

El cine argentino contemporáneo como espacio de convergencia de teatristas, prácticas y experimentaciones del teatro emergente de los noventa

Autor:

Soria, Carolina

Tutor:

Rodríguez, Martín Gonzalo

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado



Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

TESIS DE DOCTORADO

**EL CINE ARGENTINO CONTEMPORÁNEO COMO ESPACIO DE
CONVERGENCIA DE TEATRISTAS, PRÁCTICAS Y EXPERIMENTACIONES
DEL TEATRO EMERGENTE DE LOS NOVENTA**

Doctoranda

Lic. Carolina Soria

Director

Dr. Martín Gonzalo Rodríguez

Co- director

Prof. Miguel Angel Cannone

2015

Agradecimientos

Esta tesis doctoral es el resultado de seis años de investigación y no hubiera sido posible sin el apoyo de instituciones y personas a quienes quisiera agradecerle.

Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) por haber financiado esta investigación y a la Universidad de Buenos Aires por haberla albergado, especialmente a la Facultad de Filosofía y Letras, en donde realicé mis estudios de grado y posgrado y donde me desempeño actualmente como docente.

En lo particular quiero agradecer a Osvaldo Pellettieri, quien en el 2006, siendo yo aún estudiante de la Carrera de Artes, me invitó a formar parte del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) y me transmitió la confianza y seguridad para iniciar el camino en la investigación teatral. También agradezco a Diana Paladino, quien, desde el Grupo de Estudio e Investigación del Cine Latinoamericano (GEICIL) y con toda su paciencia, me acompañó y asistió en la redacción de mis escritos académicos e investigaciones iniciales y con quien vi mis primeras publicaciones.

A Martín Rodríguez, mi director, sólo tengo palabras de agradecimiento por acompañarme en este arduo y largo recorrido de mi tesis doctoral. Sus aportes, sugerencias y correcciones fueron fundamentales para poder llevar a cabo la investigación. También agradezco a Miguel Ángel Cannone, mi co-director, quien estuvo presente y a disposición desde el principio y con quien inicié mi formación en la docencia universitaria en la cátedra de Historia del Cine Universal. Con ella estoy especialmente agradecida por brindarme un espacio de desarrollo y crecimiento profesional y por acompañarme en todo este proceso. Allí tuve la oportunidad de conocer a Malena Verardi, quien me recibió cálidamente al ingresar en la cátedra, confió en mí y generosamente me recomendó y convocó para participar en diversos proyectos de investigación.

A Marina Sikora y a mis compañeras del GETEA (entre ellas Lía Noguera, Delfina Fernández Frade y Karina Mauro) les agradezco especialmente porque con ellas aprendo y disfruto cada día del trabajo en equipo y la organización de muchos congresos.

Mi profunda gratitud y cariño a Jorge Sala, amigo y compañero de la carrera, de equipo de investigación, de adscripción y actualmente de cátedra. Fue él quien me mostró

que este camino era posible cuando yo aún no lo vislumbraba. Pienso que tal vez y de no haberlo conocido, el rumbo podría haber sido otro.

También quiero expresar mi reconocimiento a Ana Laura Lusnich, quien desinteresadamente se ha tomado el trabajo de extenderme cartas de recomendación para aplicar a diversas becas y a quien admiro por su trabajo, su dedicación y disciplina, los cuales considero inspiradores y ejemplos a seguir.

A José Luis Sánchez Noriega de la Universidad Complutense de Madrid, por haberme invitado y recibido en su facultad y brindarme el espacio para dictar una conferencia a estudiantes de grado sobre mi tema de investigación. A Francisco Gaytán del Centro de Documentación de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, quien también me extendió una invitación para realizar una estancia en la Filmoteca y puso a mi disposición material de estudio y me contactó con diferentes personas y lugares que me recibieron siempre generosa y cálidamente (Antonia Rojas Ávila del Centro de Documentación, Gina Bechelany de los estudios de cine Churubuzco Azteca y Paolo Tosini de la Cineteca Nacional). Ambas estancias académicas no hubieran sido posibles sin el apoyo económico del Programa de Movilidad Académica Internacional (PROMAI) de la Universidad de Buenos Aires. A Virginia Guarinos Galán del Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, por invitarme, recibirme y ofrecerme un espacio de trabajo en su facultad y al Programa de Movilidad entre Universidades Andaluzas y Latinoamericanas de la Asociación Universitaria Iberoamericana de Postgrado (AUIP) que financió dicha estancia. A Teresa Vera, Alejandro Alvarado Jódar y Concha Barquero de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga por recibirme amistosamente en su facultad y brindarme una oficina donde desarrollar una parte de esta investigación.

En lo personal, quiero agradecer a mis papás, Luisa y Oscar, por haberme estimulado y ayudado siempre en todos los proyectos que emprendí y por haberme transmitido infinitamente el amor por el trabajo, la disciplina y la responsabilidad. También les agradezco su entusiasmo por mi carrera y por celebrar cada pequeño logro. A mis hermanas, Verónica y Silvina, les agradezco también por acompañarme y estar siempre

presentes durante este recorrido. A Vero principalmente le debo y agradezco su lectura atenta y las correcciones y sugerencias iniciales sobre mis escritos, indispensables cuando empecé a escribir las primeras ponencias y artículos. A Sil, que por vivir tan lejos me incitó a aplicar a becas en el exterior y fue a mi encuentro en cada estancia académica que realicé en España. No quiero dejar de mencionar a mis sobrinos, Sofía y Vicente, cuya cinefilia y sus preguntas permanentes me llenan tanto de ternura como de perplejidad; y a Salvador, recién llegado al mundo y con quien espero también poder compartir muchas películas en un futuro no tan lejano.

Quiero agradecer profundamente a Pablo Lanza, mi compañero en todos los sentidos posibles, quien fue uno de los primeros en leer mis trabajos y sugerir ideas y bibliografía, quien me consiguió todas las películas, me acompañó en las estancias académicas y me sostiene en los momentos más difíciles.

Esta tesis doctoral se la dedico especialmente y con todo el amor del mundo a mi papá, quien no dudo estaría orgulloso de ver el resultado de tantos años de trabajo y quien me dio la fuerza y la convicción para terminarla.

Buenos Aires, 26 de junio de 2015

Introducción.....	7
1.- Presentación del tema y Estado de la cuestión.....	7
2.- Tesis a sostener.....	10
2.1- Objetivos.....	11
3.- Fundamentación teórica.....	12
4.- Metodología de análisis.....	24
5.- Estructura de la tesis.....	27
1.- Transformaciones socioculturales como marco de sentido del teatro y el cine	30
1.1- Crisis de representación.....	32
1.2- Cartografía teatral.....	39
1.2.1- Un momento argentino.....	42
1.3- Cambios dentro del campo teatral.....	48
1.4- Cartografía cinematográfica.....	50
1.4.1- Cambios dentro del campo cinematográfico.....	53
1.4.2- Dentro y fuera del sistema.....	54
2.- Teatro de los noventa.....	57
2.1- Teatro de la desintegración.....	58
2.2- La experiencia Caraja-ji.....	83
2.3- Un teatro posdramático.....	85
3.- Cine argentino contemporáneo (2001-2013).....	88
3.1- Nuevo Cine Argentino: inicio, desarrollo ¿y clausura?.....	88
3.2- Cuestiones preliminares en torno al realismo.....	90
3.3- Dos modalidades de representación.....	93
3.4- Indicios de cristalización.....	103

3.5-	Autorreferencia y parodia posmoderna.....	105
3.6-	Nuevos realizadores.....	109
3.7-	¿Podemos hablar de un cine posdramático?.....	111
3.8-	Tres modalidades de asimilación del teatro en el cine.....	113
4.-	Productividad de ambos dispositivos. Cruces e intercambios.....	133
4.1-	Del teatro al cine, del cine al teatro.....	134
4.2-	Desnaturalización del lenguaje.....	136
4.3-	Estructura fragmentaria. Hacia un cine teatralizado.....	156
4.4-	Nueva disposición actoral / nuevo estatuto del personaje.....	175
4.4.1-	Trinomio actor/personaje/texto.....	179
4.4.2-	Nuevos registros interpretativos.....	180
4.4.3-	Personajes sin (pre) historia en el teatro y el cine.....	188
5.-	Teatro y cine: otros vínculos posibles.....	197
5.1-	El interior del mundo teatral como núcleo temático en el cine.....	197
5.2-	La teatralidad como especularidad compleja.....	203
5.3-	Lo teatral, lo cinematográfico y su confluencia discursiva en la televisión.....	208
	Conclusiones finales y Perspectivas futuras.....	221
	Bibliografía.....	227

Introducción

1.- Presentación del tema y Estado de la cuestión

El propósito de la presente tesis es establecer las relaciones que se producen entre el teatro que emerge en los noventa y el cine argentino contemporáneo a partir del análisis de sus vínculos narrativos y expresivos como así también de la circulación permanente de los teatristas en ambos medios. Nos proponemos contribuir al estudio de la articulación de dos lenguajes expresivos autónomos pero claramente implicados a través del esclarecimiento de la productividad de la escena teatral porteña de los noventa en el cine del nuevo siglo.

Hacia finales de los ochenta y principios de los noventa el panorama teatral argentino se modificó sustancialmente con la emergencia de una nueva generación de dramaturgos y la proliferación de diversas poéticas que significaron una renovación radical en la escena porteña. Varios de los elementos escriturales que aparecen en ella —estructura fragmentaria, ruptura del sentido a partir de la alteración de las coordenadas espaciales y temporales, acciones que no responden a una lógica causal, personajes pasivos e impenetrables y universos indescifrables— son apropiados de manera significativa por algunos de los realizadores cinematográficos que conforman el denominado Nuevo Cine Argentino.

En el relevamiento bibliográfico realizado no encontramos estudios referidos a la relación que mantiene el cine argentino actual con el teatro de los años noventa. Por el contrario, sí hay estudios parciales sobre el cine y el teatro del periodo propuesto que sirven como antecedentes y posibilitan el desarrollo de la investigación, permitiendo trazar los vínculos que mantienen ambas manifestaciones artísticas.

El material disponible sobre cine consiste en su mayor parte de artículos de revistas de crítica cinematográfica, publicaciones con ensayos académicos y entrevistas a directores o especialistas en las diferentes áreas que intervienen en la realización de un film (productores, directores de arte, actores) y a expertos en estudios cinematográficos, tales como *El amante* y *Kilometro III*. Se trata principalmente de textos que analizan aspectos

puntuales de la cinematografía nacional, entre ellos la tecnología, la legislación, el sistema de financiación, la producción, la estética y la comercialización.

Las publicaciones más recientes sobre cine argentino hacen hincapié en las relaciones entre cine y política en las últimas dos décadas de la cinematografía nacional, como los estudios de Ana Amado (2009) y Gustavo Aprea (2009). También se encuentra disponible una serie de textos que indagan en la relación entre el cine como arte y la política como fuerza movilizadora de lo social, en los modos en que se expresa esa relación en el contexto del cine argentino contemporáneo (Rangil ed., 2007), y en la incidencia que tuvo el Estado argentino en la industria cinematográfica nacional (Wolf, 2009). La crisis de diciembre de 2001 es un punto de inflexión ineludible al pensar la diégesis cinematográfica a partir de esa fecha (Rangil, 2007).

Un antecedente fundamental de nuestra investigación son los ensayos de Gonzalo Aguilar (2006), que articulan las dimensiones cultural, social y cinematográfica del cine argentino entre 1997-2005. Desde una perspectiva principalmente estética encontramos una serie de textos sobre cine argentino que se centran en el estilo individual de algunos realizadores, la tradición del realismo o las tendencias del documental (Moore y Wolkowicz eds., 2007), el análisis de las poéticas del cine argentino entre 1995 y 2005 (Paulinelli, 2008), y la distinción entre realistas y no realistas (Bernini, 2003; Campero, 2008). Hay que señalar que en esta última clasificación, se ubica dentro del realismo a directores como Caetano, Stagnaro y Trapero, que comienzan su producción a mediados de los noventa y, dentro del no realismo, a directores que comienzan su carrera en el largometraje a fines de la década del noventa y principios del dos mil (Rejtman, Villegas, Acuña y Lerman).

Hay estudios realizados por críticos cinematográficos (Bernades, Lerer y Wolf, 2002) que además de analizar la estética de lo que denominan “Nuevo Cine Argentino” —coincidiendo con David Oubiña (2003), Gonzalo Aguilar (2006), Agustín Campero (2008) y Jaime Pena (2009), o “cine contemporáneo argentino” (Bernini, 2003)—, la relacionan con experiencias “de ruptura” anteriores al periodo de estudio de la presente investigación y con cineastas marginales de este movimiento, entre ellos, Alejandro Agresti y Raúl Perrone. Dichos estudios trabajan a su vez sobre diversas áreas relacionadas con la

aparición y desarrollo del Nuevo Cine Argentino, por ejemplo, el contexto en el que los films se insertan, desde la sanción de la Ley de Cine (2001) hasta el auge de las distintas instituciones de enseñanza de realización cinematográfica. Un examen integral de las diferentes instancias que posibilitan la formación de este nuevo cine se encuentra en Amatriain (coord.,2009), en donde diversos investigadores analizan el cambio social y cultural del periodo 1995-2005, los circuitos de producción, los espacios de formación cinematográfica, el rol de la crítica y las nuevas estéticas que empiezan a perfilarse.

En cuanto a las publicaciones referidas al teatro, hay disponibles numerosas revistas especializadas (*Teatro XXI*, *Cuadernos de Picadero*, *Funámbulos*, *Telón de Fondo*), ensayos académicos, trabajos de investigación y reflexión y entrevistas y textos escritos por autores y directores.

Partiremos de dos periodizaciones en vigencia dentro del ámbito de la investigación teatral (Pellettieri, 1991; Dubatti, 2002). La fase en que incluimos nuestro corpus de obras dramáticas y espectaculares se corresponde con lo que Pellettieri (1991) denomina “teatro de intertexto posmoderno” (1983-1998) –fundamentalmente en dos de sus variantes: “teatro de la resistencia” (Pellettieri, 1991) y el “teatro de la desintegración” (Pellettieri, 1991; Rodríguez, 1999)- y con lo que Dubatti (2002) designa como “teatro de la postdictadura”, “teatro argentino actual” o “nuevo teatro argentino” (1983-1998). Ambas periodizaciones tienen una delimitación temporal similar y comparten la idea de que las nuevas condiciones culturales, sociales y políticas modelizan la experiencia de los teatristas.

Otros antecedentes que se contemplarán en este trabajo son las reflexiones de fin de siglo que destacan las innovaciones de los últimos años en las poéticas escénicas y actorales (Julia Elena Sagaseta, 2000), las principales direcciones del teatro latinoamericano actual (Pereira Poza, 1999) y la emergencia y consolidación de una nueva dramaturgia en los años noventa (Sanchís Sinisterra, 2005). Estas innovaciones —la preocupación metadrámatica de sesgo autorreferencial en Veronese (Trastoy, 1998), la disolución del lenguaje, la apelación al discurso científico y la parodia posmoderna del realismo en Spregelburd; el relato personal del actor y la disolución de la idea moderna del personaje en León— serán estudiadas como rasgos de estilo apropiados por las realizaciones cinematográficas a inicios del siglo XXI.

La configuración de los personajes es abordada en los textos de Maestro (1998), Scheinin (1999) e Irazábal (2003). De ellos recuperamos la consideración del sujeto humano como marco de referencia desde el cual analizar el sentido moderno del personaje, encuadrar la situación del personaje en corrientes de pensamiento como la posmodernidad y estudiar su configuración en conjunto con el texto en que se inscribe y como resultado del contexto histórico en que tiene lugar.

La distinción realistas/no realistas sobre la cual nos detendremos en relación con el cine contemporáneo es posible de ser aplicada al campo teatral. Así como en los sesenta y setenta tuvo lugar la distinción entre realismo reflexivo (Roberto Cossa, Ricardo Halac y Carlos Gorostiza) y el neovanguardismo absurdista (Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky y María Cristina Verrier), en los ochenta y noventa observamos también dos posiciones: una moderna realista reformulada a partir de los cambios introducidos por el “teatro de intertexto posmoderno” (Mauricio Kartún, Claudio Tolcachir, Luciano Suardi y Luciano Cáceres), y otra de intertextualidad posmoderna propiamente dicha (Ricardo Bartís, Rafael Spregelburd, Daniel Veronese y Javier Daulte).

Un aporte fundamental para el desarrollo de nuestra investigación son los estudios preliminares que aparecen en las recopilaciones de textos dramáticos (Rodríguez, 1999; Dubatti, 2003, 2005, 2008; Fischer, 2006; Pellettieri, 2006; Heredia, 2010; Loza, 2014). Éstos aportan guías para el análisis, testimonios sobre el proceso de trabajo, documentos y reflexiones de los teatristas sobre su práctica artística dentro del campo teatral e intelectual argentino. Asimismo, los textos en que los propios teatristas reflexionan sobre su oficio constituyen un material indispensable al abordar el análisis de los textos dramáticos y espectaculares (Bartís, 2003; Daulte, 2001, 2005, 2009; León, 2005; Spregelburd, 1999, 2000, 2001, 2005, 2008, 2009; Veronese, 2006).

2.- Tesis a sostener

Postulamos el teatro porteño que emerge en la década del noventa como un campo experimental en el que comienzan a diseñarse formas que serán productivas en las realizaciones cinematográficas de la década siguiente. Allí se inician en la actividad teatral

nuevos actores y directores¹ y comienzan a gestarse tópicos y procedimientos narrativos, escénicos y actorales que serán apropiados por el cine argentino producido a partir del dos mil. Proponemos indagar en el modo en que los teatristas² y las innovaciones temáticas y formales propuestas en los años noventa ocupan un rol central en el proceso de cambio que atraviesa el cine a inicios del siglo XXI.

Nuestra investigación se enmarca en las teorías que abordan el objeto a partir de la inmanencia de su textualidad, para luego desarrollar una perspectiva que posibilite su inscripción en la coyuntura política y social. En tanto el desarrollo de los antecedentes facilita estudiar en profundidad pero de manera aislada dos manifestaciones artísticas como el cine y el teatro contemporáneo, el presente proyecto propone establecer los vínculos entre ambas disciplinas a partir de dos hipótesis principales.

a) La primera de ellas sostiene que una tendencia del teatro argentino emergente en los noventa, denominada “teatro de la desintegración”, constituye un campo experimental y preparatorio en donde inician su actividad teatral actores y directores y en donde comienzan a gestarse innovaciones a nivel de lenguaje, de poética actoral, de configuración de personajes y de estructura dramática y narrativa.

b) La segunda hipótesis señala que, en la década siguiente, estas innovaciones son apropiadas por una parte del cine argentino deviniendo en dominante estética, al tiempo que se produce una circulación efectiva y productiva entre el campo teatral y el campo cinematográfico de nuestro país.

2.1- Objetivos

Con esta investigación se espera contribuir al avance del conocimiento teórico, metodológico e histórico sobre un campo de relaciones poco estudiado en la actualidad. El trabajo busca profundizar en el cine contemporáneo como el lugar de convergencia de las

¹ Podemos mencionar, entre otros, a Jimena Anganuzzi, Anahí Berneri, Sergio Bizzio, Sergio Boris, Elisa Carricajo, Analía Couceyro, Carla Crespo, Germán de Silva, Andrea Garrote, Paula Ituriza, Ana Katz, Diego Lerman, Luciana Lifschitz, Javier Lorenzo, Santiago Loza, Luis Machín, María Onetto, Ignacio Rogers, Julia Martínez Rubio, Tatiana Sapir, Rafael Spregelburd, Julián Tello, Luis Ziemkowski.

² Nueva categoría que designa a aquél creador que no restringe su actividad a un determinado rol pautado en términos excluyentes -dramaturgo o director o escenógrafo, etc.- e ingresa en su práctica, indiferenciadamente, diversas aristas (Dubatti, 2002).

experimentaciones que tuvieron lugar en la década anterior dentro de la actividad teatral, considerando ambas prácticas no sólo como manifestaciones artísticas particulares con un lenguaje propio, sino también como fenómenos sociales y culturales en intercambio efectivo.

En el marco de este objetivo general, formulamos los siguientes objetivos específicos:

- a) Estudiar la productividad de tópicos y procedimientos textuales, escénicos y actorales del teatro emergente de los años noventa en el cine argentino producido a partir del dos mil.
- b) Confeccionar un corpus de textos dramáticos y fílmicos en función de patrones comunes que den cuenta de esta productividad.
- c) Examinar la estructura narrativa, la construcción de los personajes, las poéticas actorales y las temáticas frecuentadas a fin de señalar los aspectos específicos que el cine apropia del teatro emergente de los años noventa.
- d) Proponer por un lado, el concepto de *cine de situación* para referirnos a una textualidad fílmica determinada con una evidente impronta teatral; por otro, extrapolar el concepto de teatro posdramático al ámbito cinematográfico aventurando la noción de *cine posdramático*, en tanto que el corpus fílmico comparte características similares con dicho teatro.
- e) Analizar el corpus indagando en la relación que establece con el contexto social, económico y político del que forma parte y considerando la crisis del año 2001 como un punto de inflexión en el campo cultural argentino.

3.- Fundamentación teórica

A partir de los aportes del campo de los estudios culturales y sociales (Jameson, 1991; García Canclini, 1992; Dotti, 1993), emplearemos la noción de posmodernidad para contextualizar las manifestaciones culturales objeto de nuestro estudio, dado que la condición posmoderna y la conexión interhumana son representadas por el teatro emergente de los noventa y el cine argentino actual. En algunos casos, a partir de sus formas mínimas de sociabilidad: encuentros despolitizados, contactos que encubren el aislamiento, un nuevo

tipo de superficialidad y la carencia de afectos; y en otros, a partir de una reformulación de la política y de los afectos y de la configuración de pactos entre los personajes orientados por el deseo (Rodríguez, 2004: 81). Asumimos la postura de Fredric Jameson de entender el posmodernismo no como un estilo, sino como una dominante cultural, “concepto que incluye la presencia y la coexistencia de una gran cantidad de rasgos muy diversos” (Jameson, 1991:14). Ante la diversidad de rasgos de nuestra cultura contemporánea, muchas veces complejos e indescifrables, nos resulta de utilidad retomar los postulados de Omar Calabrese (1989) sobre la era neobarroca, a través de los cuales define el gusto de la época contemporánea o el “aire del tiempo” (12), gusto que no necesariamente es el dominante. Según el semiólogo italiano, el neobarroco³ impregna muchos fenómenos culturales en todos los campos del saber haciéndolos familiares entre sí al tiempo que los diferencia de formas culturales pasadas. De esa manera, Calabrese manifiesta que se permite “asociar ciertas teorías científicas de hoy (catástrofes, fractales, estructuras disipadoras, teorías del caos, teorías de la complejidad, etc) con ciertas formas de arte, de literatura, de filosofía y hasta de consumo cultural” (1989:12). De esta cita se desprende la posibilidad de identificar en la cultura contemporánea, estéticas irregulares con procesos de comunicación anómalos y dimensiones fractales. Esta asociación que efectúa el semiólogo resulta nodal en nuestra investigación porque podemos observar que las textualidades que analizamos, tanto dramáticas como filmicas, están atravesadas por aquello que caracteriza a la era neobarroca y lo expresan en su cualidad formal, como la exploración de dichas dimensiones fractales⁴, las conexiones improbables, la edificación de estructuras complejas y caóticas, la preocupación por los detalles y las técnicas repetitivas. Calabrese define un objeto fractal como “cualquier cosa cuya forma sea extremadamente irregular, extremadamente interrumpida o accidentada, cualquiera que sea la escala en que la examinamos” (136), y agrega que usualmente esta forma se debe al azar, motivo por el cual

³ La hipótesis general de Calabrese es que gran parte de los fenómenos culturales de nuestro tiempo están marcados por una «forma» interna específica que puede evocar el barroco (31). Si bien *La era neobarroca* es un trabajo publicado en 1989, consideramos que sus planteos tienen plena vigencia para analizar las producciones artísticas más actuales.

⁴ Sin ir más lejos, la obra que consideramos paradigmática de nuestro corpus es *Fractal. Una especulación científica* (2000) de Rafael Spregelburd.

resultan imprevisibles, indescifrables e incalculables. Ahora bien, la pregunta o el primer inconveniente metodológico que se nos presenta es ¿de qué manera podemos analizar lo imprevisible y lo indescifrable? Si postulamos que las textualidades objeto de nuestra investigación se nos presentan de manera irregular, caótica y difícil de asir, ¿es posible, antes de comenzar, vislumbrar el método que nos permita establecer cierto orden dentro del caos? En efecto, el panorama no es decisivamente negativo. Podemos, frente a un sistema cultural dominado por el azar, la irregularidad y el caos, elaborar descripciones e interpretaciones partiendo de los detalles que conforman cada texto dramático y cada texto fílmico, a partir del reconocimiento de microestructuras y procedimientos que se repiten en diferentes escalas a la manera de los fractales. Estableciendo el paralelo con estos objetos, los textos de nuestros corpus también poseen elementos formales que se repiten y que, por lo tanto, son describibles y analizables. La descripción pormenorizada de las formas recurrentes es, por lo tanto, plausible de conformar una red de relaciones y asociaciones que podemos traducir en las cuatro reglas fundamentales que desarrollamos en el Capítulo 2 y que no son otra cosa que los caracteres comunes a ambas formas expresivas: la desintegración del lenguaje y la pérdida de la función referencial, la fragmentación, las tramas inverosímiles construidas a partir de procedimientos absurdistas, la disolución del personaje y la multiplicación de sentidos.

Si desplazamos nuestra atención del texto hacia el aspecto contextual del corpus, las nociones del campo de la sociología como “crisis de representación” o “desafección política” (Pucciarelli, 2002) son imprescindibles para describir al sistema político menemista que caracteriza social y culturalmente la década de los noventa y para abordar el análisis del nivel temático del corpus teatral y cinematográfico, en tanto el conjunto de textos alude de diversos modos a estas nuevas formas de sociabilidad. Con dichos conceptos nos referimos, en el plano social, al distanciamiento del ciudadano de su partido de referencia y, en el plano estético, a la separación definitiva del objeto de representación y su referente inmediato. Estos nuevos modos de comunicación y socialización atraviesan directa o indirectamente tanto el régimen de producción y recepción del nuevo teatro argentino (Dubatti, 2002) como del nuevo cine. De la misma manera y desde el punto de vista de la historia social del cine (Allen y Gomery, 1996) las películas son

representaciones sociales y documentos culturales. Las imágenes y sonidos, los temas y las historias no son otros que los del entorno y por ese mismo motivo se relacionan con la estructura social de un tiempo y lugar determinados. Por ello es posible pensar —y esto constituye una de las hipótesis derivadas de nuestra tesis —que así como en décadas anteriores tanto el cine y el teatro argentino aludían a su contexto social, económico y cultural de manera directa o metafóricamente, en el periodo que abordamos —que culmina con la crisis de 2001 y que termina de desestabilizar el sistema político y socioeconómico vigente—, los universos diegéticos se configuran en apariencia⁵ como arreferenciales —separados de todo contacto a dicho contexto—, o autorreferenciales, ya sea por su carácter metalingüístico, o por poseer tintes autobiográficos.

Las relaciones históricas entre el teatro y el cine han sido abordadas en numerosos estudios, centrados en seguir los pasos de dicho vínculo desde el origen del cine, desde su institucionalización y constitución como arte autónomo y diferenciado de las otras artes. La subordinación temática inicial del cine hacia al teatro, el acatamiento de sus técnicas y recursos expresivos antes de hallar aquellos de naturaleza exclusivamente fílmica, la utilización de sus elencos actorales y la búsqueda de legitimidad en la adaptación de obras clásicas para atraer a un público elevado sentaron las bases de una relación que, con altas y bajas a lo largo de la historia, perdura hasta nuestros días. No nos vamos a ocupar de señalar cada uno de esos momentos, de eso ya se han encargado exhaustivamente Guarinos Galán (1998), Diez Puertas (2000), Mitry (2002), Pérez Bowie (2004, 2010), Utrera Macías (2007), Abuín González (2012), Tesson (2012) y Aumont (2013). Según Emeterio Diez Puertas existen tres campos de investigación sobre las relaciones entre el teatro y el cine: el primero versa sobre el carácter del cine y su incidencia en el medio teatral de comienzos de siglo, el segundo, se centra en los estudios temáticos concernientes al examen de obras

⁵ Decimos en apariencia porque los discursos teatrales y cinematográficos no aluden al contexto social y político de manera explícita sino que lo hacen de una forma críptica a través de sus temas y procedimientos. Sobre este modo de relación de las poéticas teatrales de los noventa y la coyuntura histórica, Lola Proaño-Gómez en *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano* (2007) señala que, a diferencia del teatro político de los años sesenta, el teatro de los noventa no tiene voluntad de denuncia de manera explícita y directa sino que por el contrario, su acusación se vislumbra de un modo solapado y con un estilo ambiguo y fragmentado, a través de una narrativa no lineal y poco clara.

teatrales adaptadas al cine y, el tercero, consiste en el análisis formal de los trasvases expresivos entre ambos medios. Este último punto es el área de investigación en el que se centra nuestro trabajo y es el menos explorado. Por último, contamos con la tipología efectuada por Pérez Bowie (2010) que establece las diversas modalidades en que la teatralidad se ha manifestado en el cine a lo largo de su historia, elaborando una clasificación de diez prototipos que, a su vez, divide en subgrupos, según la teatralidad afecte en el nivel formal o en el contenido del film.

Por otro lado, el modo de relacionarse de ambas formas de expresión ha ido variando a lo largo de la historia y su encuentro se ha producido con menor o mayor fluidez dependiendo el periodo y las circunstancias históricas y culturales. En la actualidad y siguiendo a José Antonio Pérez Bowie (2004) y a Oscar Cornago Bernal (2006), asistimos a una nueva fase de la relación entre la práctica teatral y la cinematográfica, en la que predomina una teatralización de las artes como camino de autorreflexión de cada medio sobre sí mismo. Según Cornago Bernal la teatralidad llama la atención sobre el componente artificioso, sobre el ejercicio de puesta en escena y sustitución que oculta toda representación. De la misma manera, Abuín González sostiene que “la teatralidad equivaldría al máximo grado de artificiosidad, en todos sus niveles” (2012: 27). En el caso del cine, el señalamiento de marcas definidoras de lo teatral tales como los componentes artificiosos de la puesta en escena (escenografía, iluminación), las actuaciones y el evidenciamiento del proceso enunciativo permiten construir un cuerpo de textualidades fílmicas con una evidente impronta teatral.

Más allá del discernimiento de las correspondencias entre ambas manifestaciones artísticas, también son cuantiosas las reflexiones que han despertado las diferencias entre el teatro y el cine referidas al lugar del espectador frente a cada práctica artística a partir de la dicotomía *presencia/ausencia*, la impresión de realidad suscitada por cada dispositivo y los procesos identificatorios en una y otra situación. No es nuestra intención extendernos en cada una de dichas especificidades pero sí pretendemos efectuar un repaso de las mismas previo a adentrarnos en la productividad del teatro en el cine.

El lugar del espectador

Con respecto a la relación del espectador, en cine la posición de éste se modifica según la cámara en la medida en que el director mediante una rigurosa planificación determina qué mostrar. Su decisión se vislumbra a través del emplazamiento de la cámara, el tamaño de los planos, la transición entre cada uno de ellos y la relación de los actores entre ellos y con los elementos de la puesta en escena. Como señala Abuín González “el cine se caracterizará por la ‘dinamización del espacio’ producida por la identificación de los ojos del espectador con la lente de la cámara” (2012: 55). Esta dinamización del espacio producida por la movilidad del dispositivo y el montaje es capaz de restituir la totalidad de un espacio a través de numerosos planos y, a la vez que le otorga al espectador variabilidad, complejidad espacial y un cambio permanente de su posición, paradójicamente lo confina a un modo pasivo de recepción de las imágenes proyectadas. Es el director a través de la cámara quien le señala lo que debe mirar. Es por eso que André Bazin afirma que el plano secuencia — junto a la profundidad de campo— es el plano democrático por excelencia (en tanto es el espectador quien decide qué mirar en el interior del plano). En cambio, en el teatro la posición del espectador en su butaca se mantiene invariable en relación con el acontecimiento escénico, una inmovilidad que conlleva la libertad de su mirada y lo posiciona en un lugar activo, en tanto puede elegir qué mirar sin ninguna instancia mediadora.

Bazin en *¿Qué es el cine?* analiza la noción de presencia como categoría ontológica y como un concepto que el cine problematiza en relación con el teatro pero que, en definitiva, no es suficiente para establecer los límites entre ambas prácticas artísticas. Según él, el cine “realiza la extraña paradoja del amoldarse al tiempo del objeto y de conseguir además la huella de su duración” (2004: 173). Por otro lado y según el teórico, el cine promueve la identificación con el héroe a través de un proceso psicológico y como consecuencia uniforma las emociones y convierte la sala en “masa”. En cambio el teatro imposibilita dicha “mentalidad de masa” y dificulta una representación colectiva, porque exige una conciencia individual activa, a diferencia del cine que estimula una adhesión pasiva (176). Como podemos observar, la diferencia central que aquí se plantea es la

posición activa versus la posición pasiva del espectador, diferencia admisible si se tiene en cuenta la utilización de un dispositivo que mediatiza la mirada en el caso específico del cine, pero inadmisible en lo que respecta a la construcción de los mensajes estéticos de nuestro corpus, que por su alto grado de complejidad, ambigüedad y opacidad sumado a los recursos técnicos empleados (como el ya señalado plano secuencia) requieren de un espectador esencialmente activo para decodificar las propuestas estéticas y otorgarles un sentido.

Impresión de realidad

En cuanto a la impresión de realidad de uno y otro medio, hay acuerdo en señalar que el cine y su naturaleza fotográfica es el medio realista por excelencia en tanto la cámara tiene el poder de escudriñar la naturaleza en todos sus ángulos. Las acciones dramáticas tienen la posibilidad de desenvolverse en ambientes naturales, a diferencia del teatro que supone un escenario en el cual se construye la escenografía que toma como referente los elementos de la realidad y los evoca imaginariamente. Es decir, en el teatro se sugieren los diferentes y múltiples espacios de la realidad a partir de la reconstrucción artificial de sus elementos constitutivos pero siempre en un único espacio delimitado y cerrado. En el cine, en cambio, los espacios son reales, se multiplican y se los ofrece desde todos los recovecos imaginables.

En teatro, el receptor es, en diferentes medidas, más consciente de la realidad del escenario, de los decorados, de los actores, de la representación como artificio. Lo real del teatro molesta al espectador. El filme destruye toda resistencia porque la realidad no interfiere en la ficción, y de este modo el espectador puede proyectarse sin problema en el mundo posible que se le ofrece (Abuín González, 2012: 63).

Christian Metz (2002) efectúa un repaso historiográfico sobre la impresión de realidad en el cine y con respecto al recién mencionado plus de realidad que ofrece el teatro —debido a la realidad del escenario y de los elementos escenográficos—, señala que al ser demasiado real, construye ficciones que ofrecen una débil impresión de realidad. En cambio la intensa impresión de realidad que brinda el cine se debe “al débil grado de existencia de estas criaturas fantasmáticas que se agitan sobre la pantalla” (Metz, 2002: 37). Esto quiere decir

que la ilusión del cine proviene de su mayor realismo facilitada por su naturaleza fotográfica y que el teatro, en cambio, requiere de una aceptación por parte del espectador de las convenciones en que se asienta, convenciones que se hallan en el interior del mundo real pero que buscan constituir un mundo ficcional.

Una nueva fase

Lo que proponemos plantear a partir de aquí, entonces, es el establecimiento de una nueva fase de las relaciones entre el teatro y el cine argentino contemporáneo en la que asistimos al trasvase de elementos expresivos, recursos técnicos y circulación permanente de teatristas y realizadores cinematográficos en uno y otro medio. Encontramos en una parte de las producciones cinematográficas producidas a comienzos del siglo XXI claros e identificables vestigios de aquello que sucedió en la escena teatral porteña en la década del noventa⁶, especialmente del teatro que se denominó “teatro de la desintegración” y que se caracterizó por una particular concepción de la narración, del uso del lenguaje y de la actuación.

Para referirnos a este cine, nos apropiamos del concepto de cine teatralizado desarrollado por Virginia Guarinos Galán en *Teatro y cine* (1998), en tanto permite comprender una modalidad teatralizante dentro del corpus fílmico que abordamos. Se trata, antes que nada, de un grado intermedio entre un cine narrativo y un cine poético que la autora califica como un “modo fílmico narrativo no pleno” (65). Lo teatral del discurso cinematográfico reside, según la investigadora, en las operaciones constructivas propiamente fílmicas: su puesta en escena, su puesta en cuadro y su puesta en serie. Con respecto a la primera, la teatralidad no se localizaría en la puesta en escena propiamente dicha, que es profílmica, sino en la expresividad y el lenguaje de la cámara. La puesta en cuadro, concerniente a la representación de la imagen a través del plano, remite a la escena teatral a partir de la utilización del mismo, ya que los planos generales y medios-largos son

⁶ Es preciso mencionar que muchas de las características que aparecen en la escena teatral porteña en los noventa se convierten en principios constructivos y continúan en la década siguiente, ya sea en las producciones de los mismos dramaturgos como Rafael Spregelburd o en una nueva generación, como en las obras de Matías Feldman y Santiago Governori, entre otros.

los que más se adaptan a la escena teatral. También lo es el movimiento interno de la puesta en escena a través de planos estáticos, ya que el movimiento de los actores en el interior del cuadro guía la mirada del espectador al igual que la del espectador teatral, sin otro elemento que se interponga (como el montaje) entre el sujeto que mira y el sujeto mirado. Guarinos Galán añade la profundidad de campo como otro elemento relacionado con la creación del espacio fílmico y con el modo de recepción del teatro, en tanto que todos los elementos de la puesta en escena quedan visibles para el espectador quien, en la misma línea de lo planteado por Bazin, tiene la libertad de elegir qué mirar y en qué momento hacerlo. Los planos con profundidad de campo suelen ser de larga duración y generales, lo que significa “mayor libertad de movimiento para actores y no movimiento de la cámara, privilegiándose el movimiento del actor y el espacio de la puesta en escena frente al propio lenguaje fílmico” (86-87). Con respecto a la puesta en serie, esta constituye el aspecto específicamente cinematográfico, cuya función de yuxtaposición de imágenes y de transición espacio-temporal es completamente independiente de la organización narrativa teatral. La puesta en serie en pos de la narratividad dirige la mirada del espectador y limita la libertad del espacio fragmentándolo, mientras que el plano secuencia atenta justamente contra esta direccionalidad.

Según la investigadora, la posibilidad de existencia de un cine teatralizado no tiene que ver con el formato o medio de origen sino con la intencionalidad expresiva del propio texto fílmico. De acuerdo con este concepto, no se invade el territorio de los personajes, predomina el diálogo, existen pocos cambios de decorados, generalmente son interiores, la acción se frena ante la situación o reflexión y la cámara deja hablar a la puesta en escena. Sin embargo, es preciso reconocer que el carácter teatral de nuestro corpus fílmico no elude contradicciones al asentarse naturalmente en los procedimientos narrativos cinematográficos (Abuín González, 2012), principalmente la fragmentación a partir de planos cortos que segmentan el espacio y los cuerpos de los actores, ya sea para acentuar un detalle o una expresión o para posibilitar la multiplicidad de puntos de vista propia del cine. Susan Sontag (1984) hace alusión a esta contradicción al señalar la distinción irreductible entre el teatro y el cine: el teatro estaría circunscrito a un uso lógico o continuo del espacio mientras el cine, mediante al montaje, tendría acceso a un uso alógico o discontinuo del

espacio. Según Jaques Aumont (2013) en *El cine y la puesta en escena*, el *découpage* es la representación de la diferencia entre el cine y el teatro y es donde se consuma la invención de la forma filmica. Sin él, “la puesta en escena del cine estaría condenada a ser por siempre el calco de la puesta en escena teatral” (2013: 48). Es en la posibilidad de determinar la ubicación de la cámara (su angulación y distancia con respecto a los elementos profílmicos) y la duración de los planos gracias al montaje, en donde estriba la diferencia irreductible que señala Sontag entre ambos modos de expresión.

Pérez Bowie (2004), al referirse a las relaciones que el teatro y el cine han ido estableciendo a lo largo de la historia, plantea el término de diálogo intermedial para nombrar específicamente a los procesos de interinfluencias bidireccional entre ambos medios. El autor señala dicho diálogo como una relación permanente con períodos de mayor o menor fluidez. El análisis de la circulación e intercambio entre el teatro y el cine que proponemos requiere acudir a dicho concepto para referirnos, por un lado, a la presencia efectiva de teatristas y realizadores cinematográficos en ambos medios de expresión; y por otro, a los recursos y estrategias de la puesta en escena teatral que el cine incorpora. De la misma manera, resulta insoslayable acudir al término de intertextualidad en el sentido que le asigna Gerard Genette (1989), como la “relación de copresencia entre dos o más textos” (Genette, 1989:10), aquí, el texto dramático y el texto filmico; o en el sentido más amplio que le confiere Michael Riffaterre como “la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido” (en Genette, 1989: 11).

La noción de puesta en escena nos resulta fundamental y articulará el desarrollo de nuestra exposición en el nivel retórico del análisis. Tomaremos una noción unificada de la misma para referirnos tanto al discurso teatral como fílmico, en tanto que el análisis de nuestro corpus pondrá el énfasis en ella, especialmente en la dilucidación de los elementos provenientes de la escena teatral, es decir, en la identificación de las estrategias de teatralidad que impregnan los films. Con puesta en escena nos referimos a la porción visual enmarcada por la cámara/escenario cuyo interior está poblado de escenografía —en interiores— o ambiente urbano —en exteriores—, los actores, su vestuario y movimientos, la iluminación y especialmente, la acción dramática. El modo de su construcción individualiza a los films y constituye una poética determinada, asociada generalmente a la

escritura y el estilo de un director en particular. Aumont reconstruye su génesis desde los comienzos del cine, estableciendo desde el momento inicial de su trabajo la herencia del teatro como punto de partida en la configuración del primer cine, a partir de elementos como la puesta en escena, el texto y su lugar. La noción de la misma que desarrolla el teórico para remitirse a los primeros años del cine es adecuada para abordar nuestro corpus, en tanto hace alusión en primera instancia al acto de encuadrar y a la disposición y desplazamiento de los actores en un encuadre dado, según la regla de *legibilidad* (que un actor no quede oculto por otro actor a no ser que tenga un objetivo determinado, ya sea dramático y/o expresivo) y la regla de *armonía* (el conjunto de los cuerpos deben ser “pictóricamente efectivos” teniendo en cuenta el decorado y la iluminación) (Aumont, 2013: 131). Según el teórico francés,

poner en escena por lo tanto es, habiendo fijado el encuadre (ángulo de toma y distancia), prever hasta el detalle la ubicación de cada uno de los actores en cada instante, el juego de sus miradas, la posición de sus cuerpos, etc., con vistas a un efecto de conjunto claro y estéticamente satisfactorio” (131).

Inmediatamente después de arrojar esta definición, Aumont reconoce en ella la cercanía con las reglas del teatro. Por su parte, Mitry señala que, si bien gracias a una planificación dinámica, al montaje en continuidad y a una interpretación adaptada a la nueva forma de representación audiovisual el cine se alejó progresivamente de la forma teatral, comparte con ella la idea de teatralidad como fundamento del drama (en Rosa de Diego y Eneko Lorente, 2010: 183).

El acento en la puesta en escena que se observa en nuestro corpus fílmico se relaciona con el retorno de la imagen que menciona Aumont (2013) a propósito del cine de autor. Este emerge de un “segundo” cine cuya fecha inicial y simbólica se situaría en 1940 a propósito del estreno de *Citizen Kane* y la ruptura que significó respecto del estilo narrativo clásico y la Segunda Guerra Mundial⁷. De este “segundo” cine surgen la *Nouvelle Vague* y todas las generaciones contemporáneas a este movimiento que exploran las posibilidades del lenguaje cinematográfico. Según el teórico, el regreso del gusto por la

⁷ El “primer cine” corresponde, según Aumont (2013), a aquél que se constituye en la primera mitad de siglo y que está atravesado principalmente por la conformación del lenguaje propiamente fílmico.

imagen coincide también con el retorno de “una teatralidad aparente que debe revelarse muy cinematográficamente” (113). Y precisamente observamos que los directores de nuestro corpus configuran una estética tanto narrativa como visual que, en menor o mayor grado, recuerda al movimiento francés de los sesenta. Estas reminiscencias de la nueva ola cinematográfica; las condiciones de producción, distribución y exhibición similares en los films analizados que se alejan por completo de un sistema industrial; la recurrencia de ciertos procedimientos escriturales individualizados y el empleo de un elenco actoral que se reitera en cada filmografía, permiten abordar nuestro cuerpo textual a partir de la noción de cine de autor. Si bien suele agruparse a estos cineastas dentro de una generación de directores que conforman el movimiento del NCA —que desarrollaremos en el Capítulo 3 de nuestra tesis—, cada uno de ellos ofrece en sus realizaciones una obra capaz de ser individualizada con el sello personal y las marcas expresivas propias de un autor.

Por otro lado, partiremos de la noción de teatro de situación entendida como:

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 (Sprengelburd, 2005: 282).

Las características de este teatro contienen en germen aquello que sucederá en el cine argentino a comienzos del nuevo siglo, por lo que nos aventuramos a proponer el concepto de *cine de situación* para referirnos, en primera instancia, a un cuerpo textual fílmico en el que se privilegia una construcción discursiva centrada en la composición de los elementos profílmicos. 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 transcurrir 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 y 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.

Por último quisiéramos retomar el planteo de Guillermo Heras (2002), quien si bien transita el camino inverso al nuestro en las relaciones entre teatro y cine analizando el modo en que el lenguaje cinematográfico influyó de una manera determinante en la escena contemporánea, anuncia grandes posibilidades de investigación en la aproximación de los lenguajes teatrales y cinematográficos, gracias a la revolución tecnológica y al desarrollo y propagación creciente del formato digital. La facilidad en el acceso y la disponibilidad de los nuevos medios posibilitan el incremento de la práctica audiovisual —sumado a los bajos costos en comparación con el formato 35 mm y a la progresiva profesionalización— ya sea en la escena teatral a partir de recursos visuales como la proyección de una escena en el medio de una obra o en el número cada vez mayor de películas estrenadas, cuya única posibilidad de existencia reside justamente en la elección del nuevo formato. Coincidimos con Heras en que la mayor rapidez de los procesos junto con las amplias posibilidades de investigación y experimentación, a la vez que promueve la elaboración de nuevos conceptos para la producción y la creación, “producirá una mayor capacidad a la hora de esa búsqueda de teatralizar el cine o filmar teatro en un nuevo formato” y quizás entonces se logre crear un “lenguaje fronterizo capaz de superar los límites de la representación” (2002: 34). Es justamente en ese lenguaje fronterizo en donde situamos nuestra investigación, que intenta delimitar un cuerpo textual fílmico con procedimientos de clara impronta teatral.

4.- Metodología de análisis

El análisis de la impronta teatral en nuestro corpus fílmico requiere emplear una metodología común a ambos discursos que atienda las especificidades de cada lenguaje. Con tal fin, utilizamos el sistema empleado por Oscar Steimberg (1993), que consiste en analizar tres planos de representación en todo discurso: el retórico —mecanismos de

configuración textual, procedimientos—, el temático —los temas aludidos por los textos— y el enunciativo —condiciones de producción del texto—.

1. **Nivel retórico.** En el caso de los textos fílmicos atenderemos a la noción de puesta en escena (Aumont, 2013; Aumont y Marie, 2006; Aumont, 2013; Bordwell, 2007), la estructura narrativa (Bordwell, 2007), la configuración espacio-temporal (Bettetini, 1984; Gaudreault y Jost, 1995) y la construcción y tipología de personajes (Egri, 2009). Para el estudio particular de cada obra fílmica, se utilizarán los instrumentos de análisis fílmicos propuestos por Aumont y Marie (1988): a) descriptivos (elementos informativos y significativos de cada film —nivel denotativo—, y simbolismos del universo diegético descrito por el film, favorecido por la familiaridad con las costumbres y su trasfondo histórico —nivel simbólico); b) citacionales (fragmentos del film que puedan ser utilizados como indicadores y que permitan estudiar los parámetros formales de la imagen —tamaños de planos, angulación, profundidad de campo, fuera de campo, movimientos de cámara, tipos de raccords, composición); y c) documentales (elementos anteriores a la difusión del film en fuentes escritas —el guión, presupuesto del film, plan de producción, diario de rodaje—, elementos presentados de forma no escrita —declaraciones, reportajes y entrevistas a los diferentes miembros del equipo de producción, como también documentos fotográficos o fílmicos: fotografías realizadas durante el rodaje o tomas no utilizadas en el montaje final—; y elementos posteriores a la difusión del film, relativos a su distribución —tipo de canales de difusión—, y relativos a las críticas sobre el film —críticas aparecidas en los diarios y en Internet, conjuntos de discursos que suscitan los films y análisis ya realizados sobre éstos).

Este abordaje del film que examina un fragmento o una secuencia determinada, está en consonancia con “la mirada cercana” que aplica Santos Zunzunegui (1996) en el microanálisis fílmico que propone, atento a “pequeños fragmentos, microsecuencias susceptibles de ser observadas bajo el microscopio analítico y en las que se pueda estudiar la condensación de las líneas de fuerza que constituyen el filme del que se extirpa” (Zunzunegui, 1996: 15).

Con respecto a los films basados en textos dramáticos, para su abordaje tomaremos el concepto de adaptación como reescritura, un replanteamiento de la intriga del hecho

dramático y escénico (Guarinos Galán, 1996: 65-66) o una reelaboración del texto de partida en la que el realizador proyecta sobre él sus intereses ideológicos y estéticos además de las determinaciones derivadas del nuevo contexto en que se inscribe su creación (Pérez Bowie, 2010: 26). Según Pérez Bowie (2010b) la noción de reescritura es la más rentable para el estudio de las prácticas adaptativas, dado que se trata de un proceso de “*apropiación y revisión* consistente en transformar y trasponer, en mirar con nuevos ojos o desde un nuevo contexto un texto precedente” (2010b: 27) Para ello, distinguiremos siguiendo a José Luis Sánchez Noriega entre adaptación integral (cuando el texto teatral ha sido plasmado en su totalidad en el texto fílmico) o adaptación libre (cuando algunos elementos del texto teatral se toman como punto de partida y el guión tiene un alto grado de autonomía respecto al origen teatral), ya que el proceso de la adaptación puede operar sobre tres niveles: el texto, la organización y estructura dramática y las coordenadas espacio-temporales (Sánchez Noriega, 2000:73-75).

En el caso de los textos teatrales, seguiremos el modelo de análisis del texto dramático y espectacular propuesto por Pavis (1990^a), distinguiendo tres niveles en relación con el texto dramático: a) análisis textual (didascalias e indicaciones espacio-temporales); b) análisis de la narración y de la fábula (conflictos y situaciones, segmentación de los episodios); y c) análisis dramaturgico (modelo actancial —modos de acción y tipo de personaje—, espacio y tiempo).

2. **Nivel temático.** En este nivel, de carácter exterior y determinado por la cultura, se describirán motivos recurrentes en las historias y en las relaciones interpersonales e intrapersonales de los personajes, con el objetivo de delimitar los temas comunes a ambos discursos: el resquebrajamiento en las relaciones humanas, la alienación y un aislamiento creciente, la dificultad o imposibilidad de la comunicación y la autoconciencia del arte de sus procedimientos constructivos (metateatralidad/reflexividad cinematográfica).

3. **Nivel enunciativo.** Serán foco de atención las condiciones de producción de los textos dramáticos y fílmicos. Se analizarán especialmente los elementos escriturales que remiten a una instancia enunciativa y se identificarán las estrategias de teatralidad (Cornago, 2006) de cada discurso específico. En el caso de los textos fílmicos, identificaremos aquellos recursos técnicos y de la puesta en escena que señalan el modo en que se construye el relato

y su funcionamiento, prestando especial atención a aquellos de procedencia teatral (poética actoral, planos secuencia, cámara fija, composición de la imagen). En el caso de los textos dramáticos, se reconocen en este nivel la figura recurrente del presentador, la interpelación al público, el desdoblamiento de los personajes, la multiplicación del personaje en escena (Molinari, 2007), la naturaleza metalingüística, el extrañamiento y el señalamiento del orden presentacional en desmedro de lo representacional —en líneas generales, lo que Lehmann (2010) denomina teatro postdramático.

4. Del examen de los tres niveles anteriores se desprende el aspecto semántico del corpus (significados extratextuales, intertextuales y extraartísticos), constituyendo un cuarto plano de representación al que denominaremos el **nivel ideológico**. En este nivel, se indagará el corpus en sus diferentes grados de significación, en tanto se proyectan en él estructuras culturales de referencia (Bordwell, 1995) que posibilitan el estudio de los textos en su relación con el contexto sociocultural del que forman parte.

5.- Estructura de la tesis

La tesis está organizada en cinco capítulos a través de los cuales desarrollaremos de forma progresiva los objetivos propuestos en la presente investigación. En el **Capítulo 1** abordaremos los aspectos contextuales y extraestéticos de nuestro objeto de estudio. Examinaremos por un lado, las transformaciones socioculturales como marco de sentido del teatro y el cine y, por otro, los cambios acaecidos tanto dentro del campo teatral y del cinematográfico en tanto los consideramos condiciones de posibilidad, emergencia y desarrollo de las manifestaciones teatrales y cinematográficas del periodo abordado por nuestra tesis (1990-2013), permitiéndonos de esa manera trazar sus respectivas cartografías. Nos detendremos aquí en el texto dramático *Un momento argentino* (2001) de Rafael Spregelburd porque, según nuestra opinión, es un texto clave para comprender a nivel contextual, el instante bisagra entre el periodo teatral y el cinematográfico. En el **Capítulo 2** plantearemos las características generales del teatro argentino de los noventa, especialmente aquél denominado “teatro de la desintegración” o “teatro de situación” (Rafael Spregelburd), y al que consideramos una “usina” o laboratorio de producción de nuevos actores y procedimientos estéticos. Una de las propuestas del capítulo —que se

entroncará luego con los siguientes—es el delineamiento de un conjunto de reglas constituidas a partir de los caracteres comunes que se desprenden de los textos dramáticos y traspasan a los textos fílmicos. Para tal fin, nos detendremos en el análisis de *El líquido táctil* (1997) de Daniel Veronese y *Geometría* (1999) de Javier Daulte, para comenzar a identificar los procedimientos narrativos y expresivos recurrentes. Asimismo, efectuaremos una breve consideración sobre la experiencia Caraja-ji, grupo teatral del cual emergieron varios de los dramaturgos cuya obra aquí tomamos. También nos detendremos en la noción de teatro posdramático (Lehmann) porque creemos que sus características describen y permiten reflexionar acerca de la práctica escénica que analizamos. Aún más, postulamos la posibilidad de extrapolar dicha noción al ámbito cinematográfico bajo el término de cine posdramático. En el **Capítulo 3** nos proponemos identificar las características principales del cine contemporáneo examinando el denominado Nuevo Cine Argentino: su surgimiento, las modalidades de representación en torno al realismo y no realismo de los films, los indicios de cristalización al promediar la década del dos mil, la autorreferencia y la parodia posmoderna, y la emergencia de nuevos realizadores cinematográficos hacia fines de la década. Postulamos aquí la posibilidad de designar al corpus fílmico que abordamos con el nombre de cine posdramático, en tanto gran parte de los recursos que emplea coinciden con aquellos que caracterizan el teatro posdramático. A su vez, atendemos a las singularidades específicas de cada film a través del delineamiento de tres modalidades de asimilación del teatro por parte del cine. En el **Capítulo 4** desarrollaremos la hipótesis central que motiva la investigación analizando la productividad del teatro en el cine, los cruces e intercambios. Para ello identificamos por un lado, la circulación permanente de los teatristas en ambos medios y por otro, reflexionamos sobre los recursos de procedencia teatral —desarrollados en el capítulo 2— que el cine incorpora a través del concepto de “diálogo intermedial” (Pérez Bowie, 2004). Organizaremos el recorrido estableciendo tres ejes de análisis dedicados al examen de la desnaturalización del lenguaje, la estructura fragmentaria, y la nueva disposición actoral y el nuevo estatuto del personaje. El propósito final de este capítulo es retomar el concepto de “cine teatralizado” (Guarinos Galán, 2007) para referirnos a una modalidad teatralizante dentro del lenguaje fílmico narrativo. Acudiremos, a su vez, al concepto de teatralidad (Cornago, 2006) para referirnos

en el análisis enunciativo del corpus teatral y fílmico, a la mostración de los escenarios y de la instancia enunciativa, los procesos de filmación y la interpelación al público. En el **Capítulo 5** examinaremos otros modos de vinculación del teatro y el cine visibles en nuestro periodo de investigación: por un lado, la representación del interior del mundo teatral como núcleo temático en el cine; por otro, la utilización de textos dramáticos clásicos como punto de partida o como articuladores del universo planteado por el film (la teatralidad como especularidad compleja); y por último, nos detendremos en el análisis de la convergencia del cine y el teatro en la televisión para lo cual nos centraremos en el ciclo de unitarios “Doscientos años” emitido por Canal 7 en 2007. Por último, elaboraremos las **Conclusiones Finales** a partir de los resultados de nuestra investigación y las **Perspectivas Futuras**.

