento del mundo, como herramienta para desmontar certezas y que a través del humor y de lo insólito, pretende desarticular la solemnidad del teatro más comercial o del teatro “serio”, aquél que construye categorías predecibles en la elaboración de mensajes reconfortantes y que el público quiere y espera escuchar. Por último, la quinta regla determina que la ficción debe ser para la mayoría y debe producir lo obvio, aquellas ideas que son esenciales y no se discuten (cf. 2008: 105). Estas “fantasías” narrativas sintetizan en gran medida el universo poético del dramaturgo y su procedimiento escritural, al tiempo que puede reconocerse en ellas la formulación estética del *teatro de la desintegración*.

Como decíamos al comienzo de este trabajo, todos estos postulados son apropiados por un corpus filmico específico de la cinematografía argentina que puede denominarse *cine teatralizado* en términos de Virginia Guarinos Galán (2007). Con tal concepto la investigadora se refiere a un cine que se encuentra en un nivel intermedio entre el cine narrativo y el cine poético, con un evidente alejamiento de la narratividad clásica del discurso filmico. La puesta en escena, el movimiento de la cámara o su estatismo, los planos secuencias y la profundidad de campo se imponen frente al montaje, adquiriendo mayor relevancia la

composición de la imagen que la historia narrada. Según Guarinos Galán, la posibilidad de existencia de un *cine teatralizado* no está determinada por su origen sino por la repetición de esquemas expresivos de procedencia teatral.

Asimismo, el análisis de la circulación e intercambio entre el teatro y el cine requiere acudir a la noción de *diálogo intermedial* desarrollada por Pérez Bowie (2004) entendido como un proceso de interinfluencias bidireccional entre ambos medios, para referirnos principalmente a los recursos y estrategias de la puesta en escena teatral que el cine incorpora.

No pretendemos establecer comparaciones lineales entre lo que sucede en uno y otro lenguaje, sino identificar un conjunto de regularidades observables en el ámbito del teatro y de la cinematografía nacional que aseguran dicho diálogo: 1) particular concepción de la comunicación (desintegración de lenguaje y pérdida del carácter referencial, autorreferencialidad); 2) narraciones episódicas y ausencia de la causalidad lógica, privilegio de la imagen y de la experiencia por sobre el relato, tramas inverosímiles; 3) desdoblamiento, multiplicación y disolución de los personajes, motivaciones opacas; 4) multiplicación de sentidos. Ya en otras oportunidades he trabajado con la filmografía de Santiago Loza (*Cuatro mujeres descalzas*, 2004)⁴ y Juan Villegas (*Sábado*, 2001; *Ocio*, 2010)⁵; en esta ocasión propongo señalar brevemente algunas de estas cuestiones en *Todos mienten* (2009), de Matías Piñeiro. Si bien

⁴ Un estudio sobre el film de Santiago Loza y su relación con el teatro fue abordado en la ponencia titulada “El teatro emergente en los 90, antesala del cine contemporáneo (2001-2010): de Bernardo Cappa a Santiago Loza”, presentada en el *XIX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*, organizadas por el GETEA, Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, en agosto de 2010.

⁵ La relación entre la filmografía de Juan Villegas y el teatro de los noventa fue planteada en el artículo: Soria, Carolina: “Trazando puentes: relaciones entre el teatro de los noventa y el cine argentino a comienzos del siglo XXI”, en *Revista Expressao* (en prensa).

este film y *La paranoia* son dos obras totalmente diferentes en cuanto a su registro, su puesta en escena y sus indagaciones estéticas, podemos trazar un puente y advertir la presencia de esas reglas en la obra cinematográfica.

En cuanto a la textualidad del film, la historia se centra en un grupo de amigos que pasan unos días en una casa quinta en las afueras de Buenos Aires. En una aparente quietud, los personajes se sumergen en varias subtramas que no guardan relación entre sí pero que van conformando ese mundo apacible y lúdico que propone Piñeiro, con citas históricas y cinéfilas. El film se construye episódicamente, con intertítulos que funcionan de separadores entre una escena y otra. En cada una de ellas los personajes leen, cantan, juegan o simplemente duermen. No hay un conflicto que de sentido a la sucesión de episodios sino el discurrir de los personajes y las relaciones entre ellos en un tiempo detenido, lejos de su cotidianeidad.

En este caso, Piñeiro al igual que Spregelburd en *La paranoia*, también se propone inventar un universo nuevo a partir de lo lúdico y de la mentira, “jugar con el acto de mentir como posibilidad de invención de un nuevo orden de cosas que pueda por caminos extraños acercarse a cierta verdad. *Mentir* como un proceso positivo de producción de mundos”⁶. No sabemos nada de ninguno de los personajes, sólo conocemos lo que fingen y deciden mostrar a los demás, ya sea por fuera del grupo o entre ellos mismos. Por ejemplo Helena simula ser la tataranieta de Sarmiento, Emilia se hace pasar por una crítica y galerista de arte española, Mónica finge atravesar un estado de shock, Isabel pinta cuadros que firma haciéndose pasar por su ex novio e Iván repite insistentemente que se va y no lo hace. La cámara muchas veces no se detiene a registrar visualmente los diálogos de los personajes sino que estos quedan en un primer plano sonoro, eligiendo mostrar lo que ocurre al fondo de la escena o en otro

⁶ Fuente: <http://elbazardelespectaculocine.blogspot.com.ar/2009/09/castro-todos-mienten-sinopsis-ficha.html>

espacio, adquiriendo de esa forma autonomía de los personajes y de sus acciones. En un episodio una cámara fija observa desde el interior de un cuarto que se supone vacío al exterior, como si espicara a dos de los personajes que no hacen más que pasar el tiempo.