Capítulo 1

Transformaciones socioculturales en la Argentina de los noventa: nuevos marcos de sentido para el teatro y el cine.

La instauración de la democracia en 1983 y la posibilidad de emergencia de manifestaciones artísticas tiempo atrás censuradas, junto con la promoción de nuevas políticas culturales por parte del Estado abrieron paso a la reconfiguración del campo cultural argentino. El cambio radical de la coyuntura histórica permitió tanto al teatro como al cine construir sus discursos de manera imprevista hasta el momento. La continuación del realismo por un lado, la estilización y la parodia por otro, se convirtieron en las opciones privilegiadas por los teatristas; en cuanto al cine, se favoreció la metáfora y la denuncia primero, para abordar luego el minimalismo y el destierro de la alegoría.

Para comenzar con el desarrollo de mi tesis, propongo estudiar en una primera instancia las expresiones teatrales de la década de los noventa como resultado de la coyuntura social, política y económica del país, analizándolas como documentos histórico-sociales (Allen y Gomery, 1996). Partiremos de la siguiente premisa: “los momentos de auge de nuestra disciplina (teatral) coinciden con momentos de cambio o de fuertes crisis de crecimiento” (Pellettieri, 1992: 80). Creemos que las producciones que examinamos responden a su contexto no de manera directa sino solapadamente, a partir de la variedad de sus materiales expresivos: las estructuras narrativas fragmentadas, la abstracción del lenguaje, la configuración de personajes desarraigados, los vínculos disfuncionales que mantienen entre sí y el predominio de la incomunicación y los parlamentos de naturaleza monológica. Proponemos, entonces, examinar de qué modo los cambios socioculturales de la década del noventa son procesados artísticamente por las manifestaciones teatrales del periodo. Para ello tomaremos “el contexto no sólo como objeto reflejado, (...) sino también como marco del sentido, como parte o componente sustancial del fenómeno al cual le provee límites y horizonte, y frente a él la obra más que reflejarlo se yergue como contrapunto” (Sanmartín, 1990: 73).

Nos centraremos, en el ámbito teatral, en la vertiente denominada “teatro de la desintegración” (Pellettieri, 2000), que se caracteriza por no sostener una tesis realista, por la abstracción del lenguaje, por la disolución del personaje como ente psicológico y por incorporar el referente de un modo no realista o, en palabras de 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).

De la cinematografía nacional, nos centraremos primero en el movimiento que surge a mediados de los noventa y que se dio a conocer con el nombre de Nuevo Cine Argentino, en tanto representa el antecedente inmediato de nuestro corpus fílmico y comparte con el teatro de la desintegración, la voluntad de ruptura con las estéticas que le preceden. Este movimiento consistió inicialmente en dificultar cualquier tipo de lectura metafórica, introducir nuevos actores sociales (por un lado la nueva clase social empobrecida y marginada producto de la implementación del modelo neoliberal y, por otro, la joven clase media, desorientada y sin rumbo) y tener la mirada siempre atenta al presente, con una concepción del cine como instrumento de conocimiento de la sociedad. Nos centraremos especialmente en una de las vertientes que se desprenden de este nuevo cine —denominado por los críticos “no realista”— principalmente por su oposición al contundente realismo de directores como Caetano, Trapero y Stagnaro. El camino iniciado por este movimiento en su conjunto perdura en los años que inauguran el nuevo siglo hasta diluirse o, para ser más exactos, cristalizarse, mostrando indicios de agotamiento que la crítica no tardó en señalar. Sin embargo, y sobre esto volveremos en el Capítulo 3, hacia la mitad de la primera década del dos mil surgió una nueva camada de jóvenes realizadores, que insuflaron aires de renovación al cine argentino y siguieron apostando por la novedad formal en cada uno de sus films. En ellos no se filtra ningún tipo de comentario o alusión directa al contexto político y social inmediato sino que las referencias están direccionadas hacia la historia argentina y el ámbito de la cultura, como la literatura del siglo XIX y el teatro universal. Asimismo, el comportamiento de los personajes, los encuentros y desencuentros, los diálogos y los temas abordados reflejan una indagación que atañe al orden existencial y que permite dilucidar la visión del mundo de sus directores.

1.1.- Crisis de representación

La crisis de representación del sistema político menemista —e inherente a la condición posmoderna— en el plano estético introdujo la separación definitiva del objeto de representación y su referente inmediato. Naturalmente esto puede ser leído como el resultado de la coyuntura política y social o, en palabras de uno de los dramaturgos paradigmáticos del “teatro de la desintegración”, Rafael Spregelburd, como el “fruto del fracaso de nuestras democracias berretas y corruptas. La democracia supone que el pueblo gobierna para sí mismo, a través de sus representantes. Pues el pacto representativo se ha roto” (2005: 236).

El periodo que abordamos como antesala de lo que ocurre en la cinematografía nacional en la primera década del nuevo milenio —la década del noventa—, sobrelleva una serie de transformaciones socioculturales que tienen lugar en un contexto en el que se radicaliza la implementación del modelo neoliberal y en el que se producen cambios en los factores de acumulación, en la estructura social y en el rol del Estado.

Luego de abril de 1989, tras la renuncia del entonces presidente Raúl Alfonsín, seguido de la crisis hiperinflacionaria y el colapso de las finanzas públicas (Gerchunoff y Torre, 1996), el país atraviesa un proceso de disolución completo del aparato estatal, que tiene como correlato la sensación de disolución de la vida social y la generalización de una situación de parálisis producto del pánico.

Cuando Carlos Saúl Menem asume el poder con su prédica populista y movimientista, se enfrenta con un problema económico de crisis fiscal, con un problema político de credibilidad (Gerchunoff y Torre, 1996) y con un reclamo general de vuelta al orden. La implementación de un modelo neoliberal, junto con el paquete de reformas estructurales que se ejecuta velozmente iniciado el mandato —privatizaciones, desregulación, apertura comercial y financiera, reforma tributaria y Plan de Convertibilidad—, repercuten y modifican la estructura social. Por ejemplo, el cierre de numerosas empresas y el consecuente desempleo generan descontento, incertidumbre y el alejamiento de los sectores populares y la sociedad en general. La primacía de la economía en las decisiones políticas y la consecuente expansión de la “sociedad de mercado”

conlleven el vaciamiento de ideas y recursos de la práctica política (Pucciarelli, 2002: 31). Esto provoca un creciente proceso de individuación que hace que las personas ya no sientan ningún tipo de identificación con los partidos políticos. Como señaló Alfredo Pucciarelli⁸, sin fervor identitario del voto, la ciudadanía se convirtió en un hecho contingente y ya no político. A partir de un descentramiento de la naturaleza y del rol del Estado que se reemplazó por la lógica del mercado, éste comenzó a estar controlado por el sector empresarial y pasó a ser una entidad administrativa y ya no decisiva de la vida social. Como consecuencia, la sociedad se encontró sin un mecanismo regulatorio y con graves problemas de organización, que derivó en un fenómeno de disolución del esquema representativo que luego fue reemplazado por un esquema delegativo. En otras palabras, los individuos asistieron a un proceso que culminó rápidamente con la crisis de representación y con la corporativización del sistema político estatal. Atilio Borón (1995) al analizar los costos sociales del experimento neoliberal señala la consolidación de un “nuevo tipo de estructura social en el capitalismo argentino, caracterizada por el alto grado de segmentación, dualización y fragmentación social y por el acelerado proceso de empobrecimiento y precarización laboral” (1995: 25).

Al indagar en los cambios sociales que tuvieron lugar a lo largo de la década del noventa en la Argentina es imprescindible tener en cuenta el triple proceso de globalización, privatización y desregulación (Klein, Tokman, 2000) presente en el medio internacional. La unificación de las economías locales en una economía de mercado mundial, la consolidación de una sociedad de consumo y la revolución informática y tecnológica promovieron de un modo rotundo nuevos modos de socialización y de relación del sujeto con la política. Zygmunt Bauman (2010) plantea las consecuencias humanas de la globalización y señala que “los procesos globalizadores incluyen segregación, separación y marginación social progresiva” (2010: 9). Esto se debe a que el poder se ha desterritorializado, se ha vuelto “incorpóreo”, y a que la aparente movilidad y velocidad con que los medios de transportes y de comunicación anulan las distancias no es otra cosa

⁸ Seminario de Doctorado “Los dilemas irresueltos en la historia reciente de la sociedad argentina 2ª parte (1989-2001)”, en la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

que la polarización del tiempo y el espacio. Es decir, libera sólo a un grupo reducido de las restricciones territoriales, al tiempo que le quita valor al territorio al que están confinados la mayoría de los hombres.

Dentro del ámbito continental, Manuel Antonio Garretón (2002) analiza las transformaciones de la acción colectiva en Latinoamérica y sostiene que una de las modificaciones provenientes de los procesos de globalización ha sido “la transformación de la estructura social, con el aumento de la pobreza, las desigualdades, la marginalidad y la precariedad de los sistemas laborales” (2002: 13). Según el sociólogo, ante la disolución de la matriz sociopolítica clásica⁹, una de las tendencias para llenar el vacío generado ha sido la del neoliberalismo,

como intento de negar la política a partir de una visión distorsionada y unilateral de la modernización expresada en una política instrumental que sustituye la acción colectiva por la razón tecnocrática y donde la lógica de mercado parece aplastar cualquier otra dimensión de la sociedad (2002: 13).

Como resultado de esta tendencia y con una sociedad despolitizada, Garretón señala que los sectores excluidos se han separado de la sociedad y, a la vez, se han fragmentado, impidiendo de esa manera cualquier tipo de vinculación entre ellos y dificultando, por lo tanto, cualquier acción colectiva. Peor aún, “el sector excluido no es más un actor que se sitúa en un contexto de conflicto con otros actores sociales sino, simple y trágicamente, un sector que se considera desechable de la sociedad, al que ni siquiera se necesita explotar” (2002: 17).

Esta despolitización de la sociedad que se refleja de manera notable en la producción teatral y cinematográfica del periodo, también es denominada por Pucciarelli (2002) “desafección política”, entendiéndola como “la disolución de todo vínculo sustantivo no solo entre los ciudadanos y los partidos sino entre la sociedad y la política” (2002: 73). Una de sus características principales es el desinterés o desentendimiento, que implica el distanciamiento del ciudadano de su partido de referencia pero también de los

⁹ Según el autor, la matriz sociopolítica latinoamericana o clásica entre los años treinta y sesenta se constituyó por la fusión de los siguientes procesos: desarrollo, modernización, integración social y autonomía nacional.

políticos a quienes considera incapaces de representar los intereses de la sociedad. A partir de la convicción de la imposibilidad de regenerar el sistema, el sociólogo señala el paso del desinterés al estado de desafección respecto de la naturaleza misma de la política, como “un estado de despojo, de creciente incapacidad de descubrir significados y construir interpretaciones” (2002: 77).

Un hecho sustancial que emerge paralelamente a este desinterés es el aumento de la pobreza y la marginalidad social producto del proceso de descomposición de los sectores populares, como consecuencia de la caída y la redistribución del ingreso. Luis Beccaria (2002), al analizar el proceso de creciente heterogeneización de la sociedad argentina durante los últimos veinticinco años del siglo, señala que “la desocupación ya se había convertido en el principal problema social y económico en 1993, antes de que la ocupación comenzase a caer” (2002: 35). Y Maristella Svampa (2005) agrega que recién en la segunda fase de la resistencia al modelo neoliberal (1996-97) se colocará en el centro de la escena a los nuevos actores sociales: las organizaciones de desocupados.

Tras el fin del menemismo y en las elecciones de 1999, Fernando de la Rúa, candidato de la Alianza por el Trabajo, la Justicia y la Educación, logra la victoria y asume como Presidente de la Nación el 10 de diciembre. Su mandato estará signado por un malestar general en tanto el país se encuentra frente a una profunda recesión caracterizado por el deterioro de las finanzas públicas y una grave incapacidad productiva de la industria nacional. El pedido de ayuda al Fondo Monetario Internacional y a los bancos privados para disminuir la presión de la deuda externa impuso medidas de ajuste que incrementaron el descontento del pueblo. A su vez, el intento por mantener la Ley de Convertibilidad hizo que la situación financiera fuera cada vez más crítica y que se aplicaran medidas¹⁰ que significaban un mayor endeudamiento exterior. La situación de inestabilidad se fue profundizando cada vez más, se sucedieron tres ministros de economía¹¹ en un breve lapso de tiempo y el escenario resultó insostenible cuando, en noviembre de 2001, los grandes inversionistas comenzaron a retirar sus depósitos de los bancos haciendo que el sistema

¹⁰ Una de las medidas que se aplicaron se llamó El Megacanje y consistió en postergar el vencimiento de diversas deudas significando un aumento de los intereses. Esta operación no logró los resultados esperados y la crisis económica persistió.

¹¹ José Luis Machinea, Ricardo López Murphy y Domingo Cavallo.

bancario colapse por la fuga de capitales. Como respuesta a ello, en el mes de diciembre el gobierno a través de una nueva política económica que se conoció popularmente como el Corralito, restringió la extracción de los depósitos bancarios. La reacción de los ciudadanos fue completamente negativa y el descontento comenzó a manifestarse en las calles, a través de protestas con cacerolas y saqueos a supermercados en todo el país. Este clima enardecido terminó por estallar en las jornadas del 19 y 20 de diciembre cuando toda la población salió a la calle a expresar su disconformidad, convirtiendo la crisis económica también en una crisis social y política. A pesar del estado de sitio declarado, las protestas continuaron bajo la consigna “Que se vayan todos” y la Plaza de Mayo y las calles aledañas se convirtieron en un campo de batalla. Se dio rienda suelta a la represión y como resultado hubo que lamentar gente herida, detenida y varias muertes. Estas jornadas culminaron con la renuncia del entonces Ministro de Economía Domingo Cavallo y del presidente Fernando de la Rúa, dejando al país en una situación de acefalía presidencial. Este escenario se enmendó con la sucesión de varios presidentes interinos resultantes de la aplicación de la Ley de Acefalía: Ramón Puerta, Adolfo Rodríguez Saa, Eduardo Camaño y Eduardo Duhalde. Ante la profunda crisis socioeconómica que atravesaba el país, durante el primer mes del mandato presidencial de Duhalde el Estado buscó paliar el descontento social e intervenir en los asuntos sociales. Una de las primeras medidas adoptadas fue declarar al país en estado de emergencia alimentaria y crear el Programa de Emergencia Alimentaria (PEA) en el marco del Ministerio de Desarrollo Social y Medio Ambiente. Unos días después se declaró el estado de emergencia ocupacional y se diseñó e implementó el programa “Jefes y Jefas de Hogar Desocupados”. El objetivo de este último programa consistió por un lado, en ayudar a los padres de familias sin trabajo de todo el país propiciándoles su participación en cursos de formación y capacitación con el objetivo de su futura reinserción laboral; y por otro, asegurar la asistencia escolar y el control sanitario de los hijos menores de edad o hijos discapacitados (Repetto, Potenza Dal Masetto, Vilas, 2004).

Entre las medidas económicas implementadas durante la presidencia de Duhalde la más decisiva fue aquella que puso fin a la Ley de Convertibilidad, que ya tenía una vigencia de poco más de diez años. Esta medida, inevitable y necesaria, trajo aparejada la

devaluación de la moneda y la pesificación de los depósitos bancarios en moneda extranjera. Como consecuencia de la devaluación hubo un alto índice de inflación, se restringieron las importaciones y ante la falta de insumos muchas empresas cerraron o se declararon en quiebra sobreviniendo una gran desocupación. Frente a esta situación se optó por un modelo de sustitución de importaciones, que apostaba por el crecimiento de la industria nacional y el aumento de fuentes de trabajo, modelo que sería intensificado posteriormente por el gobierno kirchnerista. Más allá de los planes y medidas que se implementaron con el objetivo de “reconstruir la autoridad política e institucional, garantizar la paz social y sentar las bases para el cambio del modelo económico y social”¹²(en Merino, 2007: 17) persistió un clima de descontento y movilización cuyo punto álgido fue el asesinato de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán.

El 26 de junio la represión policial a la movilización piquetera en el Puente Pueyrredón tuvo como resultado fatal el asesinato de los jóvenes activistas, conocido como la masacre de Avellaneda. Este suceso fue interpretado por algunos autores (Merino, 2007) como un intento de golpe de estado e hizo que Duhalde, ante el riesgo de otros desbordes sociales, adelante las elecciones presidenciales para el 18 de abril de 2003. Si bien no forman parte de nuestro corpus de análisis, varios films del periodo reflejaron de manera directa a través de sus historias y personajes, la situación crítica que atravesaba el país, como *Un día de suerte* (2002, Sandra Guliotta) o *Buena vida-Delivery* (2004, Leonardo Di Cesare) por mencionar algunos ejemplos. Estos años de profunda crisis y la reacción de la gente pueden verse, con las mediaciones del caso, en el texto dramático *Un momento argentino*, de Rafael Spregelburd, que analizaremos más adelante en el presente capítulo.

El siguiente periodo presidencial fue asumido por Néstor Kirchner el 25 de mayo del 2003 y el proyecto político propuesto por el entonces presidente se extiende hasta nuestros días, continuado en 2007 por Cristina Fernández de Kirchner. Ambos se inician en la política en la década del setenta y surgen en el seno de una Juventud Peronista, cuyas ideas defienden y perduran en sus mandatos presidenciales. Maristella Svampa (2013) señala los cambios en la nueva era que inicia el kirchnerismo, entre los que se encuentran

¹² Tres de los objetivos propuestos por Duhalde al iniciar su mandato.

“reemplazos en la Corte Suprema de Justicia, la asunción de una política de derechos humanos, la retórica anti-neoliberal, la opción por una política económica heterodoxa y el incipiente latinoamericanismo” (14). En el énfasis otorgado a la política de los derechos humanos se encuentran, entre varias de las medidas implementadas, la sanción de la ley que declara la nulidad de la Obediencia Debida y Punto final en agosto de 2003; la creación del Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos en la Escuela de Mecánica de la Armada Argentina (ESMA) —ex centro de detención clandestino de la última dictadura militar— el 24 de marzo de 2004; y la creación también de la Unidad Fiscal de Coordinación y Seguimiento de las causas por violaciones a los Derechos Humanos cometidas durante el terrorismo de Estado en el 2007. Siguiendo con las medidas referidas a los derechos humanos y ya en el periodo presidencial de Cristina Fernández, se establece la Asignación Universal por Hijo en 2009, se sanciona la ley de Matrimonio Igualitario en el 2010 y la Ley de Identidad de Género en el 2012. La desafección política de la década anterior y el alejamiento de la política de los más jóvenes se revierte durante el kirchnerismo y hay una mayor participación —impulsada primero por el fuerte proceso de politización iniciado en el 2001— de agrupaciones juveniles militantes y estudiantiles. En el plano cultural, se lanza en el 2007, el canal Encuentro, el primer canal de televisión del Ministerio de Educación, con contenidos educativos, culturales y de divulgación científica, en el 2010 se crea el canal infantil Pakapaka y en el 2011 se lanza INCAA TV con el objetivo de difundir el cine nacional y latinoamericano y se crea la Televisión Digital Abierta. En el 2012 se declara la constitucionalidad de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, medida que acentúa la disputa enérgica iniciada unos años antes con el Grupo Clarín y sobre la cual Svampa expresa:

El conflicto por la ley de medios audiovisuales y, finalmente, la muerte inesperada de Néstor Kirchner terminaron de abrir por completo las compuertas al giro populista¹³, montado sobre un discurso polarizador como “gran relato”, sintetizado

¹³ El populismo es definido por Maristella Svampa (2013) como:

una determinada matriz político-ideológica que se inserta en la ‘memoria media’ (las experiencias de los años 50 y 70), que despliega un lenguaje rupturista (la exacerbación de los antagonismos) y tiende a sostenerse sobre tres ejes: la afirmación de la nación, el estado redistributivo y conciliador, y el vínculo entre líder carismático y masas organizadas (2013:14).

en la oposición entre un bloque supuestamente popular (el kirchnerismo) y sectores de poder concentrados (monopolios, corporaciones, antiperonistas) (2013: 14).

Entre las medidas económicas impulsadas por el kirchnerismo se efectuó un cambio de paradigma respecto de la gestión menemista, subordinando la economía a la política. Se diseñó un modelo de desarrollo con inclusión social basado en la industria como motor de crecimiento y se renegoció la deuda externa, la cual dejó de ser un “condicionante central” de la economía (Seijo, 2011). Sin embargo, la intervención del Instituto Nacional de Estadística y Censos (Indec), la consecuente manipulación de las estadísticas oficiales y las denuncias de corrupción a funcionarios públicos produjeron gran malestar en algunos sectores de la sociedad y una gran desconfianza hacia el gobierno.

Lo que nos interesa destacar de esta somera descripción de los cambios acaecidos en la década del dos mil, es que, así como señalamos que los noventa se caracterizaron por un profundo desinterés político por parte de las generaciones más jóvenes, las transformaciones producidas debido de la implementación de un proyecto político y económico neoliberal se hicieron visibles, aunque de manera oblicua y simbólica, en los textos dramáticos. En cambio, la mayor participación de una juventud militante y comprometida con el proyecto de país promovido por el kirchnerismo no se expresó de manera directa en las propuestas artísticas de la nueva generación de directores, quienes optaron por la experimentación del lenguaje cinematográfico a través del cual, y, como ya mencionamos más arriba, se imbuyeron en la exploración de la historia, la literatura decimonónica y el teatro universal.

1.2.- Cartografía teatral

En la “nueva cartografía social argentina” (Svampa, 2000) de mediados de los noventa se encuentra a su vez una clase media que atraviesa un proceso de dualización en su interior (“ganadores” y “perdedores”¹⁴). Esta clase media dividida y despolitizada como también la clase social empobrecida forman parte de las representaciones teatrales del período que

¹⁴ Del lado de los ganadores la autora sitúa al personal altamente calificado, profesionales, gerentes y empresarios asociados al ámbito privado. Del lado de los perdedores Svampa ubica a empleados y profesionales del sector público, empobrecidos por las reformas estructurales del estado neoliberal en el ámbito de la salud, la educación y las empresas públicas (Svampa, 2000).

abordamos. Sin efectuar una alusión explícita o directa a la situación que atraviesa el país en este periodo, podemos encontrar tópicos recurrentes abordados por los discursos teatrales, como la disolución del sujeto y el cuestionamiento a verdades adquiridas en *Remanente de invierno*, el despojamiento material en *Cachetazo de campo*, la imprevisibilidad del país asociada a la imprevisibilidad del proceso de ensayos de *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack*, la ausencia recurrente de la figura paterna en obras como *Geometría*, *La escala humana* y *Mil quinientos...* ligada a la ausencia y desprotección del estado, la inestabilidad económica y la ineficiencia de la justicia en *La escala humana* para finalmente desembocar en el estallido político y social de diciembre del 2001 en *Un momento argentino*.

En lo que concierne a la alusión a un contexto social y político determinado, el teatro y el cine conciben de manera diferente el contacto con la realidad. Como indica Martín Rodríguez, el teatro de la desintegración suele poner en crisis las ideas de “verdad, el lenguaje y la comunicación, el amor y los sentimientos solidarios, la idea de nación y la fe en el progreso” (2000: 474). Esto se explicita en *El adolescente*, especialmente en el discurso de Ignacio cuando le dice a los adultos: “En lugar de adquirir el dominio de mí mismo, prefiero, aún hoy en día, encerrarme más y más en mi rincón. Torpe si quieren, pero les digo adiós.” Y más adelante preguntará: “¿Qué tienen para ofrecerme para que yo los siga? ¿Cómo me van a probar que todo va a ir mejor con el sistema de ustedes?” (León, 2005: 287-289). Sobre esto, Jorge Dubatti agrega que Federico León,

crea situaciones y relatos que, a partir de cruces y combinaciones inéditos de elementos ‘reales’ y ‘conocidos’ (una bañadera, un trofeo abollado, un traje de buzo, un televisor...) expresan oblicua, ambigüamente, nuevas intensidades emocionales y de sentido. La reunión de lo familiar y conocido en un contexto inédito de acciones y relaciones genera el efecto de la fuerza metafórica y el extrañamiento que abre campo a nuevos sentidos. No se trata de una narrativa realista, ni absurdista, sino de un ‘fantasy’ expresionista y simbólico (en León, 2005: 123 - 124).

Asimismo, Lola Proaño Gómez (2003) examina los procedimientos de la creación teatral en León como una toma de posición en tanto permiten hallar significados por fuera del texto.

La investigadora propone el concepto de “lógica de supervivencia” para referirse a las “reacciones vivenciales no planificadas, sensaciones y experiencias corporales, de respuestas a las diversas subjetividades y afectividades que transitan por la escena (...)” (2003:15). Los procedimientos empleados por León como el hiperrealismo, el sinsentido, el poner en escena “lo indecible” o aquello que permanece oculto, la producción del acontecimiento en el escenario que privilegia las sensaciones y las reacciones corporales apuntan, según la investigadora, a constituir metáforas visuales de la decadencia económica y psíquica de los personajes¹⁵. Estos forman parte de familias que “parecen ser un microcosmos de la disolución y de la crisis de la sociedad argentina”, perjudicadas por las políticas neoliberales, el empobrecimiento y el cambio de status de la clase media argentina. Coincidimos en definitiva con Proaño Gómez, en que si bien las poéticas de los directores que abordamos edifican universos ficcionales completamente alejados del sistema teatral realista argentino y reniegan del teatro de tesis con una relación de dependencia entre texto dramático y realidad, logran de un modo eficaz pero también ambiguo, ser atravesados por la coyuntura de un país en crisis. Las estructuras fragmentarias, la disolución del sujeto, la opacidad, la incomunicación y la ruptura de los vínculos familiares y sociales, la indagación en las posibilidades del lenguaje y la autorreferencialidad son indicios de un teatro que está en contacto con la realidad, la conoce y la desmonta para hablar de ella con procedimientos netamente teatrales.

Otro de los elementos que caracterizan a nuestro corpus textual dramático y fílmico y que desarrollaremos a lo largo de los capítulos venideros es que la representación de una historia deja de ser lo prioritario porque el interés se desplaza hacia la presentación de situaciones a partir del despojo del empleo convencional del lenguaje, de una textualidad que se organiza según sus propias leyes y del abandono de la construcción perfectamente delineada de los personajes. Estos atributos son los que permiten hablar también de un teatro autorreferencial o metalingüístico, como es el caso de la dramaturgia de Rafael Spregelburd. En ella nos detendremos a continuación, focalizándonos en el texto *Un*

¹⁵ Lola Proaño Gómez analiza en su artículo las obras *Cachetazo de campo* y *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack*.

momento argentino, escrito el 31 de diciembre de 2001, año considerado bisagra del nuevo siglo y el desenlace de la década de los noventa, dado que el país estalla tras los experimentos implementados por la política neoliberal menemista y tras el breve y fatal periodo de la Alianza. Desde una perspectiva sociológica, el 2001 correspondería a la tercera fase de resistencia al modelo neoliberal en la que se da una “mayor visibilidad y un crecimiento de las organizaciones de desocupados, así como el ingreso en la escena de otros actores sociales: asambleas barriales, fábricas recuperadas, ahorristas, colectivos culturales, partidos de izquierda” (Svampa, 2005: 202).

1.2.1- Un momento argentino

Esta obra breve fue escrita por encargo del Royal Court Theatre de Londres, en el marco de su programa internacional de defensa de los derechos humanos. En el prólogo para la lectura de la obra en Inglaterra, el dramaturgo realiza varias aclaraciones sobre la situación que atravesaba el país en el momento de su escritura (apenas diez días después del 19 y 20 de diciembre de 2001), un momento de estallido social en el que la gente salía a la calle y reclamaba “que se vayan todos”, había saqueos a supermercados y graves episodios de represión policial, todos hechos que culminaron con el derrumbe de la Alianza y la renuncia de Fernando de la Rúa. El país como laboratorio de los experimentos neoliberales había estallado, y se encontraba ante un presente devastado y un futuro inmediato sobre todo incierto.

Frente a este panorama, Spregelburd reflexiona en el prólogo acerca de la relación que puede haber entre un tema determinado y los procedimientos de elaboración teatral y afirma que el teatro de Buenos Aires es un híbrido, un teatro paradójico que se basa en la crisis de la representación como medio de conocimiento y verdad, dado que todo tipo de pacto representativo se ha roto. Ante la falta de confianza y credibilidad, reclama “ver la cosa en sí misma, la presentación de la cosa y no su mediatización vergonzosamente deformante, estilizada o simbólica” (Spregelburd, 2005: 236). Lo vital del teatro consiste en definitiva en mostrar aquello que se representa en simultáneo con el mecanismo representativo, es decir, la representación y su permanente presentación.

El término representación, que en su acepción más amplia supone que algo viene a ocupar el lugar de otra cosa, en Spregelburd es replanteado y cuestionado, dado que la intención del dramaturgo es ir más de allá de la superficie visible de lo representable y del uso común del lenguaje para mostrar aquello que se escabulle, “lo que se escapa de los sistemas de representación o lo que queda afuera de las palabras” (Abraham, 2007a: 41). La búsqueda de infinitas posibilidades combinatorias de representación le permitirá a Spregelburd cuestionar y desarticular aquello que se nos vende como “el mundo” (Spregelburd, 2007), tal sería la función principal que le adjudica al teatro.

Adentrándonos en la textualidad de *Un momento argentino*, asistimos a una reunión de cinco personajes (dos militares, sus esposas y la hija de una de las parejas), cuyo encuentro casual y en apariencia festivo (en tanto que la acción central es ver diapositivas de unas vacaciones) se va convirtiendo en un ambiente sórdido y hostil. Las didascalias iniciales caracterizan superficialmente a los personajes a medida que ingresan en el escenario y señalan que “Toda la situación debe ser bastante idiota, pero bastante posible al mismo tiempo” (Spregelburd, 2005: 252).

La primera aparición es la de Ángel, quien saluda al público en calidad de actor y le agradece por haber asistido a la función. Enseguida les solicita que realicen un ejercicio de imaginación porque a continuación él va a hacer de otra persona. Cambia de saco y se pone uno con insignias militares e invita a que el resto de los personajes ingresen al escenario. A medida que lo hacen, saludan al público y se presentan simultáneamente, generando diferentes centros de interés y haciendo aclaraciones, como que se harán pasar por otras personas sin intención de engañar a nadie: “Yo me hago pasar, por ejemplo, por un militar de carrera” (253), dice Guillermo. De esta manera, y desde el inicio, se establece un ir y venir entre la representación y la mostración del artificio que continuará hasta el final de la pieza. La visualización del límite entre lo representado en escena y el acto mismo de la representación será una constante a través de interrupciones, interpelaciones al público, silencios incómodos y llamados a los personajes por el nombre de los actores. Las didascalias describen a cada uno de ellos: Guillermo viste un traje militar y tiene unos cincuenta años al igual que Ángel y carga en sus brazos a Mónica, una mujer vestida de un modo elegante pero “irremediable y ostensiblemente inválida” (252). El perfil estafalario

que regirá la obra puede intuirse desde el primer momento y a partir de uno de los elementos de la puesta en escena: una silla de ruedas bastante extraña en donde Guillermo deposita a Mónica “cuyos apoyabrazos están decorados torpemente con unas hojas de hiedras, y cuyas enormes ruedas ostentan adornos de todo tipo, artesanías de repisa, alguna guirnalda de pasadas Navidades, etc.” (252). Cuca por su parte es una mujer jovial, elegante y de la misma edad que los hombres y Alicia, por último, es una chica muy linda de unos 20 años, vestida a la moda y “algo en ella hace suponer que es un poco tonta, pero se siente muy a gusto en la situación” (252). Se trata, en todos los casos, de descripciones superficiales y suposiciones sobre los personajes, dado que estos se irán configurando, de manera distanciada, en el devenir de la pieza. Luego de presentarse, se ordenan en el espacio escénico siguiendo las indicaciones de Ángel, quien le asigna a Mónica la tarea de encargarse de las diapositivas.

La acción se desarrolla en un espacio incierto en el que Guillermo, Cuca y su hija Alicia se reúnen a ver diapositivas de un supuesto viaje a Cuba (o al Caribe) que realizaron Ángel y Mónica. A medida que las proyectan, los personajes no están muy seguros de a qué lugares ni objetos corresponden, pero las contemplan fascinados como si realmente supiesen de qué se tratan. La didascalia a su vez sugiere que las diapositivas pueden ser imágenes de cualquier cosa y que no importa si no se entiende bien qué son. Sin embargo entre las sugerencias de lo que se podría mostrar se mencionan una bandera argentina, un animalito o la puerta trasera de un Ford Falcon verde¹⁶. Asimismo, la acotación escénica señala la importancia de que “cuando aparezca esta primera imagen, todos queden fascinados contemplándola, dando comienzo a la ficción que se proponen llevar a cabo” (255). Sin embargo, el devenir de esta “ficción” es constantemente interrumpida por mecanismos autorreferenciales, primero, por la interpelación al público que ya mencionamos; y segundo, porque los personajes hacen alusión al “tipo” de teatro que están haciendo, que no comprenden muy bien y lo comparan con el teatro europeo:

¹⁶ Auto representativo de la última dictadura militar que constituye la segunda alusión en la obra a dicho periodo, como la vestimenta con insignias militares de los personajes masculinos.

Ángel: (Interrumpiendo levemente la actuación): Perdón, un segundo. Sigán con la otra, si quieren. (Al público). Yo...sin ánimo de ofender...Nos olvidamos de aclarar otra cosa, que se nos ha pedido. Esto que estamos haciendo, en este... (no encuentra la palabra) sitio...

Alicia: (queriendo colaborar un poco): En este teatro.

Ángel: No hacía falta ser tan explícito, pero sí. Esto que estamos haciendo no es totalmente teatro europeo. No lo puedo explicar demasiado, yo mismo no termino de entenderlo bien, pero parece ser el problema, según me dicen —yo no tengo nada que ver, yo no inventé nada— es que el teatro europeo es siempre un teatro que ha decidido representar a las víctimas. Ponerse de lado de las víctimas, ¿se entiende? “Representar a las víctimas” (256).

Esta aclaración pasa desapercibida y los personajes continúan viendo las diapositivas sin saber bien de qué se tratan ni de donde son. En el medio de esta situación disparatada, Alicia repentinamente ancla el universo de la ficción en el presente del país, confesando a sus padres haber salido días atrás a la calle para unirse a la gente que manifestaba su inconformismo con cacerolas y hacía diferentes reclamos. La reacción que provoca en el resto de los personajes oscila entre la incredulidad, la curiosidad, la desinformación.

Progresivamente, la escena se va tornando cada vez más extraña: Ángel pretende a cada rato interrumpir la representación para hacer aclaraciones que considera pertinentes pero resultan inútiles, los personajes por momentos no se escuchan entre ellos, hacen chistes incómodos y se agreden con reacciones desmedidas. Mientras que Alicia intenta narrar su experiencia en la manifestación, los demás no la escuchan o se quedan enganchados de algún detalle irrelevante mientras siguen mirando las diapositivas. A medida que Alicia fija su relato en los días concretos del estallido social del 19 y 20 de diciembre y alude a los sucesos que ocurrieron en la realidad, como la marcha al Congreso, la Plaza de Mayo, la policía, la presencia de los medios, el reclamo por el dinero, los cánticos de la calle como “fuera políticos corruptos”, “policía federal, vergüenza nacional” (259), Ángel desacredita su relato y desde una visión europeizante sostiene que lo que sucede en la realidad latinoamericana no es otra cosa que un ‘realismo mágico’. De igual manera, Guillermo y Cuca menoscaban la preocupación y experiencia de Alicia y la atribuyen a un sueño.

Ante la indiferencia e ignorancia familiar, súbitamente Alicia aparece con una bomba atada al pecho y a la cintura, mostrando una lista que redactó con la gente en la calle

con peticiones disímiles sobre el rumbo a seguir del país. La explícita alusión a la realidad social del país en el contexto de una escena insólita forma parte de la yuxtaposición de situaciones disímiles que constituye uno de los rasgos poéticos de la dramaturgia de Spregelburd y que veremos en los próximos capítulos. Lo que nos interesa destacar —más allá del modo en que está expresada la coyuntura argentina— es el cambio de actitud de la juventud frente al contexto: de la pasividad e indiferencia de los noventa a la toma de conciencia y la participación activa a partir del 2001. Esta transformación se evidencia especialmente en la toma de posición del personaje femenino de Alicia de *Un momento argentino* respecto del personaje femenino de un texto anterior del dramaturgo, *Raspando la cruz* (1997), obra que confesó haber escrito en un estado de azoramiento frente a la política menemista. En *Raspando la cruz* la desafección política de la década se vislumbra en personajes como Dorita, quien impasible ante su entorno dice “hace tiempo que ya no pregunto por qué se hacen las cosas en este país. Yo no sé nada. Soy una tonta que ríe” (Spregelburd, 2005: 188). En cambio, en *Un momento argentino* el personaje de Alicia prefiere saber de su pasado y pregunta, está desesperada y sale a la calle, y es capaz de autoinmolarse porque la gente ya no puede más y el país necesita un momento de grandeza.

Hacia el final de la obra, irrumpe la temática de la impunidad con respecto a la dictadura— uno de los temas principales, como ya mencionamos, en los que pondrá el foco luego el kirchnerismo—, anticipada desde el comienzo a través del vestuario con insignias militares y la imagen del Ford Falcon verde. Alicia se queda sola con Ángel mientras éste intenta desconectar la bomba que lleva encima. Ella comienza a preguntarle por su verdadero padre, quien resulta haber sido torturado por Ángel cuando ella era una beba. Las didascalias en esta escena enfatizan el paso agobiante del tiempo marcado por el tic-tac del explosivo. La conversación se torna cada vez más sórdida a medida que Alicia lo interroga sobre cómo lo torturaba y los utensilios que empleaba. Ante la respuesta de Ángel de que “cualquier objeto, usado con imaginación, puede convertirse en un instrumento de disuasión maravilloso” (2005: 272), las didascalias indican que la gestualidad de los personajes en busca de objetos cotidianos situados a su alrededor hará que el espectador comience a imaginar empleos espantosos de los mismos, provocando una gran

incomodidad. Esta evocación de la tortura mediante objetos inofensivos corresponde a la última escena de la obra y las didascalias la describen como “horrible” (274).

Como podemos observar, no se trata entonces de una representación periodística de los sucesos de diciembre de 2001 como tampoco una representación que pone el foco en la temática del indulto a los militares de la última dictadura. Es la escena misma la que se construye horrorosa e impune al mismo tiempo, sin ningún tamiz tranquilizador sino todo lo contrario. Se trata, antes que nada, de un alarido desgarrador frente a un presente sombrío y a un pasado que aún reclama justicia. De acuerdo con las palabras del dramaturgo referidas al sentido que se representa en el escenario: “el teatro no es la ficción sino la realidad, es una porción de mirada sobre lo real, sobre el funcionamiento oculto de lo real, aquél que está velado por el noble sentido común” (Spregelburd, 2007). Según él, es desde el espacio mismo de la ficción que una sociedad puede mirarse y pensarse a sí misma.

Frente a la frivolidad y superficialidad que promueve el menemismo en los años noventa, la dramaturgia de Rafael Spregelburd se alza como contrapunto. Ante la proliferación de programas mediáticos y de entretenimiento que fomentan la banalización de la cultura, su poética se despliega compleja y ardua, renegando del sentido común e incomodando al espectador. Si bien este autor prolífico admite que no suele trabajar con lo real e inmediato porque le interesa la ficción, reconoce que vivimos en un país en el que la realidad ofrece ejemplos más sabrosos que la propia imaginación (en Rodríguez Ballester, 2007). El análisis de *Un momento argentino* permite establecer una relación inmediata con la situación que atravesaba el país en el cambio de siglo. Veremos que es posible encontrar en este texto como en los demás que integran nuestro corpus una reelaboración creativa de los sucesos políticos y sociales de la Argentina. Particularmente aquí, los sucesos del 19 y 20 de diciembre de 2001 son abordados mediante procedimientos farsescos que equilibran la responsabilidad de abordar una realidad cercana, confusa y vertiginosa —como lo fue aquella que terminó por estallar al principio de la década del dos mil—, y la concepción lúdica de su teatro. Como podemos observar, el “teatro de la desintegración” se aleja por completo de la tradición realista del sistema teatral argentino y privilegia la deconstrucción

de la escena, apela a la estética del absurdo, la fragmentación, la disolución del sujeto y la presentación de escenas en lugar de su representación.

Como mencionamos previamente al análisis de esta obra, el cambio de siglo constituye un año bisagra porque divide nuestro corpus teatral del fílmico. Hasta aquí pretendimos desarrollar someramente un panorama de la coyuntura social, cultural y política del periodo que abordamos. A continuación proponemos detenernos en el contexto específico de cada práctica artística porque cada uno de ellos constituye, indudablemente, las condiciones de posibilidad de su emergencia y su posterior desarrollo.

1.3.- Cambios dentro del campo teatral

Si las transformaciones socioculturales representan el telón de fondo del teatro de los noventa es preciso detenernos ahora en los cambios acaecidos dentro del contexto teatral porque ellos fueron los que posibilitaron la emergencia y consolidación de jóvenes dramaturgos y la proliferación de numerosas poéticas. El suceso más decisivo que favoreció el desarrollo y el crecimiento del campo teatral fue el decreto de la Ley Nacional de Teatro N° 24.800 en abril de 1997 y la creación del Instituto Nacional de Teatro (INT) en 1998, organismo de difusión y apoyo de la actividad teatral a nivel nacional. La propuesta de federalización junto a la distribución de apoyo económico destinado a la producción teatral, a la construcción de salas, a la investigación y a la publicación de libros especializados, modificó de manera notable el panorama teatral de fines de los noventa. Entre los Planes de Promoción y Desarrollo¹⁷ para promover la expansión de la actividad teatral que el INT presenta, se encuentran: el Concurso Nacional de Obras de Teatro¹⁸ que organiza anualmente convocando a todos los escritores y dramaturgos del país y el Concurso Nacional de Dramaturgia; fiestas y festivales realizados de manera conjunta entre el Instituto y otros Organismos No Gubernamentales u Organismos Gubernamentales de las Provincias y/o Municipios; una Política Editorial elaborada por el Consejo Editorial con

¹⁷ Información extraída de la página web del Instituto Nacional del Teatro: <http://www.inteatro.gov.ar>

¹⁸ En el 1° Concurso Nacional de Obras de Teatro realizado en 1998, dos obras de nuestro corpus dramático recibieron el reconocimiento del jurado. El primer premio lo obtuvo *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack* de Federico León y *Geometría* de Javier Daulte recibió una mención. Estos textos fueron publicados al año siguiente en el libro *Primer Concurso Nacional de Dramaturgia*, Tomo 1-5 (1999).

fondos propios que lleva adelante con su staff el Proyecto INTeatro; y los Premios a la Trayectoria otorgados para el reconocimiento de quienes formaron la historia teatral del país. Asimismo, el INT ofrece un sistema de becas y subsidios destinados a cubrir varias secciones del quehacer teatral¹⁹.

Además de las ayudas económicas para publicaciones, en el año 2002 el INT creó su propia editorial llamada InTeatro con el objetivo de difundir la producción de creadores, investigadores y periodistas teatrales del país. Entre las varias líneas editoriales de este emprendimiento se encuentran la Dramaturgia, Ensayos, Pedagogía Teatral, Estudios e Historia Teatral, Premios, Homenajes, y Técnica Teatral. También, InTeatro publica la *Revista Picadero* y los *Cuadernos de Picadero*, proyecto que se inició en el 2000 con el propósito de divulgar a los creadores del teatro argentino a partir de entrevistas y difundir reflexiones sobre la historia y la teoría teatral de investigadores y periodistas teatrales de todo el país.

Estos programas elaborados por el Instituto Nacional de Teatro para fomentar la actividad teatral del país estimulan un campo teatral autónomo y dinámico, independientemente del financiamiento parcial que da el Estado. La dimensión y diversidad que ofrece la cartelera teatral (porteña especialmente) se circunscribe a tres circuitos bien delimitados—el teatro comercial, el teatro oficial y el teatro independiente—. Los estrenos permanentes de obras teatrales, las reposiciones, el gran número de salas y la afluencia constante del público son indicadores de una actividad en constante expansión y renovación que enriquece a su vez la diversidad de las propuestas estéticas. Jorge Dubatti en una entrevista titulada “Buenos Aires es un gigantesco laboratorio teatral” (Graham-Yooll, 2014), sostiene que Buenos Aires es una de las capitales teatrales del mundo en cuanto a mayor producción y calidad, junto a Berlín, Londres, París y Nueva York. El investigador y crítico teatral sugiere que la historia y el crecimiento del teatro en nuestro país han cambiado notablemente debido a la influencia del INT, posibilitando a su vez, un cambio en los nuevos sujetos, cuya aparición creemos que podemos situar hacia fines de los

¹⁹ Entre ellas se encuentra la asistencia técnica para grupos, salas o eventos; apoyo financiero para giras de espectáculo, producción de obras, actividad de grupo, publicaciones; y becas para investigación, finalización de estudios académicos y de perfeccionamiento.

noventa y principios de la década del dos mil. Dubatti ofrece cuatro ejemplos de los actores que forman parte y contribuyen a la ampliación del fenómeno teatral que creemos conveniente mencionar: el primero es el artista pensador que reflexiona sobre su labor y sobre el teatro en general; el segundo es el espectador crítico²⁰ o “de boca en boca” como prefiere llamarlo el investigador, que es aquél que genera una opinión y adquiere un nuevo protagonismo al asumir el lugar de la crítica; el tercer sujeto es el “crítico filósofo” que debe redefinir su lugar construyendo otro tipo de pensamiento y que surge en respuesta del espectador crítico que ocupó su lugar; y el cuarto es el investigador (teórico, historiador) cuyo objeto de estudio es el campo teatral²¹.

A modo de síntesis, factores como la sanción de la Ley Nacional de Teatro y la creación del Instituto Nacional de Teatro hicieron del campo teatral un territorio en constante expansión a través de sus tres pilares: el incremento en el ámbito de la producción (tanto en cantidad de obras estrenadas como en la proliferación de poéticas emergentes) en los tres circuitos teatrales tradicionales —comercial, oficial e independiente—; la multiplicación de salas y espacios alternativos en diferentes puntos geográficos de la ciudad; y un caudal creciente de público aficionado y especializado tanto en la práctica como en la investigación teatral.

1.4.- Cartografía cinematográfica

De la misma manera que nos referimos al corpus teatral como un conjunto textual que brinda una opinión o visión del mundo desde el cual se gesta, el corpus fílmico en el que nos detenemos —a través de la recurrencia de tópicos y formas narrativas que exploran el lenguaje a través del cual se expresan—también permite descifrar una cosmovisión de la existencia y la cultura.

El Nuevo Cine Argentino de la primera época y que constituye el antecedente inmediato de nuestro corpus, emplea por un lado un realismo que pone el foco en el

²⁰ Tengamos en cuenta que “La Escuela de Espectadores de Buenos Aires” dirigida por Jorge Dubatti se funda en 2001 como un espacio de formación de pensamiento crítico destinado a espectadores interesados en la amplia oferta teatral de la ciudad de Buenos Aires, a través de conferencias, encuentros con artistas y la asistencia a espectáculos.

²¹ Extraído de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-246532-2014-05-19.html>

presente y en el nuevo actor social que emerge en la década de los noventa (sin recursos, desocupado y marginado) y, por otro, un realismo que desmonta la narración clásica estructurada en torno a una introducción, desarrollo y desenlace y que ofrece, a cambio, historias mínimas, sin énfasis, y personajes sin atributos, carentes de marcas de identidad y motivaciones. Así como señalábamos que los textos dramáticos de León, Spregelburd, Daulte y Veronese remiten al contexto del cual forman parte de manera indirecta o simbólica, los films que analizaremos “perseveran en lo literal y tienden a frustrar la posibilidad de una lectura alegórica” (Aguilar, 2006: 24). Juan Villegas, al reflexionar sobre el cine contemporáneo, explica que, tanto él como Ezequiel Acuña²², no se proponen hablar en sus películas de la realidad social porque el concepto de realidad que se maneja es otro (Bernini, et.al., 2003: 157). Tras la realización de *Ocio* y en ocasión de una entrevista, el director aclara “(...) es una película argentina pero que bien podría transcurrir en un lugar sin nombre, donde más que lo que se dice importa ese devenir de un personaje al que no parece pasarle mucho, pero a quien en realidad le pasa de todo” (Amondaray, 2010). Esta apariencia de inmutabilidad de los personajes que se contradice con su profundidad emocional atraviesa la mayor parte de nuestro corpus y nos detendremos en ello en el Capítulo 3. Simplemente queremos subrayar aquí la brecha aparentemente irremediable que subyace entre lo que se muestra y lo que se oculta, como si el torbellino interior de los personajes (llámese angustia, nostalgia, temor, ansiedad, ira, búsqueda de sentido) estuviese sentenciado a quedar siempre fuera de cuadro. Como señala Esteban Dipaola, “lo que hay que ver es que en todos ellos la experiencia del mundo social y cultural contemporáneo está siendo expresada y ninguno puede ser definido como realista bajo el manto de una lógica de representación” (2010: 25).

La voluntad de no referirse a un tiempo palpable puede leerse como la puesta en escena o verdadera representación —que excede lo meramente textual, e incluso el contenido fílmico— del contexto en que son producidas las películas del nuevo cine argentino, signado por la disminución de los lazos sociales estables y el desinterés político.

²² Director de los largometrajes *Nadar solo* (2003), *Como un avión estrellado* (2005), *Excursiones* (2009) y *La vida de alguien* (2014).

“Siempre tengo esa sensación de que estoy afuera de todo lo que pasa”, dice en un momento el personaje de Alfredo en *Incómodos*. Siguiendo a Ana Amado (2009) en su estudio sobre el vínculo entre cine y realidad política y/o social, coincidimos con la teórica cuando precisa que no se trata de un vínculo obligatorio sino de “la construcción de una politicidad que, de modo directo o indirecto, alude a esa realidad, con formas de intervención que componen y descomponen la realidad por medio de una invención poética” (10). Y esta descomposición de la realidad a través de formas de representación específicas se logra a partir de la disociación o la desintegración principalmente del modo narrativo clásico. Antes que nada observamos en la filmografía que analizamos la pulverización de una forma escritural normativa y causal que posibilita, a partir de los despojos, una reconstrucción fortuita y aventurada de lenguajes posibles que permiten seguir pensando en la naturaleza del cine. Como dijimos en la introducción, las producciones fílmicas están atravesadas por una atmósfera neobarroca en la que domina la estética del fragmento, caracterizada por la dispersión narrativa y visual, la pérdida del centro, la irregularidad y la asistematicidad. En relación con la pregnancia de esta construcción fragmentaria, Calabrese define el fragmento tanto en su cualidad formal como de contenido, definición que resume la naturaleza de nuestro corpus:

el fragmento como material creativo responde así a una exigencia formal y de contenido. Formal: expresar lo caótico, lo casual, el ritmo, el intervalo de la escritura. De contenido: evitar el orden de las conexiones, alejar «el monstruo de la totalidad» (Calabrese, 1989: 102).

A diferencia de la práctica teatral en la que observamos que la coyuntura del país se asienta de manera eficaz pero soslayadamente en los textos dramáticos, el corpus fílmico plantea tópicos existenciales dirigiendo la mirada a cuestiones referidas principalmente a la condición humana y su modo de estar y atravesar el mundo: la búsqueda de sentido, los vínculos circunstanciales y provisorios y el tedio en *Sábado*, en *Incómodos* y en *Ocio*; la indagación y el reconocimiento de la identidad en *Tan de repente*; la incomunicación y la privacidad desplazada en *Todo juntos*; el paso del tiempo y el refugio en lo introspectivo ante la extrañeza del presente en *Extraño*; la melancolía y la construcción de nuevos lazos solidarios en *Cuatro mujeres descalzas*; la construcción de diferentes formas de relaciones

interpersonales en *Luego* y en *Vidrios*; el sin sentido de la existencia, la futilidad del trabajo y el absurdo en *Castro* y *El turno nocturno*; y el tándem apariencia-verdad a través de lo lúdico en *Todos mienten*.

A medio siglo de distancia de lo que fue la modernidad cinematográfica de los sesenta, se desarticula el lenguaje una vez más para demostrar las infinitas posibilidades combinatorias de sus elementos constitutivos, a modo de ejercicios visuales cuya novedad, creemos, reside en la fuerte impronta teatral y en ser portadores de elementos que definen lo que denominaremos un cine posdramático y que desarrollaremos en el Capítulo 3.

1.4.1.- Cambios dentro del campo cinematográfico

Son numerosas las transformaciones que experimentó el campo cinematográfico argentino en las últimas dos décadas que han sido analizadas de manera integral en las postrimerías de la primera década del nuevo siglo (Aguilar, 2006; Amatriain, 2009; Pena, 2009; Wolf, 2009). Coincidimos con todos ellos en que son varios los factores que posibilitaron y atravesaron el surgimiento del Nuevo Cine Argentino y aseguraron su continuidad.

Un hecho sustancial fue el surgimiento de las universidades de cine que capacitaron profesionalmente a la nueva generación de directores y más tarde produjeron sus films — Carrera de Diseño, Imagen y Sonido en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA, 1989), Fundación Universidad de Cine (FUC, 1990), Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine (1990, CIEVYC), Buenos Aires Comunicación (1992, BAC), Centro de Investigación Cinematográfica (1992, CIC), Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC, 1999, antes CERC).

La nueva legislación de 1994 también significó un impulso a la reactivación de la industria, con la Ley 24.377 “De Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional” o “Ley de cine”, multiplicando por cinco los recursos del Estado destinados a la producción cinematográfica. A través del Fondo de Fomento Cinematográfico, el INCAA comenzó a brindar préstamos y subvenciones, estableciendo asociaciones financieras con productores y otorgando premios, y se comenzó a intentar estimular la exhibición televisiva de las películas financiadas por el Fondo.

El reconocimiento y la legitimación de las nuevas realizaciones fue posible gracias a la aparición de diversas revistas de cine impresas— *El amante/cine* (1991, Quintín, Flavia de la Fuente, Gustavo Noriega), *Film* (1993, Fernando Martín Peña, Paula Felix- Didier, Sergio Wolf), *Haciendo cine* (1995, Hernán Gerschuny, César Pucci, Pablo Udenio), *El cinéfilo*, *Ossessione* (1997), *La mirada cautiva* (1998), *Kilometro 111* (2000, Emilio Bernini, Domin Choi, Mariano Dupont, Fernando Lavalle, Ernesto Pontifex)— y digitales —*Cineismo* (1999), *Otrocampo* (1999), *Cinenacional* (2001), *El ángel exterminador* (2006)—, sumado a la avidez de la crítica especializada que celebró cada ópera prima que comenzaba a engrosar los estrenos del movimiento.

Por último, los festivales de cine nacionales —la reapertura del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en 1996 y el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), inaugurado en 1999— e internacionales son un espacio insoslayable al analizar la expansión del campo cinematográfico argentino. Al tiempo que fueron el ámbito privilegiado de exhibición de los films de nuestro corpus y los premios obtenidos le otorgaron reconocimiento y legitimidad, significaron la posibilidad de lanzar internacionalmente las carreras cinematográficas de los nuevos directores y garantizar su continuidad. También es importante destacar el rol de los festivales como productoras, ya que sus programas de financiamiento a través de concursos muchas veces patrocinan tanto las labores de la producción como de la posproducción.

1.4.2.- Dentro y fuera del sistema

Por último queremos detenernos en las vías posibles de financiamiento estatal de las producciones fílmicas. Los cineastas cuentan con dos caminos posibles para llevar a cabo sus proyectos cinematográficos. Por un lado, pueden solicitar el apoyo del Estado a través de los subsidios otorgados por el INCAA, siempre y cuando los proyectos cumplan con una variedad de requisitos solicitados por la institución, reglamentarios y contractuales. En este caso, las películas deben contar con el menor riesgo posible en cuanto a sus tramas y estéticas sin atreverse a la experimentación ni a la novedad. De esa manera se logra una estela de producción homogénea que garantiza, por un lado, el fomento por parte del Estado a los proyectos audiovisuales y, por otro lado, la asistencia del público a las salas,

asegurando la recuperación de los costos de producción. Muchas veces los jóvenes realizadores y recién egresados de los espacios de formación, desean ingresar al sistema pero se ven impedidos de hacerlo al encontrarse con requisitos generalmente imposibles, tales como: los productores deben haber producido y estrenado comercialmente al menos cinco películas de largometraje de ficción, animación y/o documental; el director debe haber dirigido y estrenado comercialmente al menos tres películas de largometraje de ficción, animación y/o documental; los técnicos deben haber trabajado en al menos cinco películas de largometraje de ficción, animación y/o documental; y los actores deben haber participado en al menos cinco películas de largometraje de ficción, animación y/o documental.²³ Estas exigencias suelen desalentar los intentos de realizar un film amparado en el sistema estatal, especialmente en aquellos jóvenes que comienzan a perfilar su carrera cinematográfica y que lógicamente aún no logran reunir tales requerimientos que parecieran conformar un círculo vicioso. Agustín Campero (2009) señala que la “Ley de Cine” del 94 además de significar la conformación del corporativismo en torno a los medios de comunicación y de los productos culturales —como la participación de los canales de televisión en la producción cinematográfica—, también alimentó “la inercia y la homogeneidad en el acceso a las películas”, estableciendo una “relación simbiótica entre la construcción del lenguaje cinematográfico y los condicionamientos tecnológicos y económicos del sistema de producción que se fomenta mediante las normas que promueve el Estado” (2009: 19).

La otra opción es realizar los films sin acudir a ningún tipo de ayuda estatal sino a través de la participación en los programas de ayuda financiera de los festivales internacionales de cine, o también, recurrir directamente a fondos propios. Según Hernán Musaluppí (2012), a pesar de la abundante oferta audiovisual por parte del INCAA a través de diversos concursos para la producción, las películas más interesantes de los últimos años se han producido sin el apoyo del instituto. Siguiendo al productor, son numerosas las películas que cada año se producen sin dinero, dentro y fuera de las escuelas de cine, muchas veces entre amigos, demostrando que “existen caminos alternativos para producir

²³ Extraído de: http://www.incaa.gov.ar/fomento/assets/fomento/Resolucion_151_13_INCAA.pdf

películas, fuera de los cánones y obligaciones reglamentarias, a las que la enorme mayoría de esta franja de la producción no puede acceder” (2012: 139). La falta de recursos y la imposibilidad de formar parte del circuito de financiación, producción y comercialización tradicionales según Musaluppi es lo que debería otorgarle a esas películas la libertad creativa y la rebeldía a las que las películas realizadas dentro del sistema no pueden acceder (2012: 139). Justamente es esta libertad la resaltada por el colectivo cinematográfico El Pampero Cine, conformado por Mariano Llinás, Alejo Moguillansky, Agustín Mendilaharsu y Laura Citarella, quienes aseguran que “el nivel de libertad y de posibilidades que tienen nuestras películas recorre otro camino que el de las estructuras cerradas que maneja la industria” (en Pérez, 2012). Esa libertad expresiva es justamente uno de los rasgos más proclamados y premiados por los festivales de cine, los cuales —al tiempo que legitiman los films y aseguran su exhibición en los espacios de exhibición alternativos antes mencionados—, desafían a los nuevos cineastas a seguir por el camino de la autonomía creativa y la exploración del cine como fuente inagotable de creación de lenguajes y universos poéticos.

Este recorrido preliminar nos permite situar nuestro objeto de estudio como resultado de las transformaciones socioculturales que tienen lugar en el periodo de nuestra investigación, en tanto toda transición en el plano social como cultural constituye un marco de sentido ineludible al examinar las producciones artísticas de cualquier momento histórico. Sobre lo que queremos insistir antes de pasar al siguiente capítulo, es que la crisis de representación atraviesa tanto el discurso teatral como cinematográfico y encuentra en ambos procedimientos similares de construcción poética para desmontar aquello que llamamos la realidad, el lenguaje y el sentido común, y señalar un proceso de decadencia social, individuación creciente, vaciamiento de ideas, incomunicación y aislamiento. Coincidimos con Ernst Fischer (2004) en la necesidad de un arte que dé forma a lo real en todos sus aspectos, ya que no hay un solo camino, ni una única forma de expresar el ser de las cosas. En palabras del filósofo alemán, “necesitamos muchos caminos y muchas formas, muchas tendencias y muchos experimentos para constituir un arte que tenga la riqueza y la profundidad de la vida humana, que sea el nuevo lenguaje de la nueva realidad” (Fischer, 2004: 89).

Capítulo 2

Teatro de los noventa

Las artes escénicas en la década de los noventa atravesaron un periodo singular en nuestro país, presentaron indagaciones y planteos novedosos tanto en el plano temático como retórico y se alinearon con el panorama y las búsquedas estéticas internacionales. Nuestro campo teatral al igual que el campo cinematográfico se erigió en contra del teatro inmediatamente anterior, apostando por la diversidad de sus programas estéticos. Un cambio de paradigma tuvo lugar y arrasó con muchos preceptos establecidos y fuertemente arraigados. El logocentrismo y la autoridad del texto dramático sobre la puesta en escena es reemplazado por una escritura que parte de la escena, pone en crisis el concepto de representación. En esta escritura la palabra pierde su cualidad referencial, se diseminan los sentidos, la estructura dramática se fragmenta, el sistema de los personajes se escinde y aparecen indagaciones metatextuales. Según Beatriz Trastoy, las nuevas postulaciones dramáticas y escénicas “ya no pretenden hacer caer la máscara de los personajes ni de lo que ellos representan, sino la del teatro y, por extensión, la del arte mismo” (2004: 35).

Frente al desencanto posterior a la recuperación de la democracia y la imposibilidad de construir un discurso teatral capaz de reflexionar y dar cuenta de un presente inestable, emergen en la segunda mitad de los ochenta y principios de los noventa un grupo de autores, directores y actores que se apartaron de la tradición realista del sistema teatral argentino y fueron agrupados por Osvaldo Pellettieri (2000) en tres categorías teóricas:

-el teatro de la parodia y el cuestionamiento: conformado por Los Macocos, El Clú del Claun, La Banda de la Risa, Los Melli, Las Gambas al Ajillo, Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese. Como su nombre lo indica, estos grupos parodiaron principalmente el teatro “serio” y cuestionaron el teatro de tesis, “al mensajismo del teatro entendido como testimonio” (Pellettieri, 2004: 21).

-el “teatro de la resistencia”: su principal representante es Ricardo Bartís y en su poética se observa una “versión ambigua de la realidad social” (Pellettieri, 2000: 18), se deconstruye

la puesta moderna para recuperar algunos de sus procedimientos, al tiempo que se suprimen las oposiciones forma-contenido, realismo-formalismo y cultura alta-cultura popular.

-el “teatro de la desintegración”: en él se ubican directores como Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Federico León y Alejandro Tantanián. Sus textos dramáticos se caracterizan por la deconstrucción del texto realista, la fragmentación y el privilegio de la forma no representacional, desfamiliarizando al espectador de su entorno.

2.1.- Teatro de la desintegración

De esta variante teatral partimos y siguiendo la periodización que efectúa Osvaldo Pellettieri (2000), la situamos dentro del sistema teatral argentino entre fines de los ochenta y la década del noventa. Este modelo de periodización permite investigar el teatro desde la perspectiva de cambio y ruptura y como continuidad de sistemas anteriores, posibilitando comprender su historia como un proceso. Este teatro se caracteriza, como dijimos en el capítulo anterior, por el enajenamiento y la preocupación por el lenguaje, la desintegración de la concepción tradicional del personaje, no sostener una tesis realista y emplear procedimientos absurdistas. Martín Rodríguez (2000), a su vez subdivide el teatro de la desintegración en diferentes modalidades: nihilista, existencial, satírica, textos que median entre el teatro de la desintegración y el teatro de la resistencia y textos que mezclan el intertexto de la tragedia griega con una semántica limitadamente posmoderna. Entre las obras y los autores paradigmáticos de esta corriente se encuentran: *Cucha de almas* (1992), *Destino de dos cosas o de tres* (1993), *La tiniebla* (1994), *Remanente de invierno* (1995), *Raspando la cruz* (1997), *Fractal. Una especulación científica* (2000), *La paranoia* (2007) de Rafael Spregelburd; *La escala humana* (2001), de Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanián, *Cachetazo de campo* (1997), *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack* (1999) de Federico León, *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* (1992), *Cámara Gesell* (1994), *Circonegro* (1996), *El líquido táctil* (1997), de Daniel Veronese; *Obito* (1989), *Criminal* (1996), *Marta Stutz* (1997), *Casino* (1998), *Geometría* (1999), de Javier Daulte y *Herida* (1997), de Bernardo Cappa.

También ubicamos esta vertiente del teatro dentro de lo que Jorge Dubatti (2002) denomina “teatro argentino actual” o “teatro de la postdictadura”, que se extiende desde

1983 hasta el 2001. Este periodo constituye lo que el investigador define como “nuevo teatro”, un subconjunto específico de la producción de los teatristas que ingresan al campo teatral en los últimos veinte años (Dubatti, 2002: 4-5) y que se caracteriza por el estallido de poéticas y “el canon de la multiplicidad”. Con este concepto Dubatti se refiere a un nuevo fundamento de valor que subyacen en la escena porteña y ciertos rasgos que emergen tales como:

la resistencia como valor, la destotalización y la multiplicidad, el espesor de las micropoéticas, la destemporalización y la multitemporalidad, las tensiones entre globalización y localización, la formulación de nuevas nociones teóricas, la puesta en crisis del concepto de comunicación teatral, una nueva inflexión de la autorreferencia teatral... (2002: 13-14).

Si bien partimos del conocimiento de la existencia de una diversidad de poéticas o micropoéticas (Dubatti, 2002: 56) que llevan en sí formas recurrentes al tiempo que singulares de escritura, nuestro objetivo es centrarnos en un tipo de teatro dominado por la poética de la multiplicidad en contraposición a la poética de la univocidad²⁴ en términos de Dubatti. La poética de la multiplicidad tiene como elementos distintivos la opacidad, la semiosis ilimitada, la autonomía, el devenir del sentido a posteriori, la recepción abierta, una entrega de mundo cifrada en la metáfora epistemológica, la infrasciencia, una construcción de ausencia, la metáfora y ser un teatro “jeroglífico”, de revelación y contraposición (57). Dentro de esta poética colocamos al teatro de la desintegración, en tanto sostenemos que en esa variante inician su carrera artística actores y directores y comienzan a gestarse tópicos y procedimientos narrativos que el nuevo cine argentino hará suyos a partir del dos mil, constituyéndose en los rasgos de estilo que caracterizarán gran parte de la producción cinematográfica: construcción deliberadamente superficial de los personajes, ruptura de la narración convencional, incomunicación de las relaciones personales, el azar como factor estructurante y el alejamiento de referencias a un contexto histórico, político y social determinado. Osvaldo Pellettieri (2009) profundiza en las

²⁴ La *poética de la univocidad* según el investigador se caracteriza por la transparencia, la monodía semántica, la ancilaridad, la ilustración de un saber a priori, la recepción objetivista, la entrega de un mundo explicitada verbalmente, la omnisciencia, la redundancia pedagógica, la metonimia, ser un teatro tautológico, de ratificación e identificación (2002: 57).

características de este teatro en el estudio preliminar de las obras de Javier Daulte y agrega una serie de coincidencias que comparten los textos emergentes de esta variante, como la concepción del texto dramático y del hecho teatral como simulacro; la deconstrucción del lenguaje, la razón y la certidumbre; la presencia en los textos de varios sentidos; la textualidad fragmentaria, inconclusa y compleja, la intertextualidad con un género o tendencia y la reescritura de lo viejo de una nueva manera. Veremos, a medida que avancemos, que estas propiedades se repiten de manera concomitante en las realizaciones cinematográficas de la primera década del nuevo siglo.

Sistematizar el caos

Ante una estética dominada por la dispersión, la fragmentación y la imprevisibilidad y asociada por ejemplo con la teoría del caos y sus dimensiones fractales, creemos metodológicamente conveniente extraer ciertas regularidades que advertimos en una parte de la dramaturgia de los noventa y que consideramos reglas cardinales, en tanto constituyen un conjunto organizado de preceptos que se manifiestan en ambos medios expresivos, tales como: 1) particular concepción de la comunicación (desintegración de lenguaje y pérdida de la función referencial, autorreferencialidad), 2) fragmentación y narraciones episódicas, 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.

Establecemos estas reglas para ordenar la recurrencia de determinados procedimientos que frecuentan los textos dramáticos y se repiten, de manera similar, en los textos fílmicos. No es nuestra intención homogeneizar ambas formas culturales sino, por el contrario, determinar sus especificidades desde una perspectiva que las aborda asumiéndolas como piezas de una serie cultural en relación permanente, atravesadas por una estructura subyacente. Para ello, a continuación nos detendremos en el examen de los diferentes aspectos o detalles que nos permitirán apreciar la totalidad del fenómeno que estudiamos.

1) la particular concepción de la comunicación que aparece en el corpus dramático se aleja de una forma de comunicación tradicional y realista en la que los diálogos son

vehículos de información. Umberto Eco (1999) en *La estructura ausente* aborda el mensaje estético partiendo de la subdivisión propuesta por Jakobson de las funciones del lenguaje: referencial, emotiva, imperativa, de contacto o fática, metalingüística y estética. En relación con esta última, el teórico italiano manifiesta que “el mensaje reviste una función estética cuando se estructura de una manera ambigua y se presenta como autorreflexivo, es decir, cuando pretende atraer la atención del destinatario sobre la propia forma, en primer lugar” (Eco, 1999: 138). A través de esta cita queremos resaltar especialmente el carácter ambiguo y autorreferencial del lenguaje del teatro de los noventa como también el énfasis en el proceso de construcción de la forma más allá del contenido, presentes en las dos prácticas culturales que interrogamos.

Tradicionalmente el proceso de comunicación en teatro se logra a través de un conjunto de signos articulados que constituyen el mensaje (Ubersfeld, 1989: 29). Signos que, según la definición saussureana, están compuestos por un significante (expresión) y un significado (contenido) que remite a un referente (imagen o concepto mental que nos evoca el signo lingüístico). Una de las características del signo que nos interesa especialmente es la arbitrariedad, que corresponde a la ausencia de una relación visible o un parecido entre significante y significado o entre significante y referente. En las formas culturales que constituyen nuestro ámbito de investigación, esta arbitrariedad lingüística trasciende el terreno del lenguaje y el campo cultural —que utiliza el lenguaje como materia prima y elemento constitutivo—explorándola en todas sus aristas y colocándola en primer término.

El lenguaje (teatral) que está compuesto por un conjunto de códigos y convenciones que una cultura en un momento determinado acepta como válidos —por ejemplo la negada “cuarta pared” de la estética realista— en los textos dramáticos que analizamos constituye una convención completamente ignorada en tanto la apelación al público es sistemática, ya sea porque los personajes se dirigen a él (*Remanente de invierno, Geometría, El líquido táctil, Un momento argentino*) o porque hay una mostración del mecanismo teatral —una de las didascalias finales de *Remanente de invierno* advierte: “(...) se ve a la actriz que ha hecho de Silvita que junta sus cosas para irse del teatro” (Sprengelburd, 2005:93)—.

Con respecto a los diálogos, ante una estructura conversacional normalizada, de repente hay una disrupción (a través del silencio, la repetición, la repregunta, palabras

inconexas o frases desarticuladas) que produce un desarreglo dentro de las convenciones tradicionales. Asimismo, los discursos de los personajes suelen contener un referente real compuesto por índices de la realidad, que remiten a lugares u objetos del mundo conocidos por el espectador, como nombres de ciudades, nombres de calles o marcas comerciales de objetos (*Fractal*, *La escala humana*, *La paranoia*). Estos elementos empíricos sin embargo, se inscriben dentro de una trama inverosímil reforzada por la desestructuración del lenguaje recién mencionada, la realidad deja de ser el referente inmediato y pasa a ser un intertexto artístico. Este intertexto no es otro que el de la estética del absurdo, cuyas convenciones son retomadas por los dramaturgos de los noventa en la búsqueda de mostrar permanentemente el artificio y la arbitrariedad del lenguaje para desmontar luego la construcción de la estética realista.

2) Esta segunda regla está directamente relacionada con la anterior y consiste en la construcción de tramas inverosímiles que se caracterizan por presentar un universo con otra lógica y coherencia y transgredir los preceptos aristotélicos. El texto dramático tradicional es portador de un proceso de comunicación cuyo propósito es transmitir eficazmente un mensaje codificable por el lector, su construcción dramática persigue el objetivo de la claridad en la trayectoria dramática. Esto lo logra a partir de la representación de acontecimientos imaginarios pero identificables en la realidad que se desarrollan de manera lineal, a partir de una introducción, un desarrollo y un desenlace. En la introducción tiene lugar la presentación de los personajes, los ambientes y el conflicto (elemento estructurante de la obra dramática). En el desarrollo los protagonistas llevan a cabo la acción dramática con el objetivo de resolver la progresión del conflicto y para ello, deben vencer la mayoría de los casos obstáculos que dificultan su accionar y dilatan la resolución. Y por último, en el desenlace se disipa el conflicto y se restaura el orden inicial. Esta estructura equivale a la forma habitual de un texto dramático, acompañado por acotaciones escénicas (didascalias) que determinan su virtualidad teatral, es decir, la posibilidad de ser llevado a la escena. La ordenación de estas tres instancias obedece por otra parte al sistema de las tres unidades (de acción, de lugar y de tiempo) de la dramaturgia clásica (aristotélica), el cual, paradójicamente, muchas veces es posible reconocer tanto en nuestro corpus teatral como fílmico. Sin embargo, si bien reconocemos las tres unidades debido a que muchas de las

historias están constituidas por una acción que transcurre en un solo lugar y en un periodo acotado de tiempo (*Geometría, El líquido táctil, Todos mienten, Luego, Vidrios*), dicho sistema no está determinado por la continuidad y la causalidad que caracterizan la estructura aristotélica sino que el orden de los acontecimientos se rige, una vez más, por la aleatoriedad y la arbitrariedad.

En este tipo de tramas, los acontecimientos y situaciones que amparan a los personajes atentan contra el sentido común. El desarrollo argumental resulta imprevisible en tanto se invierte el principio de causalidad (los efectos tanto de las acciones como de los diálogos producen un efecto contrario a lo esperado) como también el comportamiento y las reacciones de los personajes—que abordaremos en la siguiente regla— son imposibles de predecir. Anne Ubersfeld (1989), al desarrollar los diferentes tipos de denegación, se refiere a aquella inscrita en el texto y señala que:

El lugar de la inverosimilitud es el lugar propio de la especificidad teatral. Con esto corresponde, en la representación, la movilidad de los signos, objetos que se desplazan de un funcionamiento a otro, comediantes que pasan de un papel a otro; cualquier atentado textual o escénico a la lógica corriente del «buen sentido» es teatralidad (Ubersfeld, 1989: 39).

Es decir que aquello que constituye la teatralidad propiamente dicha proviene, precisamente, de infringir la coherencia y la eficacia del modo de representación realista instalado en nuestra tradición cultural.

Coincidimos con Martín Rodríguez (2000) al señalar que el teatro de la desintegración asoma en nuestro campo teatral “como la continuidad estético-ideológica del absurdo—poética de la cual incorporan lo abstracto del lenguaje escénico y la crisis del personaje como ente psicológico—” (Rodríguez, 2000: 463-464). Fue Martin Esslin (1966) quien introdujo la noción de Teatro del absurdo y describió sus procedimientos, especialmente a través del estudio de la obra de Samuel Beckett, intertexto que atraviesa de manera directa²⁵ e indirecta nuestro corpus de estudio. Esslin argumenta que las obras de Beckett carecen de trama, no poseen un desarrollo lineal, nos ofrecen “la intuición del autor

²⁵ Por ejemplo Alejo Mogueillansky explicita el intertexto beckettiano en su film *Castro*, especialmente con la primera novela *Murphy* (1938) del dramaturgo y novelista irlandés.

sobre la condición humana” a través de un método polifónico y “se presentan al público por medio de una estructura de proposiciones e imágenes que se compenetran unas con otras, y que han de ser aprehendidas en su totalidad” (1966: 33). De esta descripción se vislumbran algunas de las características de los fractales —por ejemplo la de autosimilitud— que ya mencionamos en la introducción, provenientes de la teoría del caos que domina las textualidades que analizamos. Esslin, para determinar la estructura básica de la poética de Beckett, al analizar *Esperando a Godot*, señala que la obra explora una situación estática en la que los personajes no hacen más que esperar a Godot. En cada acto Vladimir y Estragón intentan suicidarse sin lograrlo por diferentes motivos, vacilaciones que “sirven para recalcar la esencial similitud de la situación, «plus ça change, plus c’est la même chose»” (1966: 34). Esta frase denomina la autosemejanza del sistema caótico y es expresada verbalmente por el personaje de Maricarmen en la obra *Fractal. Una especulación científica*: “Cuando más cambian las cosas, más se parecen” (2001: 48), en la cual nos detendremos en el Capítulo 4.1. Es por ello que reiteramos la dimensión intertextual de nuestro corpus, el cual revisita tanto el arte del pasado como los preceptos de las ciencias y configura de esa forma una escritura fragmentaria. En ella, el fragmento se convierte en un material “desarqueologizado”: conserva la forma fractal debida a la ocasión, pero no se reconduce a su hipotético entero, sino que se mantiene en su forma ya autónoma” (Calabrese, 1989: 102).

3) Respecto de esta regla referida a la disolución y desdoblamiento de los personajes, Lajos Egri (2009) argumenta que el personaje es la materia prima fundamental con la que el dramaturgo trabaja y postula la necesidad de su “vivisección” para reconocer aquellos elementos que conforman su “humanidad” (65). Ahora bien, tal disección del personaje que plantea el autor de *El arte de la escritura dramática. Fundamento para la interpretación creativa de las motivaciones humanas* da por sentado la equiparación del personaje con el ser humano. Al igual que para la comprensión de las personas, Egri propone estudiar el personaje a través de las tres dimensiones humanas: fisiológica, sociológica y psicológica. Según él —desde el punto de vista de la escritura—, “si comprendemos que estas tres dimensiones pueden proporcionar los motivos para cada fase de la conducta humana, nos resultará más sencillo escribir acerca de cualquier personaje y rastrear su motivación hasta

la fuente que la produce” (67). El obstáculo que nos plantean los personajes que habitan las obras que examinamos es que adolecen de estas tres dimensiones y resulta imposible, a partir de las marcas autorales traducidas en las didascalias o del propio discurso de los personajes, poder reconstruir su personalidad y abordarlos como “seres humanos”, y por consiguiente, poder reconocer sus motivaciones y preveer sus reacciones.

Federico Irazábal (2003) realiza una comparación acerca de la configuración de los personajes en el teatro clásico occidental y en la dramaturgia actual, y los rasgos que plantea son acertados tanto para referirnos a los personajes del teatro de la desintegración como a los personajes cinematográficos de nuestro corpus. El investigador observa que, a diferencia de nuestro pasado teatral, los personajes ya no poseen una prehistoria y una psicología que permita comprender su devenir en la trama. Según él, “el autor niega el ofrecimiento de marcas contextuales que permitan ubicar la acción desde determinado lugar de justificación y comprensión. En este sentido, son personajes llanos que viven el tiempo presente a la manera de un instante” (2003: 4). Irazábal también describe al personaje contemporáneo como “desgajado”, en tanto que no hay marcas que indiquen oficio, situación económica o social, y los vínculos familiares no cumplen su función asignada dentro de la sociedad; “titubeante”, en tanto que la relación que el personaje establece con el lenguaje ha perdido sus funciones principales, como la función referencial o expresiva, y el monólogo ocupa el lugar privilegiado dentro de los diálogos; e “insignificante”, en tanto que el personaje ya no es el centro de la puesta en escena y el único productor de sentido, sino que ahora convive con otros signos, como el decorado y el vestuario, de igual importancia.

Sobre este punto nos detendremos con mayor profundidad en el Capítulo 4.4.3, en donde examinamos el personaje a partir del entramado textual dramático como también de su proyección en la pantalla. Lo que pretendemos resaltar aquí y que luego retomaremos, es que en la “construcción” del personaje por el actor hay una “negación de la ‘representación’” (Scheinin, 1999: 294). El personaje se encuentra en consonancia con las textualidades que le dan vida y por eso mismo también se presenta fragmentado y disociado, su comportamiento es imprevisible e incomprensible y su devenir en la trama, al igual que ella misma, está regido por lo fortuito.

4) La multiplicación de sentidos que planteamos como regla que se desprende del corpus teatral guarda una estrecha relación con la ambigüedad del mensaje estético y su carácter autorreflexivo que antes mencionábamos. Es decir, permite la posibilidad de interpretar de varias maneras un mismo mensaje, posibilidad ajena al mensaje unívoco del teatro realista. De esta manera, creemos pertinente pensar que nuestro corpus tanto teatral como fílmico puede alinearse con el concepto de obra abierta de Eco, en tanto el sentido no está determinado a priori por el autor sino que es elaborado mediante la interpretación creativa del receptor mediante una participación activa. Así como señalara Perla Zayas de Lima que antes de los noventa el teatro conformaba un “conjunto de signos autorreferenciales en una exhibición que excluía todo proceso de significación” (2000: 116), en esta nueva dramaturgia encontramos, de manera inversa, un mismo conjunto de signos que plantean múltiples sentidos. Como sostiene Spregelburd en el Apéndice de *Fractal. Una especulación científica*, “Cada obra de arte inventa su lenguaje y propone sus significados, pero fundamentalmente señala a sus sentidos” (2001: 116).

Lola Proaño Gómez al referirse a las obras más crípticas del teatro latinoamericano expresa que para lograr

una lectura más o menos comprensible, tenemos que dejar de lado la totalidad del significado y poner atención a los detalles. Estos, a su vez, al final nos darán alguna visión que, si bien no es totalizadora, al menos hacen posible entender un cierto sentido que está por debajo de la escena, permitiéndonos establecer alguna conexión entre el contenido manifiesto de la escena o el rompecabezas y su posible significado (Proaño-Gómez, 2007: 30).

Como podemos inferir, hay también una dimensión fractal en el nivel interpretativo que reside en la búsqueda del sentido del texto dramático a partir de los detalles, los cuales al entrar en relación unos con otros, pueden ofrecer una comprensión o interpretación general de la obra.

Poéticas de la incertidumbre

Coincidimos con Beatriz Trastoy en que la dramaturgia de los ochenta y los noventa “le propone al espectador reflexionar no sobre las certezas, sino sobre las imprecisiones, las hipótesis, las conjeturas” (Trastoy, 1998: 24). Como pudimos observar a partir de las reglas

esbozadas, la producción dramaturgica del periodo se caracteriza por la presentación de situaciones dramáticas que ponen en tela de juicio la capacidad comunicativa del lenguaje en pos de su exploración expresiva y lúdica. Los universos ficcionales se configuran con un anclaje en la realidad “conocida” o “probable” y con ciertos índices de realidad (como la mención a nombres de ciudades, calles, estaciones de subte, nombres de noticieros, etc). En ese mundo aparentemente conocido irrumpe lo absurdo, a partir de la irracionalidad de los pensamientos, sentimientos y reflexiones como así también de la extravagancia de los comportamientos, que en la mayoría de los casos son naturalizados por sus personajes. En consecuencia, predominan tramas disparatadas dominadas por lo fortuito y contingente devenidos en principios constructivos. Las acciones de los personajes y sus diálogos responden a un encadenamiento de situaciones ilógicas, muchas veces incomprensibles, que requieren un gran esfuerzo por parte del espectador para hilvanar una escena con otra y, en el mejor de los casos, establecer relaciones entre los detalles dispersos a la vez que repetitivos. No se trata de obras tranquilizadoras que confirman o avalan cierto orden establecido sino todo lo contrario: sacuden los cimientos de toda una tradición realista del teatro para quedarse sólo con su armazón. La cuestión nodal a partir de los noventa es trastocar las formas dramaturgicas cristalizadas e indagar en aquellas zonas poco exploradas, provocando un cambio estructural en los modos de concebir la escena y todo lo relacionado con ella. La distinción entre forma y contenido adquiere un relieve singular en la medida en que la primera conquista las reflexiones e indagaciones y sobresale frente al contenido, que pasa a un segundo plano. Incluso aún, la línea divisoria entre una y otra se torna confusa en tanto que ambos territorios se invaden, se cruzan y se contaminan. Sin embargo, el modo de organización narrativo, las estructuras fragmentarias, la opacidad y la dispersión de las líneas argumentales junto al desdoblamiento de los personajes/actantes favorecen el predominio de la forma. El argumento de las obras queda relegado a un segundo plano porque el acento se coloca en la materialidad de la textualidad y en el proceso de construcción de la misma. Es por ello que nos encontramos ante un teatro en donde sólo es posible la formulación de hipótesis, un teatro que configura una “estética de la incertidumbre” en términos de Proaño Gómez (2007). Según la investigadora, los planteos de las poéticas teatrales latinoamericanas de este periodo, lejos de proponer

afirmaciones y proyectos definitivos, tienen la forma de preguntas abiertas de difícil resolución. Los temas que aparecen en la escena teatral como la “búsqueda de la identidad, la libertad individual, la exclusión social, los procesos de adaptación a un nuevo modo de estar ante el mundo, la desaparición de la familia y el estado, el miedo individual y social frente a un mundo impredecible, el exilio masivo y la desprotección social” (Proaño Gómez, 2007: 15) pueden identificarse en nuestro corpus de trabajo. Estos temas y las técnicas teatrales empleadas para ponerlos en escena comprueban, según la autora, la imposibilidad de narrarlos de un modo lineal y realista, favoreciendo en cambio, una escritura episódica y velada.

Esta estética de la incertidumbre se vincula con el principio de la complejidad que postula Calabrese para referirse a la indecibilidad de los fenómenos culturales, circunstancia que se haya en consonancia con descubrimientos científicos y teorías filosóficas que, hacia la década del ochenta —a partir de la “serie desorden-azar-caos-irregularidad-indefinido” (Calabrese, 1989: 134)—, repercutieron mediante una transformación radical en la ciencia y en la ciencia de la cultura. Los resultados adquiridos en disciplinas científicas como la botánica, la anatomía y la informática, entre otras, han modificado, según el semiólogo, la percepción de los fractales, los cuales alcanzaron los umbrales de la estética en general y de los medios de comunicación y, como veremos, atravesaron los textos dramáticos y fílmicos que analizamos. Por eso queremos detenernos en la valoración estética que reciben los fractales en la actualidad, desarrollada en *La era neobarroca*, dirigida principalmente a tres de sus cualidades, que nos interesan especialmente porque funcionan como substrato de la morfología de ambas textualidades. La primera de ellas es el “carácter *casual* (...) en el sentido científico de *pseudo-aleatoriedad* o de *casualidad primaria*” (138). Si bien Calabrese acude para ilustrar esta propiedad a la informática y a la operación de *randomización*, entendemos que se trata del reemplazo del orden original de una colección de objetos por otro orden elegido al azar. En líneas generales —y este es un aspecto del que nos ocuparemos particularmente—la aleatoriedad constituye la primer característica resaltada por la valoración estética. La segunda es el *carácter gradual* (138), que significa que la estructura irregular del objeto fractal se repite en diferentes escalas tanto el conjunto como sus partes. Y la tercera es el

carácter teragónico, que quiere decir que los objetos fractales “tienen siempre una forma poligonal «monstruosa», es decir, un número altísimo de lados” (138). Calabrese aclara que los fractales son monstruos especiales por su “altísima fragmentación figurativa”. Estas propiedades que caracterizan a los fenómenos culturales requieren de una comprensión e interpretación acorde con el desarrollo del pensamiento complejo que postula Edgar Morin (1990) quien define a la complejidad en primera instancia como

un tejido (complexus: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple. Al mirar con más atención, la complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico. Así es que la complejidad se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, la ambigüedad, la incertidumbre (Morin, 1990: 30).

Como señalamos en la introducción, nos centraremos principalmente en la vertiente del teatro de la desintegración que, sin llegar a ser un teatro de denuncia, se hace eco de las preocupaciones y crisis coyunturales: si bien estas no constituyen el tema central de las obras las impregnan a través de algún elemento escénico o procedimiento creativo.

Realidad vs. apariencia

Si nos detenemos en Rafael Spregelburd y en el lugar que ocupa en nuestra dramaturgia, podemos extraer de sus escritos (2010) reflexiones que esclarecen su postura respecto de la realidad y el presente político y social del que forma parte su extensa obra. El dramaturgo distingue entre lo real y la apariencia, diferenciación que sirve de puntapié para comprender su edificio poético: lo real es una parte del acontecimiento que el lenguaje no puede nombrar y la apariencia, una construcción del lenguaje, un sistema lingüístico arbitrario de convenciones con más peso que lo real. Partiendo de la idea de que la realidad es percibida por medio del lenguaje, de la apariencia, Spregelburd se cuestiona entonces si lo verdaderamente real no es acaso algo completamente imperceptible. Esta dicotomía de lo real/apariencia atraviesa su obra y permite dilucidar la relación de su teatro con la realidad del país. Según él, hay quienes optan por representar las crisis con temas de actualidad — con mayor o menor grado de fidelidad— pero de manera ineficaz, “porque allí los

hacedores de teatro debemos competir con la habilidad de los políticos y de los medios, que son campeones en el arte de construir realidades. Y de fabricar imágenes” (171-172). Hay otros dramaturgos, dentro de los que se incluye, que eligen ser fieles a los procedimientos creativos más que al tema ya que, como el mismo Spregelburd señala, esa fidelidad es la “prueba de responsabilidad para con nuestra época”. De la misma manera, Javier Daulte (2005) expresa que el compromiso del teatro es con la regla del juego y que su relación con la realidad es arbitraria e intraducible en la medida en que forma parte de ella, “el teatro genera su propia verdad y no ilustra ni refiere la realidad. La realidad toma del teatro (del arte en general) sus verdades y las hace circular y no a la inversa” (2005: 16). Continuando esa línea de pensamiento, Spregelburd asegura que cada obra es un juego con valores y piezas “diferentes de la realidad”, sustentada siempre en un procedimiento lúdico (172). Frente a la crisis de representación de nuestro país sobre la que insiste el dramaturgo, el teatro como mecanismo lúdico construye verdades a posteriori en lugar de demostrar verdades a priori. Por lo tanto, éste se pregunta qué es lo que debe hacer el teatro frente a la crisis de representación y ensaya algunas respuestas:

- Antes que nada, el teatro es una “construcción de apariencias y no un sistema de representación de la realidad” (172). La mentira es su procedimiento constructivo y los actores de esta nueva dramaturgia se entrenan no para actuar lo más parecido a la realidad sino para mostrar al espectador de que está en frente a una actuación atravesada por “estados de verdad” (172). Este teatro pone énfasis en la cosa en sí, en el acontecimiento puro y no en la cosa como símbolo de otra cosa.

- Si el teatro presenta temas de actualidad lo hace a partir de la simultaneidad de puntos de vista, rechazando la seriedad periodística y favoreciendo el humor.

- Desconfianza de los contenidos. Los contenidos de la sociedad ya están presentes en el imaginario del espectador y si el teatro los reproduce la comparación resulta aburrida y la reflexión empobrecida.

Este modo en que Spregelburd concibe el teatro y su lugar frente al mundo va de la mano de una serie de procedimientos que permiten el desarrollo y la coherencia de la poética que despliega en su vasta producción de obras con sus reflexiones. Si bien nos detendremos en el examen de la productividad de los procedimientos en el Capítulo 4,

mencionamos provisoriamente que entre ellos se encuentra el cuestionamiento de la naturaleza del tiempo a partir de la elaboración de argumentos caóticos y, por consiguiente, la disolución del mundo entendido como encadenamiento causal (180). El objetivo formal, según el dramaturgo, es que la obra carezca de introducción y desenlace y que se perciba como puro nudo (189).

A continuación proponemos efectuar el análisis de *Geometría* y *El líquido táctil* por tratarse de dos textos dramáticos representativos de esta variante del teatro emergente de los noventa. Sostenemos que contienen en su textualidad un precedente clave en cuanto a la estructura y procedimientos narrativos y expresivos que emplea una parte del cine argentino en la década siguiente, entre ellos: construcción fragmentaria, abandono de la causalidad narrativa, desdoblamiento de los personajes, develamiento del artificio mediante la interpelación al lector/espectador, irrupción de lo absurdo, ambigüedad, autorreferencialidad y reflexiones en torno al realismo.

Geometría

En el estudio preliminar²⁶ de la edición de la obra de Javier Daulte, Osvaldo Pellettieri (2009) destaca aquellos aspectos peculiares de su poética que la distinguen del resto de las textualidades aunadas bajo la noción de teatro de la desintegración. Según el investigador, Daulte incorpora en *Geometría* los planteos filosóficos-matemáticos de Alan Badiou, “quien toma el lenguaje universal y acultural de las matemáticas ya que, para él, gracias a esa forma de pensamiento no representativo y desobjetivante, el hombre puede sustraerse a la finitud de las interpretaciones históricas” (Daulte, 2009: 35). Distinguimos entonces la fusión de una forma del arte con otros campos del pensamiento como la matemática, la cual conforma una heterogeneidad que trasluce el espíritu neobarroco de nuestro tiempo.

Geometría está dividida en diecisiete actos. En cada uno de ellos se presentan, o bien las relaciones entre los personajes y su dinámica, o bien uno de ellos realiza una intervención a la manera de un aparte teatral, interrumpiendo la narración y ofreciendo una declaración al público sobre su situación en el interior de la trama. De esa manera y en la

²⁶ “La producción dramática de Javier Daulte y el sistema teatral porteño (1989-2000)”.

sucesión de los actos, cada personaje se configura progresivamente tanto desde los diálogos propios como desde lo que verbalizan los demás personajes. A nivel textual, la obra transcurre en el lobby de un hotel de alguna extraña e indeterminada región de Europa, en donde se está llevando a cabo una convención de matemáticas. En la primera escena, Judith le narra a But —el botones del hotel— un antiguo romance que transcurrió veinte años atrás con un tal Frank, del cual se embarazó de su hija Franca. Tras ser abandonada, se casó con un matemático que concurre a los congresos transportado en ambulancia porque está en estado catatónico desde hace dieciséis años. La relación entre madre e hija se exhibe como disfuncional en el devenir de la pieza, ambas están inmersas en el odio, los desplantes y las dudas. Hay una inversión en los sentimientos tradicionales del amor maternal incondicional y, en su lugar, prevalece el desprecio. El vínculo a su vez está teñido por una atmósfera grotesca en la que Franca es vista por su madre como una mezcla entre lo animal y lo humano: “Es una perra con nombre de diosa que arrastro detrás de mí como un castigo por haberme enamorado de Frank hace veinte años” (Daulte, 2009: 187); asimismo se refiere a ella como un engendro y una adicta. El desamor de Judith hacia su hija se manifiesta en las mismas proporciones hacia su marido: “Nunca lo amé, pero siento un respeto formidable por su forma de morir” (188). De esta forma y a través de su discurso, el personaje de Judith se presenta abiertamente insensible hacia los vínculos familiares, los cuales se desenvuelven de manera cada vez más enfermiza y perversa. Por ejemplo, en la segunda escena, en un extraño diálogo con Franca, Judith le expresa claramente su odio confesándole aborrecer sus preguntas y detestarla por encima de todas las cosas. Llega a decirle “Jamás entretendría un pensamiento mío en vos” (188) y “un nieto es lo único mío que podría quererte” (189). Franca, por su parte, le advierte que tarde o temprano se suicidará, hecho que no despierta el menor interés en su madre. En la cuarta escena, But efectúa un monólogo que, suponemos, se dirige al espectador porque no hay ninguna didascalia que lo testifique. Allí, termina de instaurar la irracionalidad y excentricidad de las situaciones: “(...) hay algo exacto y ridículo en todas las actitudes. Mi comportamiento también lo tiene. Y mi conducta responde inexorablemente a la solicitud lógica de axiomas que no entiendo” (191). But tiene veinte años al igual que Franca y, como ya dijimos, es el botones del hotel. Trabaja allí desde los doce años e intercambia favores sexuales por

propinas de los huéspedes, que le permiten ahorrar fondos para una causa rebelde. En la escena sexta tiene lugar la intervención de Franca, en la que narra haberse internado en el bosque con But y haber participado del combate. También confiesa que But ignora que a partir de ese momento lleva una doble vida: “Él, para quien aquí soy Franca, no supondrá que en la espesura soy otra que responde al nombre legendario. Norma sabe cuándo y por qué morir” (193). Es decir que el deseo y la amenaza de suicidio de Franca encontrará su concreción en su desdoblamiento en Norma, nueva líder del grupo rebelde, quien muere en una inmensa hoguera.

El cuarto y último personaje es Denis, huésped del hotel y asistente de la convención en calidad de aficionado. Su valija quedó demorada en el aeropuerto mientras intentan desactivar, en vano, la bomba que llevaba dentro, porque según él, le “pagan por salvar el mundo de algo que nadie comprende” (195). Durante su estadía, Denis coquetea con Judith y reconoce al amor como la variable imprevista que opera como un nuevo principio²⁷. But efectúa la “deducción matemática” (197) de que Denis es el responsable del atentado porque es el único que no participa del congreso, además de saber que la valija de explosivos era suya. Sin embargo Denis no pierde la calma porque su estrategia es hacer aparecer los hechos de un modo ridículo para que la investigación se desoriente y se abandone el caso. Una vez más, la apelación al ridículo por parte de los mismos personajes, ya sea para mostrar su incompreensión de los hechos como But, ya sea como coartada para Denis. Para coronar la irracionalidad de las situaciones, Denis hipnotiza a But para que asesine a Franca, quien muere bajo el nombre de Norma ardiendo “como un chubasco en el infierno” (203).

Todos los personajes tienen una doble identidad o esconden algo a los demás: Judith usa pelucas, le entretienen el nombre de ciertos acertijos, la soberbia de lo que llaman categorías superiores y el número increíble de palabras esdrújulas (192), también reconoce inclinarse por la crueldad pero cuida de su marido, aunque reconoce que quizás “celebremos el velorio después de todo” (200); en el bosque cercano al hotel se desata una contienda en la que se negocia la frontera y Franca participa en ella, bajo el nombre de

²⁷ Aquí subyace el concepto del amor en los términos planteados por Badiou.

Norma; But se convierte en amigo y confidente de Franca pero es hipnotizado por Denis para asesinarla; y Denis se aloja en el hotel como un huésped más pero es un asesino encubierto llevando a cabo una misión. En definitiva, todos son aquello que muestran a los demás y aquello que ocultan, como los pliegues en un mismo plano que funcionan en el plano topológico de Franca.

Además de las relaciones interpersonales conflictivas, los diálogos que mantienen los personajes se sitúan en el plano de la irracionalidad. En el episodio cinco Judith y Denis conversan y éste último le dice “Delicioso lunar”, a lo que Judith responde “Un tumor. Como todo lo que llama la atención. Una bomba en el quinto piso hizo fracasar la ponencia de hoy. Se la reemplazará con un minuto de silencio” (192).

En relación con el entramado textual de la obra, But elabora un “modelo de catástrofe elemental” (194) sin saber exactamente su función, si bien Franca le explica que puede servir para probar la imprevisible. La topología, como una herramienta científica de las matemáticas, moldea el universo absurdo de *Geometría* y el objeto topológico ideado por But funciona, como detalle textual, en diferentes escalas que equiparan el funcionamiento de la obra misma como totalidad: caótica, imprevisible y compleja. La incoherencia que predomina en los diálogos y las situaciones que transitan los personajes está en consonancia con lo insólito que emerge progresivamente en el marco de un congreso en el que estallan bombas que interrumpen ponencias de títulos estrafalarios como “Asintotas interrumpidas: el horizonte como límite del concepto de límite” (199) o “El valor transfinito de los números imaginarios y el cuboide bajo la perspectiva de la voluntad cíclica” (204).

Del universo insólito que conforma la obra de Daulte se desprende uno de sus principios constructivos: la aleatoriedad, una propiedad de las dimensiones fractales que definen a los sistemas caóticos. Los episodios no se articulan de un modo casual y previsible sino que cada uno de ellos, a la manera de un fractal, retoma algún detalle o situación de los anteriores: ropa interior que desaparece, una máquina topológica, teorías matemáticas, una causa rebelde, una valija con explosivos y una bomba que explota. Elementos que podemos reconocer en relación intertextual con el género policial además de encontrar, según Pellettieri:

una serie de elementos melodramáticos, en especial la coincidencia abusiva, asimilados a un orden ‘lógico’, a una concepción geométrica de la realidad –y del teatro- por medio de la cual todos los hechos tienden a converger de manera lúdica en un punto impreciso en el cual lo real se pone en crisis (...) (37).

La geometría como rama de las matemáticas cuyo fin es el estudio de la figuras en el espacio, en la obra de Daulte diseña personajes suspendidos en una comarca irrepresentable escénicamente cuyo nombre y lenguaje los personajes desconocen. Las didascalias sólo indican al comienzo que la acción se sitúa en el lobby de un hotel y luego no brindan ningún tipo de información que permita al espectador configurar mentalmente las coordenadas temporales como así tampoco las características de los elementos escénicos. Sólo sabemos por los diálogos de los personajes que la ciudad en la que se ubica la acción sufrió un ataque y ya no se editan periódicos porque la redacción quedó en ruinas y se convirtió en una atracción turística.

Así como mencionamos que la presente tesis está filtrada por el espíritu de época de la era neobarroca y que éste impregna muchos fenómenos culturales de todos los campos del saber relacionándolos de manera tal que es posible asociar las formas artísticas y la ciencia, el parlamento final de *But se aproxima* a dicho carácter cultural:

(...) Es probable que en un futuro no muy lejano, y con ayuda de un buen fondo financiero, puedan tipificarse variaciones en un plano topológico que imite los infinitos contornos de un cuerpo humano. Entonces la humanidad sabrá sin vacilación a quién amar. La ciencia es joven” (206).

El líquido táctil

Esta obra fue concebida para el Grupo Teatro Doméstico conformado por Beatriz Catani, Federico León y Alfredo Martín. Las diez escenas que conforman la obra abordan diferentes tópicos asociados al arte en general y al teatro y al cine en particular, tales como el lenguaje, la representación, el realismo y la posibilidad de los actores de incursionar en ambas manifestaciones artísticas. *El líquido táctil* despliega varios niveles de representación, desde la relación actor/espectador, vínculo que hace alusión a la naturaleza del teatro mismo y a su premisa más inmediata “no hay teatro sin público” hasta la representación dentro de la representación. El primer nivel y el más inmediato, es la

evocación de situaciones pasadas desde el presente de la enunciación, que permite que convivan dos temporalidades que se intercalan contantemente al tiempo que alternan los diferentes puntos de vistas.

Los personajes son dos hermanos gemelos, Michael y Peter Expósito, y una actriz de gran renombre en tiempos anteriores, Nina Hagëken. Mientras el relato de Nina evoca con añoranza los días en que actuaba su versión de *La dama del perrito* de Anton Chejov, el relato de los hermanos rememora su triste infancia. Nina y Peter son pareja y su relación fluctúa entre el reproche y el cariño, de acuerdo a los temas que recorren: desde dejar de fumar o tener un perro hasta anécdotas divertidas en las que devienen cómplices. La información que tenemos de ellos proviene principalmente de los diálogos y son sólo algunos datos. Por ejemplo que el verdadero nombre de Nina no es tal, sino que “Nina” es un apodo que le puso la crítica porque durante toda la carrera interpretó personajes rusos y porque le encantan los animales. De Peter sabemos que es un apasionado del teatro, es adicto al tabaco, desprecia los animales que Nina ama y atenta contra sus vidas “distraídamente”. Y de Michael conocemos que es idéntico a su hermano y que tiene una “sensibilidad desmedida” (53), que lo hace tímido con las mujeres pero que explica, a su vez, su amor hacia el teatro y hacia las formas en que se manifieste, como la danza. La presentación propiamente dicha de los personajes sobreviene en la segunda escena titulada “Titán Titanovich”. En ella, Nina se dirige al público con una doble función: primero para presentarse a sí misma y contar sus días de gloria como actriz e introducir también a los hermanos Expósito; segundo, para esclarecer la naturaleza y el sentido de la primera escena de la obra “El vocablo-raíz KUAN”, dedicada a dilucidar el origen del vocablo-raíz Kuan (perro) y su utilización en diferentes lenguas. La explicación ofrecida por Nina convierte la escena que en principio resultaba indescifrable o al menos ambigua, en algo en apariencia banal y por qué no, racional: la pareja acaba de adquirir una nueva mascota y Nina se pregunta de dónde vendrá el vocablo de perro por lo que arrojan algunas suposiciones.

Como dijimos, además de Nina los hermanos Expósito también albergan en su discurso la reconstrucción de su pasado, especialmente del pasado referido a los momentos de su infancia en que fueron abandonados por su madre y en el que se perfeccionaron en el teatro musical, componiendo un número llamado “Los Xilomano Xilofón”, que da nombre

a la tercer escena del texto dramático. Tras ser separados de chicos y enviados a diferentes ciudades, Michael confiesa, desde el presente enunciativo, haber pensado en la posibilidad de incursionar en el cine, idea que su hermano no puede tolerar. En este preciso momento, comienzan los ataques verbales e iniciales hacia el cine, que reaparecerán con insistencia en el transcurrir de la pieza. En esta escena en particular, las objeciones van dirigidas primero, a la imposibilidad del actor de sentir en el cine lo mismo que en el teatro y, segundo, a la transposición cinematográfica como operación de aniquilamiento de las obras de los dramaturgos:

Expósito 1: No son actividades compatibles, Expósito. Cómo comparas el cine con esa sensación de estar en bambalinas, escuchar el murmullo de la gente excitada, esperando que se alce el telón majestuoso y que aparezca el gran teatro con esos decorados, esos personajes encantadores y brillantes representando gente que comen, se pelean o que fuman bajo la luz artificial del escenario (Pausa) ¿Y los textos? ¿Y Chejov...y Moliere...y Cervantes? Esos textos Expósito. Shakespeare muere en la moviola. Claro, quiero decir que nunca funcionó una obra suya filmada (53).

Este parlamento transmite explícitamente el completo rechazo a una forma de arte moderna, industrial y masiva frente a la majestuosidad del teatro tradicional y la puesta en escena de los clásicos universales. Una tensión entre tradición y modernidad que se repite a lo largo de la pieza en diferentes dimensiones. Nina, en su gesto habitual de dirigirse al público, asume la tarea de explicar el rechazo de su marido hacia el cine, repudio asociado a un trauma de adolescente suscitado por una película que vio de una matanza de aves de corral. Y agrega: “A partir de ese suceso no volvió a pisar una sala y elaboró una teoría dramática bastante fastidiosa e incoherente que, en ciertas ocasiones, intenta explicar” (53). El intercambio de opiniones acerca de la incompatibilidad del teatro y el cine transcurre mientras Peter y Michael preparan los detalles para revivir el número de teatro musical de su infancia, el cual, de manera imprevista y sin explicación, fracasa y da por concluida la tercera escena. Sin embargo el tópico teatro vs. cine no termina allí y es retomado en la escena siguiente, cuando Expósito 1 insiste en su defensa hacia la tradición de la artes escénicas y la justifica a través de Nina, quien aún en sus momentos de desazón, jamás

pensó en dedicarse al cine, aunque sean habituales los momentos de confusión por la precariedad de la profesión.

En la cuarta escena, titulada “El joven y el perro”, Nina narra, con interrupciones, recuerdos de su época como actriz y su participación en la versión de la obra de Chejov. Como un espiral al infinito, en este plano narrativo virtual (en tanto recuerdo del pasado) se desarrolla un nuevo nivel de representación: el teatro en el teatro, representación dentro de la representación. Nina recuerda que al ser el espectáculo de Chejov tan largo, debía realizar un intervalo, en el cual un joven hacía un número con un perro que constituía “una interesante experiencia visual. Muy renovador para la época” (54) y lo describe con todos sus detalles. En esta escena se produce la primera tensión entre Nina y Expósito 1, quien manifiesta celos mientras Nina describe embelesada el novedoso y extraordinario número realizado por el joven y el perro. La destreza técnica que brindaba el joven sin embargo no funcionaba con cualquier tipo de público, no tenía apoyo de la crítica ni aparecía en el programa de mano, sin contar con que su sueldo era muy bajo. La tensión que produce este relato culmina en un brote de ira, señalado por la didascalia final de la escena: “Su malestar crece hasta convertirse en furia. Maldice. Patea la escenografía. Rompe parte de la pared de un puntapié. Arroja el cenicero al piso” (55), hasta lograr incorporarse y comenzar a hacer ejercicios de relajación para serenarse.

Retomando el rechazo irrevocable de Peter hacia el cine, en la quinta escena titulada “Improvisación” y tras la representación verbal de otra historia del pasado de los hermanos, aparece nuevamente y en otra dimensión, el episodio de esa película traumática que Peter vio de adolescente y lo ahuyentó por siempre de las salas cinematográficas. Lo interesante es que frente al rechazo y el odio desmedido que siente por las películas, el personaje expone tanto los argumentos de su rechazo como su interpretación de la película, haciendo gala de un impensado dominio del vocabulario del cine,

De muy mal gusto y muy mal filmada. Muchos planos cortos y se perdía la noción de conjunto. Se notaba que estaba filmada en estudio. (...)¿Qué nos quiso decir el guionista?: Las nuevas generaciones son las que, de alguna manera, vengan a sus muertos y atrapan al asesino. (Pausa) Por lo menos es lo que yo entendí de ese final (55).

A esta “calificada” observación le sucede una reflexión sobre la diferencia entre la realidad y el concepto de realismo en el teatro y el cine. Peter para explicar la situación — considerada por él no realista— de los actores sobre el escenario mientras son mirados por los espectadores desde la platea, utiliza como forzada analogía una anécdota (insólita o más bien, inoperante) que le relata su hermano en esta misma escena. En la casa de su abuela, en un pueblito de Córdoba en el año 83, ante la angustia de su pollo al “intuir” que le cortarían el pescuezo a la mañana siguiente, Michael en la mitad de la noche se paró con una careta frente a su jaula mientras el pollo lo miraba fijamente. Se trata de una situación que ocurrió en la realidad y que Michael sitúa en un espacio y tiempo precisos para darle mayor credibilidad. Sin embargo y a pesar de la verosimilitud de los hechos, para Peter es una situación no realista en términos teatrales.

La explicación que ofrece Peter se basa entonces en la relación sujeto mirado/sujeto-“animal” que mira, relación y acción fundante del hecho teatral que el protagonista rechaza de lleno por considerarla artificial. Es la exaltación del artificio teatral lo que traduce Peter en sus reflexiones y argumentaciones referidos todos ellos a los diferentes modos de representación y a la configuración, o no, de cierto realismo: “Y hay autores que constituyen en esto la clave de su dramaturgia: la singularidad del hecho—que nunca podría ocurrir en una sala de cine, obviamente— de que ciertas personas en un escenario representen algo que otras miran” (56).

La inquietud en torno a las dos formas culturales persiste en la séptima escena titulada, ya sin rodeos, “Cine vs. Teatro”, en la cual se tematiza acerca de la representación como una diferencia irreductible entre el teatro y el cine. Aquí se apela tanto a la diferencia de la actuación entre un medio y otro como a la situación de convivio y a la construcción narrativa, ambas “desvirtuadas” por la fragmentación producto del montaje cinematográfico. Primero, la reflexión recae en torno a la actuación y en la advertencia, insólita si se quiere, de que no hay muchas obras de teatro en donde trabajen perros. El argumento es justificado por Expósito 1, quien arguye “Porque un animal no puede soportar el desarrollo dramático desde el principio al fin arriba de un escenario, por favor” (56) y en cambio en el cine se usan varios perros parecidos que son cambiados de acuerdo a los requerimientos de la escena. Para ejemplificar esta afirmación acude al ejemplo de *Lassie*,

en donde actuaban treinta y cuatro perras. Respecto del convivio se hace hincapié simplemente en el hecho de que en el teatro hay actores que están siempre arriba del escenario a menos que el director les indique alguna salida, mientras que en el cine no hay actores vivos. Por último y en relación con la construcción narrativa, la diferencia se marca desde un lugar asociado a la noción de teatro tradicional, más específicamente, a los preceptos aristotélicos, los cuales no admiten rupturas temporales y mucho menos espaciales:

Expósito 1 (Peter): En el cine hay cortes temporales, espaciales. No se respeta el hilo dramático. Se pasa de un escenario a otro, de una época a otra con total desenfado y uno tiene que aceptarlo así porque sí. ¿Y eso? Pero por favor, dónde se vio. ¿Dónde estuvieron los personajes mientras tanto? ¿Qué es todo eso? Así es fácil hacer actuar a un perro (57).

Como podemos deducir de esta cita, también el cine es objetado por Peter —en un estado de total indignación— por su carácter artificial y por la posibilidad que tiene, gracias al montaje, de manipular el espacio y el tiempo. En definitiva, al personaje le resultan poco realistas ambas prácticas artísticas en tanto es incapaz de asumir el pacto ficcional que cada dispositivo propone; más bien por el contrario, pareciera estar entrenado para percibir constantemente el artificio y señalar cada uno de sus procedimientos constructivos.