Como lo hiciera el dramaturgo, la idea de reunir elementos de procedencia diversa también se encuentra en el film; por ejemplo Piñeiro confía en que el choque de ciertos materiales pueda generar ficción, como el libro *Viajes por Europa, África y América* de Domingo Faustino Sarmiento, la casa quinta, una escopeta o un teléfono encerrado en un armario que no para de sonar.

La ausencia de protagonistas, la narración episódica estructurada a partir de una sucesión de subtramas construidas en torno a los diferentes personajes inmersos en un tiempo de ocio, sin una relación causal sino en apariencia aleatoria y articuladas en todo caso, a través del juego y la mentira, permiten referirnos a *Todos mienten* introduciendo la noción de *cine de situaciones*. Con tal concepto nos referimos, en primera instancia, a un cuerpo textual filmico en el que se privilegia una construcción discursiva centrada en la composición de los elementos profilmicos. En una segunda instancia, sugerimos el énfasis en la puesta en escena a partir de elementos expresivos tales como el plano secuencia, la profundidad de campo y la inmovilidad de la cámara, cuya articulación no obedece tanto a las leyes de una lógica narrativa sino simplemente a la de una sucesión de situaciones, destinadas a la mostración del discurrir temporal y afectivo de un grupo de personajes. Si bien el plano secuencia y la profundidad de campo son recursos técnicos de naturaleza netamente cinematográfica, su dimensión visual remite indefectiblemente al espacio teatral, en tanto que, como señala Charles Tesson, permiten “recuperar la unidad temporal de la escena” (2012: 39). Se trata de la coincidencia plena entre el tiempo de la escena y el tiempo de la situación que se desarrolla en su interior. Esto significa por un lado, la renuncia a aquello que el cine conquistó en sus primeras

décadas, la economía narrativa mediante la fragmentación espacial y temporal; y por otro, la liberación de la mirada del espectador de cualquier imposición de montaje.

Consideraciones finales

Más allá de los esquemas expresivos apropiados por el cine que hemos analizado, es notorio que actores y directores transitan por uno y otro lenguaje. Comenzamos el trabajo señalando la incursión de Spregelburd en el ámbito audiovisual y su interés por traducir al teatro ese aprendizaje, sin mencionar que en los últimos años ha participado como actor en numerosos films. A su vez, los actores de *Todos mienten* (Romina Paula, Pilar Gamboa, Esteban Bigliardi y Esteban Lamothe), forman parte de la Compañía teatral *El silencio* y también observamos que en más de una oportunidad traspasan las fronteras del escenario para irrumpir en el ámbito cinematográfico. En tanto excede los límites de este artículo, en un trabajo futuro nos ocuparemos de examinar las poéticas actorales que se van configurando en este cruce de lenguajes. Lo observado hasta ahora permite identificar una dramaturgia de la experiencia o sistema de la presencia, en términos de Renata Molinari (2007), que además de privilegiar la experiencia del actor sobre la escena, concibe la dramaturgia no como una forma de “expresar la estructura significativa del mundo sino como la búsqueda de una organización provisoria o posible, que el artista impone a los elementos unidos en una realidad que aparece como caótica” (Van Kerhove en Molinari, 2007: 24).

Bibliografía

Guarinos Galán, Virginia (2007), “Del teatro al cine y a la televisión: el estado de la cuestión en España”, en *Frame: revista de cine*. Biblioteca de la Facultad de Comunicación, España, Universidad de Sevilla.

Molinari, Renata M. (2007), “Dramaturgia de la experiencia y sistema de la presencia”, en Revista *Teatro XXI*, Año XIII, Nº25, GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, pág 23-26.

Pellettieri, Osvaldo (ed.) (2000), *El Teatro del año 2000*, Buenos Aires, Galerna.

Pérez Bowie, José Antonio (2004), “Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial”, en *Arbor* CLXXVII, 699-700, pág: 573-594.

Rodríguez, Martín (1999), “Una estética de la desintegración. Aproximación a la producción dramática de Cappa, León y Bertuccio” en *Bertuccio, Marcelo, Bernardo Cappa y Federico León, Teatro de la desintegración*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Spregelburd, Rafael (2008), *La Paranoia: heptalogía de Hieronymus Bosch*, Buenos Aires, Atuel.

Spregelburd, Rafael (2005), *Remanente de invierno. Canciones alegres de niños de la patria. Cuadro de asfixia. Rasgando la cruz. Satánica. Un momento argentino*, Buenos Aires, Losada.

Tesson, Charles (2012) *Teatro y cine*, España, Paidós.