Otro de los temas en los que ahonda *El líquido táctil* es en lo monstruoso como vector narrativo que, sostenemos, se trata de una constante que observamos también en obras que analizaremos en el Capítulo 4, como *Remanente de invierno*, *Cachetazo de campo* y *La escala humana*. La sexta escena, titulada “Chejov y el perro”, nos interesa particularmente porque instaura la dualidad grotesca de lo animal-humano y la oposición doméstico-salvaje, a través de las figuras perro-actor/actriz-perra. Luego de recomponerse del ataque de nervios sufrido en la escena cuarta, Nina continúa con el relato que había interrumpido: el muchacho que hacía el intervalo con su perro renunció debido a su escaso sueldo y a las malas condiciones del trabajo. Sin embargo su perro se quedó en el teatro y continuó haciendo el número con ella. Nina narra que el perro, influenciado por su presencia y por sus textos, comenzó a modificar su carácter, cayendo en una especie de “lascivia casi incontrolable. Ante mis ojos, ese dócil y hasta romántico cachorro italiano— que yo, equivocadamente, creía conocer, tonta de mí—, se manifestaba ahora como una

bestia montada en una lujuria incontenible” (56). El perro, domesticado y en apariencia inofensivo, deviene en monstruo y representa un infierno en la escena: “envuelto en una terrible fascinación ese perro se arrojó encima de mí durante años, adorándome, haciéndome suya” (56). A partir de aquí la excentricidad se instala de manera definitiva en el texto y, al tiempo que instaura la irracionalidad desplazando los límites del sentido común que regirá hacia el final, culmina en la concreción de la violencia explícita de la novena escena, titulada “Expresionismo ruso”.

Pero antes de arribar a dicha escena, queremos revisar brevemente la escena previa titulada “El teatrólogo”. Con motivo de la preocupación del marido de Nina por su relato acerca del comportamiento del perro y todo lo que ella le confiesa, como su imposibilidad de discernir el personaje de la actriz —“Confundía el personaje con la actriz, a la actriz con la mujer que había en mí, a la mujer con el personaje...” (56)—, Nina consulta con un médico. Este, casualmente, es aficionado a los estudios del teatro y diagnostica la posibilidad de que Nina aún conserve “núcleos inconscientes de comportamientos de manifestación, digamos, «actoral»” (57) que afloran al recordar su época de éxitos en el espectáculo y que ella misma reconoce en calidad de narradora. Estamos, por un lado, ante un nivel de representación que atañe a la relación actor/personaje pero que, en este caso singular, se presenta como patología frente a la imposibilidad de distanciamiento de Nina con su personaje. Nina se muestra poseída como si un espíritu extraño se hubiera introducido en su alma. Según Wolfgang Kayser (1964), “el encuentro con la locura es, como quien dice, una de las experiencias primigenias de lo grotesco que nos son insinuadas por la vida” (Kayser, 1964: 224). Y agrega también algo que creemos resulta nodal en nuestro corpus dramático: que lo grotesco forma parte de un mundo distanciado en el cual las cosas que nos eran conocidas y familiares de pronto se revelan extrañas y siniestras. Es así que nos enfrentamos con lo grotesco como locura y como dimensión sobrenatural, que desestabiliza el orden del sentido común desplazando hacia los límites los parámetros de comportamiento “normal”.

La irradiación de lo monstruoso y la violencia emerge entonces hacia el final de la pieza, en la escena nueve. Esta escena está constituida por un relato (impersonal), identificable con una didascalia pero que no se presenta como tal, de diversos sucesos que

terminan de desestabilizar el universo de la obra. El primer elemento desestabilizador es “un pequeño terremoto” en toda su literalidad, que provoca la caída de una botella y el golpe de una cuchara. Así como previamente nunca se explicitó el espacio de la acción de la obra, en este relato se señala:

Llegada a un nuevo espacio. El idioma utilizado es el ruso. Nina reconoce el escenario como propio y lejano al mismo tiempo (con todo lo que eso implica). Los hermanos se reúnen y luego de un largo monólogo resuelven violentar la situación. Nina es colocada en trance a la fuerza (57).

La descripción de las acciones continúa y por momentos se vuelven incomprensibles—se menciona incluso, entre los sucesos, un “Estado ruso” (57) — si bien sobresalen gritos, quejidos, sacudidas, promiscuidad y violencia. Luego, Nina “produce varios estertores violentos. Las sacudidas liberadoras la sumergen en un nuevo estado de femineidad” (57). Finalmente, la escena se transforma y se describe una escena amorosa entre Nina y el hermano de Peter, quien la observa incrédulo. El restablecimiento de la calma por parte de los personajes es acompañado materialmente, en tanto Peter sale de la escena y vuelve a ingresar con una madera para reparar un elemento de la escenografía dañado en una escena anterior, mientras los demás observan. Luego de esta escena que representa la expresión máxima de la violencia, en la escena final titulada “La muerte de Titán”, Nina confiesa haber incursionado en el cine: “Felizmente mi paso por la escena fílmica rusa me permitió matar a esa perra que llevaba adentro y convertirme en una mujer normal. Vivir en armonía” (58). Como si de una revalorización del dispositivo fílmico se tratara, paradójicamente, éste le ha salvado la vida y la ha vuelto a la normalidad, tanto a ella como a su perro y a la relación con su marido.

Por último —y para situar *El líquido táctil* dentro la producción más amplia de Daniel Veronese—, queremos agregar que el primer nivel de representación al que hicimos alusión al comienzo, referido a la narración del pasado por parte de los personajes, constituye uno de los procedimientos que Susana Tarantuviez (2007) atribuye a la hibridación genérica del dramaturgo y que está relacionada con un tipo especial de narratividad: aquella que cuenta una historia en lugar de mostrar su representación. Nina asume el rol del narrador y al tiempo que despliega una escena virtual (pasada) a partir de

su discurso, explica las escenas de la obra, como señalamos previamente respecto de la aclaración de la primera escena. La investigadora analiza los textos publicados por Veronese en *Cuerpo de prueba* y en *La deriva* y distingue tres tipos de textos de acuerdo a sus matrices de representatividad: a) textos genéricamente “puros” que se caracterizan por poseer los rasgos típicos del teatro; b) textos “heréticos” que carecen de esos rasgos definitorios y que precisarían una reescritura para poder ser llevados a escena; c) textos “bastardos” que se caracterizan por la hibridez en tanto conllevan los rasgos característicos del género pero a su vez constituyen un “texto otro” (2007: 38). De acuerdo a los procedimientos de *El líquido táctil*, podemos ubicarla dentro de los textos “heréticos” en tanto las didascalias carecen de instrucciones explícitas para la puesta en escena (no hay descripción espacial, temporal ni de ambientación, como tampoco de escenografía y vestuario), únicamente precisan el destinatario de los diálogos proferidos por los personajes (“A público”, “Mira a Expósito 1”, “A Exp.2”) e identifican las pausas (“Larga pausa”). La puesta en escena de este texto por lo tanto requeriría acotaciones precisas que indiquen todo lo concerniente a los elementos escénicos como también a los movimientos, gestos y actitudes de los personajes.

El examen de la textualidad de estas dos obras proyecta la necesidad de efectuar el análisis de nuestro corpus a través de los detalles o fragmentos. Primero, porque todas ellas a través de sus constantes formales configuran una estética de la fragmentación (Calabrese, 1989) y de la autorreferencialidad, que nos obliga a aproximarnos a la digresión textual de las obras desde el interior de sus microsecuencias y acto seguido, establecer la relación —coherente o no— entre ellas, para finalmente poder vislumbrar y comprender la textualidad en su totalidad. Y segundo, porque el detalle está “pensado como porción de un conjunto que permite, mediante el examen más aproximado, volver sobre el mismo o releer el sistema global desde el que ha sido extraído de manera provisional” (Calabrese, 1989: 90).

2.2.- La experiencia Caraja-ji

Dentro del panorama teatral de los noventa y de la diversidad de las propuestas estéticas que emergen de él, es oportuno detenernos, aunque sea brevemente, en la experiencia *Caraja-ji*, porque la mitad de sus integrantes son los autores de los textos dramáticos que

constituyen nuestro corpus teatral y porque en las obras que surgen de esta experiencia se encuentran varios de los procedimientos que, insistimos, son apropiados luego por una parte del cine contemporáneo.

En 1995 un grupo de dramaturgos fue convocado por Roberto Cossa y Bernardo Carey a través del Teatro Municipal General San Martín para conformar lo que se dio en llamar el *Caraja-ji*²⁸. Este grupo estaba integrado por Carmen Arrieta, Alejandro Tantanián, Rafael Spregelburd, Alejandro Robino, Javier Daulte, Alejandro Zingman, Jorge Leyes e Ignacio Apolo. La propuesta inicial era formar un taller de dramaturgia en la que cada autor escribiese una obra para la Comedia Juvenil²⁹ creada y dirigida por Roberto Perinelli durante la gestión de Eduardo Rovner en la dirección del Teatro (1991-1994). El interés radicaba en buscar nuevos materiales para llevar a escena, escritos por jóvenes dramaturgos para jóvenes actores. Sin embargo el proyecto no pudo llevarse a cabo en el marco de esa institución por el desacuerdo tanto ideológico como estético entre los coordinadores del taller y el grupo de dramaturgos convocados. Estos proponían un material heterogéneo en cuanto a temas, estilos y procedimientos que no se ajustaba a lo que reclamaba la estética oficial, principalmente porque se alejaba de la tradición realista con recursos tales como la aceleración del tiempo, la recursividad y la repetición (Dosio, 2008: 27). Tal fue el inconformismo por parte de los coordinadores con el material entregado —aún en proceso de escritura—, que fueron expulsados. Debido al buen funcionamiento y solidaridad del grupo, decidieron continuar con su trabajo y finalizar los textos dramáticos en otro lugar, y fue el Payró el espacio para realizarlo. Esta experiencia fue muy breve, duró dos años y culminó con la edición y publicación de los textos dramáticos en dos libros, a cargo del Centro Cultural Ricardo Rojas³⁰.

Lo que nos interesa destacar principalmente y siguiendo a Celia Dosio, es que los integrantes del grupo “utilizaron en sus textos matrices de representación marcadamente teatralistas, algo que define una idea común del teatro entendido como artificio (...) (46).

²⁸ Nombre compuesto por las iniciales de los nombres de pila de sus ocho integrantes.

²⁹ En ella participaban los alumnos destacados de la Escuela de Arte Dramático y Escuela Municipal de Arte Dramático.

³⁰ La presentación de la primera publicación fue en marzo de 1996 en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Al año siguiente se presentó el segundo libro titulado *Caraja-ji/ La disolución* (1997).

Esta concepción del teatro como artificio y la permanente búsqueda de nuevos referentes que caracteriza tanto al *Caraja-ji* como a su contexto teatral inmediato —el teatro de la desintegración— es retomada luego por el cine que estudiamos, caracterizado por el evidenciamiento constante de los mecanismos enunciativos como también por la indagación de los vínculos posibles del cine con las otras artes y consigo mismo.

El énfasis en las marcas enunciativas por encima de la trama narrada, la disolución y desdoblamiento de los personajes, los diálogos carentes de realismo y la ausencia de marcas representacionales que caracterizan este periodo nos conducen inmediatamente a pensar en la posibilidad de acudir al concepto de teatro posdramático.

2.3.- Un teatro posdramático

Al analizar las expresiones teatrales de la década y constatar la supremacía de los procedimientos escriturales por encima de la representación de una historia, la noción de teatro posdramático acuñada por Hans-Thies Lehmann (2010) constituye un concepto sumamente fecundo. Si bien el teórico alemán propuso esta denominación para referirse a las prácticas teatrales de Europa y Estados Unidos a partir de 1970, ha sido adoptado en Sudamérica para el análisis del campo teatral latinoamericano. Previa a la definición del calificativo posdramático, el teórico alemán postula que este concepto designa una serie de fenómenos producidos en las últimas décadas que problematizan las formas tradicionales del drama. El teatro dramático constituye la forma teatral dominante del teatro occidental y se caracteriza por el lugar primordial de la acción, la imitación, la catarsis, la creación de ilusión, la representación de un mundo, la subordinación a la supremacía del texto y la totalidad narrativa de fácil comprensión. Según Lehmann, “el epíteto posdramático se aplica a un teatro llevado a operar más allá del drama, a una época posterior a la validez del paradigma del drama en el teatro” (Lehmann, 2010: 17). Sin embargo, el hecho de que se hable de esta nueva forma teatral en términos de posterioridad al drama significa que éste último persiste, aunque en una estructura mucho más atenuada y desacreditada.

Lehmann define el teatro posdramático como un teatro antiaristotélico que se resiste a expresar un sentido unívoco relacionado con un referente previo y que por el contrario,

busca restituir la materialidad del lenguaje propiamente escénico y desterrar a la trama a un lugar subsidiario. La noción de representación en su sentido de imitación de la vida es sustituida por la de presentación, ya que este teatro “borra las fronteras entre lo real y lo ficcional, y, por supuesto, no se postula como doble o espejo, sino como equivalente de la vida misma” (Lehmann, 2012: s/p). En este teatro los diálogos dejan de ser realistas, las acciones se caracterizan por la indefinición y los personajes no se constituyen como seres reconocibles con un delineamiento psicológico. Con respecto a la posibilidad de pensar en términos de un teatro posdramático en nuestro país, Karina Mauro en su artículo “La Actuación en el Teatro Posdramático argentino” (2013), analiza la productividad del concepto en la escena teatral porteña a partir de 1990. La investigadora examina dicho teatro como práctica directorial, en tanto la responsabilidad del enunciado escénico atañe a la figura del director, subrayada a partir del evidenciamiento de las marcas de enunciación que estaban completamente borradas en el drama moderno. Este artículo es crucial porque si bien corrobora el rendimiento del concepto al abordar nuestro corpus teatral, nos permite extrapolarlo al ámbito de la estética cinematográfica que examinamos y postular la posibilidad de existencia de un cine posdramático. En líneas generales, Mauro sostiene que “aquello de lo que la escena posdramática es el resultado o el fiel testimonio, es de la crisis de la representación y, en términos teatrales, del abandono de la mimesis aristotélica” (2013: 672). A su vez, la investigadora define dos aspectos generales de las obras posdramáticas que son fundamentales a la hora de analizar nuestro corpus, como “el carácter problemático del texto dramático y el tratamiento fragmentario de los componentes que otrora constituían las unidades aristotélicas” (675). Es decir que el teatro posdramático descompone la tríada de lugar, acción y tiempo postulando espacios fragmentarios, acciones desprovistas de una motivación racional y una temporalidad basada en la puesta en ritmo (Mauro), consistente en “la reiteración de momentos o comportamientos no significativos en sí mismos, pero que, mediante su repetición constante o acelerada, resulta en una escansión determinada de la escena” (676). Este procedimiento es nodal y se repite sistemáticamente tanto en el corpus teatral como fílmico que escogimos. Asimismo, la mayoría de los textos se caracterizan por la ausencia de didascalias con marcas representacionales (de espacialización, vestuario, caracterización de actores) y los espacios

se presentan como discontinuos, heterogéneos e ignotos, al igual que los tiempos que oscilan generalmente entre la evocación de un pasado y el presente de la enunciación. En ninguno de ellos se pretende llegar a un relato unificador y prevalece el amalgamiento de elementos heterogéneos (un ejemplo de esto es la obra *Fractal*, cuyo análisis se desarrolla en los siguientes capítulos). Es decir, nos encontramos ante un paisaje teatral dominado, como dijimos anteriormente y en términos de Dubatti, por una poética de la multiplicidad que es preciso estudiar de manera detallada ya que, si bien comparten elementos en común, cada una de ellas propone procedimientos singulares.

Capítulo 3

Cine argentino contemporáneo (2001-2013)

3.1.- Nuevo Cine Argentino: comienzo, desarrollo ¿y clausura?

La aparición del denominado Nuevo Cine Argentino significó un punto de inflexión en la cinematografía nacional. El ferviente deseo de ruptura con respecto al cine anterior por parte de la nueva camada de directores se vio reflejado tanto en sus declaraciones como en los films, que traían aparejado un notable recambio de temáticas y estéticas. El rechazo al cine de tesis con voluntad alegórica y con la mirada puesta en el pasado produjo un cambio radical e hizo que progresivamente emergiera un cine que dificultaba cualquier tipo de lectura metafórica, que introducía nuevos actores sociales y que tenía la mirada siempre atenta al presente. Los antecedentes inmediatos de este nuevo cine en los que se encuentran en germen muchas de las características desarrolladas posteriormente son películas como *Rapado* (1992, Martín Rejtman), *Picado fino* (1993, Esteban Sapir) e *Historias breves* (1995, Daniel Burman, Adrián Caetano, Jorge Gaggero, Tristán Gicovate, Sandra Gugliotta, Lucrecia Martel, Pablo Ramos, Bruno Stagnaro, Ulises Rosell, Andrés Tambornino, Paula Hernández). Sin embargo, dos películas puntuales marcarán el inicio de este movimiento. David Oubiña (2009) reconoce el carácter inaugural en *Pizza, birra, faso* (1996, Adrián Caetano y Bruno Stagnaro), film que se presentó en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y fue celebrado por la crítica en tanto prometía abrir nuevos caminos para el cine argentino. Jaime Pena (2009) en cambio, propone como fecha inicial del NCA el año 1999, momento en que se da a conocer internacionalmente con *Mundo grúa* (1999, Pablo Trapero) y comienza la primera edición del BAFICI. Según el crítico español, la década del NCA concluiría con *Historias extraordinarias* (2009, Mariano Llinás), significando el paso de los relatos minimalistas del comienzo al hipernarrativismo del final del periodo. Las características principales de este cine son sintetizadas por Gustavo Aprea (2008), quien identifica como pautas comunes la forma del relato que ya no descansa en una causalidad lineal sino que las historias son atravesadas por el azar,

narraciones que muestran una de las múltiples capas que conforman la realidad, el empleo de actores no profesionales y el alejamiento del estilo de actuación televisivo (41-42). Se trata, después de todo, de “la creación de un realismo que se valida fabricando una mirada fragmentaria, incompleta, de la sociedad en la que se define una perspectiva centrada en la cotidianeidad de sus personajes” (42). Una de las condiciones que posibilitó la renovación que significó el Nuevo Cine Argentino fue, en gran medida, el surgimiento de un nuevo tipo de público que, según Gustavo Aprea (2008), estaba interesado en la mirada que los nuevos directores pudieran generar sobre la sociedad argentina.

Si bien hay demarcaciones temporales para referirse al NCA y algunas sentencias que pronostican su fin, coincidimos con Esteban Dipaola en que las producciones más recientes “experimentan formas de producir la diseminación de esa idea de novedad” (2009: 20) a partir del devenir de las imágenes y las narrativas en constante transformación que permiten comprender y conocer las experiencias de nuestro mundo actual. Es decir que si bien el NCA se caracterizó en un comienzo por el rechazo al cine anterior y por la heterogeneidad de sus producciones, su denominación sigue siendo productiva para las realizaciones más contemporáneas, en tanto designa las mutaciones lógicas de un cine que sigue reflexionando sobre la naturaleza del medio y apostando por la novedad. No obstante el periodo del corpus fílmico que abordamos en esta investigación se extiende desde el 2001 hasta el 2013, es fundamental examinar en esta primera parte las características del Nuevo Cine Argentino, dado que bajo esta designación se perfila un modo de representación —denominado “no realista”— que persiste en la filmografía de los nuevos realizadores que surgen a mediados de la primera década del nuevo siglo configurando sus proyectos estéticos y sus visiones del mundo.

El nuevo cine que surge a mediados de los noventa ha sido dividido en dos grandes líneas —realistas/no realistas— que inmediatamente desarrollaremos, desde una perspectiva principalmente estética y en función de su grado de correspondencia con la realidad extradiegética. Los debates sobre el realismo están lejos de llegar a un acuerdo común sobre “qué tipo de representación para qué realidad”, sino que por el contrario se sigue reflexionando y denominando las posibilidades expresivas que el medio cinematográfico establece con su presente histórico. En esta instancia, nuestro objetivo es

analizar algunos de los films de los realizadores paradigmáticos de cada vertiente —Adrián Caetano y Martín Rejtman—, considerándolos no como polos opuestos, sino como distintas formas de realismo, resultantes del modo en que los realizadores abordan la realidad argentina; es decir, de los diferentes grados de la “jerarquía de lo real” en términos de Ernst Fischer (2004). Si bien dichos directores son los más emblemáticos al analizar la cuestión del realismo, la problemática se extiende también a los films de Pablo Trapero y Juan Villegas, entre otros.

3.2.- Cuestiones preliminares en torno al realismo

Para referirnos al realismo y a las diversas modalidades que el discurso cinematográfico ha ido estableciendo con la realidad que lo circunda, es inevitable que nos remontemos a la Italia de la década del cuarenta para ubicar en el Neorrealismo el punto de partida desde el cual comenzar a reflexionar sobre el realismo argentino contemporáneo. La razón detrás de esta elección no es establecer genealogías o comparar dos cinematografías en principio lejanas y dispares entre sí, sino remarcar el cambio de paradigma que el sistema de representación italiano de mediados de siglo XX introdujo en la cinematografía mundial. De más está decir que los modos de representar el mundo han sido objeto de debates y posturas diversas en las artes en general —como la pintura y la literatura—. Nos detendremos en esta oportunidad en el cine, dado que desde su invención hasta nuestros días su capacidad de reproducir el mundo y producir “mundos” ha estado en el centro de los debates teóricos y filosóficos del medio.

El cine ya en sus primeras décadas de existencia —al tiempo que se legitimaba como arte e industria—, sentó las bases de lo que sería hasta la actualidad un sistema de representación normativizado y altamente codificado. Este sistema constituyó, en términos de Ángel Quintana, un “realismo formal” o “realismo de la representación” (2003:107), cuya búsqueda ha sido siempre la transparencia del proceso de representación y la preocupación por la verosimilitud. Tal es el caso del modelo clásico de Hollywood y de otras formas de cine popular, que construyen historias que se presentan como una continuidad de la realidad a través de una narración lineal y comprensible y con personajes completamente delineados en sus atributos psicológicos y con objetivos claros. Frente a él

se presenta como alternativa otro modelo de construcción realista, el “realismo de lo representado” (2003:108), que considera al medio como un instrumento de conocimiento capaz de aprehender una realidad ambigua y de revalorizar el mundo reflejando una actitud ética frente a la realidad. Aquí podemos reconocer al Neorrealismo italiano y a los films de la modernidad cinematográfica, con historias ambiguas construidas a través de una narración no lineal y con finales abiertos, cuyos personajes son enigmáticos y no persiguen un objetivo identificable.

La Segunda Guerra Mundial y su estela de destrucción es un punto ineludible para pensar las posibilidades de representación frente a lo visible devastado. Los estragos del conflicto bélico en todos los ámbitos de la vida humana, desde los espacios físicos destruidos hasta las relaciones humanas desgajadas, hicieron necesaria una nueva forma de pensar, explorar y mostrar la experiencia del sujeto frente a la realidad. El neorrealismo italiano surge entonces como opción y necesidad de elaborar un discurso diferente y comprometido frente a la realidad de la inmediata posguerra. La búsqueda de herramientas idóneas que permitieran dar cuenta del nuevo entorno significó la creación de un sistema de representación realista que supuso un quiebre con el paradigma del modelo clásico, una nueva forma de relación entre la representación y la realidad.

Paulo Antonio Paranaguá (2003) reconoce, a su vez, la existencia de un neorrealismo latinoamericano en ciertas producciones ubicadas en la transición de un cine industrial y de estudios y un cine de autor o independiente. La “renovación de la mirada” correspondería según el historiador, antes que a una influencia externa, a una “tendencia interna, operando en una escala, un espacio y un tiempo amplios” (2003: 171). Esto comprueba que además de significar un cambio radical en los sistemas de representación vigentes, el neorrealismo perdura en la historia del cine y es reivindicado por directores de todas las latitudes.

Por otro lado, y como señala Jean-Louis Comolli (2007), cada “nuevo” realismo es una operación de deconstrucción de realidades anteriormente puestas en forma y desde ahora desmontadas. Comienza con el reconocimiento y la confesión de la realidad de la destrucción, colocando al espectador en un lugar de incomodidad y malestar. A partir del

reconocimiento y de asumir la nueva condición, hay que recuperar la palabra y la posibilidad de actuar, la posibilidad de la narración, del espectáculo.

Las formulaciones teóricas clásicas sobre el realismo en el cine han sido aquellas enunciadas por André Bazin (2004) y Sigfried Kracauer. La teoría baziniana reposa en la preponderancia otorgada a los elementos constitutivos de la realidad física frente a la cámara. Los logros técnicos que el cine ha atestiguado desde sus inicios, como el color y el sonido, han contribuido progresivamente a la reproducción de la realidad de forma cada vez más fidedigna. Las técnicas expresivas que según el teórico permiten “capturar las huellas del mundo” son las concernientes a la composición de los planos y a los movimientos de cámara, y los recursos privilegiados, la profundidad de campo y el plano secuencia. Estos recursos reintroducen la ambigüedad de la imagen y permiten, según Bazin, una relación con la misma más próxima como así también una participación más activa por parte del espectador en la construcción del sentido del film. El montaje analítico del cine clásico, en cambio, anularía la ambigüedad y direccionaría la mirada imponiendo un único sentido. En *¿Qué es el cine?* (2004), al desarrollar su teoría, Bazin rescata films del neorrealismo italiano como los realizados por Roberto Rossellini y Vittorio de Sica y resalta que los medios empleados por los directores se encuentran “dirigidos a reducir el montaje a la nada y a proyectar en la pantalla la verdadera continuidad de la realidad” (2004: 97). Más allá del deseo de testimoniar un mundo íntegro a través del cual se revele la esencia de lo real, Ismail Xavier acierta en advertir que, pese a todo ello, Bazin “es un apologista de la narración ficcional” (2008: 112). El director debería construir todas las ilusiones posibles siempre y cuando la manipulación recaiga en aquello que sucede ante la cámara y no sea una manipulación cinematográfica como lo es el montaje.

Mantener la inocencia del cine (no incluye el montaje) nos explica la naturaleza del ilusionismo legítimo que sólo él puede ofrecer: el cineasta puede construir todas las ilusiones, siempre y cuando sus trucos no deban nada (en la medida en que están concentrados en lo que sucede delante de la cámara), aunque en el fondo le deban todo (lo que torna los arreglos posibles y todo aparentemente es su representación en la pantalla) a los medios específicos del cine (Xavier, 2008:113).

Kracauer por su parte, en *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (1996), formula que las propiedades del cine pueden dividirse en básicas y técnicas. Las primeras consisten, por su naturaleza reproductora heredada de la fotografía, en el registro y revelación de la realidad física, una realidad que también denominará como “realidad material”, “existencia física”, “realidad efectiva” o simplemente “naturaleza” (1996: 51). La segunda propiedad consiste en el montaje, exclusivo del medio, que permite la unión de las diferentes tomas. Según Carlos Losilla (en Kracauer, 1996), para Kracauer la materia prima del cine es la captación de lo cotidiano, el tratamiento de elementos fílmicos integrados en el “flujo de la vida”. Al igual que Bazin, Kracauer considera que la realidad tangible está en el centro del cine pero, a diferencia de él, “las reglas generales del buen cine” —como las llama Xavier (2008) —estarían próximas al sistema del montaje invisible y “a la representación natural de los hechos que caracteriza el *découpage* clásico” (2008: 95). Es decir, un montaje invisible que borre las huellas de la escritura fílmica en pos de privilegiar la continuidad narrativa. Es decir que, a partir de los mismos procedimientos y concepciones similares, los teóricos arriban a postulados opuestos: Bazin proclama por el “flujo continuo de la imagen” negando para ello el empleo del montaje; Kracauer en cambio subvierte la ecuación y privilegia el “flujo continuo de la narración”, otorgando de esa manera al montaje un papel fundamental.

3.3.- Dos modalidades de representación

Como ya adelantamos, dos modalidades de representación se le adjudican a este nuevo cine que emerge a mediados de los noventa. En octubre de 2001, Silvia Schwarzböck introducía, a través de un artículo publicado en la revista *El Amante*, a “los no realistas” del nuevo cine o a un “neonorrealismo”, proponiendo un análisis de las formas de hablar de los personajes de las nuevas realizaciones al advertir la constante apelación a las frases hechas, la circularidad y el carácter empantanado de los diálogos. Dos años después, se publicaba en *Kilómetro 111* una conversación con Ezequiel Acuña, Diego Lerman y Juan Villegas, titulada también “Los no realistas”. A partir de aquí, se empezó a delinear una suerte de tipificación de los films producidos por los nuevos directores en función del apego al referente en sus universos contruados.

A medida que avanza la primera década del nuevo milenio, con una producción audiovisual en nuestro país cada vez mayor, esta división se va agudizando y es desarrollada por investigadores e historiadores. Por ejemplo, Emilio Bernini (2008) señala que la cinematografía nacional comienza, por un lado, con el realismo presentado por directores como Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, en cuyos films se vislumbra cierta idea de transparencia en relación con la realidad registrada y la utilización del cine como instrumento de conocimiento de la sociedad. En la vereda de enfrente, el investigador advierte una corriente radicalmente opuesta al realismo, representada en un comienzo por directores como Martín Rejtman y Esteban Sapir, cuyos filmes de historias menores se alejan del referente realista. En esta línea predominaría la búsqueda de una verdad de la imagen donde lo formal desempeña un papel fundamental a diferencia del modelo anterior. Desde una perspectiva estética, también se encuentra la distinción que realiza Malena Verardi (2009) al referir los dos modos de representación del nuevo cine en relación con su adhesión o alejamiento al referente. La investigadora remarca que las dos tendencias oponen la elección de ciertas temáticas al privilegio de la puesta en escena. Así como la vertiente realista coloca en primer término la importancia de la historia representada, “descuidando” el trabajo formal, en la denominada vertiente no realista la prioridad reside justamente en lo contrario, con una mayor focalización y planificación de la puesta en escena en desmedro de la historia narrada. Una operación similar realiza César Maranghello (2011) al contraponer a un “costumbrismo social, austero y realista, que se distingue por la módica intención de recrear un nuevo realismo” (2011: 24), un cine personal e intimista que problematiza la mirada, indaga en cuestiones de identidad y género y cuyas características fundamentales son la apoliticidad, el naturalismo y el ahistoricismo. Frente a estas posturas, Gonzalo Aguilar (2006) sostiene que “el término realismo se convirtió en el ideologema de debate y las diferentes estéticas se definen por el uso y la interpretación que hacen de él los directores” (Aguilar, 2006: 37).

Dentro de los estudios que desarrollan la distinción entre ambas vertientes, encontramos el análisis de Esteban Dipaola (2010) sobre los realismos en el NCA, fundamental para abordar este debate. Su importancia reside en que el autor —a partir de nociones de la teoría estética, la filosofía y la sociología— cuestiona el realismo del nuevo

cine, en especial la división en función del realismo/no realismo, y arroja algunas conclusiones que tienen que ver directamente con nuestro propósito:

Expresar la realidad en cine, es producir sus estéticas y sus narrativas al mismo tiempo que esa realidad se está produciendo. Pues la realidad no es algo dado como sostiene un positivismo arcaico, sino lo que continuamente se produce. La realidad está conformada por prácticas y producciones simbólicas culturales, las cuales son múltiples, dinámicas y flexibles (Dipaola, 2010:18).

François Jost señala que “una de las propiedades de la ficción es colocar al espectador en presencia de dos mundos: uno inventado y otro, el nuestro, que le sirve de fundamento ontológico y le otorga al espectador las entidades con las cuales juzgar la invención”. También sostiene que “toda ficción reposa en un principio de discrepancia mínima en tanto algunos mundos ficcionales son más próximos del nuestro y otros más distantes” (2004: 106). Ahora bien, creemos que la distinción que se efectúa entre realismo/no realismo respondería a esa proximidad/distancia que los films establecen con el mundo que nos rodea, si coincidimos con el teórico (2010) en que toda ficción se compone de elementos prestados de lo real (lugares, personas, acontecimientos) y de elementos puramente imaginarios. Podríamos aventurar entonces con respecto a las dos tendencias que la delimitación trazada corresponde en gran medida a los índices de ficcionalización y factualización que presentan los films. Por ejemplo, en el caso de *Pizza, birra, faso*, el mayor grado de realismo estaría fundamentado por la cantidad de elementos factuales, en un registro objetivo a primera vista, que refieren al contexto visual y social de la ciudad de Buenos Aires. Por el contrario, en el caso de *Silvia Prieto*, los índices de ficcionalización están más presentes (como la voz narradora de la protagonista), otorgando al film una subjetividad de la que *Pizza...* carece.

Si nos adentramos en las profundidades de la dicotomía, podemos determinar el modo realista por su carácter urbano: su escenario habitual son las calles de la ciudad de Buenos Aires, recorridas por personajes provenientes de una clase social marginada. La exterioridad y el registro por momentos documental de la calle refuerzan la idea de relación directa con la realidad y nos invitan a considerar las imágenes que vemos como testimonio de nuestro contexto social y visual. Retomando la lectura que Xavier efectúa sobre la teoría

de Kracauer, aquí predominaría “la afinidad con los espacios abiertos y no compuestos, la afinidad con lo no escenificado, con lo fortuito, con lo sin finalidad, con lo indeterminado”, cuya situación paradigmática para el teórico alemán no es otra que la “escena de calle” (2010: 95). En cuanto a la composición, los movimientos bruscos de la cámara, la imagen granulosa y el sonido directo contribuyen a asemejar el universo ficcional con el de la realidad. Es por eso que podemos hablar, en términos de François Jost (2010), de un alto grado de índices de factualidad³¹ que conforman los componentes del mundo representado en este tipo de vertiente. Deducimos entonces que los principales elementos por los cuales suele hablarse de “vertiente realista” son las historias representadas y los índices factuales conseguidos por el registro de la cámara como así también la utilización de actores no profesionales (las mismas características mencionadas en relación con el Neorrealismo italiano). Tales elementos que operan de modo autenticante en una narración de corte clásico son mostrados a partir de primeros planos de corta duración rodados con cámara en mano por medio de los cuales se evidencian las marcas enunciativas. La aparente objetividad percibida, entonces, no es otra cosa que un trabajo de manipulación y montaje cuyo objetivo es dar continuidad al flujo de los acontecimientos en la pantalla. Esto nos recuerda lo que señala Xavier de acuerdo a la estrategia neorrealista: “en cada ‘fragmento’ de realidad están contenidos todos los ingredientes capaces de revelarnos lo que podemos saber sobre lo real en su totalidad. O sea, cada fragmento representa el todo; lo expresa” (2008: 98).

Este realismo es considerado por autores como Bernini como el resultado de la alianza productiva entre el cine y la televisión de la década de los noventa. El realismo urbano que introdujo *Pizza, birra, faso* (1997, Bruno Stagnaro y Adrián Caetano) en el medio cinematográfico vio su traspaso a la pantalla chica con las miniseries *Okupas* (2000, Bruno Stagnaro) y *Tumberos* (2002, Adrián Caetano). La originalidad temática en cuanto a la representación del mundo lumpen y la novedad formal del film, por momentos con registros casi documentales, significó la ampliación y renovación del discurso televisivo de la década y un punto de quiebre respecto de la cinematografía nacional anterior. La

³¹ Factual: elemento que hace referencia al mundo real (Jost, 2010:124)

experiencia en ambos medios favoreció que posteriormente directores como Caetano incursionaran también en el cine de género, con la realización de films como *Un oso rojo* (2002) y *Crónica de una fuga* (2006).

Como ya se ha dicho, *Pizza, birra, faso* propuso nuevos códigos de representación estéticos y de contenido en relación con el cine de la década del ochenta y principios de los noventa. Con este film y a partir de él comenzaron a representarse desde la ficción sectores de la sociedad hasta entonces ignorados, por medio de recursos que dieron la sensación de estar frente a un nuevo tipo de realismo. La utilización de actores no profesionales, el empleo de locaciones reales, los diálogos realistas y la adopción del estilo verbal de los sujetos representados significó un quiebre radical con sistemas de representación anteriores, a la vez que marcó la pauta a seguir en futuras realizaciones cinematográficas y televisivas.

En relación con los actores no profesionales y la búsqueda de un mayor naturalismo, Adrián Caetano afirmó en una entrevista: “Nos parecía que si queríamos hacer un guión de ese tipo, con diálogos y personajes que tenían que ser creíbles, dentro de una concepción general de naturalidad, teníamos que laburar con actores así” (Peña, 2003: 80-81). Desde una perspectiva formal, y como antes señalamos, todos los recursos estilísticos se encuentran al servicio de un mayor realismo: como los movimientos bruscos de la cámara, un montaje acelerado que reduce y fragmenta la duración de los planos y el sonido directo están orientados al tal fin. La suma de todos estos elementos que confieren al film el alto grado de factualidad ya mencionado hace que algunas de las escenas se asemejen a imágenes de noticieros televisivos. “A través de sus observaciones, sus ambientes y esos personajes, el film se distanció de sus contemporáneos y logró una impresión de realidad mucho más intensa que aquella a la que el público de entonces estaba acostumbrado” (Peña, 2003: 223). Sin embargo, más allá de todas las innovaciones que *Pizza, birra, faso* introduce a nivel temático y formal y que permiten considerar el film como el puntapié del Nuevo Cine argentino, la estructura narrativa del film sigue siendo clásica en tanto los personajes tienen objetivos claros —el Cordobés quiere a Sandra y a su futuro hijo pero debe robar para poder comer y mantener a su familia—, sus acciones responden a cierta lógica —la lucha por sobrevivir en un ambiente hostil— y se aprecia, por sobre todo, una

causalidad narrativa, produciéndose lo que Xavier denomina “efecto de anterioridad” o “efecto ventana” (2008: 82) .

En el caso de *Bolivia* (2001), segundo film de Caetano, podemos ver una continuación, temática esta vez, de lo planteado en *Pizza, birra, faso*. La historia se centra en el personaje de Freddy, un boliviano que llega a Argentina tras haber dejado a su familia en su país, para trabajar en una parrilla ubicada en una esquina del barrio de Once. De esta premisa surge el retrato de las más diversas miserias contemporáneas: inmigración ilegal, explotación laboral y trabajo en negro, xenofobia e intolerancia racial. En la página web de la productora, el director explicita la temática:

Creo que el tema central es el enfrentamiento entre la gente de la misma clase social, trabajadores que están a punto de ser desclasados, y que son intolerantes los unos con los otros. Un retrato de la gente laburante de este país, de personas que pudieron tener un futuro y no lo tienen, de gente vencida.

Tal como señala Caetano, el film representa esta vez a una clase trabajadora devastada. El espacio del bar en el que se desarrolla la mayor parte de la narración cumple un papel preponderante en la actitud de los personajes, es contenedor y prisión al mismo tiempo. Este espacio es presentado desde el inicio del film a partir de primeros planos fijos que, a modo de fotografías, describen los rincones del bar que luego serán reconstruidos en planos generales. Estos planos descriptivos pueden equipararse con el detalle inútil en la novela realista, en tanto no aportan información narrativa pero funcionan como “efecto de real” (Barthes, 2004: 101), privilegiando un sistema de representación transparente. Por otra parte, abundan los primeros planos de los personajes habitués del bar. En lo que respecta a la construcción del personaje principal (Freddy), hay un momento singular de identificación con él. Esto se logra en la escena en la que efectúa un llamado a su familia: partiendo de un plano entero, la cámara se acerca hasta llegar a un primer plano del personaje. A partir de aquí comprendemos el sentimiento de Freddy de estar lejos de su esposa e hijas y la ilusión que abriga de poder mandarles dinero o de traerlas a Argentina. La humildad y sumisión del protagonista ante su situación de inmigrante ilegal y la dignidad con que afronta el trabajo diario y arduo de la parrilla tiñen al film de una fuerte carga emocional y de empatía con el personaje que se ve violentado en el desenlace fatal.

Del otro lado, la vertiente denominada “no realista” apunta a la construcción de historias mínimas con escaso desarrollo argumental y ausencia de énfasis y conflictos. Como resume Gonzalo Aguilar en *Otros mundos* (2006), los finales son abiertos, se evitan narraciones alegóricas y los personajes están inmersos en lo que les pasa, omitiendo cualquier dato de referencia a un pasado o presente histórico y social. Una diferencia fundamental con la vertiente anterior es la clase social representada y el entorno que los rodea: mientras la primera presenta a personajes provenientes de clases bajas y marginales y toma como marco de las historias escenarios naturales como las calles de la ciudad o del conurbano; la segunda se ciñe a personajes de clase media con rumbo incierto, que trabajen o no, siempre parecen estar desorientados, sin objetivos y desmotivados. Aquí el espacio que los rodea suele ser el interior de una casa y la calle aparece esporádicamente como lugar de tránsito o de encuentros. “Los espacios nunca son una dimensión necesaria para el estatuto de los personajes porque, a diferencia de las poéticas realistas de los directores contemporáneos (...), no es en ellos donde pueden hallarse las razones de los comportamientos” (Bernini, 2008: 51). Los rasgos que constituyen el carácter distintivo de este modelo nos remiten al cine moderno de los sesenta, a partir del cual el montaje se utiliza como herramienta de pasaje, de transición de una escena a otra.

Así como en la vertiente anterior se establece una alianza con la televisión, aquí el referente pasa a ser la literatura y, como veremos más adelante, también el teatro. La ópera prima de Martín Rejtman, *Rapado* (1991), se basó en el libro de cuentos homónimo del director. Los aspectos recurrentes de su obra literaria, tales como la escritura minimalista, los diálogos inocuos y los escasos atributos de los personajes son asociados a las obras de autores como Ernest Hemingway y Raymond Carver. A propósito del film *Rapado*, si bien no nos concentraremos en su análisis, es pertinente mencionar que fue considerado un film de culto y que influenció a gran parte de la nueva generación de cineastas que conformaron el llamado Nuevo Cine Argentino. Además, el film contiene en germen lo que Rejtman y la nueva generación de directores hacia mediados de la década del dos mil, desarrollarán en sus producciones posteriores, conformadas mayormente por historias mínimas y episódicas, pocos diálogos en tono uniforme y economía expresiva en la actuación.

Tomemos como ejemplo el segundo film de Rejtman, *Silvia Prieto* (1998), para analizar el modo en que construye su universo ficticio. La protagonista que da título al film es una joven de veintisiete años recién cumplidos que decide repentinamente cambiar de vida, empezando por buscar un trabajo y dejar de fumar marihuana. A partir de esta breve sinopsis, si nos adentráramos en el film e intentáramos determinar narrativamente su estructura a partir del modelo clásico —introducción, desarrollo y desenlace— o generar una división secuencial, llegaríamos a la conclusión de que únicamente podemos efectuar una descripción de las acciones de cada escena que parecen estar conectadas entre sí no de forma causal sino “casual”. La trama y las relaciones entre los personajes se construyen por medio de los objetos que encuentran, intercambian, regalan y roban. A partir de objetos como un saco Armani, una muñeca de porcelana, una lámpara de botella y un tapado de piel, se generan los episodios que en su conjunto constituyen el film. El enlace de las escenas a su vez está dado por la narración en off y en primera persona de Silvia, quien reflexiona, opina, justifica, piensa y comenta lo que las imágenes muestran y a partir de la cual conocemos a los personajes y sus vínculos. Encuentros fortuitos también configuran una idea de trama espiralada en la que las relaciones se cruzan y bifurcan. Esta forma de estructurar las escenas y la falta de razones para las acciones indican una forma de pensar la realidad que se diferencia, de un modo evidente, de *Pizza, birra, faso*.

En cuanto a la composición de los planos y la puesta en escena, asistimos al predominio del plano fijo y frontal, de larga duración y central, con excepción de los primeros planos de los objetos. Los espacios que contienen las acciones son interiores de casas, restaurantes, parrillas, transportes públicos y una esquina en la que trabajan Silvia y Brite. Ahora bien, al leer las críticas y estudios sobre este film, los escritores parecen acordar en que *Silvia Prieto* es un film no realista. Uno de ellos es Emilio Bernini (2008), quien sostiene que el film corresponde a un tipo de representación tendiente a la abstracción y encuentra una de las razones en la presencia de la tendencia coetánea cada vez más fuerte del realismo. Pareciera que su estatuto no realista fuese conferido principalmente por su oposición con el otro modelo o, más bien, por presentar una forma discursiva diferente. O Diego Pápico (2001), quien asegura que si bien el film tiene el disfraz de un relato costumbrista, “nada hay de realismo, aunque no suceda tampoco nada sobrenatural. Porque

lo ilógico es la ley, en el mundo de Silvia Prieto. Un mundo que se parece al nuestro, pero que es mucho más distinto del nuestro que el mundo de *Crónicas marcianas* o de *1984*". Entonces, si reflexionamos sobre el estatuto del film en relación con su correspondencia con la realidad o su presente extradiegético, debemos pensar desde qué parámetros y con qué instrumentos se mide dicha ausencia de realismo: ¿el absurdo de las situaciones?, ¿la actuación inexpresiva y los diálogos artificiosos y monocordes? o ¿la omisión de datos contextuales? Si bien es cierto que estas características moldean el universo del film y configuran tanto la trama como el estilo del director, no las consideramos suficientes aún para pensarlo como no realista. Además, hay que tener en cuenta que la secuencia documental final con las diferentes Silvia Prieto es un intento, según el director, de sacar al film de la ficción para acercarlo más a la realidad.

Entre los argumentos que se esbozan en la consideración de la ausencia de realismo en el film, suele señalarse el empleo de planos generales y medios que no permiten acceder a la interioridad del personaje y a su universo y que obstaculiza también la posibilidad de identificación con el personaje. Elementos que, como veremos más adelante, nos permiten pensar en la existencia de un cine teatralizado que se prefigura en este film pero que termina de perfilarse a partir del dos mil. También se menciona cierta deshumanización del mundo de los personajes, donde estos tienen igual o menor importancia que los objetos que circulan sin cesar a lo largo del film.

Ángel Quintana (2003) señala, respecto a la novela realista de Emile Zola y su relación con el referente, que "la referencialidad no se encuentra determinada por los objetos del mundo, sino por la forma como lo ficticio muestra una determinada estructura social" (2003: 81). El realismo de Stagnaro y Caetano se edifica a partir de los elementos de la realidad capturados por la cámara, por el modo en que son registrados y el empleo de actores no profesionales que representan a un nuevo actor social confinado a los márgenes de la sociedad que surge en la década de los noventa, tras la implementación de las políticas neoliberales menemistas. El realismo de Rejtman se encuentra, en cambio, en el modo en que los diversos episodios y los vínculos que los personajes mantienen revelan un resquebrajamiento en las relaciones humanas, la alienación y un aislamiento creciente, producto también de la crisis de representación, la crisis económica devenida en catástrofe

social y “del vaciamiento ideológico, político y operativo de los sistemas de mediación política” (Pucciarelli, 2011:31), desarrollados principalmente durante la gestión del menemismo.

La multiplicación de las Silvia Prieto, los objetos y los encuentros fortuitos no hacen más que estar en consonancia con una realidad múltiple, compleja y en constante cambio: Silvia un día es camarera y otro promotora, las parejas se intercambian constantemente haciendo todas las combinaciones entre ellos y los objetos pasan de una mano a otra. Con respecto a esto, el director expresa: “Para mí Silvia Prieto es una película realista y su código es absolutamente normal y cotidiano” (Bernini 2003a: 91). Y si retomamos lo planteado por Bazin respecto de la capacidad de los planos secuencia de reintroducir la ambigüedad de la imagen confiriendo un mayor realismo —en tanto la acción se desarrolla en un tiempo y espacio continuo—, resulta paradójico que este recurso estilístico esté más presente en los films de Rejtman o Villegas y que definan su estética que en los films de Caetano y Stagnaro. Por lo tanto, así como las películas de la vertiente realista muestran problemáticas actuales como la inmigración ilegal y la consecuente explotación laboral, la xenofobia o la delincuencia juvenil, Rejtman (2003) afirma que sus películas no plantean una problemática sino que ellas mismas son el problema:

Sobre todo en la Argentina, que es un país problemático y hecho de problemáticas, donde lo único que se hace es analizar la problemática de nuestras vidas o de la sociedad. Y al ser ese análisis tan consciente, la vida y la sociedad quedan de lado; lo único que queda es la problemática (Peña, 2003: 189-190).

Consideramos indispensable esta revisión del realismo y sus modos de concreción en el cine argentino para nuestra investigación, porque la cuestión del realismo ha estado siempre en el centro de las teorías más importantes del cine (y del arte en general). Ya con las vistas de los hermanos Lumière se abrieron los debates sobre el estatuto ficcional/documental de la imagen y se reflexionó sobre las posibilidades representacionales y la capacidad de registro del dispositivo cinematográfico. El propósito de este apartado ha sido analizar el Nuevo Cine Argentino partiendo de la distinción de las dos tendencias delineadas que construyen su retórica visual a partir de la adhesión o alejamiento a la realidad. Creemos que la división realistas/no realistas no es la más adecuada para pensar estos films, sino que

nos encontramos frente a diferentes modos y necesidades de abordar la realidad. Como señala Aguilar, el realismo no es “representar lo real sino ver los diferentes modos de producirlo; no implica grados de representación de la realidad, sino competencia en la producción de lo real” (2006: 31). Mientras cineastas como Caetano, Stagnaro o (en algunos casos) Pablo Trapero ponen en escena temáticas actuales como la exclusión social, precarización laboral e intolerancia racial mediante la incorporación de actores no profesionales y la utilización de locaciones reales, la vertiente liderada por Martín Rejtman acude también a temas contemporáneos como la despersonalización y el problema de la comunicación humana, privilegiando el trabajo de la puesta en escena por encima de la historia narrada, tendencia que se profundiza en nuestro periodo de estudio y que veremos más adelante al examinar los modos de asimilación del teatro por parte del cine (3.8). Previo a tal examen, consideramos necesario detenernos en el devenir del Nuevo Cine Argentino a principios del nuevo siglo, en tanto las producciones fílmicas comenzaron a repetir las mismas fórmulas narrativas y a recurrir a personajes similares, llevando a la crítica especializada a mostrar cierto estancamiento y a los films a parodiarse a sí mismos, como en el caso que analizaremos a continuación.

3.4.- Indicios de cristalización

En el transcurso del periodo, como recién anticipamos, el cine argentino mostró ciertas marcas de agotamiento que fueron señaladas por la crítica especializada y parodiadas por algunos films, como fue el caso de *Upa! Una película argentina* (2007, (Santiago Giral, Tamae Garateguy y Camila Toker, 2007). La dimensión crítica de este film adquirió notoriedad al coincidir con las valoraciones provenientes del ámbito de la crítica, que señalaron agotamiento y síntomas de estancamiento del cine nacional de los últimos años. Aquellos augurios se refirieron tanto a la utilización reiterada de ciertos procedimientos en la construcción formal –la recurrencia a planos fijos y de larga duración–, como a la previsibilidad de sus temáticas y narrativas, centradas en personajes solitarios, enigmáticos pero no por ello interesantes, y carentes de atributos que impedían cualquier tipo de identificación con el espectador. Gustavo Noriega advierte, en noviembre de 2006, en un artículo también publicado por la revista *El Amante* (nº 174), que el Nuevo Cine Argentino

se encuentra “enfermo de gravedad y solemnidad”. La frescura inicial y los aires de renovación cedieron paso a un cine carente de vitalidad, parco y sin sentido del humor. De esa manera, la autorreferencia, en desmedro de la no referencia a nada del mundo exterior cotidiano y conocido, comienza a constituir un rasgo de estilo dentro del “programa estético” de las nuevas realizaciones. Es así que la parodia y la necesidad de revisar cierto patrón institucionalizado en el NCA surgen al promediar la década de su nacimiento. La renovación estilística y narrativa que significó en un comienzo, al convertirse en canon alejó de forma definitiva al público de las salas, al tiempo que era condenada por la crítica especializada (Porta Fouz, 2002; Quintín, 2002; Noriega, 2006) proveniente principalmente de la *Revista El amante* —la misma que celebraba años atrás el renacer del cine nacional.

Frente a este panorama local, surge Manifiesto Grupo Acción, nombre elegido por el conjunto de directores y participantes de *Upa!...*, quienes elaboran un breve manifiesto artístico presentado en los créditos iniciales del film. En él, los directores-actores postulan las siguientes consignas o principios para hacer cine:

Manifiesto: la conciencia del proceso y de la dinámica de trabajo elegida.

Grupo: muchas cabezas pensando y tomando decisiones. Sumar.

Acción: movimiento, la palabra que pone en marcha la escena, la definición de hacer.

Este manifiesto pretende marcar un corte con el cine que se viene produciendo en el país, un cine que ha inspirado una suerte de “dogma imaginario” formulado irónicamente por Guido Segal (2007) en la revista de cine *El Amante*:

- 1) la cámara estática prevalecerá por sobre la cámara en movimiento, ya que el dinamismo atenta contra la verdadera intensidad dramática;
- 2) no dudarás en utilizar planos secuencia de extensa duración, dado que no es la acción la que determina al montaje sino la densidad dramática;
- 3) priorizarás la escasez de diálogos por sobre el cine dialogado, ya que ninguna palabra suena tan fuerte como el silencio;
- 4) la actuación en el sentido tradicional pertenece al teatro; el cine verdadero se apoya en la actuación minimalista o en la no-actuación;
- 5) ante la duda, siempre tomarás distancia de los personajes y de sus desgracias; mirada de entomólogo;
- 6) filmar los intersticios entre acciones es captar la vida en su más pura expresión. Las escenas de gente comiendo, en el baño o durmiendo aportan la crudeza necesaria para un cine verdadero;
- 7) elige una estructura fragmentaria y evidénciala en todo momento;

- 8) no se trata de narrar sino de construir climas; no es una cuestión de qué pasa sino de cómo pasa; no filmarás una serie de acontecimientos sino el devenir de la subjetividad de uno o más personajes a lo largo de un período de tiempo acotado;
- 9) el director es el único responsable de la obra. Su nombre deberá aparecer antes de los créditos y en todo elemento publicitario del film;
- 10) el humor está vedado, dado que entretener no es el fin del arte (Segal, 2007:7).

Como puede verse, en este “dogma” se sintetizan las características estilísticas cristalizadas del NCA —planos fijos, fragmentación, ausencia de diálogos, etc—, resaltando sarcásticamente el agotamiento de la innovación propulsora del movimiento. En medio de una cuantiosa producción, la novedad que significó el estreno de *Upa!...* residió principalmente en su condición de autoparodia. El film elabora un discurso capaz de repensar irónicamente buena parte de las producciones cinematográficas, cuya trama pretende reconstruir el detrás de escena de los films asociados al nombre de NCA. Las particularidades de este movimiento³², devenidas en rasgos de estilo a lo largo de una década, permiten analizar el film desde la noción de parodia y bajo la luz de conceptos que derivan de dicha operación discursiva, tales como reflexividad, autorreferencialidad y metacine.

3.5.- Autorreferencia y parodia posmoderna

La modernidad es testigo de la crisis de la representación que pone en tela de juicio la obra de arte y su relación con el referente. Como señala Winfried Noth (2001), “si la crisis de la representación es la característica semiótica de la modernidad, su radicalización en la teoría de la autorreferencialidad de los signos es el factor semiótico de la era posmoderna”. En respuesta a esta crisis, surge entonces la autorreferencialidad en el arte y la necesidad de revisar y cuestionar sus procedimientos, a través, por ejemplo, de la parodia. Desde esta perspectiva, podemos pensar el NCA como paradigma de una posmodernidad que, al tiempo que se refiere a sí misma, retoma y continúa los postulados de la modernidad cinematográfica argentina de los años sesenta, como la radicalización de la narración a la

³² Acordamos con Gonzalo Aguilar (2006) y Malena Verardi (2009) en considerar el Nuevo Cine Argentino como movimiento, porque más allá de la diversidad estética de los films, todos ellos representan una ruptura con el cine de los ochenta y principios de los noventa, introducen innovaciones narrativas y comparten condiciones de producción, distribución y exhibición similares.

deriva, la ausencia de conflicto como eje constitutivo de la trama, la actuación despojada o de expresión autocontenida y el privilegio de la banda de imagen por encima de los diálogos y el sonido.

El film, con características evidentemente reflexivas, tematiza aquello que debe hacerse y lo que no, siempre en relación directa con la estética cristalizada del NCA. Por ejemplo, cuando le ofrecen un papel dentro del *work in progress* a Gloria Carrá, ella pregunta: -¿La película tiene algo político, algo comprometido? ¿Tiene una historia o es como esas películas en las que últimamente no pasa nada?-. Y en una conversación de café referida al proyecto, Daniel Fanego manifiesta la preocupación resignada de que en el nuevo cine todo es imagen y faltan diálogos. De hecho, estas escenas del film son las escogidas para la confección del tráiler de *Upa!*, que comienza con el interrogante: ¿Por qué la gente no ve cine nacional?

En el discurso elaborado por el film, podemos identificar las características que plantea Linda Hutcheon (1991) sobre la parodia posmodernista. Una de ellas es la que la describe como una “forma problematizadora de los valores, desnaturalizadora, de reconocer la historia (y mediante la ironía, la política) de las representaciones” (1991: 2). La autora destaca principalmente la ironía y la crítica como características constitutivas de la parodia y su relación con las formas de representación del pasado, descartando por completo lo nostálgico. Más adelante sostiene que el arte posmoderno utiliza la parodia y la ironía para “hacer participar a la historia del arte y a la memoria del espectador en una re-evaluación de las formas y contenidos estéticos mediante una reconsideración de sus políticas de la representación comúnmente no reconocidas” (1991: 8). A su vez, Hutcheon hace hincapié en que la parodia puede emplearse como técnica autorreflexiva, dirigiendo la atención hacia el arte como arte.

En el caso particular del cine, sería pertinente hablar de reflexividad cinematográfica (Aumont, 2006), por la constante apelación a la construcción discursiva del dispositivo y a la tradición que inaugurara el NCA. Por otro lado, Robert Stam (1999) sostiene que “la inclinación hacia la reflexividad debe ser vista como sintomática del autoescrutinio metodológico típico del pensamiento contemporáneo, su tendencia a examinar sus propios términos y procedimientos” (1999: 228). El teórico estadounidense

también enumera y describe algunos de los términos críticos que designan las diversas prácticas reflexivas en el arte y en la literatura, como ficción autoconsciente, metaficción, relato narcisista, arte del agotamiento, antiilusionismo, autorreferencialidad, puesta en abismo y la autodesignación del código (1999: 229). Términos que, en mayor o menor medida, permiten analizar el film en cuestión y su relación con el contexto cinematográfico y cultural de la época.

Dentro de las posibles acepciones de lo que suele llamarse el “cine dentro del cine”, un término poco frecuentado es el de metacine, que Luis Navarrete (2003) define como un discurso autorreferencial que reflexiona sobre los “procesos cinematográficos y su evolución enunciativa.” Entre los sentidos admisibles del metacine, el autor enumera cuatro maneras de manifestarse: 1) el cine como construcción artificial; 2) el cine como relación intertextual con otros discursos; 3) el cine como discurso reflexivo sobre su propia construcción relatora; 4) el cine mostrándose como decorado o trasfondo argumental. *Upa!*...es atravesada por todas estas posibilidades: la artificialidad del cine se muestra en las escenas de rodaje, la iluminación, el maquillaje y todo lo referido a la puesta en escena; la intertextualidad está presente con las referencias constantes al estilo del NCA y los problemas de producción y financiamiento; la reflexión sobre la construcción relatora del cine se encuentra en la confección del guión y en la intención de hacer una película “de climas”; y el cine como excusa argumental engloba la trama del film: ante la obtención de un premio, el equipo debe rodar un work in progress.

Por último, otra forma de referirnos al metacine es el término de metaficción, a través del cual y según Alberto García (2009), “(...) la atención de la ficción se dirige hacia la propia forma. El relato abandona su transparencia para convertirse en un artefacto que muestra sus propias huellas de producción: su autoría, sus influencias, sus problemas en la creación artística”. García también reflexiona sobre los motivos que hacen que los creadores se vuelvan sobre sí mismos o sobre su medio y señala el agotamiento del arte y la denuncia ideológica. Por eso mismo, no es casual que este tipo de films surja en un momento en que, como decíamos más arriba, la crítica coincide en diagnosticar la debilidad del movimiento y en señalar la necesidad de un cambio radical.

Retomando la cuestión paródica y siguiendo la línea de lo planteado por Hutcheon, Charlotte Lange (2008) desliga a la parodia contemporánea de su tradicional objetivo satírico y también resalta su carácter cómico, irónico y de carácter revisionista. Lang reconoce cuatro formas de parodia: la burla satírica, la reflexión metaficticia, la meditación extraliteraria y la crítica literaria. Dentro de estos modos, podemos ubicar a *Upa!* dentro de la reflexión metaficticia, en tanto es dominada por la (auto) reflexión cinematográfica en prácticamente todas sus instancias. Al pensar el film como parodia y a su vez como un discurso intertextual con el cine del pasado inmediato, es necesario recuperar la distinción que Lange efectúa entre parodia e intertextualidad. Si bien la parodia es intertextual por definición, dado que parte de un texto anterior, se diferencia de la intertextualidad por dos motivos. El primero se refiere a la naturaleza cómica de la parodia, naturaleza de la cual la intertextualidad carece; y el segundo, reside en que mientras la referencia intertextual puede ser inconsciente, la parodia es abiertamente consciente de su procedimiento.

Y fue justamente esa cualidad la resaltada por la mayoría de los críticos luego del estreno del film. Por ejemplo, Diego Batlle, argumenta al referirse a ella: “una (auto) parodia a los clisés, las contradicciones, los estereotipos y lugares comunes —tanto en el terreno estético como en el de la financiación y la realización— del denominado nuevo cine argentino” (La Nación, 15/11/2007). O Miguel Frías, quien con el título de “Lúdica y desprejuiciada”, señala que:

Sus directores (Santiago Giralt, Tamae Garateguy y Camila Toker) conocen el estado de cosas: los tres surgieron del Nuevo Cine Argentino (NCA) y saben que esa corriente, nacida como saludable ruptura, se tornó -en líneas generales- previsible, solemne, repetitiva. Con *UPA!* no pretenden "condenarla"; ni siquiera juzgarla: apenas ponerla en debate y hacerle la más gentil de las parodias: la autoparodia (Clarín, 15/11/2007).

En relación con el carácter cómico de la parodia, Tamae Garateguy sostiene: “Nuestra idea era que todos podamos reírnos de nosotros mismos, de nuestros patetismos. Me parece que en esto del cine hay mucho ego. El cine viene tratando temas serios, con mucha solemnidad y el grupo quiso intentar meterse con eso desde el humor”. Y esta idea de “reírse de uno mismo”, se materializa en los créditos finales del film, con todo el equipo de filmación

bailando en una terraza y frente a la cámara la canción de Tomi Lebrero que dice “¿Por qué seremos tan dementes los chicos del cine independiente?”.

3.6.- Nuevos realizadores

Promediando la década del dos mil, aquellos directores que habían presentado sus óperas primas en los noventa se asentaban en el medio cinematográfico contando en su haber con dos o tres películas estrenadas. Mientras estos realizadores se afianzan en sus carreras, a mitad de la década vuelve a surgir una nueva camada de jóvenes directores, compuesta en su mayoría por egresados de la FUC. La emergencia de este conjunto de jóvenes cineastas trajo consigo la aparición de un nuevo grupo de actores y actrices, la mayoría de ellos provenientes del ambiente teatral y que incursionan muchas veces también en novelas televisivas. Tal es el caso de Esteban Lamothe, Esteban Bigliardi, Pilar Gamboa, Romina Paula, Julián Tello, Julia Martínez Rubio, María Villar, Ignacio Rogers o Julián Larquier Tellarini, jóvenes actores que se repiten una y otra vez en los films producidos en la segunda mitad de la década del dos mil.

La carta de presentación de estos noveles cineastas es el film *A propósito de Buenos Aires* (2006, Manuel Ferrari, Alejo Franzetti, Martín Kalina, Cecilia Libster, Francisco Pedemonte, Clara Picasso, Matías Piñeiro, Juan Ronco, Andrea Santamaría, Malena Solarz y Nicolás Zukerfeld), un film colectivo gestado, realizado y producido por alumnos y ex alumnos de la Universidad del Cine. Así como ocurriera con *Historias breves*, se puede considerar a este film como una suerte de manifiesto fundacional en el que, antes de realizar sus propias películas individuales, los directores prefiguran los recorridos narrativos y expresivos que explorarán a continuación: la ciudad como escenario, los diálogos sin énfasis y las acciones débiles, la estructura fragmentaria que acoge en su interior una sucesión de cuadros que no siguen un estricto orden causal, el empleo de procedimientos realistas —planos de extensa duración y filmación en locaciones— combinados con otros que promueven un extrañamiento sistemático —frágiles lazos narrativos y nula presentación de los personajes y de los vínculos que mantienen entre sí— y, por último, la alusión al campo de la historia, la literatura, el teatro y el cine tanto nacional como universal. Los lugares de la ciudad que el film explora son la avenida

Corrientes y la avenida Rivadavia, la Reserva Ecológica, el Teatro San Martín, la célebre confitería La Giralda, los lagos de Palermo, estaciones de trenes, el cementerio de la Recoleta y la Biblioteca Nacional. Por todos estos lugares los protagonistas transitan y construyen pequeñas, muy breves historias que no se configuran como tales sino que muestran los hilos de algo latente que más adelante reaparece para volver a desvanecerse. *A propósito...* edifica un entramado discursivo de referencias históricas y artísticas que se amalgaman con el presente transitado por los protagonistas, a partir de una superposición de lecturas de textos históricos y obras literarias (Roberto Arlt, Macedonio Fernández) que configura una relación dialógica entre el pasado y el presente. Los intertítulos que dividen el relato no conllevan la estricta función de separar o puntuar las múltiples escenas que conforman el film; su ubicación resulta completamente arbitraria y su función es la de organizar y dividir el conjunto de los fragmentos. Los protagonistas del comienzo que parecían haber quedado atrás resurgen para volver a desaparecer sin ninguna misión que la de la pura presencia.

Sin pensamos en un denominador común entre todos estos directores, sin duda el BAFICI ocupa un lugar fundamental para esta nueva camada de realizadores, en tanto que la mayoría de sus films, como los de Alejo Moguillansky y Matías Piñeiro, son exhibidos y premiados por el festival que promueve muchas veces su posterior circulación en espacios alternativos de exhibición como la sala de cine del MALBA y la sala Leopoldo Lugones. Este modo de circulación alejado de las salas comerciales constituye una de las características de lo que Aguilar (2010) define como cine anómalo, un cine que no necesariamente se enfrenta a un orden establecido sino que se realiza al margen de él, crea nuevos circuitos de exhibición y reubica al cine en el mundo del arte estableciendo conexiones y líneas de fuga (Aguilar, 2010: 241), como el diálogo con escritores jóvenes y la permeabilidad de la renovación en las artes escénicas del último período.

La novedad que trajo el cine argentino hace veinte años con la ruptura que impuso en la forma de producción y en la creación de una estética aceptada y consolidada (ya mencionamos que los realizadores promediando la década del dos mil cuentan ya en su haber con dos o tres películas estrenadas) en la actualidad se restablece y resignifica. Es indiscutible que una segunda generación de cineastas sigue apostando por la novedad

formal en cada uno de sus films, por lo que la denominación de “nuevo” sigue siendo viable en ese sentido, en la exploración constante de las posibilidades y los límites del dispositivo, pero también en la incorporación de nuevos rostros que, tras su aparición en uno y otro film, se identifican con un conjunto de películas particulares. Más allá de la novedad a nivel narrativo y formal que introdujo este grupo de realizadores, no faltó quien reconociera en ellos un cierto parecido de familia con la nouvelle vague europea, especialmente por un cierto afrancesamiento en cuanto al gusto por la literatura argentina de fin de siglo, por los jóvenes intelectuales que recorren las calles y los jardines de la ciudad y la estética en blanco y negro³³.

3.7.- ¿Podemos hablar de un cine posdramático?

Dado que proponemos pensar el teatro de los noventa como un antecedente formal y narrativo de lo que sucede en el cine en la década siguiente, nos surge el interrogante acerca de la posibilidad de extrapolar a la práctica cinematográfica la noción de teatro posdramático que define la práctica escénica. Es decir, pensar la productividad en el ámbito audiovisual de un concepto que atañe al teatro y a la práctica performativa, en tanto consideramos que comparten procedimientos escriturales similares, metodologías de actuación parecidas y concepciones afines en el modo de concebir el arte en relación con la realidad. Previo a identificar los procedimientos comunes que nos avalan a la hora de pensar el cine en términos de posdramaticidad, queremos señalar como punto de partida que ambas expresiones comparten y son atravesadas por la noción de crisis de representación que se ajusta, como mencionamos en el capítulo anterior, a la escena porteña de la década del noventa.

³³ Este reconocimiento de la nouvelle vague como antecedente se refiere principalmente a los films *El hombre robado* (2007) de Matías Piñeiro, *Cómo estar muerto/cómo estar muerto* (2008) de Manuel Ferrari y *La carrera del animal* (2011) de Nicolás Grosso, conjunto de films de jóvenes egresados de la FUC que junto a *Castro* y los films de Alejo Moguillansky, Batlle les adjudica una “suerte de marca o escuela”. Sobre *La carrera del animal* precisamente, Batlle la inscribe dentro de una línea “neo-nouvelle-vague”. Ya previamente Kairuz (2007) había reconocido cierta filiación con el movimiento francés y tituló su crítica de *El hombre robado* “El amour argentino. Sarmiento y la Nouvelle Vague en una historia de libros, chicas y museos”.

Como veremos enseguida, los análisis de los textos fílmicos que desarrollamos en esta investigación pretenden justamente examinar los elementos que definen la naturaleza misma de aquellas manifestaciones teatrales que permiten ser pensadas bajo el nombre de teatro posdramático. Tales elementos trasmigran y configuran lo que denominaremos a partir de aquí cine posdramático, y son principalmente la desjerarquización de los procedimientos cinematográficos que configuraron por décadas un sistema narrativo clásico, circunscrito a la articulación de una trama desarrollada de un modo lineal y en función de una estructura argumental organizada en las fases correspondiente de introducción—desarrollo—desenlace. El énfasis en la historia deja de ocupar un lugar primordial y por esa misma razón se desestabiliza la estructura argumental clásica que es reemplazada por una estructura fragmentaria y arbitraria que no responde a una lógica causal sino que, por el contrario, describe una simple sucesión de secuencias de acontecimientos muchas veces inconexas o enlazadas de un modo endeble y aleatorio. Por eso también propusimos al comienzo el término de cine de situación, para referirnos a esta variante del cine que abordamos y que, creemos, puede ser enriquecida también a partir de la inclusión posdramática. La disrupción narrativa que caracteriza a nuestro corpus fílmico promueve una lectura no lineal e irracional y exige del espectador una participación activa en la recepción de la obra, en tanto es él quien debe ordenar e interpretar aquello que se le ofrece de un modo caótico y fortuito. Esto nos remite indefectiblemente al conjunto de regularidades que esbozamos en el capítulo anterior en relación con el teatro, especialmente a aquella referida a la multiplicación de sentidos, más allá de que todas estén relacionadas entre sí.

Asimismo, y así como el teatro posdramático pone el énfasis en los procedimientos a partir de la indagación de los recursos escénicos, el cine posdramático también se somete a la exploración permanente de las posibilidades expresivas y escriturales del lenguaje cinematográfico, apelando a una libertad formal impensable dentro un sistema narrativo clásico. El acento en las marcas enunciativas y por ende la exaltación del artificio constructivo es también un elemento distintivo recurrente que está asociado al empleo repetido de extensos planos secuencias y la consiguiente importancia otorgada al montaje interior dentro del cuadro. También el estatismo de la cámara, sesgado por la movilidad y el

fraccionamiento, opera de contrapunto y otorga a la impronta teatral que examinamos un dinamismo propio de naturaleza cinematográfica.

En este cine que postulamos como posdramático tampoco hay motivaciones racionales que expliquen un devenir en el comportamiento de los personajes y de la trama ni presentación de los protagonistas: estos aparecen en cualquier momento del film sin ningún tipo de justificación y los vínculos entre ellos si no son difusos, son inexistentes.

Por otro lado, se puede identificar, al igual que en el teatro, la puesta en ritmo por medio de “escenas en *loop*” que consisten en la repetición sucesiva de una acción o diálogo con mínimas variaciones que produce un efecto de acumulación a la vez que de diversificación (*Luego, Viola*). Tomamos la acepción de ritmo que emplea Calabrese para definir a la estética neobarroca como “la forma temporal en la que todos los miembros repetidos varían en uno o más de sus atributos” (Calabrese, 1989: 49). Por último, los espacios también se presentan como discontinuos y la mayor parte de las veces son irreconocibles, cuya sola puesta en cuadro constituye enclaves de la mirada. Se trata de espacios vacíos —desprovistos de personajes y por lo tanto, de toda acción— que materializan el paso del tiempo.

3.8.- Tres modalidades de asimilación del teatro en el cine

En este cine que identificamos como posdramático podemos delimitar tres modos de vínculo o de apropiación del teatro por parte del cine:

- 1) Films realizados por directores y actores teatrales en los que se evidencian las indagaciones de lenguaje y preocupaciones formales que provienen de su labor escénica — *Todo juntos* (2002, Federico León), *Extraño* (2003) y *Cuatro mujeres descalzas* (2004, de Santiago Loza) —.
- 2) Films de la “puesta en escena” y situaciones mínimas en los cuales la revaloración de la imagen por encima de las acciones que se desarrollan en su interior relegan a éstas a un segundo plano — *Sábado* (2001, Juan Villegas), *Incómodos* (2008, Esteban Menis), *Ocio* (2010, Alejandro Lingenti y Juan Villegas) —.

3) Films de estructuras episódicas que remiten a la división en actos de las obras teatrales. Dentro de esta categoría reconocemos a su vez dos variantes de la estructura episódica:

a) Films cuyos episodios son argumentalmente independientes entre sí —*A propósito de Buenos Aires* (2006, AA.VV), *Luego* (2008, Carola Gliksberg), *Vidrios* (2013, Ignacio Bollini y Federico Luis Tachella) —.

b) Films cuyos episodios están conectados por los mismos personajes y por una misma trama —*Castro* (2009, Alejo Moguillansky), *Todos mienten* (2009, Matías Piñeiro), *El turno nocturno* (2011, Matías Rispau) —.

A continuación nos ocuparemos de esbozar los rasgos de cada uno de estos films en función de la posibilidad de pensarlos en términos de cine de situación o cine posdramático. Nos detendremos en los personajes y diálogos de cada uno de ellos en el Capítulo 4.4.3.

1) **Films realizados por directores teatrales.** En esta primera modalidad incluimos aquellos films realizados por dramaturgos y directores en los que se evidencian huellas de su proceder escénico. Examinaremos los elementos de sus films que tienen una indudable impronta teatral.

Todo juntos

Este film está concebido desde un primer momento para ser llevado a cabo con procedimientos teatrales. Así lo expresa Federico León en *Registros...*, en donde reflexiona acerca de sus intenciones de hacer una película a partir de convenciones teatrales: desde el proceso de construcción similar, hasta el empleo de los espacios, los personajes y la actuación. El tema que atraviesa *Todo juntos* es el estadio final de una pareja en pleno proceso de separación que no logra poner fin a su relación. Federico León y Jimena Anganuzzi son prácticamente los únicos personajes del film; merodean por diferentes espacios públicos como bares, cabinas de locutorios y taxis. Como señala el director: “Uno no puede averiguar cuál es el conflicto, por qué se están separando. La película está empezada en todo sentido. Eso es similar a mis obras de teatro: el relato es la relación entre

personajes en un lapso de tiempo y el devenir de esos personajes"³⁴. No sabemos entonces cuál es la razón de la separación ni tampoco por qué les cuesta tanto hacerlo, simplemente somos espectadores de un ir y venir constante de la pareja que, hacia el final de la película, permanece de idéntica forma que al comienzo, tomando café y en una actitud impasible. El empleo de convenciones teatrales y la ficción propuesta en *Todo juntos* se complementa con el aspecto autobiográfico de la historia: Federico León y Jimena Anganuzzi eran pareja fuera de la ficción y, al igual que en el film, estaban atravesando la separación. Es decir que el film, además de poner en escena la vida personal del director, muestra a su vez su proceso de construcción develando la relación director-actriz:

Como en todas las obras, me interesa que la misma obra dé cuenta de cómo fue hecha. También podía decir que la película era la relación entre un director y una actriz. Le pedía que hiciera determinadas acciones, como si ella fuera la más expuesta y yo le daba órdenes. Así fue el proceso. La cámara filmaba y yo mismo actuando le pedía a ella que hiciera cosas. O sea que la dirigía estando adentro mismo de la película, como si ésa fuese la dinámica de relación de esa pareja (en Fontana, 2005: 11).

Retóricamente, el film comienza con una escena en el campo en la que Federico León carnea un cerdo. La calidad de la imagen sugiere que se trata de un video casero y esto se confirma cuando la imagen se congela y aparece enmarcada por un televisor. Inmediatamente se escucha sonar el teléfono y así comienzan las idas y venidas de los encuentros y desencuentros entre Federico y Jimena, siempre interrumpidos por llamados telefónicos de familiares y amigos. La recurrencia a primeros planos de extensa duración de los rostros de los protagonistas, con la mirada perdida y dirigida hacia el fuera de campo, y los silencios que invaden la imagen crean un clima opresivo y de incomodidad creciente. Los encuentros y las llamadas permanentes logran el efecto contrario al que su naturaleza persigue: la total incomunicación y el desacuerdo. En relación con la noción de cine de situación que postulamos para referirnos a este tipo de films, queremos destacar precisamente que *Todo juntos* está conformada por una sucesión de situaciones que atraviesan los personajes y que los deja tal cual estaban en el comienzo: indecisos y

³⁴ Extraído de: <http://www.lanacion.com.ar/533801-leon-esta-pelicula-es-mi-diario-intimo>

agotados por la misma situación de incertidumbre inicial cuya irresolución convierte al film en una narración circular. El director define su ópera prima cinematográfica de la siguiente manera: “*Todo juntos* es la historia de un estado. De un devenir de los personajes por el mundo de lo acabado”³⁵, es decir un estado único que permanece inmutable pero que resulta cada vez más tedioso por el paso inexorable del tiempo.

El director además de emplear el mismo proceso creativo tanto en sus obras teatrales como en su ópera prima —similares procedimientos expresivos y narrativos—, reconoce la estrecha relación en los últimos años del cine y el teatro, es decir, la productividad del teatro en el cine que proponemos dilucidar:

(...) hubo en los últimos años un acercamiento del cine independiente hacia el teatro independiente. El cine independiente empezó a ver cómo producía el teatro y le “robó,” digamos, formas de producción al teatro independiente, las asimiló para el cine. Y también formas de exhibición. (...) El teatro siempre admiró al cine, pero el cine le tenía un poco de fobia al teatro. Algunos directores de cine le tenían un poco de miedo a esa situación de estar ahí con los actores en vivo. Hará unos 10 años que empezó a acercarse el cine al teatro. Fue muy bueno este encuentro; se nutrieron los dos (Federico León, 2013)³⁶.

Este reconocimiento de la presencia del teatro en el cine, del lazo entre ambos, también es expresado por Gonzalo Aguilar (2007) en relación a este film de Federico León de la siguiente manera: “La poesía (la antipoesía si se prefiere, que es el modo contemporáneo de la poesía) es el puente entre el cine y el teatro, el puente que es a la vez un hiato o un hueco” (20). Una poesía que, según el investigador, emana del descubrimiento por parte del cine de aquellos lugares de tránsito como los bares o el locutorio en donde circula el lenguaje, “un lenguaje profundamente poético si por poesía entendemos un ritmo encantatorio que ha perdido sus motivos líricos” (20).

Extraño

Este film es la ópera prima de Santiago Loza, dramaturgo y director con una cuantiosa producción teatral en su haber al momento de su estreno.

³⁵ Extraído de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-26446-2003-10-08.html>

³⁶ Extraído de: <http://bombmagazine.org/article/7129/federico-le-n-en-espa-ol>

Axel, protagonista de *Extraño* (interpretado por Julio Chávez), es un médico cirujano retirado del ejercicio. Se trata de un hombre de pocas palabras y distante cuyo desenvolvimiento a lo largo del film y su personalidad son impenetrables. Desde el inicio se lo ve impávido e indiferente a lo que le rodea, responde sin emitir sonido a través de gestos corporales y faciales, levantando los hombros, las manos y las cejas, o ladeando la cabeza hacia un costado y esbozando apenas la mueca de una sonrisa. Si atina a responder algo verbalmente, lo hace con monosílabos cortantes y definitivos: “Si, claro”. Axel entrega las llaves de su departamento y se va a vivir temporalmente con su hermana y sus sobrinos. En esta secuencia inicial accedemos a la poca información que nos brinda la película sobre su protagonista: es un médico cirujano (joven) que no ejerce más su profesión — desconocemos el motivo— y tampoco le interesa reinsertarse en el ámbito laboral. También en esta primera secuencia se establece el modo en que el relato lo retratará a lo largo del film: con una cámara fija sobre el protagonista y unos muy pocos contraplanos de sus interlocutores: son secuencias en las que prevalecen la inmovilidad, la escasa variación de puntos de vista dentro del plano y el empleo de interiores. El universo que crea el film está poblado de seres solitarios que llevan adelante su vida simplemente por el hecho de estar vivos. Axel, más que hablar, escucha a aquellos que le rodean: a su hermana separada a cargo de dos chicos; a Erica, una mujer embarazada y sola a quien conoce en un bar y con quien empieza a vivir tras unos pocos encuentros y a la madre de la amiga de Erica, que se suicidó hace poco y a quien Axel le entrega una caja con sus pertenencias. Estos acontecimientos que suponen cierta trascendencia en la vida de cualquier persona, no tienen ni reclaman explicación alguna: abandonar una profesión, ser madre soltera o atravesar el suicidio de una amiga.

El retraimiento de Axel frente a su entorno se explicita cuando, por única vez, hay una exteriorización de su pensamiento que se materializa a través del recurso de la voz en off: “Hay un tiempo que no me pertenece, ni adelante ni atrás. Un tiempo al que nunca llego”. Esta actitud está estrechamente vinculada con los personajes de la poética dramática de Santiago Loza a la que Jorge Dubatti describe de la siguiente manera: “Los personajes parecen encerrados en su mundo, en un universo minimalista de percepciones fragmentarias, cotidianas (...) Son tan reflexivos como inactivos, testigos de un mundo

ajeno en el que no acaban de encontrar su lugar” (Loza, 2014: 10). Sin embargo, es preciso mencionar una diferencia abismal con respecto al teatro del dramaturgo: así como el protagonista de *Extraño* y las protagonistas de *Cuatro mujeres descalzas*—y podemos incluir también a los protagonistas de *La invención de la carne* (2009)— prácticamente no emiten discurso y son pura presencia y corporalidad, sus personajes teatrales³⁷ no hacen otra cosa que hablar. Andrés Gallina en el “Estudio preliminar” de *Textos reunidos*, sostiene que el teatro de Loza es un “teatro de voces” y que sus personajes buscan “traducir y afirmar la experiencia” (Loza, 2014: 17). En cambio en los films, los personajes transitan la experiencia sin necesidad de reflexionar ni postular nada sobre ella, subrayando la posibilidad de que el relato lo arme el cuerpo del actor con sus gestos y silencios y sin tener la necesidad de recurrir a la palabra.

Como contrapunto de las escenas interiores, se insertan entre ellas a modo de transición imágenes fijas —como si de naturalezas muertas se trataran— o travellings de diferentes enclaves de la ciudad, todos ellos lugares ignotos que refuerzan la ausencia de cualquier tipo de referencialidad, intensificando a su vez el sentimiento de enajenación del protagonista. Estas imágenes son planos vacíos de la ciudad y de la naturaleza que expresan, a su vez, el paso del tiempo y la espera. Como si algo desconocido estuviera por cambiar, por ocurrir en cualquier momento, manteniendo en vilo y expectantes a los personajes que no terminan de definir su rumbo.

Santiago Loza confiesa en una entrevista su interés por la zona intermedia entre el cuerpo y el fondo que se llama sombra, como así también por las temporalidades, por ese tiempo “entre” un antes y un después, “viajes intermedios que no tienen un punto de partida ni de llegada” (39). Una vez más nos encontramos ante la forma oculta que subyace a nuestro corpus y que consiste, a nivel visual, en mostrar el despojo, en desnudar el espacio no tanto para resaltar o darle mayor relevancia a la figura sino para dar cuenta de aquello que escapa a lo visible, que no podemos asir con la mirada pero que indudablemente toma forma en esos intersticios como una sombra. De la misma manera y a nivel del lenguaje, observamos la tensión entre lo dicho y no dicho o más precisamente, aquello que el

³⁷ Nos referimos a los personajes de los monólogos de *Todo verde*, *La mujer puerca* y *Asco*, entre otros.

lenguaje no puede nombrar. Por ejemplo, al referirse a *Extraño*, Loza precisa que “los personajes no pueden definir el núcleo del dolor, van detrás de algo que no encuentran la manera de cómo asirlo” (en Jacobs, 2007: 39).

Cuatro mujeres descalzas

Este film, también de Santiago Loza, significa el debut cinematográfico de la actriz María Onetto, quien a partir de esta primera incursión en el cine no dejará de transitar los dos medios expresivos. Los personajes aquí son cuatro mujeres: Verónica, Bárbara, Marta y Sandra. Todas ellas tienen en común la soledad, la tristeza, el vacío y el miedo, están desempleadas y apenas tienen ganas de reír. Durante el transcurso del film se construyen los vínculos que establecen y de forma gradual pero sesgada accedemos a las vidas de cada una de ellas: Verónica está dejando su departamento porque no puede pagar el alquiler y debe volver a la casa de sus padres. Sus días transcurren en un interior, entre cortinas de plástico que velan su imagen y cajas ya embaladas; su único contacto con el exterior es el teléfono y su amiga Bárbara. Esta por su parte tiene problemas económicos y decide alquilar una habitación vacía de su casa a Sandra, una mujer casada y embarazada que no sabe si traer un hijo “a un mundo que no podría explicarle”. Marta por su parte, es amiga de Bárbara y llega a Buenos Aires desde el interior en busca de un trabajo.

El tema de la tristeza atraviesa todo el film, desde el lenguaje corporal y gestual de los personajes hasta los diálogos que mantienen: “¿Parezco alegre o triste?” pregunta Bárbara a cada una de ellas, “Yo cuando estoy contenta me empiezo a preocupar porque me pregunto si no me estaré volviendo loca”, dice Bárbara. La pregunta por el “parecer” indica una actitud condicionada o bien preocupada por la mirada del otro y transmite la necesidad de los personajes de salir de ese aspecto introspectivo y claustrofóbico que los caracteriza. Esta inquietud o preocupación por la mirada ajena también se repite en *La invención de la carne*, en donde ante la apatía e indiferencia de los personajes se interpone el siguiente diálogo: “El: ¿Qué pensarán de nosotros? ¿Qué imaginará la gente que nos está mirando?; Ella: ¿te importa?; El: ¿Qué?; Ella: Lo que piensen; El: No sé”.

Volviendo a *Cuatro mujeres...*, si bien la función del lenguaje es referencial y hasta incluso “existencial”, algunos diálogos se presentan como enigmáticos, sin una lógica entre

pregunta y respuesta. Se tematiza el sentido de la propia existencia y los personajes en su búsqueda se mueven en espacios oscuros, cerrados y despojados, mientras callan o conversan sobre los miedos, las tristezas y los desamores. La artificiosidad de los diálogos sumada a la particularidad de los espacios, le imprimen al film una absoluta impronta teatral, reforzada en el plano formal a través del predominio casi absoluto de la cámara fija, de planos secuencia en interiores y de la ausencia de planos de referencia, dosificados muchas veces por medio del empleo de imágenes fragmentadas de rostros, cuerpos y espacios a través de primeros planos y planos detalles. El movimiento, al igual que sucedía en *Extraño*, surge generalmente de travellings horizontales de la calles de la ciudad o de autopistas, conformando planos que marcan la transición entre una escena y otra. También, al igual que la ópera prima del director, no suele haber indicaciones temporales o espaciales que den cuenta del contexto en que se desarrolla la acción.

En relación con la temporalidad del relato, advertimos que éste oscila entre dos procedimientos comunes: por un lado nos encontramos con una coincidencia plena entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato, mediante el uso de los largos planos-secuencia que recién mencionamos; por otro, asistimos a un relato absolutamente fragmentado en el que la elipsis es el recurso predominante en la unión de los planos. En el primer caso, la temporalidad de la acción desarrollada en el film coincide con la de la realidad significada, “sin ninguna presencia de alteraciones dinámicas, de elipsis o de particulares transformaciones rítmicas debidas a intervenciones de montaje.” (Bettetini, 1984: 37). Señala Bettetini que “nos hallamos ante una auténtica reproducción, un auténtico registro pasivo del tiempo real que puede ser recuperado en su totalidad y en sus articulaciones con cada proyección de la película sobre la pantalla” (Ídem: 38). En el segundo caso, por el contrario, los tiempos de la acción difieren del tiempo de la realidad representada por la presencia de alteraciones dinámicas, de figuras elípticas o de “transformaciones rítmicas causadas por intervenciones de montaje” (Ídem: 38). Vale aclarar que esta combinación de dos temporalidades es recurrente en nuestro corpus fílmico: más allá de que los procedimientos que remiten a la escena teatral como el plano secuencia y la profundidad de campo prevalezcan, no hay que desestimar la naturaleza fragmentaria del propio dispositivo cinematográfico y su capacidad de subrayar la relevancia de determinados detalles.

2) **Films de la “puesta en escena” y situaciones mínimas.** En estos films cobra preeminencia la puesta en escena a partir de la relevancia otorgada al desplazamiento de los actores y a la disposición dentro del cuadro de los elementos profílmicos. La historia ocupa un lugar secundario y las situaciones que atraviesan los personajes son mínimas. Frente a estos films nos encontramos con el retorno de la imagen que menciona Aumont con respecto al cine de autor que sugerimos al comienzo. En esta variante predominan los tiempos muertos y la ausencia de climax narrativos y nos encontramos frente a la expresión más cabal de lo que denominamos “cine de situación”.

Sábado

La historia de esta ópera prima de Juan Villegas se centra en el discurrir del día sábado en la vida de tres parejas. Como si comenzara in media res, la escena inicial nos sitúa en el interior de un auto donde una pareja conversa displicentemente. Enseguida comienzan a hilvanarse sin solución de continuidad y de manera simultánea, las historias de las tres parejas que se entrecruzan de manera fortuita (en la comisaría, en la peluquería, en la calle). Los momentos que suponen mayor pregnancia o conflictos son eludidos: los reiterados choques de autos son tomados con calma y total naturalidad y acostarse con el novio³⁸ de la chica que se acaba de conocer no supone un problema. El film entero está constituido por una sucesión de situaciones nimias que no conllevan el desarrollo narrativo clásico de presentación-desarrollo-desenlace sino que, por el contrario, responden a un encadenamiento regido por la arbitrariedad de los encuentros y los diálogos. Sobre el énfasis de la puesta en escena en este tipo de films, Rafael Filipelli (2001) sostiene en *El Amante* que Villegas resalta su importancia narrativa manteniendo la unidad formal y de representación del espacio cinematográfico, logrado a la partir del montaje por corte dentro de la escena. Según el director y crítico de cine, es justamente en las escenas interiores donde se logra la mayor movilidad dentro del cuadro gracias a los reencuadres permanentes.

³⁸ Gastón Pauls haciendo de sí mismo.

Las conversaciones que mantienen los personajes son completamente triviales, se enroscan al preguntar una y otra vez lo mismo y responden sin prestar atención a lo que dicen. Por otro lado, los protagonistas se conocen a través de adivinanzas y se desdicen continuamente, lo cual resulta un índice de lo ingenuo y vacuo de las conversaciones que mantienen. Sobre esta cuestión de los diálogos nos detendremos más adelante al examinar la desnaturalización del lenguaje (Capítulo 4).

Incómodos

Nicolás, Abril y Alfred viajan a Miramar en pleno invierno y por diferentes motivos. El de Nicolás, es esparcir las cenizas de su abuelo difunto, el de Abril, reencontrarse con su familia y el de Alfred, participar de un concurso de baile. La presentación de cada uno de ellos sucede antes de los créditos iniciales y se los muestra enfrentando diferentes situaciones de abandono. A Nicolás lo ha dejado su novia Paula y a Alfred lo expulsa el grupo de baile con el que esperaba presentarse al concurso. Con respecto a Abril, es un personaje tímido y solitario que no ve a su familia desde hace años. Tras los créditos, se da inicio a una suerte de *road movie*, que toma como escenario a Miramar fuera de temporada, ciudad costera en la que cada uno de los protagonistas lleva adelante sus objetivos.

A nivel visual, *Incómodos* se construye a través de planos fijos y centrados, la mayor parte de ellos compuestos de manera simétrica. Hay un completo develamiento del artificio cinematográfico en cuanto que la cámara asume el rol de un personaje más, especialmente en aquellas escenas en donde los personajes dirigen su mirada a ella, que asume el punto de vista subjetivo del interlocutor. En estas escenas se puede ver una marcada huella teatral en la medida en que el plano comienza fijo y vacío, el personaje ingresa por un lateral hasta situarse en el centro de la porción visual, emite su discurso mirando, y por lo tanto develando, la cámara y vuelve a salir del cuadro. El centrado y la simetría son los emplazamientos de cámara más utilizados por Menis en este film, ya sea para la descripción de los espacios tanto interiores como exteriores, como para la ubicación de los actores dentro del plano. Asimismo, hay un deliberado empleo de los colores primarios (azul, rojo y amarillo) en los vestuarios de los personajes, colores que resultan

llamativos en tanto contrastan sugerentemente con su estado de ánimo apagado y de incomodidad y con los grises y los colores pálidos de los ambientes.

Ocio

Basado en el libro homónimo de Fabián Casas, el film se centra en la vida de Andrés (Nahuel Viale) tras haber enterrado a su madre. Tal como el nombre que da título al film lo indica, la historia transcurre en el día a día del protagonista en el que tienen lugar situaciones cotidianas de completa inactividad: estar acostado en la cama mirando al techo y escuchando música o leyendo a Camus, observar cómo se consume la llama de un fósforo mientras espera que el agua se caliente para preparar un té, ir a una fiesta, comer en silencio con su hermano y su padre, pasar el tiempo con un amigo caminando cerca de las vías del tren y fumar marihuana. La desidia del personaje en este caso en particular está justificada por el proceso de duelo que atraviesa, un duelo por la pérdida de la madre pero también por una etapa que concluye: la adolescencia. No hay una progresión dramática sino más bien un devenir de esas situaciones que configuran la línea argumental. Hacia el final del filme se presenta el momento de mayor tensión en la vida de Andrés: una banda motoquera lo aguarda en la puerta de su casa para darle una golpiza, con motivo de una deuda que asumió por una moto que compró junto a su amigo. Si bien podríamos considerar esta escena como el momento de mayor conflicto de *Ocio*, ella no es representada en toda su dimensión y pasa a constituir, anecdóticamente, un momento más de la pasiva vida de Andrés.

Retóricamente, el film se edifica a través de primeros planos —principalmente en los interiores— y planos generales en los exteriores. El plano inicial de *Ocio* está compuesto por un plano general de un camino vacío y de larga duración, cuya sinuosidad permite ver, luego de algunos segundos, a tres hombres (Andrés, su hermano y su padre) que se acercan caminando. Inmediatamente, tres primeros planos sucesivos de cada uno de sus rostros los individualizan y el último plano de conjunto que cierra esta secuencia inicial los muestra frente al nicho del cementerio en donde han enterrado a la madre. A partir de este momento y sin la figura materna, la familia comienza a desintegrarse, viviendo el duelo en soledad sin exteriorizarlo ni dialogarlo entre sí.

Este film constituye un ejemplo de hacia van dirigidas las críticas que anuncian la cristalización del cine argentino y que reprochan la ausencia de historias y la desidia de sus personajes. Por ejemplo Juan Pablo Russo (2010) titula su crítica del film “Los tiempos muertos (o de cómo filmar la abulia)” en donde justamente expresa que “*Ocio* nos presenta más de lo mismo. Un cine en donde la abulia de los personajes se termina apoderando de la propia historia, haciendo que se termine por naufragar en un mar vacío de palabras y de bonitas”. Asimismo, Miguel Frías (2010) describe la película de Ligenti y Villegas como un “film de atmósferas frías, distantes y abúlicas”, resaltando la destreza formal y las actuaciones. Queremos destacar la expresión empleada por Russo de “bonitas imágenes” al igual que la de Frías al referirse a la “destreza formal” del film, porque más allá de la críticas en cuanto a la reiteración de los personajes, avalan en cierta medida la ubicación de este film dentro de la categoría de cine de la puesta en escena y situaciones mínimas. Son precisamente los diferentes espacios que habita el protagonista y su puesta en cuadro (la casa, su habitación y el barrio) los que adquieren pregnancia frente a la inacción de los personajes.

3) **Films de estructuras episódicas que remiten a la división en actos de las obras teatrales.** Dentro de esta categoría reconocemos a su vez dos variantes de la estructura episódica:

a) **Films cuyos episodios son argumentalmente independientes entre sí** (*A propósito de Buenos Aires, Luego, Vidrios*). En estos films los episodios no se vinculan entre sí a través de una progresión narrativa y cada uno de ellos suele estar construido en distintos espacios y con diferentes personajes, más allá de abordar un tema en común (la exploración de la historia y la literatura, la soledad o la incomunicación y el desencuentro en las relaciones interpersonales).

A propósito de Buenos Aires

Sobre este film nos detuvimos antes y lo postulamos como la carta de presentación de los nuevos realizadores de la segunda parte de la década del dos mil. Como ya dijimos, se trata de un film colectivo —que desplaza la noción de autor— en el cual participan varios de los

directores que luego continuarán sus carreras individualmente. Nos parece oportuno incluir el film dentro de nuestro corpus de trabajo porque en él se asientan varios de los procedimientos que definirán posteriormente su estética, como la fragmentación estructural y la digresión narrativa. Asimismo, es un claro exponente de lo que proponemos denominar como cine posdramático, en tanto se trata de un “formato que, por su capacidad de acumulación, cierta inconexión entre sus partes y la versatilidad para admitir distintos géneros, se asemeja al género del pastiche (de voces en off, escenas actuadas, diálogos y paneos for export)” (Gorodischer, 2006). Estas características reconocidas por la crítica hacen posible incluir el film dentro de la era neobarroca, en tanto sus propiedades formales de acumulación, discontinuidad, variabilidad y pastiche instituyen una morfología estructural que subyace a la serie cultural de la que nos ocupamos.

Luego

Este film, realizado por Carola Gliksberg (egresada del Cyevic), se presentó en la octava Edición del BAFICI y participó de la Competencia Argentina. Lo inscribimos dentro de lo que denominamos cine de situación a la vez que es una modalidad más de un cine teatralizado llevado al extremo en lo que a la concepción de las escenas, la escenografía, las entradas y salidas del campo visual y los diálogos de los personajes se refiere.

A nivel temático, se narran tres historias breves con diferentes personajes: la primera corresponde a una pareja de amigos que se conocen desde la infancia —ella está enamorada de él pero no se atreve a decírselo—; la segunda transcurre en las horas previas de la despedida de una pareja; y la tercera se centra, por un lado, en la planificación de un viaje entre una madre y sus dos hijos con motivo de la graduación de uno de ellos, y por otro, en el ocultamiento de un secreto que nunca se termina de confesar. Las tres líneas argumentales se presentan sucesivamente y son construidas desde la puesta en escena con una evidente impronta teatral. Los encuadres son siempre centrados y fijos —exceptuando unos muy pocos y breves paneos de la cámara que sigue a los actores en sus mínimos desplazamientos—. Los personajes se ubican dentro del plano en una relación frontal y de cuerpo entero, y más de una vez evidencian el dispositivo a través de la interpelación a la cámara. Esto se justifica en la historia que inaugura el film, primero, al identificarse el

punto de vista de uno de los personajes con la cámara, constituyendo de esa manera un plano subjetivo que enmarca una especie de juego habitual entre los protagonistas en el que simulan no conocerse tratándose de usted. Segundo, al identificarse la cámara con un espejo de pared, frente al cual el personaje femenino ensaya diferentes formas de decirle a su amigo que está enamorada de él. También en el primer plano de la segunda historia, el dispositivo se identifica con un espejo, esta vez mientras (otro) personaje femenino espera ansiosa y mirándose al espejo el resultado de un test de embarazo.

Las tres historias están enmarcadas en espacios completamente despojados con fondos neutros y sus interiores están provistos únicamente por un sólo elemento que sirve de referencia en la orientación espacial: una cama, un sillón, una mesa con dos sillas, un escritorio o una bañera. Asimismo, un mismo espacio sugiere lugares distintos: en la conversación telefónica que mantienen los personajes de la primera historia se los muestra en el mismo lugar (una habitación), pero no de manera simultánea sino encadenada, produciendo el efecto de superposición temporal. La chica termina de hablar y sale del plano visual e ingresa el chico, respondiendo lo que le había preguntado. También el espacio es el mismo cuando los personajes, en diferentes momentos de esta primera breve historia, comparan dos baños que sus discursos describen como distintos. En el caso de que el plano esté desprovisto de todo elemento —como los baños sugeridos diferentes pero visualmente iguales— los ruidos en off sugieren la ubicación de la acción (por ejemplo los sonidos de la calle) o los mismos diálogos de los personajes permiten descifrar el sitio donde se encuentran: “¿Y el baño era más grande que este?” pregunta el personaje femenino mientras están parados en el espacio vacío sobre un fondo neutro. Es decir que los espacios físicos que recorren los personajes aparecen en su discurso y en la banda sonora y no en la imagen, es decir, en el espacio acústico en off.

Retóricamente, las tres historias se construyen principalmente a partir de planos generales fijos que anteceden a los personajes que ingresan en su interior y perduran una vez que aquellos abandonan nuestro campo de visión. Se trata de espacios delineados, en todos los casos, por las entradas y salidas de campo de los personajes (siempre desde los laterales). La mayoría de las escenas comienzan con una entrada a campo y finalizan cuando el o los personajes salen de él, muchas veces mostrando el campo vacío previo a ser

colmado por la acción y otras, luego de que esta haya finalizado y abandonado la escena. Estas entradas y salidas crean el ritmo del film y le confieren cierto dinamismo que contrasta con la prevalencia de los planos fijos. En la actitud y el posicionamiento frontal de los actores en cada escena hay una conciencia corporal plena de la presencia de la cámara, conciencia que también se hace visible en la disposición dentro del cuadro de los elementos escenográficos (la cama, el sillón, la mesa con dos sillas, la bañera), y todo se desarrolla perpendicularmente al dispositivo: los amigos en el baño están parados uno al lado del otro, de cuerpo entero y en dirección al dispositivo o la pareja sentada en la mesa y comiendo se ubican también en la misma dirección. Esta frontalidad se invierte en la última historia, en cuyo plano inicial los tres personajes están sentados en un sillón de espaldas a la cámara.

Como ya mencionamos, situamos a *Luego* dentro de aquellos films de estructura episódica cuyas secciones son argumentalmente independientes entre sí. Sin embargo la singularidad que observamos aquí es que el cruce de los personajes de las diferentes historias es el único contacto entre ellas. Es decir, cada una de las historias se conecta con la siguiente mediante la aparición del personaje del episodio venidero que atraviesa el último plano de la secuencia anterior y se cruza, indiferente, con los personajes que se retiran.

Al igual que en los otros filmes de nuestro corpus, aquí hay una voluntad expresa de priorizar la composición de la puesta en escena por encima de la historia. Así lo manifiesta la directora:

Me interesa mucho más la puesta en escena que el tratamiento de un tema. Dejo que se note la construcción. Me manejo con deliberada artificialidad, sin llegar a lo godardiano, y con algunos recursos teatrales. Me gusta el cine de Ezequiel (Acuña). Pero mi director preferido es Fassbinder (en Frías, 2008).

Por último, y en lo que respecta a los personajes dentro de las someras tramas en que desempeñan sus roles, cabe resaltar que su modo de estar dentro del cuadro corresponde a la pura presencia, al estar ahí o a llevar a cabo una acción determinada, más que a representar a un personaje en particular. Sin embargo hay algunos atisbos —mínimos— de

representación dentro de la presentación, especialmente en la primera historia, cuando los personajes hacen “como si” fueran otras personas (en el caso del juego de los amigos) y cuando el personaje femenino hace “como si” le declarara su amor a su amigo frente al espejo. Este juego pueril —como también algunas escenas de la primera historia— ejemplifica la técnica repetitiva de los diálogos o las “escenas en loop” que mencionábamos al referirnos al cine posdramático, en tanto los personajes repiten diálogos o comportamientos con mínimas variaciones.

Vidrios

Se trata de una producción independiente presentada en el BAFICI del 2013 y protagonizada por jóvenes provenientes del teatro y del cine nacional independiente, como Nahuel Viale, Ignacio Rogers, Julián Tello, Julia Martínez Rubio, Walter Jakob, Alberto Rojas Apel y Ailín Salas. En este film nos encontramos con diez escenas completamente autónomas e independientes entre sí que se suceden una tras otra sin ningún tipo de relación causal aunque sí temática (la inestabilidad de los vínculos sociales). Todas ellas comparten el hecho de examinar las relaciones interpersonales desde diferentes ángulos, como la ira, la incomunicación, la paranoia, el tiempo compartido, el aprendizaje y la solidaridad. Las diferentes situaciones que se suceden sin ningún tipo de conexión son: dos amigos conversando en un bar, dos amigos discutiendo en un cuarto sobre aquello que les molesta de la gente, tres amigos hablando trivialidades en una cocina hasta que terminan peleando, una pareja atrapada en un ascensor en la mitad de la noche, otra pareja recostada a la luz de la vela ante un corte de luz y otra en una habitación creando diferentes situaciones de actuación y haciendo como si estuviesen siendo vistos. Este film es un exponente más de lo que denominamos cine de situación, dado que los diversos episodios presentan esbozos de conflictos que no terminan de desarrollarse y mucho menos de resolverse, ya sea que se trate de conflictos internos, de relación con otros personajes o externos (un ascensor que se detiene en la mitad de la noche o un corte de luz). Cada una de las secuencias pone a prueba a estos seres anónimos que deben resolver, o no, problemas de diversa índole, mostrando la fragilidad de la psiquis y de las relaciones humanas. Asimismo se aborda la ausencia de conflicto en su forma extrema: un episodio está conformado por dos chicos sentados en el

piso y en penumbras, sin decir palabra, con la cámara fija y a la altura del suelo en lo que constituye un extenso un plano secuencia.

b) **Films cuyos episodios están conectados por los mismos personajes y por una misma trama** (*Castro, Todos mienten, El turno nocturno*). Si bien en este tipo de films los episodios están articulados por medio de la historia y de los mismos personajes, la relación causa–efecto de las acciones es endeble y el comportamiento de los protagonistas es impredecible.

Castro

Este film constituye el primer largometraje de Alejo Moguillansky³⁹, se rodó en quince días y es considerada la película hermana de *Todos mienten* de Matías Piñeiro, en tanto las dos se filmaron entre diciembre de 2008 y enero de 2009, son de la misma productora (Pampero Cine) y compartieron equipos y actores. Juntas tuvieron su primera presentación en el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) en abril del 2009 y fue *Castro* la ganadora a la mejor película de la competencia argentina. También se estrenaron juntas en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), lugar de exhibición alternativo al circuito comercial para determinadas producciones del cine argentino de los últimos años, especialmente para aquél cine denominado “anómalo” por Gonzalo Aguilar.

A nivel retórico, el film se organiza en once episodios divididos por intertítulos. Estos describen la acción que tiene lugar a continuación, el nombre del personaje sobre el cual se centrará la narración o reiteran una frase mencionada por uno de los personajes. Desde el comienzo del film y a lo largo de cada uno de los episodios, el motor de la narración es la búsqueda desenfrenada de Castro, personaje cuyo nombre da título al film, es el eje articulador de los diversos episodios y asegura el vínculo de los demás personajes: todos ellos quieren una misma cosa, encontrar a Castro, pero nunca sabremos por qué. Se trata, en palabras de Moguillansky, de un “registro delirante de sonámbulos corriendo a

³⁹ Antes realizó cortos y medimetrajés como *La prisionera* (2006) y *Borges/Santiago, variaciones sobre un guión* (2008)

toda velocidad por la ciudad”.⁴⁰ Sobre este film volveremos en el próximo *humana* (Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian).

Todos mienten

Un grupo de amigos pasan un fin de semana juntos en una casa quinta en las afueras de Buenos Aires capítulo abordándolo a partir de su dimensión intermedial con el texto dramático *La escala*. Construido episódicamente a través de títulos que dividen una secuencia de otra, *Todos mienten* propone un universo lúdico basado en gran parte en citas históricas y literarias en el que sus personajes, al igual que la cámara, se mueven de un lado a otro confiriéndole al film un dinamismo constante. Casi como una narración circular, la película de Piñeiro comienza con el relato verbal de Helena, supuesta descendiente de Sarmiento⁴¹, que dice “Estoy esperando que vuelva JMR y me saque de este lugar. Tengo que esperar y continuar los lazos de sangre” e introduce de esa manera una tradición familiar que se retoma a lo largo de la película, a través de fragmentos leídos del libro de Domingo Faustino Sarmiento *Viajes por Europa, Africa y América. 1845-1847*. También nos detendremos en este film y ampliaremos su análisis textual en el próximo capítulo, examinando su intermedialidad con *La paranoia* (Rafael Spregelburd).

El turno nocturno

La ópera prima de Matías Rispau se presentó en el Festival Buenos Aires Rojo Sangre (BARS) —Festival internacional de cine de terror, fantástico y bizarro— y obtuvo el premio a Mejor Película Panorama Nacional por VideoFilms en el 2011. A nivel temático, este film recorre las horas del turno nocturno de una estación de servicio en donde Diego es empleado. Su amigo Javier vive frente a la estación y lo acompaña en su jornada laboral, ya que no trabaja porque está esperando “que una ráfaga de viento lo inspire a estudiar algo”. A medida que avanza la noche, desfilan por la estación personajes insólitos y se suceden

⁴⁰ Extraído de:

http://www.malba.org.ar/web/cine_película.php?id=3443&idciclo=632&subseccion=programacion_pasada

⁴¹ La figura de Sarmiento también aparecía como “disparador histórico” (Brodersen, 2008) en *A propósito de Buenos Aires*.

situaciones de lo más extrañas. Entre los personajes que circulan se encuentran el Señor Siniestro, la Mujer histérica, el Hombre niño, el Capitán Fulano, el “Breakdancer”, el Secuestrador, el Mariachi líder y el Maricahi suicida. Todos ellos aparecen a medida que progresa la narración organizada de forma episódica. Cada uno de los episodios (en total once) es antecedido por el horario en que tiene lugar la escena que vendrá a continuación y por un título que refiere vagamente a la situación venidera. Asimismo se incluye un prólogo en el inicio del film en donde se presenta a los protagonistas. ¿Por qué analizamos este film como una variante más de un *cine de situación*? ¿A partir de qué procedimientos podemos encontrar puntos de contacto con el teatro de la década anterior? Por un lado, por la estructura fragmentaria en que es contada la historia. Por otro, por la historia misma, plagada de situaciones descabelladas que lindan constantemente con el inverosímil y lo incierto. Asimismo *El turno nocturno* tiene una impronta teatral clásica en lo que respecta a la unidad de tiempo (el transcurso de una noche), de espacio (la estación de servicio) y de acción (el desenvolvimiento del empleado ante diversas circunstancias que no son necesariamente laborales). Como veremos más adelante, al igual que *Todos mienten*, mantiene la unidad del espacio cinematográfico. Si bien este film tiene un fuerte anclaje realista en cuanto a su ambientación (la estación) y el modo de registrarla con numerosos planos secuencia y la cámara en movimiento, el absurdo toma la posta en cada una de las situaciones en las que se ve involucrado Diego, además de ser subrayado por medio de la música. Esta última remite a géneros como el cine de aventuras o de suspenso y crea los diferentes climas narrativos que se suceden sin una estricta causalidad. La linealidad la otorga únicamente y como ya dijimos, la hora que inaugura cada secuencia.

Conclusiones provisionarias

Lo expuesto hasta aquí ha pretendido efectuar un recorrido por el cine argentino contemporáneo dando cuenta, en primera instancia, de su antecedente inmediato: el Nuevo Cine Argentino y sus modalidades de representación, tan inmediatamente delineadas como a la vez cuestionadas, tanto por los críticos como por los mismos cineastas. Tal repaso preliminar persiguió el objetivo de, por un lado, establecer las características principales del nuevo cine y señalar su temprano debilitamiento, también destacado por la crítica y

parodiado por el mismo cine, tanto por la repetición de los temas como de sus personajes. Por otro lado, sugerimos que dentro del movimiento, una nueva generación de realizadores emergió al promediar la década del dos mil, insuflando aires de renovación con historias diferentes y nuevos actores. Estos noveles cineastas encontraron como principal plataforma de exposición los festivales de cine para luego recorrer circuitos alternativos de exhibición.

El objetivo último y principal de este capítulo fue pensar en la posibilidad de aunar el corpus fílmico, más allá de sus diferencias, bajo el nombre de cine posdramático, por los caracteres distintivos que comporta equiparables con el teatro posdramático. Luego, y ya adentrándonos en las singularidades específicas de cada film, pretendimos discernir tres modalidades de asimilación del teatro por parte del cine. Primero, atendimos a las realizaciones de dramaturgos y directores (Federico León y Santiago Loza) en cuyas óperas primas se divisan procedimientos teatrales y el mismo proceso de construcción de su labor escénica. Segundo, advertimos una modalidad que hemos denominado films de la “puesta en escena” y situaciones mínimas, en los cuales cobra preeminencia la composición de la imagen en desmedro de la historia narrada. Y tercero, nos detuvimos en films de estructuras episódicas, en los que reconocimos dos variantes: films cuyos episodios son argumentalmente independientes entre sí y films cuyos episodios están conectados por los mismos personajes y por una misma trama.

Ahora bien, el desafío que planteamos para el próximo capítulo es analizar productivamente tanto el corpus teatral como fílmico —examinando ambas textualidades a través de la noción de diálogo intermedial— con el propósito de circunscribir los puntos de contacto que guardan entre sí a partir del conjunto de reglas que establecimos en el Capítulo 2.

Capítulo 4

Productividad de ambos dispositivos. Cruces e intercambios.

Pensar en términos de productividad de ambos dispositivos también se debe—más allá del traslado de procedimientos narrativos y expresivos que abordaremos en el presente capítulo—al desplazamiento de un gran número de directores y actores que transita tanto el medio teatral como el cinematográfico en las últimas dos décadas. Esta circulación de teatristas y realizadores cinematográficos es cada vez más evidente y es posible reconocer los mismos rostros y firmas tanto en la pantalla grande como en la escena teatral porteña. De las entrevistas consultadas y los diálogos que mantienen los artistas en diversos medios⁴², se desprenden las diferentes actitudes y concepciones hacia ambas prácticas culturales: desde el modo de actuación —con la incidencia de la cámara y el montaje en contraste con la mirada sin mediaciones del espectador teatral— hasta las posibilidades creativas del universo ficcional de cada dispositivo y la construcción de los personajes. La mayoría de ellos coincide en que la fragmentación propia del cine es decisiva al componer y encarnar un determinado personaje, puesto que da la posibilidad de actuar de un modo segmentario. En cambio en el teatro, la simultaneidad temporal compartida con el espectador requiere de una actuación por acumulación y sin cortes, a partir de la cual se logra una densidad cada vez mayor.

En este capítulo proponemos entonces, por un lado, efectuar un repaso de la amplia combinatoria de los desplazamientos por parte de los hacedores entre ambas manifestaciones artísticas, es decir, examinar la nómina teatral que se incorpora al mundo del cine y viceversa. Por otro lado, desarrollaremos el análisis de una parte de las obras que integran nuestro corpus de trabajo seleccionado de acuerdo a la metodología propuesta. El

⁴² Alternativa Teatral TV # 45: Teatro y cine. ¿Qué vi cuando me vi? Disponible en: <http://www.alternivateatral.com/video3098-alternativa-teatral-tv-45-teatro-y-cine-que-vi-cuando-me-vi>
Se trata de un conjunto de videos con diálogos y entrevistas a teatristas, entre los que se encuentran Romina Paula, Anahí Berneri, Ana Katz, Martín Piroyansky, Maricel Alvarez, María Onetto, Luis Zimbrowski y Diego Lerman. Todos ellos responden a la pregunta: ¿Qué vi cuando me vi en cine? Grabado en el espacio Abrancancha en Febrero de 2012

propósito no es establecer comparaciones o correspondencias lineales entre los procedimientos utilizados en uno y otro medio sino, por el contrario, examinar la intermedialidad propiamente dicha. Es decir, observar el modo en que el conjunto de regularidades mencionado en el Capítulo 2 es posible de ser aplicado al estudio del cuerpo textual fílmico a fin de pensarlo a partir del concepto de cine de situación y de cine posdramático. El esclarecimiento de tales apropiaciones está organizado en tres ejes referidos a la desnaturalización del lenguaje, la estructura fragmentaria y la nueva disposición actoral / nuevo estatuto del personaje, los cuales abordaremos a partir del análisis textual de nuestro corpus.

4.1- Del teatro al cine, del cine al teatro

En los comienzos del cine, antes de su institucionalización y del establecimiento de un lenguaje cinematográfico autónomo, fue preciso emplear a actores y directores que provenían de la escena teatral finisecular. La presencia de artistas reconocidos provenientes del teatro y también el empleo de obras literarias clásicas en la construcción de los guiones representaba un signo de prestigio para elevar el estatus inicialmente despreciado de esta nueva forma de entretenimiento de masas. Una vez que la industrialización del cine se asentó gracias a su establecimiento como práctica cultural autónoma y de gran allegada al público, al reconocimiento de su entidad legal y a los primeros intentos teóricos de definir su naturaleza, los incipientes estudios de cine comenzaron a construir a los primeros actores y actrices propiamente cinematográficas, dando lugar a la creación del *star system*. Sin embargo, y más allá de la constitución de un cuerpo actoral entrenado desde y para el cine, la colaboración entre ambas prácticas se mantuvo hasta la actualidad atravesando periodos de mayor o menor intercambio. Lo que creemos necesario subrayar respecto del periodo que nos ocupa es que la mayoría de los actores de cine provienen de los talleres de formación y entrenamiento teatral dictados por dramaturgos y directores como Ricardo Bartís, Rafael Spregelburd, Federico León y Alejandro Catalán, entre otros. Dicho entrenamiento configura en los actores y en su desempeño corporal una poética interpretativa singular que trasciende la escena para inundar las pantallas de cine y, últimamente, las televisivas.

Como ya hemos mencionado, hay autores de teatro que se transforman en directores de cine de guiones originales no teatrales —Santiago Loza (*Extraño*, 2003; *Cuatro mujeres descalzas*, 2004; *Ártico*, 2008; *Rosa patria*, 2008; *La invención de la carne*, 2009; *Los labios*, 2010; *La paz*, 2013; *Si je suis perdu, cést pas grave*, 2014; *El asombro*, 2014), Federico León (*Todo juntos*, 2002; *Estrellas*, 2007)—; también dramaturgos y directores de teatro se incorporan al cine como actores y son reconocidos en este ámbito —Rafael Spregelburd (*Animalada* de Sergio Bizzio, 2000; *Historias extraordinarias* de Mariano Llinás, 2008; *La ronda* de Inés Braun, 2008; *Música en espera* de Hernán Goldfrid, 2009; *El hombre de al lado* de Gastón Duprat y Mariano Cohn, 2009; *Agua y sal* de Alejo Taube, 2010; *Cornelia frente al espejo* de Daniel Rosenfeld, 2012; *Matrimonio* de Carlos María Jaureguialzo, 2012; *Días de vinilo* de Gabriel Nesci, 2012; *Las mujeres llegan tarde* de Marcela Balza, 2012; *El crítico* de Hernán Guerschuny, 2013; *El escarabajo de oro* de Alejo Moguillansky y Fia-Stina Sandlund, 2014)—; y cada vez más, actores de origen eminentemente teatral se dedican al cine y/o a la televisión (María Onetto, Analía Couceyro, Luis Machín, Carla Crespo, Martín Piroyansky, Andrea Garrote). Asimismo, en nuestro periodo, se da la situación inversa, como el caso de directores de cine que dirigen obras de teatro —Diego Lerman (*Nada del amor me produce envidia*, 2008; *Qué me has hecho vida mía*, 2012) — o actores de teatro y cine que escriben y/o dirigen films —Luis Ziemkowski (*Lumpen*, 2013)— u obras de teatro —Romina Paula (*Todos los miedos* de Mariana Chaud, 2008; *Algo de ruido hace*, 2008; *El tiempo todo entero*, 2010; *Fiktionland*, 2011; *Fauna*, 2013) —.

Entre los nuevos rostros que aparecen en el cine hacia mitad de la década del dos mil y que forman parte de la nueva generación del cine argentino contemporáneo, al que ya nos referimos en el Capítulo 3, queremos destacar la procedencia de todos ellos, de grupos teatrales ya consolidados. Por ejemplo⁴³, Esteban Lamothe (*Todos mienten*, *Castro*, *Rosalinda*, *Vaquero*), Esteban Bigliardi (*A propósito de Buenos Aires*, *Todos mienten*, *Castro*, *Viola*), Pilar Gamboa (*Todos mienten*, *Vaquero*) y Romina Paula (*A propósito de Buenos Aires*, *Todos mienten*, *Viola*) conforman la Compañía *El silencio*, a partir de las

⁴³ Sólo mencionaremos la participación de los actores únicamente en los films que forman parte de nuestro corpus de trabajo, ya que cada uno de ellos ha participado en un número más amplio de películas.

clases tomadas con Alejandro Catalán, cuya primer obra conjunta fue *Algo de ruido hace*. Romina Paula, directora de las obras teatrales presentadas por el grupo, inició su formación artística como actriz, primero en teatro y luego en cine, con alguna que otra pequeña participación en televisión. Sin embargo, enseguida incursionó en la dramaturgia y la dirección, presentando obras que recorrieron el mundo (*El tiempo todo entero*, 2010) y que contaron con el beneplácito de la crítica y el público.

También la compañía teatral *Piel de Lava*, constituida en 2004 e integrada por Elisa Carricajo (*Viola*), Valeria Correa (*Vidrios*), Laura Paredes (*Castro, Viola*) y Pilar Gamboa significa un antecedente de este grupo de actrices que vemos que aparecen con frecuencia en las pantallas de nuestro cine nacional —trabajando juntas la mayoría de las veces— al mismo tiempo que forman parte del elenco de algunas obras de nuestro corpus dramático, como por ejemplo en *Fractal. Una especulación científica*.

Tras señalar brevemente el cruce de los teatristas en ambas formas culturales y mencionar la nómina de sus participaciones dentro del corpus que analizamos, a continuación iniciaremos el recorrido que pretende dilucidar la convergencia del teatro de los noventa en el cine argentino contemporáneo y su diálogo intermedial. Nos adentraremos en el análisis textual a través de los tres ejes de análisis antes mencionados tomando como anclaje teatral la dramaturgia de Rafael Spregelburd, los textos dramáticos *Remanente de Invierno* (1995) y *Fractal: una especulación científica* (2000) y la dramaturgia de Federico León, fundamentalmente *Cachetazo de campo* (1997). Para el análisis fílmico tomaremos como referencia las modalidades de asimilación del teatro en el cine sugerido en el Capítulo 3, es decir, a partir de la filmografía de Villegas, Menis, Loza, León, Moguillansky, Piñeiro, Glikberg, Tachella y Bollini.

4.2- Desnaturalización del lenguaje

La desconfianza en el lenguaje y su capacidad comunicativa se constituye en uno de los rasgos distintivos del periodo que abordamos. Ello implica el reconocimiento de sus limitaciones para expresar aquello que escapa a las palabras, el señalamiento del artificio y la arbitrariedad y la cristalización de la relación significante/significado. Observamos en las textualidades que analizamos la liberación sistemática de las “rejas lingüísticas” (Foucault,

2005: 6) de nuestra cultura, el desorden de todo el sistema de relaciones de nuestro código de lenguaje, la exploración lúdica de sus infinitas posibilidades combinatorias y la disociación del signo de aquello que representa. Todos estos rasgos conducen a la indagación de nuevos lenguajes escénicos en la década del noventa y son productivos tanto en la escena teatral porteña de la década siguiente como en el cine. Asimismo ellos nos remiten continua y reiteradamente a la noción de crisis de representación que atraviesa esta investigación y que atañe específicamente al arrasamiento de un lenguaje articulado, al desmoronamiento de las taxonomías y al declive de una representación significable.

Remanente de invierno

Una de las obras paradigmáticas del teatro de la desintegración es *Remanente de Invierno* de Rafael Spregelburd. La pieza transcurre en el recuerdo de Silvita a los siete años, dentro del ámbito familiar que es invadido por personajes de la televisión y personal del servicio técnico. No se trata de una narración clásica con introducción, nudo y desenlace, sino que estamos ante una sucesión de situaciones que no guardan entre sí una estricta relación causal. Los personajes en este texto son Silvita, hija de Meyer y Zulda, la vecina Menina, el electricista, el plomero y los locutores. Fácilmente se identifica a Silvita con el sujeto de la narración, en tanto la historia se ubica en su recuerdo y es ella quien irá interrumpiendo las numerosas escenas para dirigirse al espectador, evidenciando el artificio teatral. A su vez, este personaje manifiesta el sentido del subtexto de la pieza, cuyo tema principal es el lenguaje y su estructura.

La didascalia inicial describe antes que nada, los objetos ubicados al fondo del espacio escénico: una pirámide irregular de televisores con sus pantallas dirigidas al espectador y varios electrodomésticos “indefinibles” en varios lugares. A esta cualidad de indefinición de los electrodomésticos, la acotación añade que tanto los objetos escénicos como los personajes tienen una utilidad y confort dudosos y agrega que “la pieza transcurre en el clima enrarecido del recuerdo. Silvita entra y sale libremente de las situaciones del pasado para “narrar” al espectador” (Spregelburd, 2005: 39). Es decir, que ya en esta instancia se plantea el mecanismo temporal y narrativo de la obra: en ella conviven dos tiempos, el pasado y el presente que se alternan permanentemente. Primero, para construir

una narración que corresponde a la memoria de Silvita (el pasado), una niña de siete años cuyo personaje, aclara la didascalia, no debe ser añorado; y segundo, el presente, que es la situación de mostración escénica de aquello que sus memorias evocan. Otra información que brinda esta acotación inicial es que los personajes visten ropas oscuras y que predomina el monocromo: todo es blanco y negro, elección estética que se justificará más adelante en la pieza. La indicación de que lo que observaremos a continuación constituye el recuerdo “enrarecido” de una niña anticipa que el universo evocado por la ficción estará teñido por la extrañeza, la poca exactitud y la inteligibilidad. Al tratarse de un recuerdo infantil, sabemos que está conformado por un proceso de selección, desfiguración y desplazamiento tanto espacial como temporal, construcción que entra en perfecta consonancia con la trama inverosímil de la estética del absurdo y la justifica.

Antes de que Silvita haga su aparición ante el público para presentar a su familia e introducir el mundo que evocará, el resto de los personajes asoman en la escena y asumen su posición, derrumbándose inmediatamente antes de que Silvita entre al espacio escénico. Nos detenemos en esta imagen porque nos interesa destacar que esta escena inicial marca la actitud de los personajes y su funcionamiento dentro del recuerdo de la niña. Como si de marionetas se tratase éstos cobran vida al ilustrar los recuerdos de Silvita, pero cuando la niña habita el presente para situarse en el lugar de narradora, el resto de los personajes, como un recuerdo, se esfuman/derrumban. También queremos subrayar la entidad que asume el silencio en el transcurso de la obra. En esta misma escena inaugural, previa al prólogo, la didascalia señala que se escucha de manera deformada el jingle del Topo Menéndez y cuando los actores se derrumban indica: “Aparición del silencio” (39). Un silencio que se hará presente en el transcurrir de la obra incomodando a los personajes.

En el prólogo propiamente dicho, Silvita saluda al público y presenta a su familia como describiendo una foto: “Mi familia, años para atrás, y yo, ese verano hórrido” (2005: 39). Inmediatamente comienza un parlamento confuso sobre el uso del adjetivo posesivo “mi”, advirtiendo que tiene un problema y ofreciendo unos “programas ilegibles” que hizo ella, “por cualquier cosa”. Al despedirse y antes de introducirnos en la temporalidad del recuerdo aclara algo que considera importante: si bien los personajes están vestidos de invierno, el tiempo de la acción transcurre en verano. Queda así planteado desde el

comienzo, que lo que sigue a continuación se regirá por la confusión y la contradicción, por una lógica completamente diferente: la lógica de la inteligibilidad e incertidumbre. A medida que el universo construido por el autor toma forma, aparecen las marcas de su poética dramaturgica: la naturaleza metalingüística que cuestiona la estructura del lenguaje y su utilidad, la deconstrucción de la noción de sujeto, la evidencia de los procesos enunciativos y la construcción de escenas regidas por el absurdo. Examinaremos las partes con el objetivo, por un lado, de identificar los procedimientos específicos de la poética de Spregelburd y por otro, con el fin de reconocer los caracteres comunes que comparten las textualidades analizadas y que sintetizamos en las reglas desarrolladas en el Capítulo 2.

El texto dramático se organiza en veinte cuadros, a través de los cuales emerge una “deliberada alteración del orden de la mimesis o lo representacional” (Dubatti, 2005: 13). Como ya dijimos, no hay un ordenamiento causal de los episodios sino que, por el contrario, estos se distribuyen de manera arbitraria, a pesar que en su devenir podemos identificar un efecto de acumulación de detalles insignificantes que funcionan a la manera del fractal. En relación con el lenguaje, hay una alteración constante del mismo hasta llegar a su desintegración completa hacia el final de la obra. Percibimos una utilización fallida de las preposiciones —especialmente de parte de Silvita: “Siempre me dicen que no tengo que hablar *adentro* de extraños” (46) —, una malograda conjugación de los verbos y organización de las oraciones —en el caso de Meyer: ¡Todo es siempre culpable de mis actos...! Digo que siempre el culpa soy yo...ya me hacés decir culpas que no digo... (79)— y un empleo inadecuado de los adjetivos, por ejemplo “Encantadora es su sopa, mezcla de arroz y abnegación fronteriza” (43) le expresa el Electricista a Menina, o “sedosos televidentes” (52) le dice la Locutora a su audiencia. Asimismo hay una alusión reiterada a objetos en diferentes escalas, como las medias de lycra que eligen como regalo para la psicopedagoga Menina y Zulda y que luego son mencionadas por el Plomero en otra escena, cuando recuerda que su antigua psicopedagoga se convirtió en revendedora de lencería y, más adelante, cuando se celebra el día de la psicopedagoga y aparecen sus discursos superpuestos y en off en la televisión y una de ellas narra el hallazgo de unos “deditos ensangrentados recortados en una caja de medias de lycra” (61). Y lo mismo ocurre con otros elementos que se repiten en diferentes dimensiones, por ejemplo, el

Plomero habla una y otra vez de su Tía Antonia de Banfield variando cada vez ínfimos detalles en su relato y cada vez que la menciona pareciera que fuese la primera vez. Por ejemplo el Electricista le dice: “Nunca me hablaste de tu tía Antonia. En términos de la retórica clásica podría decir que la ocultaste con permanentes circunlocuciones” (45-46), conversación que se repetirá con numerosas variantes hasta la escena final: “yo tuve una tía de apellido italiano. La tía Antonia, con su olor a radiografía. Vivía en Banfield” (93).

Sumado a la utilización cada vez más defectuosa del lenguaje que opera de contrapunto, los señores del servicio técnico son defensores acérrimos de un correcto y refinado uso del lenguaje y hacen gala de él, tanto que el Plomero le demanda a Silvita que hable “dentro de los términos de lo estrictamente factible” (73). Según ellos, el lenguaje garantiza la transmisión de las tradiciones e incluso llegan a reflexionar acerca de las intenciones autorales y el estilo lingüístico de los manuales de plomería y electricidad. El Plomero se pregunta acerca de lo que se propone el autor de un libro con instrucciones de plomería cuando usa “esa antonomasia para referirse al coso” (67) y el electricista responde que se trata de una propuesta de estilo y que prefiere la sobriedad de los manuales sobre instalaciones eléctricas por ser “más clásicos”. La incapacidad de utilizar correctamente el lenguaje por parte de Silvita aumenta progresivamente hasta que termina de contagiar primero a su padre (Meyer), quien desconcertada y paulatinamente comienza a pronunciar mal y a expresarse de manera incorrecta. Y segundo, termina por trastocar el buen y correcto empleo del lenguaje y la sintaxis del que gozan el Plomero y el Electricista, quienes, en el episodio XVII titulado “Fugarse a Cacheuta”, terminan huyendo en busca de “un diccionario de latín, idioma incorruptible que hablarán hasta el final de la obra” (84). Esta última didascalia citada agrega que, al salir de la escena, los hombres del servicio técnico eligen un televisor de la pirámide y se lo incrustan a Silvita en la cabeza, recibiendo una sobredosis de zapping. “Se escucha en off una cadena de voces familiares, propagandas, frases célebres, jingles pegadizos. Condensación del pensamiento de una época en quince segundos” (84). Esta condensación de una época nos remite indefectiblemente a la era neobarroca que planteamos al comienzo y que tiñe de principio a fin a *Remanante de invierno*, en tanto que la morfología y la estructura de la obra está atravesada por caracteres comunes a las manifestaciones culturales contemporáneas,

especialmente la dimensión fractal, el principio de complejidad, la aleatoriedad y la imprevisibilidad. Esta dimensión fractal, además de observarse en las técnicas repetitivas de los diálogos y en el devenir de las escenas, es explicitada por el Electricista en relación con la temporalidad en la primera escena, titulada “Chau cien veces chau”: “El tiempo es una rueda dentada, donde cada diente se desgasta al morder la cinta de los años, y todo torna a ser nuevamente y en cada vuelta, pero algo se pierde y lo único que se repiten son mutilaciones y ausencias” (43). Además de ilustrar de un modo poético el paso del tiempo y su cualidad de circularidad como también su inexorabilidad, la dimensión fractal e irregular sobresale por la alusión a la pérdida progresiva, es decir, hay algo (el tiempo) que se repite infinitas veces pero cada vez de un modo diferente, desgastado, modificado y con ausencias inevitables e irreparables. Así como antes del prólogo nos referimos a la entidad que adquiere el silencio, también el paso del tiempo resulta ineludible para los personajes, quienes lo viven con incomodidad a lo largo de la obra. Una didascalia de la primera escena manifiesta: “Eterna pausa. Incomodidad. Nadie habla. “Bueno”. “En fin”. Apagones inútiles en los que nada se modifica. El Electricista crece en nerviosismo, parece ser el único testigo de que el tiempo pasa inexorablemente. Finalmente, con absoluta normalidad, habla” (44).

Con respecto a la construcción de tramas inverosímiles, de lo expresado hasta aquí se desprende que todas las situaciones que conforman *Remanente de invierno* están regidas por la ausencia del sentido común y el absurdo. Desde el comienzo se instaura la lógica de la contradicción con la advertencia de Silvita de que sus recuerdos transcurren en un hórrido verano cuando en toda la pieza los personajes visten ropas abrigadas y manifiestan reiteradamente el frío que sienten. También contribuyen a crear este ambiente extraño e imposible un muñeco llamado Topo Menéndez ubicado en la cima del pilar de televisores —como si se tratara de un altar—, que se instala en las diferentes casas (primero en la de Silvita, luego en la de su vecina Menina) por una semana, práctica tan extraña como la visita de igual duración y “cama adentro” del servicio técnico o de una virgen de yeso a la

que hay que rezarle en rima, la huida constante de los hogares de los electrodomésticos⁴⁴ y el “virus horroroso que sodomiza a los aires acondicionados” (60) en la noche de San Bartolomé, entre otras situaciones disparatadas del mismo tenor, como una muñeca Barbie hervida en un guiso que constituye una “imagen poética” (70) según el electricista. Con respecto a la escena titulada “San Bartolomé”, mientras toda la familia está reunida y arrodillada en torno al aire acondicionado, temerosa de que contraiga el virus, Silvita se aparta de la locura familiar y del tiempo de la escena para mostrar su incredulidad frente a lo que sucede, ofreciendo cierta cordura, un poco de sensatez y una moraleja un tanto rudimentaria al espectador:

Bueno, yo no creo en nada de esto. Toqué un par de cables del aire acondicionado, porque tras lo definitivo no me convenía perderlo. Aun así la enseñanza ante todo esto es: si tenés una tostadora, y la tostadora te quita tres horas de sueño, amén del secador urgido por nostalgias de mierda, el lavaplatos débil y traumatizado, la heladera que se te va el día menos pensado, entonces no tengas tostadora (63).

La inverosimilitud instalada se acentúa con la inestabilidad de los roles dentro del ámbito familiar. Los lugares que los integrantes tienen asignados en su espacio cotidiano, como la cabecera en la mesa de Meyer o la cama matrimonial, comienzan a verse desplazados a medida en que una figura exterior al núcleo primigenio, representado por el electricista y el plomero, de a poco los invaden. Incluso la educación de Silvita es depositada en manos del servicio técnico, en tanto —y como ya señalamos— su cualidad mayor reside en el sofisticado y buen empleo del lenguaje, despertando halagos por parte de los personajes y comentarios tales como “Qué bien habla” (45). Además de la transformación de los roles también se produce una mutación de la naturaleza humana y objetual, es decir, la animalización de las personas —el electricista se refiere a “las patas de su tía Antonia” (46) y habla de su comportamiento como si se tratara de un perro—, y la humanización de los objetos —como el caso de los electrodomésticos que se han escapado de sus hogares o están perdidos, con nombre y apellido y vestuario: una licuadora chiquita llamada Lidia

⁴⁴ De la casa de Silvita, Zulda y Meyer se escapó la heladera con freezer, a quien Zulda hecha de menos y espera encontrarla, mirando con esperanza el programa de Miranda del Cepo en el que reportan a los electrodomésticos perdidos.

Bermejo, o una radio con saquito de cuero—. Esta humanización de los artefactos domésticos se corona con cierta psicologización de los mismos: por ejemplo, hay un “Virus de la melancolía” que afecta a las licuadoras provocando que se nieguen a funcionar y se entreguen a la tarea de recordar tiempos mejores, por lo que hay que darles mucho afecto y hablarle de cosas alegres (53). Esta alteración de las cosas responde a lo que Vladimir Krysinski (1989) plantea en relación con las modalidades de manipulación referencial del texto teatral moderno. Aquí, la relación entre los signos, los referentes y las referencias no tienen una estabilidad lógica, por lo que, insistimos, lo absurdo y lo improbable prevalecen. “El efecto deconstructivo de esta dramaturgia metalingüística es inmediato: produce el extrañamiento de la desantropomorfización, des-humanización o des-socialización de la escena de Buenos Aires” (Dubatti, 2005: 12).

También el comportamiento de los personajes es inesperado y contribuye a la creación del caos y a la sensación de imprevisibilidad. Los locutores del programa televisivo *Miranda del Cepo* atraviesan la pantalla y pasan al living de la familia, estableciendo relaciones íntimas y agresivas con los padres de Silvita. Por ejemplo, el Locutor le muerde la nariz a Zulda y la viola precipitadamente, la Locutora “Virginia la mantecosa” ataca y golpea al Locutor o, tras una larga escena⁴⁵ con Meyer, cargada de sexualidad y lenguaje erótico rayano con el grotesco “le sienta un rechazo en el ojo cuando el contacto llega a ser demasiado enfático” (75). Esta violencia desmedida también se reproduce en el ámbito familiar: la didascalía del episodio XV “Planteo”, describe la escena como “Un cuadro de violencia familiar. Algo dantesco. Meyer intenta estrangular a Silvita. Zulda se interpone” (80). De igual manera, entre las vecinas se instaura un vínculo agresivo; por ejemplo, Zulda llega a atacar e interceptar salvajemente a Menina. La imprevisibilidad de los comportamientos agresivos e irracionales se remata con el fracaso en llevar a cabo acciones mínimas que los personajes aparentan, o al menos manifiestan, estar dispuestos a hacer, también característico del absurdo. Por ejemplo lo que expresan verbalmente se contradice con su accionar: Silvita responde afirmativamente al pedido de

⁴⁵ Escena XII titulada “Sexo”

ayuda de Menina tras ser atacada por su madre pero sin embargo no la asiste; o cuando Silvita intenta huir, Zulda dice que va a salir a buscarla pero se queda dónde está (85).

En cuanto a la constante exhibición de los procedimientos de la puesta en escena que ponen de manifiesto las obras que trabajamos, en esta en particular se observa, como ya lo señalamos al inicio, en la interpelación de Silvita al público que implica saltos temporales constantes entre el presente de la narración y el pasado de la escena que se muestra; y en la referencia al proceso de construcción de la puesta en escena y la mostración del artificio. Con respecto a las salidas de Silvita del tiempo pasado para dirigirse al espectador, estas ocurren en la mayoría de las escenas, desde el prólogo hasta el final. La primera, comentada al comienzo, es aquella en que saluda al público e introduce la lógica disparatada de la pieza. Otra que nos interesa destacar es aquella en la que la protagonista añade a la interpelación una especulación sobre las condiciones de representación. En el episodio XIV titulado “Zoo”, Zulda y Meyer llevan a Silvita al zoológico a ver un ñandú recién nacido del que todo el mundo habla y resulta que está embalsamado. En la mitad de la escena hay un corte en el que Silvita fragmenta el flujo de la narración, retorna al tiempo presente de la enunciación y reflexiona:

Acá se complica todo. Porque, yo digo... ¿hay verdad? Es decir, las versiones, ¿no? Todo esto que yo pensé esa tarde desde el zoológico, lo digo, porque si no haría como que pienso en voz alta para que vean lo que pienso, y me parece que entonces mejor se los digo (77).

Aquí cobra entonces relevancia la situación de emisión del discurso como también el “como si” de la situación de representación. La protagonista analiza las dos alternativas del discurso: actuar como si estuviera en el pasado y hablar en voz alta como si estuviera pensando o hablarle directamente al público. El señalamiento de estas opciones acentúa aún más el proceso de construcción a la vez subraya el efecto de distanciamiento que dicho recurso produce. También más adelante y en la misma escena, Silvita indica que lo que hace Menina “es un recurso”, cuando le habla a sus hijos que evidentemente no están presentes en la escena, haciendo “como si” allí estuvieran.

La puesta en evidencia del artificio también es llevada adelante por el Locutor en el episodio VI titulada “Fechas tradicionales”, en el cual se celebra el día de la psicopedagoga

y el programa de televisión cede su espacio para leer cartas de “algunas gorditas amigas” (59). Las cartas llegan a la audiencia, dice el Locutor, a través de “(...) voces en off de nuestro equipo artístico emulando a las psicopedagogas más obesitas que nos han escrito gentilmente (...)” (60), dando cuenta de que las voces que se escuchan no provienen de las psicopedagogas sino del “equipo artístico” que se pone en su papel y hacen “como si” fueran ellas. Asimismo el artificio y la materialidad de la puesta en escena se manifiestan a través de la acción de Silvita de llevarse por delante una parte de la escenografía cuando intenta huir con su valija.

La última escena titulada “Finale” consta de cuatro cuadros, en el primero de los cuales la protagonista avisa que ha dicho su último texto y retoma su texto inicial de la obra: “Bueno, este fue mi último texto. ¿No saludo ni agradezco? ¿Se entendió mí? Me parece que no se entendió nada” (89). En el segundo cuadro, la didascalia afirma que el Electricista adoctrina en latín al espectador y que es traducido por el Plomero, ofreciendo formas de comprender las discontinuidades o elipsis de un discurso que no es otra cosa que un alegato autorreferencial que la obra dramática hace sobre sí misma: “La discontinuidad es la elipsis, la elipsis transforma a los hombres en demonios. Vean aquí este ejemplo: algo se interrumpe en el fluir de su pensamiento, algo elípticamente monstruoso lo hace saltar hacia un acto de estúpido heroísmo” (90). Y justamente, en los cuadros que se suceden de un modo irregular en la secuencia final del texto dramático se incrementan las imágenes horribles que el Electricista profetiza en latín: Zulda envuelta en nylon se descongela en la heladera, Meyer toma de rehén a Virginia con un revólver, un disparo al aire hace estallar un foco, los televisores se encienden dibujando una enorme cruz y Virginia asume la postura de Cristo y luego se transforma en un ángel de furia y venganza. Las escenas violentas y disruptivas que emergían a lo largo del texto dramático en el cuadro 1 y 2 dominan por completo y adquieren una dimensión monstruosa que se acrecienta con los apagones de luz violentos y un sonido ensordecedor. Ya en los cuadros 2 y 3 se reestablece el orden dentro del caos, se esfuma el audio y queda una única luz sobre el Plomero, que ha desenchufado todos los cables de la sala. Nuevamente se retoman las pruebas del lenguaje y los elementos que configuraban las situaciones absurdas mientras la puesta en escena se desmonta. Las didascalias finales indican que se ve a la actriz Andrea Garrote (interprete de Silvita)

juntando sus cosas para irse del teatro y que “la escena se está desarmando antes que termine la obra” (93), confirmando hasta el final la voluntad de distanciamiento.

La poca habilidad de Silvita para emplear los nexos lógicos del lenguaje y su rechazo explícito a hacerlo —“No me interesa esa forma de hablar que tienen ustedes” (48)—, por un lado remiten a un tópico recurrente de nuestro corpus como lo es la incomunicación familiar y por otro, ponen de manifiesto la cualidad metalingüística y metafísica que se irá asentando en el estilo de Spregelburd y que Dubatti denomina “realidad de lo real” (retomando palabras del dramaturgo), o “realidad metafísica” (2005: 14). Imbuido en la filosofía de Eduardo del Estal, Spregelburd expresa que “el lenguaje no es lo que se dice del mundo, más bien es al revés: lo real es la resistencia de las cosas a lo que se dice de ellas” (en Spregelburd, 2005: 15). Es a partir de lo no dicho, de lo que no aparece en la superficie visible y reconocible del lenguaje, que se puede aprehender lo real. Y la pregunta que realiza Silvita “¿Hay verdad en las palabras? ¿o por fuera?” (77) viene a materializar textualmente la preocupación por esa otra realidad que se encuentra por completo afuera del lenguaje y que las palabras no pueden nombrar. En relación con esto resuenan las afirmaciones de del Estal acerca de que “la palabra es la inexistencia manifiesta de aquello que designa” y “el lenguaje no ha perdido su discurso ni su sentido, porque nunca lo ha tenido” (en Spregelburd, 2005: 38). Siguiendo esta concepción del lenguaje, coincidimos con José Sanchís Sinisterra quien, al referirse al teatro emergente en los años noventa y a la consolidación de una nueva generación de dramaturgos, reconoce que la materialidad del lenguaje rebasa la función meramente mimética del diálogo conversacional. De la misma manera, indica que la superación del logocentrismo y la noción “instrumental” del lenguaje producen estructuras que reproducen una lógica conversacional inexistente en las interacciones humanas. Se trataría de un nuevo estatuto de la palabra dramática, de la superación de lo que Pinter llama la “forma explícita” (Sanchís Sinisterra, 2005: 28).

Fractal. Una especulación científica

A continuación nos detendremos en esta obra de creación colectiva llevada a cabo bajo la dramaturgia y dirección de Spregelburd y estrenada en octubre del 2000 en la Sala Batato

Barea del Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires. A este texto dramático que se ubica en la mitad del periodo abordado, lo consideramos una bisagra entre las dos manifestaciones artísticas objeto de nuestra investigación. Por un lado, porque condensa gran parte de los procedimientos empleados en el teatro de los noventa, aquellos que caracterizan específicamente al denominado teatro de la desintegración y que entrañan una determinada concepción del teatro, de la actuación y del vínculo entre el teatro y la realidad. Por otro lado, porque creemos que constituye un precedente clave del cine que denominamos de situación o cine posdramático por sus operaciones narrativas y estructurales, el estatuto de los personajes y la construcción iterativa o efecto mariposa de las escenas que veremos enseguida. Nada ilustra mejor esta afirmación que la descripción del proceso de construcción de la obra que efectúan los actores en el Prólogo II ya que sintetiza, de manera precisa y eficaz, aquello que postulamos que sucede tanto en el teatro como en el cine: “una catarata de situaciones que, algunas de manera arbitraria y otras deliberada, se fueron uniendo con un hilo ahora invisible” (Los actores en *Fractal*, 2001: 12).

Como venimos observando, una de las tantas características de la poética de Spregelburd es la indagación sobre el lenguaje, la construcción lúdica del mismo y la determinación de desligarlo de su referente real, quitándole la función comunicativa y fáctica y privilegiando por encima de todo la función metalingüística. Derivado de esto y tal como señala Julia Elena Sagaseta, “la secuencialidad narrativa y el estatuto del personaje estallan y se replantea el concepto de estructura dramática” (2000: 208). Lo más conveniente para seguir profundizando en el estilo del dramaturgo y director es repasar los procedimientos que él mismo explicita en el Apéndice del texto *Fractal* (Spregelburd, 2001). Ellos son la huida del símbolo, la imaginación técnica, la multiplicación de sentido, el atentado lingüístico (ligado al atentado al paradigma causa-efecto), la fuga del lenguaje, la desolemnización del objeto, el procedimiento reflectafórico y el procedimiento de la producción burguesa (en *Fractal*, 2001). Los mismos funcionan a la manera de la teoría del caos desde la cual el autor parte para hablar de la naturaleza fractal de la creación: “la identidad de las partes no es tan importante en sí misma, sólo refleja la totalidad a otra escala” (Spregelburd, 2005^a: 31), y sobre la cual volveremos más adelante.

Si nos adentramos en el texto dramático *Fractal. Una especulación científica*, lo primero que advertimos es que se trata de una obra colectiva construida sobre el escenario, en la que los actores están integrados y participan activa y creativamente en la construcción de la puesta en escena. El texto al que accedemos como lectores es considerado por sus artífices como un “residuo escénico” y poco legible como literatura (Spregelburd, 2001: 9). En el primer prólogo de la obra, Spregelburd expresa la posibilidad de hacer teatro con todo y menciona los elementos que se utilizaron en la construcción de esta obra en particular: libros de ciencia, autobiografías mentirosas, una caja de diapositivas de Sierra Grande y una revista paraguaya. A su vez, explicita el procedimiento actoral, “la actuación no es representación segunda de una idea literaria; la actuación es operar sobre la situación” (Spregelburd, 2001: 8). En el segundo prólogo escrito por los actores, estos dan cuenta del proceso de trabajo en la construcción de la obra y lo que significa para ellos ser actores y producir sentido en el teatro, reflexiones en las que nos detendremos más adelante al examinar la nueva disposición actoral y el nuevo estatuto del personaje (Cap. 4.3).

La obra se divide en dos partes, un “acá” y un “allá”, señalando, a primera vista, una imprecisión absoluta en cuanto a la determinación de lugar. Sin embargo, la vaguedad espacial marcada por estas locuciones adverbiales se esclarece por los indicativos de lugar (una casa de familia, un monoambiente, una segunda casa) e índices de realidad otorgados por las didascalias y los discursos de los personajes: en el primer acto que se titula “Acá” se mencionan lugares como el Cajero Banelco, la Radio 100, el Scrabel y calles que indican que las acciones se desarrollan en la ciudad de Buenos Aires, como la mención a Rivera Indarte, Gorriti y Ministro Carranza o Rivadavia; en el segundo acto, “Allá”, la didascalia indica que la escena transcurre en la recepción de un hotel en el centro de Asunción y el discurso verbal de Maricarmen lo confirma “Ahora me ves así, varada acá en Paraguay” (96). Desde cada una de las dos ciudades se remite a la otra ciudad como si se tratara de un lugar lejano y exótico a la vez que atractivo.

En el interior del primer segmento se suceden, a modo de escenas o cuadros, diferentes situaciones: la grabación de un video con un mensaje casero para enviar a Asunción, Paraguay, el juego con la tabla Ouija, una feria americana, entre otras. Cada escena o episodio funciona como totalidad, independiente de las demás, pero con la

particularidad de que un detalle de cada una de ellas —a la manera de un fractal—es retomado más adelante, ya sea a través de un objeto (como el video grabado en el primer episodio titulado “Home Video” o la voz del aire acondicionado) o por alguno de los personajes.

Una de las tantas particularidades a resaltar en esta obra es que en el programa de mano entregado en el estreno se incluía un glosario (incluido también en la edición del texto dramático, a continuación de la ficha técnica) con algunas claves que aluden a la teoría del caos y a algunos de sus científicos, que están diseminadas a lo largo del texto: Iteración, Efecto Mariposa, Solitón, Tsunami, Benoit Mandelbrot, Giuseppe Peano, Ñuk, El choque de Brandsen. De todas ellas, nos detendremos especialmente en el concepto de iteración, definido como “realimentación que implica la continua reabsorción de lo que ocurrió antes” (20) y en el concepto de efecto mariposa, descrito como “un proceso de amplificación donde el producto de una etapa se transforma en alimento de otra” (20). Estas nociones nos remiten, por un lado, a aquello que postulaba Karina Mauro respecto a la puesta en ritmo de la temporalidad posdramática, consistente en la repetición de comportamientos no reveladores en sí mismos, pero que, a través de su reiteración constante o acelerada, resulta en una división determinada de la escena. Y por otro, a las escenas en “loop” que mencionamos como una de las características al ensayar la posibilidad de pensar en nuestro corpus fílmico como un cine posdramático. Ambas nociones apuntan a la permeabilidad dentro de una escena de un detalle de lo que ocurrió en escenas anteriores, pero no precisamente en términos de causalidad sino de una manera deliberada e imprevisible.

Asimismo, hay que destacar el recurso de la simultaneidad de las dos primeras escenas del primer acto, paralelismo que recién es percibido en la segunda escena titulada “Ouija” y que la podemos considerar como el fuera del cuadro de la escena inicial. Cuando la Madre está terminando con los preparativos para iniciar la grabación del video que quiere enviar a Paraguay (junto a los traductores que están a su lado), le grita a su hija dirigiéndose hacia un supuesto espacio contiguo: “¡Jime, no hagan ruido que vamos a grabar para Coco!” (28). Y en la escena siguiente, mientras Mariana, Constanza, Juan Carlos, Jimena 2, María Fernanda y Meche están sentadas alrededor de una mesa jugando al juego de la copa,

se escucha como voz en off a la madre de Jimena 2 que grita la misma orden. En estas dos escenas iniciales y en relación con el personaje de Jimena, a la vez que se instaura y señala el desdoblamiento del personaje, se produce una superposición temporal de las escenas que se desarrollan sin embargo de forma sucesiva.

Como decíamos anteriormente, una nueva concepción del texto y la comunicación forman parte de esta dramaturgia posmoderna, materializándose de manera notable en esta obra que condensa en gran parte el conjunto de reglas que desarrollamos en el Capítulo 2. El texto considerado como “residuo escénico” presenta un lenguaje autorreferencial, en fuga y con múltiples sentidos. Los diálogos de los personajes se caracterizan por la conversación banal y por aludir —atraídos por objetos triviales como una diapositiva en la que se ven “tornillos dispuestos primorosamente sobre un fondo de terciopelo rojo” (48) —, a los preceptos de la teoría del caos, como lo hace Maricarmen: “Mirá la totalidad y mirá las partes, qué lindo” (48); “Cuando más cambian las cosas, más se parecen” (48). Y es que la teoría del caos, cuya representación geométrica es el fractal—objeto de estructura básica, fragmentada o irregular que se repite en diferentes escalas—, atraviesa la obra spregelburdiana y, por qué no pensarlo también, se traspasa a la modalidad del cine argentino contemporáneo que analizamos. Esta teoría incluso es explicitada por Maricarmen al visualizar una diapositiva con un triple fotomontaje de un atardecer, al que denomina “los fractales de Julia”. Maricarmen intenta con dificultad explicar la naturaleza de las dimensiones fractales hasta concluir:

Son formas que se asemejan pero a diferentes escalas...es decir, todo sistema se nos presenta como un lío, pero crea dentro suyo estructuras autosemejantes...¡en todo! Por ejemplo, nosotros tenemos también una parte fractal...Representamos el mundo como una miga (49).

Como señala Anne Ubersfeld, “el discurso teatral, aún el más subjetivo, es un conglomerado de otros discursos tomados de la cultura de la sociedad o, más frecuentemente, de la capa social en que evoluciona el personaje” (Ubersfeld, 1989: 196). Esa yuxtaposición de enunciados de diversa procedencia se observa en los diálogos de los personajes, quienes retoman muchas veces los preceptos de disciplinas como la física y las matemáticas y teorías como la teoría de la relatividad y la teoría del caos. Asimismo

insistimos en el uso autorreflexivo del lenguaje que se intensifica con el evidenciamiento sistemático del artificio, en tanto se ponen en escena los problemas de procedimiento a la vez que se interpela al espectador (por ejemplo en la escena 3 titulada “Feria Americana”, Maricarmen mira a público y efectúa un largo relato sobre un accidente que presencié en Brandsen y sobre a su pasado).

En la última escena del primer acto —titulada “Ciego”— la alteración del lenguaje y su función tradicional de comunicación domina toda la escena a través de un diálogo completamente enmarañado entre Jimena 1, Jimena 2, Robert, la Madre y Juan Carlos. Los personajes no se entienden y no escuchan lo que se dicen, creando un clima de completa confusión que colinda con lo absurdo y en el cual conviven los tappers, celulares Nokia, el kerosen y un anillo de cock. En el cierre de este primer acto, Juan Carlos, bajo los efectos de un conjuro y mientras enciende el fuego tras rociar todo con kerosen, invoca: “¡Mandelbrot⁴⁶!”, dando por concluido los segmentos aunados bajo el nombre de “Acá”.

Lo irracional, ya plenamente instalado en los engranajes de la obra y en el interior de cada escena, materializado por ejemplo en el aire acondicionado que habla, termina por descollar cuando, en la única escena del segundo acto titulada “Hotel Pontevedra” la tenista recién llegada al hotel solicita un mapa de la ciudad para “hacer amigos, conocer comidas de la región. Ver si hay cataratas. Alguna disco. Ruinas” (102). La solicitud es atendida por Maricarmen, quien le ofrece un mapa de Segovia porque “Es lo mismo. (...) Los conceptos de centro y delimitación son idénticos en todo el mundo. El centro es el centro” (103). Esta escena se conecta con la primera del primer acto, en tanto Marina recibe el video grabado y editado por la Madre al comienzo de la obra, video dirigido a Coco O (personaje completamente ausente dentro de la trama) que funciona como puente entre los dos actos. Una peculiaridad que observamos aquí es la construcción de un diálogo que emplea una forma de recursividad o puesta en abismo en el sentido de que cada pregunta que efectúa un personaje es respondida por una segunda pregunta que hace alusión al contenido de la primera:

⁴⁶ Benoît Mandelbrot fue un matemático e inventor de la geometría fractal: “Llegué a comprender que la autosimilitud, lejos de ser una propiedad tibia y poco interesante, era un poderoso medio para generar formas” (en *Fractal*, 2001: 21)

Marina (respecto del video proveniente de Buenos Aires): ¿por qué me habrá llegado a mí?

Leonor: Marina, ¿no se te ocurrió preguntarte por qué te habrá llegado a vos?

Marina: Pero, ¿de qué época será?

Leonor: Marina, ¿no se te ocurrió pensar de qué época será? (105)

Y así sucesivamente. Como si de una conversación de sordos se tratara, la conversación resulta fallida e inútil y no produce un acuerdo o transformación sino que gira sobre sí misma permanentemente a la manera de un rombo, pasando por diferentes estadios igualmente frustrados. Al respecto, en una entrevista el dramaturgo señala: “el teatro no es una herramienta de comunicación. Es una herramienta de contagio, de locura, de transmisión de impresiones, pero no de comunicación en el sentido estricto” (en Pagés, 2001). La palabra, en lugar de revelar características de los personajes, estados de ánimos o aquello que no se puede ver, vela todo tipo de información y se ramifica hacia diferentes lugares constantemente. A la manera de un cadáver exquisito, de cada palabra o imagen sugerida por uno de los personajes se desprenden muchas más. Luego de la conversación recién citada, uno de los personajes (Clelia) se pregunta cómo se medirán las épocas, a lo que las demás responden impulsiva e irracionalmente diferentes cifras. Inmediatamente después, Leonor comparte una “curiosidad”, que es que el cuerpo renueva sus células cada tres años y a pesar de eso uno sigue llamándose así mismo “yo”, cuando en realidad no es la misma persona que antes. Se trata, muchas veces, de reflexiones estériles que confunden a los mismos personajes. De la “curiosidad” recién expuesta, Erica responde: “Entonces yo no me digo más ‘Erica’... ¿Me digo ‘yo’, o al revés? ¿Puedo hablar de mí?” (106).

Como señala Jorge Dubatti en el Apéndice II de la obra

En *Fractal* es más importante lo no-dicho que lo dicho, la historia no visible de la composición del espectáculo, que la narrativa visible y audible de los acontecimientos (...) *Fractal* no busca la comunicación ni de sus procesos ni de sus contenidos, sencillamente se muestra al público sin el afán de la transmisión de un mensaje (143-144).

Esa extraña forma de hablar

El denominador común decisivo de ambos discursos es la búsqueda por alcanzar un lenguaje artístico arbitrario y autónomo, con una lógica y utilización por completo ajenas al

lenguaje heredado de nuestra tradición cultural y social. Es decir, desnaturalizar el lenguaje y volverlo extraño, despojándolo de su función comunicativa y referencial. Pero no para enajenarlo de la situación histórica de la que forma parte sino, por el contrario, asumiendo la responsabilidad de comprometerse con su presente como cualquier manifestación artística producto de su época.

Para profundizar en el análisis de la utilización del lenguaje en el cine, comenzaremos trayendo a consideración las observaciones de Sergio Wolf para quien, en los ochenta, los realizadores cinematográficos utilizaban la lengua como idioma mientras que los nuevos cineastas que surgen en la década de los noventa recuperan el habla (en Farhi, 2005: 71). Esta observación remite a la distinción entre lengua y habla que propusiera Saussure: la primera, definida como código y fenómeno social; la segunda, como la actualización del código por los sujetos hablantes y, por lo tanto, individual (en Ducrot-Todorov, 2003). Esto quiere decir que mientras en décadas anteriores se utilizaba pasivamente la lengua como código lingüístico cuya multitud de signos estaba asociado a un sentido particular, a un significado unívoco, a partir de los noventa también en el cine se comienza a operar activamente sobre los signos y la combinación de sus sentidos, recuperando de esa forma la utilización activa de la lengua por los sujetos hablantes (el habla) y proponiendo múltiples sentidos.

Sin embargo, es interesante observar en varios films argentinos que el lenguaje, además de prescindir de su capacidad comunicativa, carece también por completo de su función expresiva y referencial. Lo que funcionaba en la actividad teatral como indagación y reutilización del lenguaje poniendo en primer plano el código, en el cine llega a su disolución, convirtiéndose en un mero accesorio de la imagen. Los discursos de los personajes se acercan al monólogo y, muchas veces, al monosílabo, para referirse simplemente a cuestiones banales o a estados de ánimo. Gonzalo Aguilar señala que “la eficacia de los diálogos de Rejtman no reposan tanto en lo que los personajes dicen, sino en el carácter repetitivo, indolente y automático de sus dichos”; se trata de “(...) una tonalidad, ruido o musicalidad que recorre transversalmente las historias” (Aguilar, 2006: 95). Si bien en esta investigación no nos centraremos en el análisis de la filmografía de Martín Rejtman creemos oportuno mencionar que sus primeros films, *Rapado* y *Silvia Prieto* (1998),

inauguran la construcción de historias episódicas con una escritura minimalista que continúa en la década del dos mil, de la misma manera que constituyen el antecedente inmediato de los films que analizaremos y que se caracterizan por los diálogos inocuos y recitados en un tono uniforme, los personajes con escasos atributos y una actuación que apela a la economía expresiva.

Partiendo entonces de la obra de Juan Villegas (*Sábado*), hasta llegar a Federico Luis Tachella y Ignacio Bollini (*Vidrios*) - se radicaliza la utilización del habla cotidiana, con un lenguaje despojado de su entonación habitual, con repetidos y cifrados y completamente uniforme. En los diálogos de *Sábado*, por ejemplo, los personajes hablan mucho sin decir nada, de cosas triviales e insignificantes. Agustín Campero señala que, al igual que Rejtman, “Villegas comparte la obsesión por los diálogos, por su métrica, su tempo y el despojo de los tonos innecesarios. E instaura una dictadura de la puesta en escena y la unidad formal” (2008: 67). En la escena inicial del film, cuando Camila y Leopoldo están en el auto, la conversación repetitiva se torna exasperante:

Leopoldo (mientras conduce): ¿Es por acá?
Camila (en el asiento del acompañante): No
L: ¿No?
C: Sí, es por acá
L: ¿Si o no?
C: ¿Si o no qué?
L: ¿Es por acá o no?
C: No, vos seguí
L: ¿Pero cuánto falta?
C: ¿Para qué?
L: Para llegar
C: No sé
L: ¿Te perdiste?
C: No
L: ¿Segura?
C: Si
L: ¿Querés la Lumi?
C: No
L: Está ahí atrás
C: ¿Pero qué te pasa?
L: ¿Por?
C: Nada
L: ¿Querés que me calle? ¿Por qué no me lo decís?

C: ¿Qué cosa?
L: Que querés que me calle.

En *Incómodos*, por el contrario, el lenguaje es verborrágico, automático y compulsivo, negando por momentos toda posibilidad de interlocución. La noche en que se conocen Nicolás y Abril, ella se presenta de un modo que roza el reporte periodístico:

Mi tarea es dirigir las operaciones de las estaciones de peaje y asegurar la recepción de la tarifa vigente de manera rápida, eficiente y con la menor interferencia posible del tránsito vehicular. Desde la puesta en marcha de la autopista en 1994, la cantidad de automovilistas que ha elegido esta modalidad de pago va en constante aumento. En la actualidad superan los 110.000 clientes y seguimos creciendo.

Esta forma de parlamento está presente a lo largo de todo el film, como si el objetivo fuese mostrar la automatización y artificialidad de las palabras que impiden cualquier tipo de comunicación y entendimiento entre los personajes.

En el caso de *Ocio*, el diálogo llega a su mínima expresión, al punto de ser prácticamente inexistente. La mayor manifestación verbal tiene lugar a través del monólogo y en boca de personajes eventuales: un amigo que le cuenta una historia a Andrés mientras miran televisión y un señor que le pide un cigarrillo en la plaza y arroja algunas reflexiones existenciales. Luego de enterrar a la madre de la familia, su esposo e hijos viven el duelo sin tener mucho para decirse. El silencio domina casi todas las escenas con excepción del rock nacional que aparece esporádicamente, ya sea diegéticamente cuando Andrés —el personaje principal— pone un disco vinilo y se acuesta en la cama a escucharlo mientras fuma, o de manera extradiegética: en un segundo plano o para marcar una transición. Asimismo los lugares escogidos favorecen que el silencio sea la materia expresiva privilegiada, como un cementerio, un hospital y una iglesia. Incluso el teléfono como instrumento de comunicación pierde su función: luego de sostener el tubo por unos instantes y tras prender un cigarrillo, el personaje asiente con la cabeza y finalmente dice “bueno, después te llamo”.

De la misma manera que la teoría del caos expresa que por cada simplificación hay por lo menos dos nuevas complejidades, este puente trazado entre ambas textualidades nos enfrenta con nuevos interrogantes y es posible reconocer objetivos particulares y diferentes

en la utilización del lenguaje. Por un lado, el teatro de los noventa atenta contra el lenguaje colocando en primer lugar el código lingüístico. Esto demuestra justamente que el soporte no es otra cosa que el lenguaje y que cada obra debe crear uno propio para poder, no sólo expresar su mensaje sino también su desviación. El cine argentino, por el contrario, reconociendo su naturaleza convencional, lo utiliza como accesorio de la imagen, destacando en primer término la instancia de enunciación del discurso audiovisual. Una enunciación que remite a las “huellas lingüísticas de la presencia del locutor en el seno de su enunciado” en términos de Kerbrat- Orecchioni (1997: 42). Es decir, el cine recibe del teatro la conciencia de que no hay mensaje en el arte ni comunicación unívoca y se despoja del mismo. Recurre, en cambio, a un modo de representación que evidencia la instancia enunciativa para decir aquello que las palabras cristalizan. Esta subjetividad de la imagen y su revalorización —como señalábamos en la introducción— que nos permite analizar las relaciones de los enunciados (textos fílmicos) y su instancia productiva, es parte constitutiva de la estética del cine argentino contemporáneo.

4.3- Estructura fragmentaria. Hacia un cine teatralizado

La desarticulación del lenguaje se encuentra estrechamente vinculada con la organización en el nivel retórico de la disposición de los procedimientos narrativos. Nos encontramos ante estructuras fragmentarias o episódicas en las que los acontecimientos dramáticos se organizan de un modo no lineal y disruptivo, alterando la práctica tradicional y realista de la ordenación causa-consecuencia. Es decir que no hay un ordenamiento lógico y causal de los episodios sino que, por el contrario, estos se disponen de un modo en apariencia arbitrario. Como señala Bauman, “en nuestros modernos tiempos líquidos, el mundo que nos rodea está rebanado en fragmentos de escasa coordinación y nuestras vidas individuales están cortadas en una sucesión de episodios mal trabados entre sí” (Bauman, 2005: 34). Cada escena se percibe como una totalidad independiente de las demás y autosuficiente, en el sentido de que no precisa, para su comprensión, de la escena que la precede y de la que le sucede. La noción de fractal ilustra adecuadamente este tipo de estructura fragmentaria en la que cada una de las partes, fragmentada e irregular, se repite en diferentes escalas. Las textualidades que analizamos, más allá de que se construyen como una sumatoria de

situaciones discontinuas, en su totalidad edifican un universo poético que proporciona la visión del mundo del autor y su modo de concebir la escena. Si bien es preciso diseccionar cada una de sus partes con el fin de analizar sus elementos y procedimientos constitutivos, la recursividad y la apertura semántica que proponen se logra en su visión de conjunto, como totalidad.

A continuación nos detendremos en el análisis del diálogo intermedial y la parodia presente en el texto dramático *La escala humana* de Alejandro Tantanián, Javier Daulte y Rafael Spregelburd y en el film *Castro* (2009) de Alejo Mogueillansky. Insistimos que no es nuestra intención efectuar un análisis comparativo entre ambas textualidades sino abordarlas desde la noción de intermedialidad como también desde la noción de parodia, en tanto las dos obras suponen o permiten vislumbrar, a través de la burla y la transgresión, vestigios de algo anterior que funciona de sustento, específicamente el género policial. De las múltiples acepciones de la parodia y sus variadas formas de empleo, como la revisión y re-evaluación de las formas y contenidos estéticos de la historia del arte que apelan a la memoria del espectador en términos de Hutcheon (1991: 8), aquí nos encontramos con una modalidad que consiste en la creación de un universo ficcional a partir de la desintegración de aquello que le sirve de cimiento, es decir, de las reglas genéricas. Así como cada género es reconocible a partir de temas, personajes y ambientaciones con una estructura claramente definida, los rasgos básicos del policial se distinguen a través del “tándem crimen-enigma, el detective y la implicación del lector” (en Mandel, 2011: 16). Si bien este género en particular tematiza el descubrimiento o desciframiento de la verdad y el crimen consiste en una infracción a la ley que obliga al castigo, estos elementos estructurales están completamente vedados en las obras que analizamos. Observamos que en *La escala humana* se cometen crímenes pero no se juzgan ni se castigan, no hay enigma porque la verdad del delito y su autor se explicitan en la primera escena y la figura del policía corrupto trastoca la función tradicional de indagación y resolución del misterio dentro de los límites del género. En *Castro*, en cambio, desconocemos por completo el delito pero sin embargo hay un hombre que huye y otros que lo persiguen, convirtiendo al film en una persecución que encierra un enigma que nunca se develará. Retomando nuestra hipótesis de trabajo que postula la apropiación por parte del cine de los procedimientos teatrales,

divisamos que el absurdo, la no causalidad de los sucesos y las motivaciones opacas de los personajes dominan las dos ficciones que abordaremos a continuación.

La escala humana

A nivel temático, se trata de una familia disfuncional a cargo de una madre psicópata (Mini, interpretada por María Onetto) quien, desde la primera escena, cuenta de manera natural y trivial y con el vestido empapado de sangre fresca que asesinó en el mercado y con un cuchillo de pan a Rebecca, la viuda de la otra cuadra. Así se plantea desde el inicio un universo de creciente locura y agresión, en el cual conviven los hijos —Nene (Héctor Díaz), Leandro (Gabriel Levy) y Silvi (María Inés Sancerni)— y un supuesto policía y amante de la madre (Norberto, interpretado por Rafael Spregelburd). El conflicto central, que no es asumido seriamente por ninguno de los personajes, es diseñar coartadas que protejan el impulsivo accionar de Mini de matar personas. Coincidimos con Martín Rodríguez (2001b), en situar a esta obra como una parodia al género policial, en tanto se transgrede la triada estructural del género: crimen, búsqueda de la verdad y restablecimiento de la justicia (Amar Sánchez, 2000: 47). No hay voluntad expresa de esclarecer los asesinatos cometidos por Mini sino, por el contrario, los integrantes de la familia elaboran diferentes planes por ocultarlos que refuerzan el absurdo de la trama como transportar y desmembrar los cuerpos de las víctimas, culpar al hermano retardado de Fito (un vecino) de haber matado y descuartizado a su propia madre o confeccionar un mapa del jardín con nombres clave de “funciones trigonométricas” (Daulte, Spregelburd, Tantanián, 2002: 18) de los que se deducen los lugares en donde están enterrados los miembros de Rebecca. Incluso el personaje del policía es caricaturizado: Norberto Suárez le roba a la familia objetos de la casa que carecen de valor y son completamente inútiles, como una cajita de música con la bailarina del Cascanueces que toca el tema de la película *Love Story*, entre tantos otros.

Retóricamente, el texto está dividido en siete episodios y un epílogo y la transición de los mismos está determinada por un apagón. Como ya adelantamos, no hay una causalidad lógica en el devenir del desarrollo argumental sino que, por el contrario, prevalece la ausencia de explicaciones y la imprevisibilidad. Martín Rodríguez reconoce al

respecto “una causalidad por cierto inverosímil y regida por la lógica de lo imposible” (2001: 56). Si bien la trama se presenta en clave de comedia negra y policial en la que priman situaciones desopilantes, hay sin embargo una apelación al sentido común: los personajes son conscientes de lo que es “normal” y de lo que debería pasarles como resultado de su accionar. Por ejemplo Mini en la escena inicial dice “Maté a alguien y debería estar buscándome la policía” (11) o Nene, que en la cuarta escena se pregunta por qué nadie hizo la denuncia todavía y expresa a su vez cierta naturalización de la violencia:

Si yo voy solo por la calle y veo que un tipo acribilla a balazos a otro, no puedo evitar registrar el hecho, fijar el rostro del asesino, tener respuestas formales ante el problema: llamar a la policía, ocultarme hasta que pase el peligro, lo que sea. Pero si lo mismo que yo veo, lo ven todos los que están en la calle, mi comportamiento es distinto. Alguien se hará cargo, me digo. Y no llamo a ningún policía, y no me escondo nada, y a las dos cuadras ya me olvidé del tema (25-26).

Por otro lado, la idea de normalidad es abordada desde su vínculo con la legalidad, con lo que está establecido por la ley. Mini deja de trabajar en el transporte escolar porque los nenes no quieren subir a su vehículo y lo justifica diciendo: “Me empezó a gustar pasar los semáforos en rojo, subirme al cordón de la vereda al doblar (...) esas cosas que a la ley no le gustan, me gustan” (46). Es decir que, más allá de que el accionar de los personajes traspasa los límites de lo normal y legal (como matar e infringir las normas de tránsito), son conscientes de ello.

En relación con el absurdo, las acciones de los personajes son la mayoría de las veces insólitas: en la escena seis Nene le habla a una silla vacía como si estuviese ocupada por alguien; algunos parlamentos se repiten idénticos de una escena a otra (las llamadas telefónicas a Julieta, la cuarta integrante de la banda musical; el llamado de Fito el vecino); en la escena siete los hijos encuentran el zapato de Azucena en el garage, otra de las víctimas fatales de Mini y también en la misma escena completamente caótica, Nene señala un objeto inexistente (púa) en donde hay un martillo.

Los diálogos a su vez son vacuos y triviales: hablan sobre el número lógico de hoyos en el patio para enterrar un cuerpo desmembrado, sobre los apodos que utilizan las parejas al nombrarse, de la existencia y el origen del kiwi, de cómo se pronuncia Nueva Zelandia o de la escritura de una canción titulada “Dulce escalera”, en homenaje al

accidente que sufrió una chica en la escalera mecánica de la estación de subte Independencia. Es decir, una sumatoria de situaciones y conversaciones que, si bien configuran un universo extravagante, tienen claras referencias a nuestro universo cotidiano y conocido, como la mención a la estación de subte, el programa de noticieros Telenoche, la Pastalinda, el cuchillo Moulinex, Disney y Coca-Cola. Estos índices de realidad que le brindan cierto trasfondo verosímil a la ficción y son reconocibles por el espectador refuerzan el absurdo de las acciones de los personajes. Como señala Claudio Guillén (1985) un texto que maneja el artificio del absurdo debe incluir a) Un contexto o trasfondo verosímil, incluso «realista»; b) Un elemento extraño a ese contexto que irrumpe; c) Una aceptación, minimización o falta de asombro, por parte de los personajes, del narrador o de ambos, con respecto a dicho elemento, que no se condice con el extrañamiento que debería producir.

En la última escena, antes del epílogo, la llamada telefónica del comisario Francisco B. Mayers pone al descubierto la falsa identidad de Suárez, quien utiliza el uniforme de policía para cometer delitos impunemente. Obedeciendo al género que se parodia, se despliega un operativo policial que rodea la casa con helicópteros con el fin de detener a Suárez, y en el intento de Mini de defenderlo confesando sus crímenes, es ignorada por el oficial. La familia es tomada de rehén por el falso policía mientras Mini cree que es una de sus estrategias y todos se tientan de risa, hasta que Silvi finalmente es alcanzada por una bala y muere en el instante. La escena finaliza en un completo caos, con el sonido del helicóptero inundando toda la escena, con la mampostería que cae y las chispas de las lámparas que revientan.

Por último, en la escena del epílogo, la didascalia señala que Nene está en silla de ruedas balbuceando cosas que no se entienden, Mini tiene la mano vendada y Leandro está cerca de la puerta con una valija. Se produce una recapitulación de las situaciones de la obra y en la conversación de despedida de Leandro y Mini se acentúa por última vez la parodia al género policial, especialmente en lo referido a la búsqueda de la verdad. El hermano de Fito es culpado por los crímenes cometidos por Mini, si bien ella confiesa su culpabilidad pero “no puede demostrarlo”:

Leandro: La policía tiene un asesino, que trabajaba en nuestro jardín, son contar con el plano de letras griegas que apareció entre sus útiles de la escuela especial. Tu versión es inverosímil. Podés decir lo que quieras que eso no va a resucitar a Silvi (81).

Es decir que el comportamiento impulsivo de la madre de asesinar a las vecinas es juzgado por los mismos personajes como inverosímil; es por ello que el absurdo del texto dramático ampara y justifica los acontecimientos escénicos e impide el desciframiento de la verdad y el correspondiente castigo.

Dentro del universo absurdo que edifica el texto dramático, es posible vislumbrar el presente de un país a punto de enfrentarse con la crisis del dos mil uno, uno de los últimos derrumbes económico y social de gran envergadura que afectó profundamente a la Argentina y al que nos referimos en el Capítulo 1. A nivel temático, la figura paterna sólo aparece virtualmente representada: se trata de una familia con un padre ausente y un paradero confuso, cuyo lugar lo ocupa una madre con evidentes trastornos psicológicos. Del diálogo de uno de los hijos (Leandro) se conoce que el padre les dio a los tres el mismo apellido (Otegui) a sabiendas de que uno no era suyo, y que Mini se lo pagó con desprecio y maltrato porque, según Leandro, no pudo aceptar que tenía a su lado a un hombre éticamente superior. Respecto a la muerte de Silvi, Mini le dice a su hijo en el epílogo: “Qué vida desgraciada la de esa Silvina, despreciada por todos, sin ningún talento musical, acosada por el fantasma del padre. Y sabés cuánto te agradezco, Leandro, que no me hayas hecho ninguna pregunta al respecto” (81). El destino incierto y omitido de la figura paterna puede equipararse en la obra con el Estado ausente del neoliberalismo, en tanto el descuido de sus funciones primordiales es asimilable a la corrupción, el incumplimiento de la ley, la injusticia y la inseguridad social. Asimismo se alude de manera directa y pareciera preverse la inestabilidad económica que traerá aparejada la crisis, por ejemplo cuando Silvi compra con la tarjeta Master un secador de pelo en cuotas y dice: “Me da una sensación de estabilidad. Cuando compro en cuotas es como si dijera “Yo confío”. Y pienso que si todos dijéramos un poquito “Yo confío” nos evitaríamos muchos desastres económicos, hablo como país” (23).

Castro

Como adelantamos en el Capítulo 3.8, la ópera prima de Moguillansky forma parte de aquellos films cuyos episodios están conectados por los mismos personajes y por una misma trama. Aquí se parodia al policial en el sentido de que toma uno de sus esquemas básicos de perseguidor-perseguido pero no se tematizan los motivos de la persecución y nunca se devela el enigma. Solo sabemos que Castro (Edgardo Castro) se sube a un tren y escapa de quienes lo corren por las calles de la La Plata y que, una vez que llega a Buenos Aires, la persecución continúa. Según Rosana López Rodríguez (2011) y en relación con el policial, la variación que conlleva todo género supone que el elemento que lo define se constituya en un “lugar vacío” en torno al cual gira toda la trama, porque lo más importante no es el hecho en sí sino el camino que conduce a él. Observamos que este “lugar vacío” ocupa un lugar central en la trama de *Castro* y articula todo su desarrollo, en tanto no se explicita un crimen preciso pero sin embargo el protagonista huye y otros lo persiguen durante todo el film.

La persecución es representada en toda su trayectoria a través de corridas permanentes, subidas y bajadas de ómnibus que circulan en diferentes direcciones, trenes y autos. Estos desplazamientos están coreografiados por Luciana Acuña, bailarina y coreógrafa cuya participación en el film constituyó una parte central en la realización del film y en la dirección de actores. En una de las tantas entrevistas brindadas el director, éste reconoce el interés por realizar “un gran desarrollo formal de la persecución, con un diálogo muy grande con cierta danza contemporánea, donde lo coreográfico entre actores y en la relación cámara-actor sea vital” (en Varea, 2009). La relación cámara-actor es clave desde el inicio: la apertura del film consiste en un primer plano fijo y en contrapicado de un semáforo y en el plano acústico se escuchan bocinas insistentes provenientes del fuera de cuadro. Bruscamente la cámara desciende hasta la nuca de uno de los personajes (Samuel, representado por Alberto Suárez) mientras le grita a Acuña (Esteban Lamothe), que ingresa en el cuadro y lo atraviesa corriendo seguido por Rebecca (Carla Crespo). En los planos siguientes, que se suceden en simultáneo a los créditos iniciales, seguimos a través de travellings y paneos a los tres personajes que corren velozmente por las veredas y calles de

la ciudad de La Plata hasta llegar a la estación de ferrocarriles. Allí Suarez intenta en vano detener a Castro que ya ha abordado un vagón. Inmediatamente el punto de vista se sitúa en el tren y como espectadores nos quedamos junto a Castro para acompañarlo en el desarrollo del film. A medida que progresa la narración, la cámara fluctúa entre la hipermovilidad inicial y la inmovilidad final. En ese pasaje se alternan dinámicamente primeros planos de los personajes —que los individualizan y les otorgan su lugar en la trama— y planos de conjunto —que visualizan coreográficamente la persecución a través de esos cuerpos que corren, se desgastan y liberan la mirada del espectador dentro del campo visual.

En una entrevista, el director comenta que *Castro* originalmente se llamó “Murph”, porque estaba basada en la novela *Murphy* de Samuel Beckett. Sin querer hacer una película de género, tomó el mecanismo básico del policial, la idea de un tipo que huye y otros que lo persiguen. No se sabe muy bien por qué y no importa: ése es, según el director, el factor Beckett, que da lugar a una serie de persecuciones a través de dos ciudades que son en definitiva la película. Más allá de los elementos que podemos identificar en el film que se conectan con una variante de nuestra tradición teatral, es preciso destacar que en *Castro* también se reconoce una impronta dialógica que el director entabla con la historia del cine. En una escena se utilizan paraguas que los personajes abren y cierran y que operan como señales en un sistema de relevos que instauran para seguir a Celia a la distancia y no ser vistos por ella (para poder de esa manera llegar a Castro porque lo han perdido). Esta escena, completamente coreografiada y realizada a través de un plano secuencia, según el director hace referencia a los musicales franceses de Jacques Demy. Por otro lado, el andar de Castro al estilo Charles Chaplin y la música, el piano omnipresente de Ulises Conti, confieren al film la impronta reconocible del cine silente. Por último, la persecución como tal aparece en el cine muy tempranamente, en los primeros films de un solo plano como *El molinero y el aspa* o de tres planos como en *Atrapan al ladrón* (1901, Williamson). Al tiempo que la fórmula perseguidor-perseguido provenía del teatro europeo del siglo XIX y definía en parte al vodevil, según Noël Burch (1995) sirvió de manera eficaz para asegurar la idea de sucesión temporal y contigüidad espacial y significó un avance hacia la linealización de la topología diegética (170). Justamente en el film la linealidad está dada

por el arco narrativo de la persecución a Castro y no necesariamente por la sucesión de las escenas.

Todos los personajes —Rebeca Thompson (la mujer de Castro), Acuña, Willie (Gerardo Naumann), Samuel, el Sr. Arias (Fernando Llosa) y hasta el mismo Castro— se desplazan de un lado a otro. El artífice de la búsqueda es Samuel, quien desde la ciudad de La Plata envía y recibe mensajes escritos sobre el paradero de Castro y financia los viajes a la Capital con el fin de encontrarlo. Acuña, en el rol de detective, es quién vigila y persigue —corriendo en muletas— a Castro y llama por teléfono y notifica a Samuel de todos sus pasos. El sin sentido de la búsqueda se confirma y decanta de los diálogos. En el episodio cuatro, Rebeca Thompson y Willie (su amante y antiguo discípulo de Samuel) conversan sobre la búsqueda de Castro y cuando Willie dice “hasta que no encontremos a Castro no hay nada que hacer pero que una vez que lo encontremos...”, Rebeca lo interrumpe y completa la oración diciendo: “va a haber todavía menos que hacer. Si ni Castro puede hacer nada, es un inútil”.

El personaje de Castro se configura desde el inicio escapando de quienes lo acechan. Tiene una relación con Celia (Julia Martínez Rubio), quien le insiste que busque trabajo. Ella es fría y distante y lo califica de bruto y necio cuando él le responde con toda seriedad y convencimiento de que saldrá a buscar empleo el primer día 4 que caiga en domingo en el año 2009. Enseguida se plantea uno de los temas centrales del film: amar a alguien tal cual es o al que uno quiere que sea. Como le grita Castro a Celia en el calor de la discusión: “Se puede ser lo que no existe pero no se puede amar lo que no existe”. Si bien se trata de un personaje reactivo que impide cualquier tipo de identificación, la narración permite conocerlo tanto por su desempeño en la trama como por breves y esporádicas intervenciones de su voz en off. De todas maneras, y en última instancia, Castro es definitivamente inaccesible tanto para nosotros como espectadores como para quienes lo persiguen.

También aquí las acciones de los personajes muchas veces constituyen imágenes insólitas amparadas por un universo que se desplaza constantemente entre la extravagancia y el realismo. En diferentes planos, podemos ver a los personajes en situaciones poco convencionales: Suárez durmiendo en el piso mirando a la pared, Acuña en una escalera

boca abajo o corriendo con muletas, Samuel durmiendo atravesado en el hueco de una escalera de pintor con un balde en la cabeza y Castro escondido y durmiendo siempre en un armario. Como contrapunto, el film despliega un alto grado de realismo en las escenas de exteriores de la ciudad, muchas de las veces registrados a través de extensos planos secuencia. Estos espacios urbanos se circunscriben a dos ciudades, por un lado La Plata, y por otro, los barrios Parque Patricios, Barracas, Pompeya y Constitución de la ciudad de Buenos Aires. Como sucedía en *La escala humana*, este anclaje en lo urbano como promotor de la ficción, más de allá de los recursos de la cámara para registrarla, confiere al film esa dosis de realismo que refuerza el absurdo de la trama.

Además de identificar como intertexto —reconocido por el mismo director—la poética de Samuel Beckett, el hermetismo y la incapacidad de acción de Castro hacen difícil no pensar en *Bartleby* de Herman Melville y su célebre frase “preferiría no hacerlo”, por ejemplo, cuando en una entrevista laboral le hacen el siguiente cuestionario y él responde con total indiferencia y apatía:

¿Dónde se ve usted dentro de cinco años? Acá
¿Qué es lo que le gusta de esta empresa? Nada
¿Que hace en su tiempo libre? Nada
¿Cuál es el logro más importante de su vida hasta este momento? No hay logros.
¿Por qué cree usted que deberíamos contratarlo? No sé

En un nivel semántico, el tema aludido por el texto fílmico concierne al sinsentido de la cotidianeidad, a la trivialidad de aquellas acciones mínimas de la vida diaria que no conducen o parecieran conducir a ningún sitio pero que, sin embargo, son el motor de un devenir inexorable. La dicotomía entre el ser y el parecer atraviesa el film a partir de la inquietud permanente de Castro de seguir su instinto y ser como quiere ser o ser como el otro —en este caso Celia— quisiera que sea, un dilema que ronda también sobre las opciones de autenticidad o fingimiento. Buscar trabajo es para Castro “imitar de manera convincente a una persona que ha tomado una decisión”, es ir en contra de su naturaleza y necesidad porque para él “ganarse la vida es lo mismo que desperdiciarla”. El film refiere a la futilidad del trabajo y cualquier esfuerzo por encontrarlo y realizarlo porque, citando una vez más al protagonista, “el trabajo será nuestro fin”. El nomadismo de Castro, su no lugar,

su inacción lo hacen un ser auto marginado, y la obstinada e inexplicable persecución puede ser leída como un intento de encauzarlo servilmente en el sistema de mercado de nuestra sociedad capitalista: cuando le ofrecen finalmente trabajo y Castro lo acepta, éste es representado en toda su trivialidad y automatismo, debe presentarse con uniforme azul en una estación, no sabe qué tiene que hacer ni quién es su jefe pero recibe órdenes de Bruno (interpretado por Esteban Bilgliardi) y como una marioneta, va de acá para allá recogiendo y entregando paquetes.

En relación con la noción de intermedialidad y de las reglas que extrajimos del teatro y que son traspasadas a este cine de situación, observamos que se traducen en *Castro* de la siguiente manera: 1) los diálogos muchas veces se despojan de las entonaciones naturales generando cierta automaticidad e incomunicación; muchas veces, cuando un personaje le dice a otro que haga o deje de hacer determinada acción, éste realiza lo contrario; 2) la narración avanza a través de una sucesión de episodios delimitados por un título, hay un predominio de la situación sobre el personaje, postergación de la acción y prevalecen escenas absurdas y las imágenes insólitas antes descriptas; 3) hay muy poca información de cada uno de los personajes; sólo sabemos sus nombres y sus roles en la trama pero desconocemos por completo sus motivaciones: el único vínculo posible de establecer es ese seguimiento constante que llega a su fin cuando Castro, protagonista-víctima, decide poner fin a su vida; 4) no hay un sentido unívoco sino que es posible elaborar una multiplicidad de lecturas.

Como se desprende del análisis de *Castro*, el film encarna una idea del cine ligada a la exploración tanto de las posibilidades y de los límites del dispositivo como de la construcción de la trama y sus personajes. Con una modalidad de producción compartida por varios de su misma generación que escapa a los caminos de subsidios estatales y del circuito de exhibición tradicional, el film se aventura en la novedad formal permanente y en la revalorización del plano, en un intento consciente, planificado y explicitado por Moguillansky de “empujar al cine hacia lugares en los que todavía no es”. A partir de una excusa narrativa básica o esqueleto argumental (una persecución), el director desarrolla resuelta y coreográficamente la exploración de diversos espacios urbanos como fundadores de una ficción que se edifica entre registros opuestos pero evidentemente complementarios

y subsidiarios uno de otro: una observación realista a partir de recursos como los planos secuencias y travellings en exteriores pero de situaciones estrambóticas la mayoría de las veces. Además de la referencia explicitada por el director a la poética beckettiana como también a la historia del cine, insistimos en la noción de cine de situación para referirnos a este tipo de cine que se construye a partir de la puesta en situación de unos personajes y su devenir en el interior de una trama que constituye un medio o vehículo para la exploración de la forma y de lo que acontece frente a la cámara.

Tanto en *La escala humana* como en *Castro*, la parodia al policial se intensifica en cuanto se atenta contra la naturaleza misma del género, que no es otra cosa que su carácter de previsibilidad y la posibilidad de reconocimiento de sus elementos por parte del receptor. El empleo de elementos absurdistas dificulta la conexión lógica y causal de los acontecimientos escénicos como la comprensión del comportamiento de los personajes, más allá que aparezcan elementos policiales reconocibles como el crimen y la persecución. A diferencia del género que toma de base, en el cual son posibles preguntas del tipo ¿qué va a suceder a partir de la infracción de la ley? o ¿cómo y de qué manera se resolverá el crimen cometido?, en ambos casos las preguntas posibles de realizar son aquellas que formula Esslin al conceptualizar el Teatro del absurdo: ¿qué está sucediendo? o ¿qué representa la acción de la obra? Según el crítico, en este teatro las acciones se presentan como “carentes de motivaciones aparentes, los personajes se hallan en constante flujo y los sucesos están fuera del reino de la experiencia racional” (en Pellettieri, 1997: 162), características que, insistimos, son apropiadas por el conjunto de films contemporáneos que analizamos y que, en esta oportunidad, alcanzan su concreción en el film de Moguillansky.

La Paranoia

De momento, 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 Bosco⁴⁷. En esta pieza en particular podemos observar

⁴⁷ 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

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*⁴⁸ (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 (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 además de 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 gramaticales, 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 afirma que sus preocupaciones en lo concerniente al proceso creativo de sus obras han dejado de ser meramente formales y su reciente búsqueda reside en explorar 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” (Spregelburd, 2008:162).

Nuestro interés 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 expresivas que nuestro corpus fílmico realiza. Veremos que el nivel temático se superpone con los niveles enunciativos y

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.

⁴⁸ Telefilm sobre el que nos detendremos en el Capítulo 5.

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 como autorreferencial en su disección de 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.

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” (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 enseguida. En la escena 1, titulada El cepillo de Jade y también proyectada sobre una pantalla, la didascalia advierte: “Texto que poco parece tener que ver con nada” (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 subtítulo, 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” (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 e 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” (163).

Todas las escenas virtuales 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 por el Coronel Brindisi (de Operaciones Especiales) para salvar al mundo. 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 (36-38).

En la escena cuatro, 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. Este 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” (104) como las denomina uno de los personajes. Todas y cada una de ellas, a la vez que postulan los procedimientos básicos de la dramaturgia de Spregelburd, se adecúan al cine posdramático que postulamos, en tanto reivindican la ausencia de conflicto, la simultaneidad de acciones y el destrono de

la causalidad narrativa. La regla número uno dictamina que no se aceptan protagónicos porque “las inteligencias no reconocen personajes” (99). No hay un “yo” sino un “nosotras” en un relato en el que no ocurre nada especial (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” (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 (101- 102). Por ejemplo, en la escena nueve que transcurre en la peluquería, mientras Alexandra y Lázaro están siendo atendidos, la didascalia ubicándose desde un punto de vista espectadorial indica: “Toda la operación es completamente normal, y sin embargo esperamos ansiosamente un acontecimiento mágico. Y pensamos seguramente en otras cosas, mientras miramos” (93). Esta regla también desprecia la división racional en figura y fondo y 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 (103). Aquí subyace la idea de que el teatro es un instrumento de conocimiento del mundo, una herramienta para desmontar certezas 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 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 (105). Creemos que estas “fantasías” narrativas, a la vez que sintetizan la formulación estética del teatro de la desintegración, convergen en el conjunto de films que confeccionamos y dimos en llamar cine de situación y cine posdramático o que también presentamos como un cine teatralizado en términos de Guarinos Galán (2007). Especialmente por el evidente alejamiento de la narratividad clásica del discurso fílmico y por la construcción de la puesta en escena, el movimiento de la cámara o su estatismo, los planos secuencias y la profundidad de campo que se imponen frente al montaje, adquiriendo mayor relevancia la composición de la imagen que la historia narrada.

Sin intentar establecer comparaciones lineales entre una y otra práctica artística, proponemos a continuación señalar las regularidades que sistematizamos en el film *Todos mienten* (2009) de Matías Piñeiro. Si bien 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.

Todos mienten

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, literarias y cinéfilas. El film, como ya adelantamos en el Capítulo 3, se construye episódicamente, con intertítulos que funcionan de separadores entre una escena y otra. En cada una de ellas, los personajes realizan diferentes actividades como leer, hacer jardinería, cantar, andar en bicicleta, pintar o simplemente dormir. No hay un conflicto que de sentido a la sucesión de los episodios sino que asistimos al discurrir de los personajes en un tiempo de ocio y a las relaciones entre ellos, lejos de su cotidianeidad, tiempo en el que se deja entrever el plan de Helena, que se propone abandonar la casa luego de escribir una historia sobre JMR y los integrantes de la casa. Este plan permite pensar que el mismo film es esa historia que escribe Helena, como si se tratara de una puesta en abismo.

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”⁴⁹. 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 (Romina Paula) parece ser la tataranieta de Sarmiento, Emilia (Pilar Gamboa) se hace pasar por una crítica y galerista de arte española para engañar a JMR (Esteban Lamothe), Mónica

⁴⁹ Fuente: <http://elbazardelespectaculocine.blogspot.com.ar/2009/09/castro-todos-mienten-sinopsis-ficha.html>

(María Villar) finge atravesar un estado de shock, Isabel (Julia Martínez Rubio) pinta cuadros que firma haciéndose pasar por su ex novio, JMR e Iván (Esteban Bigliardi) 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 plano acústico en off, eligiendo mostrar lo que ocurre al fondo de la escena o en otro espacio y adquiriendo de esa forma la autonomía respecto de los personajes y sus acciones que mencionábamos en el Capítulo 3.8. Es interesante destacar que esta autonomía convierte por momentos a la cámara en un personaje más dentro del grupo de amigos: en algunas escenas sigue a un personaje y luego lo abandona para observar una escena que está sucediendo en un espacio contiguo, si bien seguimos escuchando a ese mismo personaje en off; otras veces observa de lejos al grupo de amigos practicando alguna actividad al aire libre; también deambula por la casa al igual que los personajes que entran y salen de los cuartos (incluso de los armarios) y se inmiscuye en las rondas grupales con insistentes primeros planos de los protagonistas. En uno de los episodios, por ejemplo, una cámara fija observa desde el interior de un cuarto que se supone vacío el exterior, espionando a dos de los protagonistas que no hacen otra cosa que pasar el tiempo al aire libre. De la misma manera que ocurría en *Castro* con los desplazamientos coreografiados de los personajes por las dos ciudades, aquí los personajes van y vienen por el espacio acotado de la quinta, en un movimiento y circulación permanente: entradas y salidas de habitaciones, puertas que se abren y cierran.

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, Africa y América* de Domingo Faustino Sarmiento, la casa quinta, una escopeta o un teléfono encerrado en un armario que no para de sonar. Se trata, en términos de Abuín González, de “la apología de lo performativo que el posmodernismo hará suya como insistencia en el placer del proceso o del juego en sí mismo, no tanto de su resolución” (Abuín González, 2012: 23). Por otro lado, el investigador califica a este tipo de filmes como *poioumenon*, concepto creado por Alastair Fowler (1982)

como forma equivalente a una especie de «work in progress» caracterizado por la aparición de un dramaturgo-cineasta comprometido en un proceso de «escritura» teatral, por la presentación de un proceso creativo *in fieri*; por una estructura narrativa en cuadros (discontinuidad y ruptura narrativa) y por la explicitación de los mecanismos y las convenciones” (23).

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, relacionadas de manera aleatoria en apariencia y articuladas en todo caso por el juego y la mentira, las idas y venidas, también permiten referirnos a *Todos mienten* como cine de situación, cuya teatralidad es “entendida como tensión nunca resuelta entre verdad y apariencia, pero también como resistencia a las gramáticas dominantes” (Abuín González: 22). En primer lugar, por la conciencia deliberada de la organización de los elementos que conforman el plano y por la importancia otorgada a la puesta en escena, destinada a mostrar y a seguir el devenir de los personajes (sus encuentros, juegos y engaños) más a través de extensos planos secuencias que respondiendo a una lógica narrativa. Esa tensión entre verdad y apariencia se explicita de un modo cabal en la escena titulada, contradictoriamente, “F de verdadero”, en la cual Isabel pinta los cuadros y los firma con el nombre de JMR, su ex novio. Según ella los cuadros “no son truchos porque él no sabe pintar pero tuvo la idea”. El objetivo de Isabel es “hacer falso el original con falsos que en realidad son originales. Pero habiendo más de uno, pasan a ser todos falsos cuando en realidad son todos originales. Idénticos pero falsos”. Esteban Dipaola analiza los complots y recorridos de *Castro* y *Todos mienten* y sobre esta última afirma que “todos fingen asistir a una modalidad de la verdad que ninguno cree, por ello el pintor no es tal y los cuadros son tan idénticos como falsos” (Dipaola, 2009: 12). Asimismo, el investigador destaca la continuidad de las repeticiones en ambos films que inauguran el estado de movilidad permanente, pero no la repetición como figura de lo equivalente sino como aquello que no deja de variar. Y una vez más nos encontramos con la noción de fractal que atraviesa la textualidad dramática para desembarcar en la fílmica, repitiéndose con mínimas variantes.

4.4- Nueva disposición actoral / nuevo estatuto del personaje

La realización cinematográfica es un proceso discontinuo en el que el orden del rodaje muchas veces está determinado más que nada por asuntos económicos y por la disponibilidad de recursos —como las locaciones y los equipos— antes que por factores estéticos. Esta discontinuidad veremos que repercute principalmente en el modo de actuación que es, generalmente, fragmentario. En cambio, la continuidad del teatro implica una actuación que avanza progresivamente y por acumulación: el actor está siempre presente ante el público, transita por una variedad de emociones y ejecuta diversas acciones que dejan sin lugar a dudas marcas en su cuerpo y su expresividad. El cuerpo como instrumento expresivo agoniza en cada función frente a un determinado número de espectadores, es atravesado cada día por los atributos de su personaje y su modo de accionar, sentir y pensar. Más allá de la distancia entre los actores y los personajes de nuestro corpus, hay una relación de convivencia entre ellos que durará lo que dure la puesta en cartel. En cine en cambio la relación del actor con el personaje es más fugaz y la gestualidad y expresividad son modificadas por los requerimientos de la cámara. Su cercanía promueve una actuación más moderada en el sentido de que la proximidad del dispositivo permite ver la más mínima expresión del rostro del actor y su gestualidad, al tiempo que favorece una relación de mayor cercanía con el espectador. Sobre esto, Suzanne Langer afirma que

el actor teatral debe ser percibido como una totalidad de la que depende la manipulación del espacio, mientras en el cine es el director el que ejerce esa función, pues el actor está sometido a la fragmentación del proceso cinematográfico (en Abuín González, 2012: 60).

Esto resulta paradójico porque, si bien en el cine hay un vínculo con el actor mediado por la cámara y estamos frente a un hecho concluido y por tanto pretérito, el empleo de los primeros planos y planos detalles sobre los rostros y cuerpos de los actores promueven una intimidad impensable en el teatro, más allá de que el espectador y el actor compartan simultáneamente la misma espacialidad y temporalidad, el aquí y el ahora, el puro

presente⁵⁰. Sobre esta cuestión paradójica Bazin se pregunta “Lo que perdemos de testimonio directo ¿no lo ganamos gracias a la proximidad artificial que permite el acercamiento de la cámara?” (2004: 174-175). Se trata en definitiva, de un asunto a la vez que paradójico, irresuelto, que excede los objetivos de esta investigación.

La escena porteña de la década del noventa se hace eco del renovado panorama teatral que emerge a nivel internacional en cuestiones dramáticas e interpretativas. Por un lado, la superación del logocentrismo y el abandono de la utilización instrumental del lenguaje en pos de la indagación y exploración tanto de su materialidad como de sus límites⁵¹. El retorno de la palabra dramática que señala Sanchís Sinisterra (26) abre un amplio abanico de posibilidades y es entendida fundamentalmente como “los enunciados proferidos por los actores, ya se organicen bajo las modalidades más o menos ortodoxas del monólogo y del diálogo, ya discurran por cauces más próximos a la narratividad, al lirismo, a la seriación caótica o a la proliferación coral” (2005: 26). Por otro lado, y como señalamos en el Capítulo 2, asistimos a la expansión del campo teatral argentino y a la proliferación de poéticas cuyas opciones de expresar el mundo se multiplican en estéticas diversas vehiculizando numerosas vías interpretativas.

Según Gustavo Aprea (2008), el Nuevo Cine Argentino se configura en contra del estilo de actuación realista proveniente del modelo televisivo, incorporando a actores no profesionales y trabajando con las innovaciones dramáticas provenientes del teatro (41-42). “Los nuevos dramaturgos y actores se permiten trabajar con las convenciones de los medios masivos a través de un distanciamiento gozoso que se diferencia notablemente del efecto didáctico buscado por el “realismo crítico” dominante hasta el momento” (2008: 42). De la misma manera, Jens Andermann apunta que un nuevo y diferente actor florece en el cine

⁵⁰ La reunión de presencias y el intercambio humano sin intermediaciones a través de la simultaneidad en un mismo espacio es lo que Jorge Dubatti (2003) denomina “convivio”, como base de la teatralidad.

⁵¹ En el campo teatral ya a mediados del siglo XX Samuel Beckett desconfía de las propiedades del lenguaje y de su relación con lo que nombra. De la misma manera Harold Pinter va a cuestionar la “forma explícita” y el desfase entre “el pensamiento y su expresión, entre la intención comunicativa y los enunciados proferidos por los personajes”, advirtiéndole sobre la precariedad de la palabra y la carencia lógica del habla (en Sanchís Sinisterra, 2005: 28). Desde una perspectiva comunicacional y racional como también de su conexión con otras formas artísticas (pintura, música, literatura) el lenguaje y su capacidad comunicativa entra en crisis a finales del siglo XIX (Sánchez Montes, 2004).

argentino no comercial, un actor proveniente de la escena teatral más que de la televisión (2012, 133).

Retomando entonces el señalamiento de una circulación permanente de los teatristas en el teatro y en el cine en las últimas dos décadas, sostenemos que dicho desplazamiento conlleva un estilo de actuación que se reitera en ambos medios, más allá de las singularidades que atraviesan los actores frente a cada dispositivo. El cuerpo del actor pasa a ser el centro de la escena y el creador de sentido, y su objetivo ya no es la representación de una acción y la interpretación de un personaje en el sentido tradicional de la actuación. El actor ahora atraviesa la escena a partir de la realidad material de su cuerpo y lo concreto del espacio y es el productor de una singularidad expresiva e imaginaria (Catalán, 2001). Según Cecilia Hopkins, desde los noventa hasta la actualidad se comenzaron a “plasmear conductas escénicas con diversos grados de estilización físico-gestual (...)”, aplicando “criterios de simplificación, eliminación y/o sustitución de rasgos de unas conductas escénicas planteadas desde parámetros corporales” (2003: 26). Esta tendencia retoma la propuesta del teatro *under* de los ochenta, caracterizado por la necesidad de comunicación y expresión libre y espontánea, la transgresión y movilización del público, la reactualización de prácticas escénicas conocidas y, fundamentalmente, lo que aquí retomamos: una nueva “producción de sentido actoral” (Catalán, 2001) a través de la presentación de un nuevo actor, a partir del cual la actuación se convierte “en un gesto que cada cuerpo puede inventar” (Catalán, 2005). De la misma manera, es necesario reconocer que si bien el cine retoma esta nueva capacidad actoral proveniente de la escena teatral, está embebido a su vez de los cambios que propone la modernidad cinematográfica de los sesenta, especialmente de las nuevas modalidades de aparición y presencia de los personajes y su composición dentro del plano, de sus nuevas formas de estar y de decir. Como sostiene Jaques Aumont (2001) “la confluencia entre cuerpo/actor/personaje del cine moderno plantea cambios profundos tanto en el modo de interpretar como en la manera de ser filmado”(s/p). Según Gilles Deleuze para este nuevo cine se precisa un nuevo tipo de actores a los que denomina “actores médiums, capaces de ver y hacer más que de actuar, y unas veces quedarse mudos y otras mantener una conversación cualquiera infinita, más que responder o continuar un diálogo” (1987: 35).

El énfasis en la corporalidad del actor genera reflexiones en torno a la narrativa corporal (Pavlovsky, 2001) o dramaturgia del actor (De Marinis, 2005), la dramaturgia escénica (Hacker, 2003) o la dramaturgia de la experiencia (Molinari, 2007). La noción de narrativa corporal pone el foco en valorizar el lenguaje corporal y renunciar al servilismo de la palabra: "Una cosa es decir 'no' con la palabra y otra (...) construir un 'no' con movimientos corporales y gestuales. Un 'no' inscripto en todo el cuerpo" (Pavlovsky, 2001: 215). De la misma manera, la dramaturgia del actor es la conciencia por parte del actor de su autoría en la composición de las acciones físicas que lleva adelante en la escena. La dramaturgia escénica es aquella creada por la actuación, que, sostenida por el texto, es la que produce el sentido al tiempo que "la verdad del actor le va ganando la pulseada a la verdad del personaje" (Jorge Hacker 2003: 29). Y la dramaturgia de la experiencia o sistema de la presencia, en términos de Renata Molinari (2007), 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 Kerhov en Molinari, 2007: 24).

Esta preeminencia del actor como creador se refleja en los estudios teóricos, en los cuales observamos que comienza a hablarse del actor como autor (Mauro, 2006), del actor como escenario (Catalán: 2005) o del actor en el centro de la escena (Díaz, 2010). Lo cierto es que la dupla actor-personaje se ha ido transformando y, como señala Mauro:

los personajes no son susceptibles de que se les atribuya una existencia más allá de su materialidad escénica. El personaje pasa a ser un rol o un cuerpo que realiza una serie de itinerarios (verbales o corporales) que no pueden relacionarse con una persona real de la extraescena" (2006: 5).

Este cambio de rol del actor y del estatuto del personaje nos obliga sin embargo a pensarlos juntos —por supuesto que no en términos de fusión sino de distancia—, porque si bien el actor deja de encarnar o representar a un personaje determinado con atributos específicos, en nuestro corpus de trabajo observamos que la disolución del personaje va acompañada de la multiplicación de los roles que el actor ejecuta en la escena, en tanto debe llevar a cabo las acciones de varios personajes.

Un exponente de esta nueva concepción dramaturgica y con quien se ha formado gran parte de la nueva generaci3n de los actores que forman parte de nuestro corpus es sin duda Ricardo Bart3s, cuya adhesi3n al *teatro de estados* significa que “el actor es un sujeto creador quien, a la par de la materia textual, inscribe los llamados ‘relatos de actuaci3n’, compuestos de pura materia esc3nica (ritmos, intesnsidades, texturas, velocidades)” (Hopkins: 28). Para Bart3s (2003) el teatro sucede en el cuerpo del actor y reconoce en 3l la existencia de un campo po3tico con un lenguaje que se constituye en escena como un creador de “relatos de deseos” (2003: 89). Seg3n el director, “el teatro del actor, no representativo, no tiene una legalidad estilística sino que funda un territorio po3tico en la presunci3n de que va a crear un instante, un instante privilegiado por el cual va a producir un acontecimiento” (120). Es en ese instante de actuaci3n en el cual el actor busca y desarrolla su lenguaje, expresa su po3tica a trav3s de su corporalidad y produce el acontecimiento.

4.4.1.- Trinomio actor/personaje/texto

Patrice Pavis (2001) efectúa un recorrido de la evoluci3n del trinomio “actor–personaje–texto” en la novela, el teatro y el cine estableciendo tres momentos hist3ricos y estilísticos que denomina cl3sico, moderno y pos-representacional y que marcan un progresivo distanciamiento y la ruptura de dicho trinomio. Este alejamiento conlleva la disoluci3n del personaje, elemento nodal en este punto de nuestra investigaci3n. Retomemos las singularidades que el te3rico franc3s plantea sobre el teatro y el cine para contextualizar las reciprocidades que se efectúan en el cine argentino contempor3neo y su antecedente teatral. En la representaci3n cl3sica que se extiende hasta finales del siglo XIX con el teatro naturalista, el personaje y el actor formaban un solo cuerpo construido desde los di3logos y las didascalias. Brecha, en cambio, introduce el extrañamiento y el distanciamiento entre el espectador y el actor como tambi3n entre el actor y el personaje. El actor, en la concepci3n del dramaturgo alem3n, entra y sale del personaje sin identificarse plenamente con 3l (al igual que el espectador), toma posici3n respecto de 3l e interpela al p3blico rompiendo la cuarta pared. Sin embargo, seg3n Pavis, el resultado a3n es tangible y el proceso y la ideología perceptibles. Recien en el per3odo pos-representacional el personaje y el texto

dramático se disuelven, se rompe el trinomio clásico y no se puede determinar a ciencia cierta quién habla y de qué habla.

Si extrapolamos esta periodización al ámbito cinematográfico, el momento representacional correspondería al período clásico de Hollywood, dominado por la transparencia enunciativa y el equilibrio entre las acciones, las características de los personajes y las palabras. La modernidad, en cambio, atañería al período de vanguardia anterior, especialmente el cine de Eisenstein en el que los personajes representan un colectivo (el pueblo) y los textos y el discurso fílmico reafirman una ideología que exige una lectura unívoca. La etapa pos-representacional sería entonces aquella en la que “el personaje no tiene una identidad psicológica, no es más que (...) un portador de corporalidad y una figura vacía que rellenan con discursos de origen diverso, citados y aportados por narradores desconocidos” (Pavis, 2001: 8). La etapa pos-representacional referida al trinomio actor-personaje-texto es la que condensa los aspectos en común que mantienen el teatro y el cine en el periodo que abordamos y en los que nos detendremos a continuación.

4.4.2.- Nuevos registros interpretativos

Es insoslayable pensar el trabajo de los actores en las obras de León, Spregelburd, Daulte y Veronese en relación con su concepción dramaturgica y sus elecciones estéticas y temáticas, porque indudablemente forman parte de un cosmos creativo en el que cada elemento compositivo se alimenta y construye a partir de los demás. Si bien la propuesta inicial de esta investigación fue centrarnos en los textos dramáticos para analizar los procedimientos narrativos y expresivos que traspasan al cine, es ineludible detenernos aquí en la poética actoral y los nuevos registros interpretativos, dado que son prácticamente los mismos actores los que transitan ambas prácticas artísticas y la mayoría de ellos tienen una formación actoral en común.

Para abocarnos a esta tarea de reconstrucción de las poéticas actorales en las puestas teatrales, apelaremos a las críticas teatrales periodísticas y especializadas, las entrevistas a directores y a actores, los estudios preliminares de los textos dramáticos editados y grabaciones en video. Todos estos materiales nos permiten dilucidar la concepción tanto

escénica y actoral de los dramaturgos y actores como el proceso de trabajo, a la vez que nos habilitan a establecer el diálogo con el cine. Coincidimos con Karina Mauro⁵² que la actuación en la década de los noventa y, específicamente, en el teatro de la desintegración, retoma las líneas de trabajo ya delineadas en los ochenta sin proponer una metodología actoral propia. Su rasgo distintivo, según la investigadora, es el eclecticismo y la mezcla de diversas metodologías en el desempeño actoral.

En la introducción a cada obra del libro que compila los textos dramáticos de Federico León y que lleva por título *Registros. Teatro reunido y otros textos* (2005), hay fragmentos de las diferentes entrevistas realizadas al director, de las cuales se desprende su concepción dramaturgica, su modo de concebir la escena y la actuación, su relación con los actores y sus procedimientos constructivos. El dramaturgo sostiene que la obra funciona como soporte para que aparezca el relato personal del actor a partir de las dificultades de cada función, producto de la interacción diaria con el público y con los otros actores de ese día. La actuación consistiría en un pasaje permanente de la conciencia de estar actuando a la inconsciencia, al no registro y al fluir; es por ello que León establece tres etapas en la actuación: inconsciencia, regreso como extranjero, toma de conciencia.

Cachetazo de campo (1997) surgió del trabajo de los actores durante un proceso de ensayos de dos años y sin texto previo —según León, “el soporte de la obra es la actuación” (2005: 19)—. Allí el dramaturgo establece las bases de su trabajo: un proceso extenso de ensayos cuyo resultado es esta obra que se sostiene por la capacidad actoral de dos actrices (Jimena Anganuzzi y Paula Uturiza) y por su facultad para sostener un estado emotivo como el llanto que se transforma en recurso escénico. Las actrices lloran durante toda la obra, mostrando la baba y los mocos que se desprenden como producto de la acción ininterrumpida de llorar. Como señala Alicia Aisenmberg (en León, 2005), es

un tipo de actuación que entrecruza estas dos funciones básicas del actor, una introspectiva y otra que evidencia los artificios...tensión permanente entre lo trivial y lo profundo, entre lo efímero y lo intenso, entre la bidimensionalidad del personaje y su expresividad emotiva (58-59).

⁵² “La actuación en el campo teatral porteño de la última década: permanencias, continuidades y (algunas pocas) rupturas”, ponencia presentada en el Ciclo de Comunicaciones del Getea (21 de noviembre de 2014)

Con respecto al énfasis en la corporalidad que mencionábamos anteriormente, coincidimos con Horacio Bernades (2003) en que:

La obra de León pasa por el cuerpo: cuerpos moqueantes y enfrentados de madre e hija en *Cachetazo de campo*, cuerpo chorreante de humedad en *1500 metros sobre el nivel de Jack* (con las actrices metidas toda la obra dentro de una bañera llena a tope), cuerpos descargando pura energía hormonal en la reciente *El adolescente*. Y, ahora, en *Todo juntos*, los cuerpos de dos novios en pleno proceso de terminación de su noviazgo⁵³.

El despojamiento que mencionábamos al comienzo se materializa en la desnudez de la Madre e Hija hacia el final de la obra, quienes comienzan a quitarse a la ropa hasta quedar desnudas para donarle a aquellos que menos tienen. Esta acción física la realizan en un estado emocional que parte de la calma y la pasividad hasta llegar al grito histérico. Según Lola Proaño-Gómez (2003) los procedimientos de Federico León articulan “situaciones específicas con sensaciones y estrategias improvisadas”, lo que la investigadora denomina “una lógica de supervivencia”, compuesta por

reacciones vivenciales no planificadas, sensaciones y experiencias corporales, de respuestas a las diversas subjetividades y afectividades que transitan por la escena (...) a situaciones inesperadas que van formando, sin embargo, un sentido que se sintoniza en relación a la totalidad (Proaño-Gómez, 2003: 15).

Con respecto a los parlamentos de los personajes, estos, al igual que sucede en el cine, se asemejan al monólogo; se apela a un discurso generalmente de un tono monocorde y mecánico. Alicia Aisemberg (2004) señala, con respecto a la puesta en escena de *El adolescente*, que los actores pronuncian los textos de un modo precipitado y desprolijo. La forma de actuación y el habla de los personajes responden a una estética despojada de ciertas convenciones. En la búsqueda de exteriorizar lo que el actor está atravesando en un determinado momento particular también se introduce el azar o lo aleatorio. Sobre esto Federico León (en Durán, 2001) afirma estar interesado en una actuación que permita comprobar que lo que se está viendo sucede y que el actor está atravesado por un montón de cosas. “No hay una construcción del personaje sino que cada función va a ser distinta por lo que suceda entre ellos. Si no sucede nada, se va a ver la estructura y los hilos”

⁵³ Extraído de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-979-2003-10-05.html>

(Durán, 2001). A su vez, Carla Crespo (en Durán, 2001), protagonista de algunas películas del cine argentino contemporáneo como *Tan de repente* (2002) de Diego Lerman y *Castro*, y obras como *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack*, señala sobre el proceso de trabajo de esta última obra, que la primera consigna era la no actuación y la no composición. Esto les dificultaba integrar los monólogos del texto a las escenas, pero les permitió encontrar un tono de actuación y no un soporte para un texto. Esta obra de León transcurre en un universo cerrado e íntimo: el baño de una casa de familia. Allí, cohabitan la Madre (Beatriz Thibaudin), su hijo Gastón (Luis Ziembrowski/ Diego Ferrando), y Enso (Ignacio Rogers), hijo de este último, y es el espacio en el que todas las acciones se desarrollan: conversaciones, la presentación de Lisa (Carla Crespo), la novia de Gastón, los juegos y mirar la televisión. La madre yace en una bañera durante casi toda la obra, como si el contacto con el agua la acercase a su marido buzo y padre de su hijo, ausente de sus vidas aparentemente desde hace tiempo. La única esperanza es poder verlo en un documental que transmite una televisión con interferencia. Retóricamente, no se trata de un relato lineal sino que, una vez más, asistimos a la acumulación de situaciones y a la “condensación de emociones” (en León, 2005, 124).

Los desplazamientos de sentido propiciados por elementos simbólicos como el agua edifican un verosímil que aborda tópicos como el abandono, la soledad y el sentido de la familia. En el espacio reducido del baño, los cuatro actores interactúan y construyen sus vínculos entre ellos y con los elementos que forman parte del mismo, como un pizarrón y un televisor. Esta reunión de elementos disímiles le confiere al baño otras funciones como la de sala de estar, living o habitación. La intimidad que supone este espacio se acentúa por la cercanía del espectador al espacio escénico. El realismo del material escenográfico y del modo en que los actores interactúan con él, entre ellos y con su vestuario (como los apretados trajes de neopren), opera de contrapunto con el universo simbólico y autárquico que construye León. No hay una elaboración realista de las escenas, de los vínculos ni de los diálogos; el realismo está anclado en la materialidad de los elementos que configuran el espacio escenográfico y en el desgaste de los cuerpos en escena. Es pura presencia, presentación o registro, y de sus escritos se desprende que el dramaturgo resiste la idea de

pensar en términos de representación, más allá de que el universo aluda metafóricamente a la coyuntura argentina.

En la dramaturgia de Rafael Spregelburd, los mismos actores suelen interpretar a varios personajes en cada obra. En *Fractal* cada actor tiene dos personajes y, en *La paranoia*, Andrea Garrote llega a personificar a nueve. No se trata, como venimos viendo, de la construcción completa y cerrada de los personajes sino que éstos carecen de rasgos psicológicos y se describen —si es que hay un mínimo de información— a partir de una profesión, oficio o función en la trama (por ejemplo Garrote en *La paranoia* es escritora, fiscal venezolana, futura Miss Venezuela, cliente de la peluquería, presunta prostituta lituana, etc.).

En una entrevista a Spregelburd (1999) y ante la pregunta sobre el trabajo del actor, el dramaturgo responde que en sus obras los actores no componen un personaje sino que justamente el recurso que emplean es la no composición, buscando de esa manera mostrar su “capacidad imaginativa”. Para ello, “el actor debe entrenarse para ser un imaginador global del fenómeno teatral, y no un mero representador de piezas” (en Perales, 1999). Es en la tensión entre varias situaciones de caracterización que surge la visión personal de los actores. Esta participación activa y creativa por parte de los actores se explicita en el Prólogo II de *Fractal. Una especulación científica* que ellos mismos escriben y firman. Allí justamente manifiestan que su objetivo como actores es ser productores de sentido, escribir con sus cuerpos y ser autores. Asimismo, aducen que el texto impreso de la obra es producto de la prueba y el error sobre el escenario:

No son textos representados por nosotros, sino que son el producto del descarte, el reciclaje y el accidente que tiene lugar en el ensayo. Entendemos que cada vez más es ése el trabajo que concierne al actor, y no otro. (...). Y la actuación no es representación (Los actores en *Fractal*: 2001: 13).

Javier Daulte, por su parte, comienza a dirigir sus obras recién en 1999⁵⁴, y lo hace con *Faros de color*. En su producción tanto dramática como teórica y en su concepción lúdica y autorreferencial del teatro interviene, como en todos los casos que analizamos, un

⁵⁴ Si bien el texto dramático *Geometría*, que analizamos en el Capítulo 2, es del mismo año, es dirigido por Mónica Viñao.

pensamiento acerca de la actuación. Una actuación ligada a la exploración por parte del actor de estados emocionales que no busca la representación en sí misma de un personaje sino la presentación de la situación y el conocimiento de las reglas del juego que le plantea la escena. Según el dramaturgo, el objetivo de los elementos que conforman el fenómeno teatral es “volver eficaz un procedimiento” (Daulte, 2001: 17). Al montar una obra teatral, Daulte plantea que todos los que participan en ella deben volverse cómplices en la construcción del engaño —que no es otra cosa que la construcción del procedimiento—, una complicidad que define en términos de fidelidad y que es la única capaz de generar una verdad. Una verdad fundada por la práctica teatral y que “no ilustra ni refiere a la realidad” (Daulte, 2005: 16). Sobre la puesta en escena de *Geometría* dirigida por Mónica Viñao, las críticas destacan en relación con la actuación el “alto grado de estilización en las conductas de sus personajes y la búsqueda de registros no habituales”⁵⁵.

Por último, Daniel Veronese ante la pregunta por el actor que más se ajusta a sus textos responde que sus trabajos requieren de un actor especial, acostumbrado a trabajar distanciado de sus personajes, “con una gestualidad sintética que lo haga diferenciarse de la teatralidad como se la concibe habitualmente” (Hopkins, 1997: 50). Así como *El periférico de objetos* era un teatro de muñecos, el teatro posterior de Veronese es un teatro de actores en el cual se reivindica el lugar de los mismos y se les demanda una actitud creativa. En relación con la formación “bartisiana” y como señala Oscar Cornago (2006a):

este modelo de creación tiene que ver con el tipo de teatro que venía haciendo el director argentino Ricardo Bartís desde los últimos años ochenta, un teatro que se construye sobre estados de emoción, de modo que el actor adquiere un protagonismo no subordinado al texto; aunque este proceso luego conduzca a estéticas muy distintas, como son las de Bartís y Veronese.

En una entrevista titulada “Nadie se comporta en el escenario como si estuviera en su casa”, realizada por Patricia Espinosa (2006) y publicada por *Revista Picadero*, Veronese rechaza la idea de la “no-actuación” y describe el proceso de trabajo con sus actores, el cual no tiene en cuenta la idea de representación como objetivo último sino en cambio, ubicar al actor en una situación de incertidumbre o duda respecto de su personaje. Es por ello que el

⁵⁵ Extraído de: <http://www.autores.org.ar/mvinao/Obras/Criticas/criticas5.htm>

director apunta a desterrar las ideas previas que puedan tener los actores y estimula a que la actuación suceda en el escenario, al introducirse en la trama y al entrar en contacto con sus compañeros y con la emoción que surge del vínculo con ellos.

Como podemos observar, más allá de las singularidades estéticas de estos dramaturgos, todos ellos comparten una propuesta similar en lo referido a la actuación en sus puestas en escena. Creemos que la disposición actoral construida escénicamente migra de la mano de los mismos actores hacia las pantallas de nuestro cine nacional. Sin embargo, más allá de percibir en el cine una poética actoral similar a la del teatro, creemos pertinente considerar la noción de situación de actuación formulada por Karina Mauro (2015), quien la entiende como el “contexto espacio-temporal en el que el sujeto acciona actoralmente”. Esto quiere decir que la situación de actuación se modifica según los diferentes lenguajes estéticos⁵⁶ y se diferencia, según la investigadora, de la acción cotidiana en la medida en que se produce para la mirada de otros. Las características que extraemos de la situación de actuación de nuestro corpus dramático son principalmente la no representación, la presentación de acciones por parte del actor que se modifican según los elementos de la puesta en escena y del contacto con los otros actores, es decir, la permeabilidad ante todo aquello que acontece durante la situación de actuación, la distancia respecto del personaje y la fluctuación permanente entre la conciencia y la inconciencia de estar actuando. Estas cualidades pueden ser identificadas en nuestro corpus fílmico de diferentes modos, por ejemplo, la no representación en su forma extrema se percibe de manera inconfundible en *Sábado*, con Gastón Pauls haciendo de sí mismo. En este caso se produce una tensión entre ficción y realidad en la que el actor real interpreta una versión de sí mismo en un universo ficcional. En el caso de *Extraño* y *Cuatro mujeres descalzas*, si bien los actores llevan adelante acciones en nombre de los personajes que interpretan y éstos presentan atributos mínimos de caracterización (descriptos en el próximo subcapítulo), hay una distancia infranqueable entre actor-personaje en la medida en que se muestra de manera sistemática el artificio de la situación de actuación cinematográfica: por el modo en que son registrados

⁵⁶ Una relación directa entre actor-espectador en el caso de la práctica teatral; una relación mediada por el dispositivo fílmico en el caso del cine.

por la cámara, por la relación con los demás personajes como así también por los diálogos. Distancia que se traslada también al proceso identificatorio del espectador, para quien resulta imposible entablar o llegar a sentir empatía con el personaje. En *Todo juntos*, como indicamos en el Capítulo 3, se apela al mismo proceso de construcción actoral que en la práctica escena. La particularidad o excepcionalidad de este film que integra nuestro corpus reside en su cualidad de obra autobiográfica que implica nuevamente una tensión entre lo ficcional y lo real y, a la vez, una identificación plena entre actor-personaje. La relación de pareja en su estadio final de los protagonistas se corresponde con una situación similar en la vida del director Federico León y la actriz Jimena Anganuzzi, por lo que se produce un doble vínculo en la relación de la acción actoral: relación amorosa en su fase terminal tanto en la vida real como ficcional o situación de actuación; relación director-actriz en la situación real (León dirige a Anganuzzi en el film al mismo tiempo que actúa).

Ya en el caso de los films de estructura episódica —*A propósito de Buenos Aires, Luego y Vidrios*— hay una separación definitiva entre actor y personaje o, para ser más exactos, el personaje llegó a su disolución total, en la medida que no tiene un nombre que lo identifique. Se trata, en todos estos casos, de la radical desaparición del personaje. En estos films cobra relevancia la presencia del actor en cuanto tal, por lo que el énfasis está colocado en ellos mismos (como portadores de una corporalidad y gestualidad determinadas y ejecutores que acciones físicas específicas) y en las diferentes situaciones ficcionales en las que intervienen, ya sea realizando acciones cotidianas y triviales, acciones verbales como la lectura y el recitado de textos literarios e históricos, ya sea explorando la escena como posibilidad de lograr diferentes estados emocionales. Recordemos el “dogma imaginario” que formulaba irónicamente Segal (2007) respecto de las características del cine nacional al promediar la década del dos mil, entre las cuales se encontraban la actuación minimalista o la no-actuación y la distancia de los personajes. Si bien planteado en un tono irónico, este dogma describe una forma de actuación equivalente a la que señalamos respecto del teatro. Se trata, en última instancia, del desvanecimiento del personaje y de la recuperación de la noción de actante en su acepción más básica, como aquél que realiza o lleva a cabo una acción determinada. Los actores dejan de representar

un personaje para convertirse ellos mismos en pura presentación, por lo que, insistimos, su corporalidad y gestualidad se colocan en el centro de la poética actoral.

4.4.3.- Personajes sin (pre) historia en el teatro y en el cine

La política democrática presupone una libertad que, según Dardo Scavino (1999), todavía no existe. “Esta política sólo sería posible, entonces, si los actores no se identificaran *del todo* con sus personajes o sus roles, si una parte de ellos se sustrajera a la dominación totalitaria del Autor...” (34). Esta manera de pensar a los actores sociales es posible de ser aplicada tanto al ámbito de la actividad teatral como cinematográfica, especialmente en lo referido en el punto anterior respecto de que el actor deja de identificarse definitivamente con un personaje en particular. Sumado a ello, en las textualidades que analizamos éste ya no se construye de la forma tradicional que implicaba la posesión de rasgos psicológicos delineados e incluso complejos y elaborados con diversidad de cualidades sino que, por el contrario dejan de tener unidad, se escinden y desvanecen. Se trata de personajes planos con una caracterización básica y estática asociable al “tipo” (García Jiménez, 1993: 304).

En la mayoría de las obras dramáticas que abordamos, los personajes son nocivos y contradictorios y los vínculos familiares se presentan como completamente disfuncionales, (*Remanente de invierno, Geometría, Fractal. Una especulación científica, La escala humana, Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack*), especialmente a través de la figura de la madre y la habitual ausencia paterna. Ya nos detuvimos oportunamente en las diversas y atípicas madres de nuestro corpus, partiendo de Zulda, la madre violenta y maniática de Silvita en *Remanente de invierno*, pasando por Judith, la madre desamorada que odia con profundo y sincero rechazo a su hija Franca en *Geometría*, hasta llegar a Mini, la madre psicópata y asesina en *La escala humana*. Detengámonos a continuación en los personajes de *Cachetazo de campo*, por tratarse de una de las obras del teatro de la desintegración de la cual sólo mencionamos hasta ahora el proceso de construcción de la obra y el trabajo del actor.

Los personajes de esta obra son la Madre, la Hija y El Campo, cuyos estados emotivos y sus reacciones hacen avanzar una historia poco convencional y fragmentaria. Se trata de una relación conflictiva entre la Madre (Nelyda) y la Hija (Sandra) plagada de

mentiras, confesiones tortuosas y desplantes retorcidos, mediada por la personificación del campo. En la cuarta escena titulada “Primera confesión”, la madre le revela a su hija que hizo cosas terribles, que le mintió porque la hizo sufrir. Por ejemplo, cuando Sandra era chica, Nelyda llevó a la casa a la hija de una compañera de trabajo para que, haciéndose pasar por su prima, le preguntara cosas de su relación mientras ella escuchaba escondida bajo la mesa: “No es tu prima, te mentí. Yo le hacía hablar mal de mí y me escondía para ver si vos decías cosas y qué cosas decías de mí, por Dios!!!” (León, 2005: 36). O en la escena siguiente (“Segunda confesión”) la madre le confiesa que cuando Sandra tenía dos años se divertía enseñándole a hablar mal, nombrándole las cosas con otro nombre (a la mesa le decía pool, a los almohadones, alcancía y al puré, óxido).

Madre e hija abandonaron la ciudad y dejaron atrás todos sus objetos, afectos y el confort. La presencia por momentos amenazadora del campo intensifica un despojo que se materializa en la desnudez de sus cuerpos hacia el final de la obra, a medida que entregan todas sus pertenencias a los que menos tienen. Como sostiene Martín Rodríguez,

la escritura metafórica y elíptica de León, el uso que hace del campo es, en cuanto forma y función, la escritura del hombre que retrocede frente a los embates de la civilización, que, en su desesperación, se dirige más allá del orden y de las fronteras hacia su perdición, hacia su disolución definitiva (...) (1999: 14).

El campo interviene en el devenir de la obra, da consejos, abraza, recita y agrade. El lugar simbólico e idílico al que suele estar asociado el campo aquí se trastoca y escapa del sentido común. Una violencia constante y acechante impregna los diálogos y es encubierta por el “amor” que siente El Campo hacia Sandra hacia el final: “Yo te amo, Sandra, vida mía, bonita. ¡Yo estoy solo! Y me la llevo Nely (...)” (54). La mala educación y la falta de límites impuestos por la madre —que se traducen en el comportamiento “animal” de la hija— según El Campo requieren un “service”, a la vez que le promete dejarla como una “seda”. Se trata de un *service* eludido y que tiene lugar en la octava escena, titulada de la misma manera que la obra: “Cachetazo de campo” y de la cual el texto dramático solo esboza su título. En la siguiente y última escena, titulada “El regreso”, la violencia —sugerida por la didascalia— llega a su extremo y nos recuerda la anteúltima escena de *El*

líquido táctil en la cual la experiencia de lo horroroso abre paso al sosiego. Aquí las didascalias informan:

Regresa El Campo. Service de Hija realizado. Es como si la hubiesen violado cincuenta y seis veces en los últimos días, le hubiesen aplicado electroshock, la hubiesen obligado a realizar trabajos forzosos o como si le hubiesen proporcionado cierta libertad” (54-55).

Tras estas descripciones que recorren la posibilidad tanto del sometimiento como de la libertad, la hija bebe agua lentamente y finalmente los tres permanecen estáticos. Lola Proaño-Gómez al situar la obra en el contexto político, social y económico de la globalización y la indigencia creciente señala que, el final de *Cachetazo de campo* muestra “la adaptación de la nueva generación al nuevo estado del mundo” (2007: 23), que la hija, a partir del *service*, ha tomado como “natural”.

Retomando a Spregelburd nuevamente, pero esta vez en relación con sus personajes, en una entrevista realizada por Alicia Aisemberg (1997) y ante la pregunta acerca de si sus personajes se definen por su discurso, el dramaturgo responde afirmativamente y agrega que también están determinados por el mecanismo que los contiene. Spregelburd sostiene que, a diferencia de la identidad fija de la noción habitual de personaje, sus personajes tienen una identidad mutante y eso los vuelve más realistas. “Lo que pasa a primer plano es lo que dicen por encima de lo que son. Uno no puede decir que edad o qué profesión tienen. No están presos de un comportamiento tipificable” (en Aisemberg, 1997: 96). Por ejemplo en el caso de *Fractal*, la madre confiesa que a veces no reconoce a su “cambiante” hija Jimena, que a veces aparece como Jimena 1 y otras como Jimena 2 dentro de una misma escena, dos “Jimenas” diferentes que son interpretadas por dos actrices (Laura Paredes y Valeria Correa). Si bien el reemplazo de una Jimena por otra es percibido por su madre en la primera escena haciendo evidente el procedimiento, en la siguiente escena la didascalia señala que luego de que el personaje de Jimena 2 se levanta y sale: “Cuando reingresa con los fósforos, ya no es Jimena 2 sino Jimena 1, que será interpretada por otra actriz. Nadie parece notar la evidente sustitución y, de hecho, cabe aclarar que el parecido entre las dos es un misterio” (Spregelburd, 2001: 34). La escisión del personaje llega aquí a su

manifestación más extrema, a la vez que se complementa con su cualidad enigmática y su comportamiento incomprensible.

Con respecto a los personajes que pueblan las ficciones de nuestro corpus fílmico, también ellos se presentan como ininteligibles y con motivaciones opacas, por lo cual no los llegamos a conocer nunca y, mucho menos, a comprender. Una de las características reiteradas que observamos es su condición de seres anónimos: de ellos apenas sabemos su nombre, su edad, de qué viven o a qué se dedican; mucho menos, de dónde vienen y hacia dónde van. Simplemente, los protagonistas atraviesan situaciones rutinarias en las que se ven inmersos, sin experimentar conflictos ni variaciones de su estado de ánimo en el transcurrir del filme. Se trata generalmente de personajes apáticos, carentes de entusiasmo, desarraigados y desencajados de su entorno, que no manifiestan por otra parte ningún tipo de anhelo. Así como en toda película narrativa “(...) los personajes crean las causas y muestran los efectos. Dentro del sistema formal ellos hacen que las cosas sucedan y reaccionan a los giros de los eventos” (Bordwell, 2007: 63), frente a nuestro corpus fílmico, los personajes contruados sugieren lo contrario. Ellos suelen caracterizarse por la pasividad, la quietud y la aparente no responsabilidad respecto de sus propias acciones. Las situaciones en las que se ven inmersos suelen darse por azar, siendo este el factor principal o la causa de su devenir en el relato, ya sea en los encuentros o desencuentros entre los personajes, ya sea en la determinación de sus destinos. Es inevitable al observar este tipo de personajes acudir a las reflexiones de Bordwell (1996) en su estudio sobre el cine de arte y ensayo, especialmente por la similitud de las descripciones. Por un lado, en lo que respecta al modo de la narración, consistente en escenas que se crean alrededor de encuentros fortuitos. Por otro lado y específicamente en relación con los personajes, porque éstos no buscan nada y no tienen un objetivo que los movilice, simplemente transitan. Según Bordwell los personajes están “faltos de trazos, motivos y objetivos claros” (1996: 207) y el protagonista se presenta deslizándose pasivamente de una situación a otra. Incluso los mismos títulos de los filmes remiten al estado anímico de los personajes, como en el caso de *Extraño* o *Incómodos*. En este último film, por ejemplo, los personajes explicitan verbalmente cómo se sienten. Alfredo dice “estar desmotivado” y tener la sensación de que está afuera de todo lo que pasa.

La reticencia de información contribuye a construir, en los términos planteados por Lajos Egri (2009), personajes unidimensionales, carentes de cualquier tipo de trazo que permitan conocerlos en profundidad. Las otras dos dimensiones que plantea el teórico, la dimensión social (clase social, ocupación, educación, nacionalidad, filiación política, hobbies) y la dimensión psicológica (historia familiar, vida sexual, autoestima, habilidades, cualidades), son obviadas generalmente en todos los casos. Por ejemplo, en la ópera prima de Juan Villegas, *Sábado*, de los personajes sólo sabemos sus nombres; los datos referidos a su edad, a qué se dedican y sus motivaciones son omitidos.

Estos personajes cinematográficos transitan por historias que están compuestas por situaciones cotidianas, acciones triviales que determinan y justifican que la narración transcurra sin clímax y que la estabilidad o rutinas de los personajes no se modifiquen. En *Sábado*, el azar origina los encuentros casuales entre las tres parejas. La película narra cómo la casualidad reúne en la calle, a través de dos accidentes de auto, a cada uno de los seis personajes durante el transcurso de un día recurriendo a todas las combinaciones posibles de encuentro entre ellos. Además de la indeterminación de los mismos, los accidentes que posibilitan esos encuentros son eludidos y se muestra la acción consumada, cuando los protagonistas bajan de sus respectivos autos para intercambiar la información requerida por el seguro.

Leopoldo: ¿Qué te pasó, no me viste?

Martín: No

L: ¿Me estás cargando?

M: No, soy distraído

L: ¿Distraído?

M: ¿Qué?

L: ¿Sos distraído?

(...)

(Mientras anotan información de los papeles de los autos)

M: Yo ya lo conozco bien, es el segundo choque que tengo hoy.

L: ¿Ah sí?

M: Sí, hoy choqué con Gastón Pauls.

L: Mirá vos. Una vez yo choqué con Sergio Denis

M: Mirá, Gastón Pauls también chocó con Sergio Denis

L: ¿Cuándo? ¿Hoy?

M: No, no me dijo cuándo, me dijo que una vez chocó con él pero no me dijo cuándo.

L: Debe manejar mal ¿no?

M: No, no maneja mal, fue culpa mía. En realidad yo iba un poco distraído.

L: Ibas distraído.... ¿qué? ¿Vas siempre distraído?

M: Casi siempre.

La omisión de escenas como los accidentes y las escenas de sexo, es justificada por su director al señalar que en la película se trata justamente de “no poner énfasis en nada” (Bernini, et.al., 2003: 161). Villegas, al recordar cómo fue el proceso de construcción del film, confiesa que al principio no tenía una historia sino situaciones cotidianas a las que articuló manteniendo una marca temporal: el transcurso de un día. En relación con la construcción de los personajes, admite: “no tenía sentido trabajar sobre lo psicológico de las situaciones, a pesar de que a veces los actores suelen reclamar algo en ese sentido. Yo prefería trabajar, no lo psicológico, sino sobre el ritmo, la velocidad, las pausas” (Bernini, 2003: 158). Por último, el cineasta señala que sus películas hablan de lo que les pasa a los personajes, o mejor dicho, de personajes que no dicen lo que les pasa, porque según el director “a ellos les pasan muchas cosas, (...), son personajes que sufren.” (Bernini, et.al., 2003: 157). Y esto lo observamos claramente en *Ocio*, donde el protagonista, carente de atributos psicológicos, transita el duelo de su madre desde el silencio y el aislamiento, con una apariencia de inmutabilidad absoluta. Como sostiene Agustín Campero “el cine de Villegas es un ejemplo de la ideología central del nuevo cine, en cuanto a poner por delante el rigor de la puesta en escena y subordinar a ella todos los elementos narrativos y no narrativos que hacen a una película” (Campero, 2008: 68).

La misma sensación de aislamiento y desconexión con lo que pasa alrededor se percibe en Axel, el personaje de *Extraño* interpretado por Julio Chávez. De él sólo sabemos que ya no ejerce más su profesión de médico cirujano pero desconocemos el motivo. Se nos presenta como un personaje enigmático e inasible al que no podemos más que seguir en su deambular hacia ninguna parte. Como señala Loza en una entrevista, “el personaje de Julio no pertenece al mundo, y es por esto que no se siente quién para nombrarlo” (en Jacobs, 2007: 40). Por ese motivo, el dramaturgo-cineasta explica que construyó un personaje que no decidiera y que sólo tuviera una mirada, mirada que es justamente la película misma. Asimismo, Loza reflexiona sobre sus personajes tanto de teatro como de cine y nos

confirma que ellos “están perdidos en su contexto y también consigo mismos” (en Jacobs, 2007: 37). Esta desconexión con el mundo también aparece en *Cuatro mujeres descalzas*, cuyos personajes femeninos y solitarios no hacen más que expresar su tristeza y su soledad, ya no recuerdan los sueños del pasado que han abandonado y se muestran sumidas en la resignación y a merced del paso del tiempo.

Con respecto al film *Incómodos*, los tres personajes protagonistas están unidos por un vínculo desconocido que nunca se termina de explicitar; tienen en común la soledad, la infelicidad y un viaje a Miramar —fuera de temporada— durante el cual transcurrirá la mayor parte del film. Nicolás trabaja en una juguetería; su novia lo acaba de abandonar y debe llevar las cenizas de su abuelo a la ciudad balnearia. Alfredo trabaja en un supermercado junto a su padre, quien no desperdicia oportunidad de abofetearlo cuando éste está “desmotivado”, y quiere viajar para participar de un concurso de baile, luego de que su equipo lo haya excluido. Y Abril, que trabaja en un peaje, se suma a la travesía para visitar a su familia a la que no ve desde hace siete años, aprovechando para festejar su cumpleaños y la navidad “todo junto”. Como el título indica, todo en el film resulta incómodo y extraño: desde las conversaciones triviales a las más profundas relacionadas con la felicidad. Los personajes, sin embargo, son conscientes de su pesar pero no pueden ni tienen intención de hacer algo al respecto. Algo llamativo es la tardía reacción de los personajes ante los estímulos externos. Hay una especie de dilación en las conversaciones en donde la réplica al parlamento del interlocutor se demora unos segundos, anulando cualquier tipo de fluidez en los diálogos y reforzando el retraimiento de los personajes. Se trata, en la mayoría de los casos, tal como lo plantea Gonzalo Aguilar en *Otros Mundos*, “de personajes amnésicos, verdaderos *zombies*, que no vienen de ningún lugar ni se dirigen a ningún otro, obsesionados por un mapa indescifrable” (Aguilar, 2006:30).

El desarraigo que ostentan la mayoría de nuestros personajes fílmicos encuentra su forma en el viaje como disparador de las historias. Y el viaje constituye uno de los rasgos característicos planteados por Zygmunt Bauman al analizar la época contemporánea, en tanto ya no existen lugares fijos y predeterminados en los cuales “rearraigarnos” y, si los hay, se presentan frágiles y se desvanecen antes de cualquier intento. Como señala el sociólogo:

Existe más bien una variedad de “juegos de las sillas” en los que dichas sillas tienen diversos tamaños y estilos, cuya cantidad y ubicación varían, obligando a hombres y mujeres a estar en permanente movimiento sin prometerles “completud” alguna, (...). No existen perspectivas de “rearraigo” al final del camino tomado por individuos ya crónicamente desarraigados. (Bauman, 2002: 39)

En *Luego*, los personajes no tienen nombre y no son capaces de decir aquello que desean expresar. Los silencios, miradas, gestos y movimientos corporales hablan por aquello que callan. Algo que el cuerpo no puede contener pero que tampoco los personajes pueden pronunciar verbalmente. Gliksberg revela que es ese momento en el que alguien calla lo que tiene para decir, esa postergación constante de los personajes y sus discursos, lo que más le atrae trabajar en esas tres historias que constituyen el film (en Frías, 2008). Idéntico es el planteo de *Vidrios*, en donde los personajes son entes anónimos sin más características que lo que muestran en ese aquí y ahora que dura la escena: nerviosos, paranoicos, pensativos, irascibles y reflexivos. Sobre la incapacidad de decir, Ignacio Bollini y Federico Luis Tachella aseguran que "los personajes de *Vidrios* nunca pueden decir lo que realmente sienten" (en Russo, 2013) porque los conflictos están por fuera de las situaciones que se muestran, al tiempo que las intenciones de los personajes por arribar a diálogos sinceros desembocan siempre en el absurdo. Incluso, hay un episodio del film en donde los personajes permanecen en silencio todo el tiempo que dura la escena, construida en un extenso plano secuencia. En *Castro y Todos mienten* apenas sabemos quiénes son los personajes, qué persiguen y por qué lo hacen (el film de Moguillansky es el ejemplo más paradigmático de la indeterminación, en tanto asistimos a una persecución durante todo el film sin llegar a saber nunca por qué lo persiguen a Castro). Hay una especie de intersticio entre lo que se quiere expresar verbalmente pero las palabras no pueden nombrar y que Gabriela Halac (2005) expresa muy bien respecto del sentido que surge entre lo dicho y no dicho en *La niña santa* de Lucrecia Martel, pero que es perfectamente aplicable a nuestro corpus tanto teatral como fílmico en tanto:

(...) Ponen en tensión el discurso entre lo que se muestra y lo que realmente pasa. Pareciera que lo que realmente pasa no se muestra (como imagen) ni se dice (como discurso lingüístico) sino que está velado, y que emerge de la tensión resultante de la relación entre estos dos aspectos. Entonces lo gestual, el estado que proponen las escenas, son de mayor relevancia que lo que la historia dice por sí sola. Parece ser

que en el detalle, en el tono, en la pausa o en el silencio, en el fuera de cuadro, aparece el sentido (en Paulinelli, 2005: 101).

En todos los casos se trata de personajes que construyen su identidad desde la exterioridad. Por un lado, desde lo corporal (la gestualidad y expresividad del rostro, sus movimientos, su modo de estar en la escena), como también desde el discurso propio (que incluye tanto lo dicho como aquello que callan) y del resto de los personajes. Y como espectadores debemos ir engarzando cada palabra y cada movimiento de estos personajes dentro de la historia que van construyendo.

A modo de recapitulación, podemos decir que cada uno de los elementos que conforman el panorama de la productividad del teatro en el cine que acabamos de trazar, forma parte de un programa estético dentro del cual cada una de sus partes constitutivas guarda una estrecha relación con las demás. Retomando nuevamente la teoría de los fractales, cada particularidad se repite con mínimas variaciones en diferentes escalas, a la vez que traspasa las fronteras, cada vez más franqueables, de ambos lenguajes artísticos. Tal es así que el modo de construcción unidimensional de los personajes está vinculado con la ausencia de la relación causal y el estilo fragmentario de la estructura narrativa de las historias —teatrales y fílmicas— que analizamos; características que limitan la posibilidad del espectador de conectar los eventos dentro de los discursos narrativos, a la vez que redundan en la imposibilidad de conjeturar las motivaciones de los personajes. Si sumamos a ello la desarticulación y desnaturalización del lenguaje, arribamos a la expulsión del sujeto-espectador del espacio imaginario creado por la ficción. Esta exclusión es homologable al lugar que ocupa el personaje dentro de la narración y, por consiguiente, dentro del espacio de la ficción.

(...) los lugares dicen mucho más de lo que muestran. No son solamente contenedores de la narración, son también sus actores privilegiados. (...) De funcionar como telón de fondo y teatro natural de personajes y acciones ha pasado a primer término y se ha confrontado con sus figuras (Font, 2002: 305).

Se trata, en definitiva y después de todo este recorrido, de la primacía de la puesta en escena que es exaltada por los dramaturgos y cineastas que analizamos.

Capítulo 5

Teatro y cine: otros vínculos posibles

En este capítulo proponemos examinar otras formas de manifestación del vínculo entre el teatro y el cine dentro del periodo que abordamos que excede la productividad de un medio sobre otro. Ya nos detuvimos en observar en las últimas dos décadas la circulación efectiva de los teatristas en ambos medios e indagamos los trasvases expresivos a partir del examen de la apropiación de estructuras narrativas, la construcción de personajes y procedimientos escriturales del teatro de los noventa por parte del cine argentino contemporáneo. Aquí proponemos abordar, primero, el modo en que el ambiente teatral es representado como tema en el cine; segundo, la exploración de textos dramáticos de Shakespeare como disparadores narrativos en la búsqueda de una impronta autoral; y tercero, la relación entre el teatro y el cine y su afluencia en un medio de comunicación masivo como lo es la televisión.

5.1.- El interior del mundo teatral como núcleo temático en el cine

El mundo del teatro, sus ambientes y personajes, ha sido retratado por el cine universal en numerosas oportunidades a lo largo de su historia. Tomaremos en esta oportunidad y como casos puntuales para el análisis *Antes del estreno* (2010) de Santiago Giralt y *Vaquero* (2011) de Juan Minujín, porque creemos que además de representar los ámbitos del arte escénico y sus actores, condensan elementos estilísticos de ambas formas culturales. Estos films, por un lado, apuntan a reflexionar acerca de los actores de teatro a partir de procedimientos exclusivamente cinematográficos como el plano secuencia y, por otro lado, exploran el mundo interior de los personajes a partir de un recurso de origen eminentemente literario y teatral —el monólogo interior— que ha sido naturalizado por el cine.

Seguiremos la sistematización de los rasgos definidores del teatro que son asumidos por el cine efectuada por José Antonio Pérez Bowie (2010), consistente en una tipología que distingue la teatralidad que se manifiesta a nivel formal en el cine (que es lo que hemos

realizado hasta el momento en los capítulos previos) y aquella que constituye el núcleo del contenido del film. La tipología en cuestión es denominada por el investigador como “el interior del mundo teatral como núcleo temático” y consiste en films cuya temática gira en torno al mundo teatral y de quienes lo habitan. Los films que escogemos para el análisis forman parte de un subgrupo de dicha tipología que tematiza las relaciones humanas entre la gente del teatro y los conflictos derivados de ellas.

Antes del estreno

Se trata del segundo film que Santiago Giralt realiza de manera individual luego de *Toda la gente sola* (2009). En él, Erica Rivas (Juana Garner) y Nahuel Mutti (Román Costa) interpretan a una pareja de artistas (ella actriz, él director de cine) que transitan los días previos al estreno de la obra *Casa de Muñecas* de Ibsen en el Teatro San Martín, en la cual Juana actuará en su primer papel protagónico. *Antes del estreno* está explícitamente inspirada en *Opening Night (Noche de estreno, 1977, John Cassavettes)* y toma como referente el trabajo actoral de Gena Rowlands, como así también la caracterización de Elizabeth Taylor en *Cleopatra* (1963, Joseph L. Mankiewicz) y *Cat on a Hot Tin Roof (La gata sobre el tejado de zinc caliente, 1958, Richard Brooks)*. El desempeño actoral de Erica Rivas le valió el premio a mejor actriz de la Competencia Argentina del Festival de Mar del Plata 2010.

Si nos adentramos en el universo que plantea el film en un nivel temático, esta pareja de jóvenes artistas están viviendo desde hace varios meses en una casa en las afueras de la ciudad junto a su hija Lili (Miranda de la Serna) de 9 años. El marco temporal en el que se asienta la narración se extiende desde que Juana retira a su hija del colegio un viernes por la tarde hasta el lunes por la madrugada en que salen las dos de la casa camino a la institución escolar (cada día es señalado por un rótulo que informa la progresión temporal). En el transcurso del fin de semana la pareja atraviesa momentos de puro amor y deseo, inseguridades, peleas, reproches, bloqueos creativos y nervios por el estreno de la obra que tendrá lugar el lunes. Cada uno de los personajes es aislado por la trama, por un lado, para sumergirnos en su interioridad y fantasías y, por otro, para mostrarlos en su desenvolvimiento individual en las diferentes actividades cotidianas, a la vez que los reúne

y los hace interactuar generando diferentes situaciones familiares. Juana Garner es una actriz a punto de estrenar su primer protagonico, situación de stress que acentúa una personalidad desbordada, insegura y por momentos ciclotímica, que pasa de manera fugaz de un momento de nervios y furia a una sonrisa inocente dispuesta a ensayar los diálogos del personaje que interpreta. Su inestabilidad emocional se acentúa por su conducta adictiva: prácticamente en todas las escenas sostiene con una mano una copa de vino y con la otra un cigarrillo y tiene siempre a mano (por ejemplo en el auto) una petaca con alcohol. Román Costa es un cineasta que hace películas sobre el arte y la ciencia; está atravesando un bloqueo creativo y no concibe hacer algo que no le interese mientras espera un dinero del exterior para poder realizar su próxima película. Lily, la menor, es independiente y responsable, juega sola, se disfraza y baila como Madonna y estudia para el colegio recitando una y otra vez un poema de Lorca. La pequeña resulta ser más madura que sus padres y busca constantemente el equilibrio, consuela a su madre cuando ésta se angustia y desespera, reta a su padre cuando llena la cocina de humo si algo se le quema (le dice “sos un colgado papá”) y les pide por favor que no se peleen cuando empiezan a los gritos.

Retóricamente, el film se construye enteramente a partir de planos secuencia (en total son veintiún planos y dieciocho escenas). La cámara está constantemente en movimiento, alternando la “cámara en mano” para las situaciones dramáticas y la steadycam para las caminatas. Se emplea luz natural y los exteriores se recorren con planos abiertos que muestran los paseos y juegos de los personajes en el patio de la casa quinta. Los planos cercanos son los elegidos para las escenas de convivencia y de conflicto, principalmente en los interiores. La utilización de los primeros planos contribuye a crear una atmósfera de interioridad y cercanía, al tiempo que permite el acceso a la subjetividad de los personajes. A su vez, resalta la potencia expresiva del rostro de Erica Rivas, a veces con la mirada perdida y angustiada, otras jovial y rozagante de alegría como el personaje de Nora de *Casa de Muñecas*, a quien debe interpretar.

Si bien la propuesta de este subcapítulo es abordar la relación del teatro y el cine desde un punto de vista temático, resulta insoslayable detenernos en la relación que guarda el plano secuencia con el arte escénico, en tanto el tiempo de la acción coincide con el tiempo del relato y cada escena constituye íntegramente una unidad espacio-temporal. En

este tipo de plano no hay ningún tipo de corte ni fraccionamiento que restituya luego, y a través del montaje, el trabajo del actor: aquí éste debe sostener la actuación requerida por la cámara desde que comienza la escena hasta que termina, de la misma manera que lo hace en la escena teatral frente al espectador. Sin embargo, y más allá de esta vinculación, el plano secuencia tiene aquí una función de naturaleza netamente cinematográfica, en tanto no es un plano estático y frontal sino que acompaña a los personajes en sus desplazamientos por los diferentes ambientes a través de una variedad de tamaños de planos, enfatizando el dinamismo y el ritmo cinematográfico. Desde un punto de vista estético y según André Bazin, el plano secuencia junto a la profundidad de campo, representan instrumentos de realismo que evitan la fragmentación de lo real y conceden libertad a la mirada del espectador (Aumont, Marie, 2006: 170).

En el plano inicial que acompaña a los créditos del film, seguimos a Juana con el pelo suelto y revuelto, una copa de vino en la mano y un vestido verde que se mimetiza con el entorno natural que encuadra su accionar. Ella avanza dándonos la espalda y una voz en off dice “Juana camina sola. Siente que alguien la está mirando y descubre quién es”. Al terminar la frase, Juana mira a la cámara y una mano que pareciera la del camarógrafo acaricia su rostro, develando la subjetividad del plano. Esta escena se encuentra por fuera de la diégesis del film, es extra-narrativo porque no se retoma en el desarrollo del film ni se justifica, simplemente presenta al personaje y nos brinda unas mínimas descripciones de él: bebe alcohol y luce un vestido extemporáneo. Luego sabremos que fue el vestuario que lució para una entrevista y una sesión de fotos en el patio de su casa y que el estilo del vestido responde a que la adaptación de la obra de Ibsen transcurre en la Argentina en los años cincuenta.

Vaquero

En el caso de la ópera prima del actor Juan Minujín —que él mismo protagoniza—, la historia se centra en un actor profesional (Julián Lamar) que lucha por sobresalir en un ambiente que le es competitivo y hostil pero que paradójicamente él mismo con sus pensamientos y actitudes alimenta. Se trata de un actor lleno de prejuicios y siempre a la sombra de los demás, que es incapaz de destacarse y que boicotea cada oportunidad que se

le presenta. Quienes lo rodean, entre ellos su padre, tampoco contribuyen a destacarlo, elogiando siempre a sus compañeros o a quien tenga por colega, pero nunca a él.

Retóricamente, el film se edifica principalmente a partir de primeros planos en una angulación de tres cuartos desde atrás y de una cámara en constante movimiento que sigue al personaje principal por los ambientes en que se mueve: locaciones de rodaje, el teatro, castings, entrevistas, eventos sociales, su auto y su hogar (ambientes tanto públicos como privados). A través de un monólogo interior que se materializa en una voz en off omnipresente y que vehiculiza la expresión de emociones y pensamientos, accedemos a la interioridad y a la neurosis de Julián, cuyas introspecciones, plagadas de desplantes, resentimientos y fantasías sexuales, exhiben un universo sórdido que impide la identificación o empatía con el personaje más allá de la insistencia de los primeros planos sobre su rostro. El protagonista de *Vaquero*, desde esa voz en off que constituye su pensamiento, critica a sus compañeros, le reprocha a su padre que siempre elogie a los demás, se automargina del ambiente reconociéndose afuera de todo y reprueba la codicia de los demás. Sin embargo, sus especulaciones y prejuicios no son otra cosa que fruto de la envidia ya que finalmente dice: “Qué pocas ganas que tengo de ser alternativo. Quiero estar adentro, con los copados”. Ese costado ruin del personaje expresado a través del monólogo es percibido únicamente por el espectador, dado que frente a su entorno Julián se muestra sereno, respetuoso e incluso tímido. Dicho recurso se corresponde con lo que Michel Chion (1993) denomina palabra-teatro, cuya “función dramática, psicológica, informativa y afectiva” (132) en su caso extremo de hacer oír la voz interior de los personajes es análoga a un aparte teatral o al soliloquio literario. De todas maneras, en la narrativa de la imagen esta forma expresiva no interrumpe el flujo de la narración como el aparte teatral sino todo lo contrario: se integra a ella y cumple una función nodal en su devenir. Respecto al realismo de este dispositivo, Abuín González reflexiona acerca de la verosimilitud del monólogo: sostiene que la dramaturgia clásica lo ha despreciado por su carácter inverosímil y comprueba que el cine, considerado un medio más realista que el teatro, respeta su origen teatral o lo “naturaliza” a la manera cinematográfica (2012: 116).

Tanto Juana como Julián atraviesan un momento de crisis; a ninguno de ellos le va mal en tanto tienen trabajo y viven de él, pero sin embargo están atormentados, ya sea por el desafío de interpretar un primer protagónico, ya sea por la ambición de popularidad y consagración. En *Antes del estreno*, la subjetividad de Juana es expresada a través de la imagen fílmica, desde los movimientos de cámara y la duración de los planos hasta la expresividad del rostro de Erica Rivas. En *Vaquero* en cambio se accede a la interioridad del personaje recurriendo a numerosos primeros planos y al uso de la técnica verbal de la voz en off, dando primacía a la banda sonora. La dualidad o desdoblamiento de los personajes le otorga al diseño de sus rasgos y motivaciones un entramado complejo de develar: por un lado lo que sienten y experimentan, por otro lo que transmiten y dejan ver. La ambigüedad de Julián se acentúa al enfrentarse con el personaje de Alonso (interpretado por Leonardo Sbaraglia) quien resulta ser su oponente, un actor exitoso que se encuentra en la plenitud de su carrera y a quien el protagonista desprecia y envidia porque ha conseguido lo que él tanto anhela. Juana por su parte y como decíamos antes, también es insegura: su marido cineasta nunca le ofreció un papel en ninguna de sus películas y este hecho la atormenta y le quita la confianza que necesita para concretar su primer protagónico. Sin embargo, ella cuenta con su familia que la conoce, contiene y puede al menos intentar equilibrar su conducta. En el caso de Julián, sólo el espectador accede a esa subjetividad sórdida y amenazante, sin saber si en algún momento estallará y de qué manera, mientras su entorno es completamente ajeno a esos sentimientos de rencor.

Así como en *Antes del estreno* Juana comienza a ensayar su texto de la nada y en cualquier lugar de la casa, *Vaquero* pone en escena las situaciones de representación concretas en las que Julián debe desenvolverse. Se muestran por ejemplo escenas de su obra de teatro o del film que está realizando. Cada uno de estos momentos sirve para acentuar aún más el inconformismo del protagonista y confirmar sus sentimientos hacia sus colegas. Por ejemplo en la obra de teatro en la que participa, a través de su monólogo interior masculla refiriéndose a su compañero: “no me tirás ni un puto pie”; o cuando lo llaman a Alonso para confirmarle su papel en un film internacional para el cual Julián se presentó pero boicoteó su escena, piensa: “qué manga de hijos de putas”.

A diferencia de la construcción de personajes que venimos analizando en el desarrollo de nuestra investigación, caracterizada por un esbozo de trazos mínimos y por ocupar un lugar preponderante el desempeño de los personajes en la trama, es decir, una configuración elaborada puramente desde la exterioridad, nos encontramos aquí con el extremo opuesto. En estos dos films que escogimos para incluir la representación del interior del mundo teatral como núcleo temático, el delineamiento y densidad de los rasgos que describen a los protagonistas son una indudable excepción en nuestra tesis de trabajo. En ellos nos adentramos en la psiquis de los personajes, podemos conocer sus motivaciones, miedos, preocupaciones y ansiedades. Por otro lado ambos films construyen sus ambientes con un alto grado de naturalismo, ya sea por los exteriores del film de Giralt recorridos con extensos planos secuencia, ya sea por los movimientos permanentes de la cámara y los distintos ambientes (teatrales y cinematográficos) que transita *Vaquero*. Los dispositivos formales utilizados en uno y otro film, el plano secuencia y el monólogo interior, son portadores de realismo desde un punto de vista espaciotemporal como así también en lo referido a la construcción de los personajes.

5.2.- La teatralidad como especularidad compleja

Otra de las relaciones que vislumbramos entre el teatro y el cine en el periodo abordado es aquella en la que determinados films utilizan textos dramáticos clásicos como punto de partida o como articuladores del universo que plantean, sin que sean por ello trasposiciones en el sentido tradicional del término y constituyendo más bien lo que Sánchez Noriega (2010) denomina adaptaciones libres. Nos referimos a los films de Matías Piñeiro, *Rosalinda* (2011) y *Viola* (2012)⁵⁷, inspirados ambos en las obras de Shakespeare *Como gustéis* y *Noche de reyes* respectivamente. Se trata en ambos casos de la exploración de la relación dialógica entre el teatro y el cine, esta vez utilizando el teatro y sus autores como tema e inspiración. Dentro de la tipología que efectúa Pérez Bowie sobre la teatralidad en la

⁵⁷ Los dos films forman parte, junto a *La princesa de Francia* (2014, Matías Piñeiro) de la “trilogía shakespereana” del director. No incluimos en esta investigación el análisis del tercer film por exceder el periodo de nuestra investigación y por no haber sido estrenada aún en el circuito de exhibición que frecuentan los films de Piñeiro.

pantalla, estamos ante un caso de “teatralidad como especularidad compleja” (Pérez Bowie, 2010: 52), en el sentido de que asistimos a los ensayos y a la representación de un texto dramático cuyo tema tiene escasa o nula incidencia en el desarrollo del film que le sirve de marco. La especularidad, según el teórico, no tendría que ver con la introducción de un fragmento de una representación teatral en un momento puntual de la ficción que la engloba o ficción “marco” sino que “se integra en el desarrollo argumental constituyendo uno de sus núcleos temáticos” (52).

Rosalinda

Este film, cuya duración de 47 minutos lo ubica en el terreno de los medimetrajes, fue exhibido junto con *Viola*, primero en el Bafici y luego, como programa conjunto, en el Malba y en la sala de cine Leopoldo Lugones. Así como antes señalamos a la historia argentina y a la literatura como disparadores o más bien, como elementos que atravesaban los primeros largometrajes de Piñeiro (*El hombre robado* y *Todos mienten*), este medimetraje —al igual que *Viola*— es atravesado por el universo shakesperiano. No se trata, como dijimos recién, de adaptaciones cinematográficas de los textos dramáticos del dramaturgo inglés sino que, por el contrario, las obras son el centro del universo ficcional creado por el cineasta como materialidad propiamente dicha (los personajes, en calidad de actores y actrices, repiten los diálogos teatrales, ya sea de memoria o con el texto dramático en mano). Forman parte del elenco, en su mayoría, los mismos actores que aparecían en *Todos mienten*. Cada uno de ellos lleva el nombre de uno de los personajes de la obra que ensayan como también su nombre ficcional en la trama, que aparece relegado y es aludido recién en la última escena del film. Ellos son María Villar (Rosalinda/Luisa), Alberto Ajaka (Orlando/Gabo), Agustina Muñoz (Celia/Fernanda), Julio Larquier Tellarini (Germán), Julián Tello (Gastón), Denise Groesman (Laura), Luciana Acuña (Karin), Esteban Lamothe (Ernesto), Alejo Moguillansky (Pichón), Ana Cambre (Latoya) y Julia Martínez Rubio como “la chica del bote”.

Rosalinda, al igual que *Todos mienten*, reúne en las afueras de la ciudad, en una casa en el delta del Tigre, a un grupo de amigos que deducimos son actores y ensayan el texto dramático *Como gustéis*. La secuencia que abre el film muestra la naturaleza y luego,

en un primer plano, a Luisa hablando por teléfono al lado de un río con una angustia evidente que queda suspendida sin llegar a explicitarse el motivo. Cuando el plano se aleja del rostro de la protagonista y permite cierta profundidad, el fondo del cuadro es atravesado por “la chica del bote”, —denominada así en los créditos finales del film— que aparecerá esporádicamente como un personaje anónimo y sin ninguna incidencia en la trama. A continuación tienen lugar, primero en el interior de la casa y luego en el medio de la vegetación, los ensayos entre los protagonistas interpretando sus respectivos personajes shakespereanos, introduciendo un segundo nivel de representación dentro de la historia. Apenas sabemos los vínculos que mantienen entre sí en el primer nivel de la ficción y la incertidumbre que ello genera acrecienta a medida que los personajes se van instalando en la narración de forma imprevista y sin ningún tipo de explicación. De repente, y promediando la mitad del film, aparece Ernesto y recién sobre la escena final vemos a Pichón. En ambos casos, estos personajes tampoco tienen ninguna función en el interior de la trama, la cual se desplaza por los diferentes espacios naturales que rodean la casa recogiendo los diversos momentos de actuación entre diferentes parejas o grupos, por ejemplo entre Rosalinda y Celia, entre Rosalinda y Orlando y entre Ganímedes y Febe.

La última escena reúne a todos los personajes sentados alrededor de la mesa jugando a un juego de cartas, recurso que Piñeiro suele frecuentar en casi todos sus films. En una entrevista equipara las reglas de la ficción con aquellas del juego y expresa que, durante el registro ficcional, con el juego “aparece algo del registro documental que me da algo impredecible y real. Al filmar un juego uno no filma tanto a las personas como a las relaciones entre las personas” (en Brega, s/f). Lo azaroso que propone el juego, entonces, funciona como desestabilizador del universo planificado del ensayo y la repetición que construye el director y que vuelve aparecer en su siguiente producción.

Viola

En este film vuelven a aparecer los mismos actores, entre ellos se encuentran María Villar (Viola), Agustina Muñoz (Cecilia), Elisa Carricajo (Sabrina), Romina Paula (Ruth), Laura Paredes (Laura), Esteban Bigliardi (Javier), Julián Tello (Gastón), Julia Martínez Rubio

(Juliana), actores y actrices que participan tanto de los films que analizamos como de las obras teatrales.

El tema de *Viola* es el universo de los ensayos teatrales, anclado más específicamente en el universo femenino, en el que los cuerpos y los rostros de las actrices se muestran, en toda su dimensión y desde todos los ángulos posibles, como cuerpos deseantes. El deseo atraviesa el film e impregna cada uno de los numerosos primeros planos que lo conforman. La vida personal y amorosa de las actrices se sugiere sólo al principio e inmediatamente se abandona. Retóricamente, el film está situado en una Buenos Aires contemporánea cuyas calles acompañan el título y forman parte del plano inicial, el cual deja ver desde lejos a la protagonista, Viola, andando en bicicleta por una ruidosa avenida. Este personaje constituye la segunda línea argumental y reaparecerá recién promediando la mitad del film. El plano siguiente se sitúa en la primera línea narrativa a través de un primer plano de Sabrina, en picado primero y en un sutil contrapicado después, quien está terminando una relación amorosa por teléfono. Esta escena inaugura el mecanismo de repetición que regirá todo el film y se materializa en la orden reiterada del personaje a su interlocutor de repetir “Sabrina no me quiere” una y otra vez. A continuación asistimos a una función teatral cuyas protagonistas, Sabrina y Cecilia, repiten textos de la obra *Noche de Reyes* a partir de insistentes primeros planos, recurso empleado para recorrer también algunos de los rostros de los espectadores, entre ellos Javier, novio de Viola, que aparecerá recién al final del film. Luego de la función y en los camarines, las actrices conversan sobre las relaciones de pareja, el amor y el desamor, nuevamente con insistentes primeros planos. A medida que se desarrolla el film, el ensayo del texto que representaban en la función invade todas las escenas entre Sabrina y Cecilia, legitimando o justificando la figura de la repetición que caracteriza las realizaciones del director. En una escena las actrices están tan absortas en la tarea de repetir una y otra vez los mismos textos que ignoran el teléfono y el timbre que suenan insistentemente. Sobre esta cuestión que venimos señalando en el desarrollo de la tesis, el realizador manifiesta:

La escena del ensayo en loop fue el inicio de la película. (...) me planteé encontrar las variaciones en la repetición. No es una mera acumulación. Me preguntaba cómo

podemos ir más allá del texto y ver lo que hay entre las palabras a partir de esta traducción (en Brega, s/f).

La segunda línea argumental, que se entrecruza con la primera, sigue al personaje de Viola, quien trabaja para Metropolis entregando CDs y DVDs en bicicleta. A través de ella recorreremos diferentes barrios porteños como Paternal, Villa Crespo y Caballito y algunos de sus monumentos emblemáticos como el Cid Campeador. El cambio de punto de vista o focalización adquiere en este film la forma de una superposición temporal de las dos líneas narrativas. En la primera línea, Sabrina le indica por teléfono la dirección correcta del lugar en donde está a quien, luego sabremos con el cambio de focalización, era Viola con un pedido para entregar. Cuando las dos líneas narrativas convergen en el mismo plano, se efectúa una operación interesante mientras tiene lugar un diálogo cotidiano: Sabrina no tiene la plata para pagar tantas películas que encargó Agustín y le sugiere que vaya directamente a entregárselas a él. Mientras Sabrina y Viola llegan a un acuerdo, quedan en la profundidad del plano fuera de foco al tiempo que Cecilia, en primer plano, riega unas plantas. El diálogo “mundano” —si bien lo escuchamos con toda nitidez— queda relegado al fondo del cuadro mientras los diálogos teatrales que las actrices repiten permanentemente son subrayados enfáticamente con primeros planos. Las dos tramas se vuelven a cruzar cuando Viola va a entregar las películas a la casa de Agustín y se encuentra nuevamente con Cecilia, quien también busca al novio de Sabrina. Como el personaje no atiende el timbre, las protagonistas esperan en el auto y enseguida aparece por primera vez el personaje de Ruth. Aquí se fusionan las dos tramas y Ruth es el nexo entre las dos, en tanto es actriz y conoce el mundo de los ensayos pero también a Viola de otro lugar no explicitado. Ruth manifiesta sorpresa al verlas juntas sentadas en un auto, espacio en donde transcurre toda la escena. La conversación entre las tres se construye a través de sucesivos primeros planos que no necesariamente se identifican con el personaje que habla. Muchas veces escuchamos a los personajes fuera de cuadro mientras observamos la reacción y respuesta en el rostro del interlocutor. La fusión de las dos líneas argumentales que se trazaban por separado se produce también cuando deciden que Viola se incorpore a la obra que Cecilia y Ruth ensayan mientras esperan a Agustín, tras pronunciar de memoria unas líneas de la misma obra: de esa manera, Viola traspasa o se introduce en la primer capa de

la narración. En esta escena, construida mediante un extenso plano secuencia, percibimos una referencia simbólica a la nueva disposición actoral y a los personajes que examinamos en el capítulo anterior. Al aceptar incorporarse a la obra que ensayan, Cecilia y Ruth le dicen a Viola: “Sos bastante pasiva y sin embargo te pasa de todo. No hace falta que hagas mucho porque las cosas se hacen por vos”. De esta frase deviene un extenso diálogo que linda con lo incoherente acerca de las acciones cotidianas automatizadas, “que son lo mismo que no hacer nada”. Podemos inferir que la pasividad aquí es entendida como aquello que los personajes son incapaces de hacer y los silencios manifiestan aquello que no pueden expresar verbalmente (característica en común que extrajimos de los personajes de nuestro corpus).

Finalmente, una vez en su casa, Viola y su novio Javier reciben a Juliana y Gastón, personajes que previamente fueron visualizados como simples transeúntes: Juliana besando a un chico en una plaza mientras Viola la cruzaba en bicicleta y Gastón caminando por la calle con su guitarra mientras veíamos a Viola tocar el timbre de una casa. La aparición de estos personajes y su inscripción circunstancial hacia el final de la trama al tiempo que constituye una de las características del cine posdramático, forma parte también del estilo narrativo del director. Y al igual que sucedía en *Todos mienten*, en la escena final los personajes componen música.

Como podemos observar tras el recorrido efectuado, en los films de Matías Piñeiro hay una continuidad tanto temática como estilística a lo largo de sus obras que trasciende la elección permanente de los mismos actores. Es evidente el diálogo que sus películas mantienen entre sí como también con la historia, la literatura, el teatro y el cine, diálogo que, lejos de presentarse como una relación intertextual se muestra a partir de la exploración lúdica de la materia prima de cada campo cultural: textos históricos autobiográficos, textos dramáticos del teatro isabelino y la composición de imágenes que remiten a la historia del cine universal.

5.3.- Lo teatral, lo cinematográfico y su confluencia discursiva en la televisión

El último de los vínculos entre ambas prácticas artísticas que pretendemos abordar es aquél que los reúne en el espacio televisivo, dando lugar a la experiencia inédita de un ciclo de

unitarios de ficción llamado “200 años”, emitido por Canal 7 en el año 2007. La originalidad del proyecto se basó en la convocatoria de directores cinematográficos y teatrales⁵⁸ para realizar, de manera conjunta, un telefilm. En cada uno de ellos pueden observarse diferentes enfoques tanto estéticos como temáticos, generalmente relacionados con las búsquedas formales y preocupaciones artísticas de sus creadores, proporcionando a cada telefilm una impronta autoral. El análisis que planteamos entonces, es examinar los lenguajes teatrales y cinematográficos conjugados en el formato televisivo. Nos centraremos principalmente en dos de los unitarios realizados, el primero de los cuales, co-dirigido por Albertina Carri y Cristina Banegas y titulado *Urgente*, nos interesa especialmente. Primero, porque si bien Carri no forma parte de nuestro corpus inicial que indaga las huellas de la procedencia teatral, conjuga en este telefilm de manera eficaz y notable, los procedimientos cinematográficos con los teatrales en un estudio de televisión. Segundo, porque su trayectoria fílmica individual que aborda tanto el documental como la ficción ha sido objeto de numerosos estudios que han destacado sus propuestas originales y examinado sus novedades formales (especialmente en su documental titulado *Los rubios*, 2003). Y tercero, porque en el 2012 la directora realiza la serie de ficción televisiva *23 pares*, sobre la cual volveremos en el último apartado de esta tesis para plantear las perspectivas futuras de esta investigación. El segundo telefilm en el cual nos centraremos es *Floresta*, dirigido por Rafael Spregelburd y Javier Olivera, el cual, al tiempo que incorpora a los mismos actores que trabajan con el dramaturgo en sus puestas en escena (Mónica Raiola, Alberto Suárez, Andrea Garrote), permite vislumbrar las inquietudes de la poética de Spregelburd que examinamos en los capítulos anteriores, como la indagación sobre el lenguaje, las ciencias y la construcción absurda que domina las escenas y el comportamiento de los personajes.

Tomamos la definición de telefilm que propone Jesús González Requena (1989) como un “discurso narrativo de ficción producido para su emisión televisiva” (35). Dentro

⁵⁸ Albertina Carri/Cristina Banegas, Adrián Caetano /José María Muscari, Paula de Luque/Ana Alvarado, Rodrigo Moreno/Vivi Tellas, Javier Diment/Luis Zimbrowski, Gustavo Postiglione/ Norman Briski, Javier Olivera/Rafael Spregelburd, José Glusman/Ricardo Bartís, Sandra Gugliotta/Javier Daulte, Diego Lublinsky/Rubén Szuchmacher, Martín Rejtman/Federico León.

de la tipología que establece de las series de televisión, el teórico español distingue entre dos modalidades de telefilms: el telefilm unitario (no estructurado en episodios) y la serie (telefilm estructurado en episodios y articulado en unidades). En nuestro caso, nos encontramos ante telefilms unitarios porque cada uno de ellos constituye un relato autoconclusivo. Lo que nos interesa delinear es el modo en que en este formato netamente audiovisual se configura un sistema de significación eminentemente teatral como consigna surgida de la concepción misma del ciclo y que, más allá del tratamiento narrativo y estético, está lejos de poder considerarse “teatro filmado”.

Urgente

La propuesta de este telefilm a nivel temático es la representación de una problemática y una urgencia social como lo es el abuso infantil en un contexto rural. La historia se centra en tres generaciones de mujeres que habitan un pequeño pueblo de Misiones, de las cuales la última, una nena de once años manifiesta, a través de su comportamiento, síntomas de embarazo producto de un abuso sexual. El unitario está inspirado en una historia real de una niña en Jujuy que, embarazada, se había suicidado con su guardapolvo en el baño del colegio. Albertina Carri aclara que la historia real sólo sirvió de inspiración y disparador de *Urgente*, sin que haya habido una investigación sobre el caso. Al respecto, la directora agrega:

Nos pareció bueno tomar ese caso como disparador para trabajar también la idea de doscientos años (como el título del ciclo) de abuso hacia las mujeres y empezamos a trabajar la línea dramática. A partir de esto, creamos una especie de alrededor de esa historia que era un pueblo pequeño. Lo cambiamos de zona, lo pasamos a Misiones, un lugar más húmedo (*Página 12*, 26/07/2007).

El telefilm además de tematizar el abuso sexual infantil reflexiona sobre el aborto, en un contexto en el que la religión —a través de la figura del cura— y la institución educativa ocupan un lugar central en el modo de afrontar la desgracia de la nena. Antes que analizar la problemática del lugar de la mujer en un contexto de vulnerabilidad y maltrato, aquí se coloca la mirada en una situación de violencia consumada, poniendo el énfasis en los diversos órdenes institucionales (familia, religión, escuela) y sus modos de abordarla.

Desde esta historia particular, se alude a la universalidad de una situación que padecen a diario las mujeres. Es por ello que *Urgente* ha sido utilizada, con posterioridad a su emisión, como herramienta de debate y discusión en encuentros sobre el aborto, como en la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito (constituida en el año 2005), en el marco de las acciones del Día Internacional de Eliminación de la Violencia Contra la Mujer. Contreras, Bott, Guedes y Dartnall (2010) afirman que la violencia sexual está asociada a ciertas normas sociales, entre las que se destacan culpar a las mujeres por violación y otros tipos de violencia sexual y justificar la violencia perpetrada por hombres, por ejemplo debido a sus “inherentes deseos sexuales”. Estos patrones se ilustran narrativamente en *Urgente*, en especial desde el punto de vista institucional al juzgar el comportamiento de la niña. A su vez, el telefilm resalta los factores asociados con el abuso, como la falta de apoyo a las víctimas a nivel comunitario y el hecho de ser joven y vivir en una zona marginada o excluida.

El título del telefilm alude a la urgencia de una problemática primera en el orden del día de la agenda social —pero no así de la agenda política— como también a la urgencia del medio televisivo, que con tiempos acotados requiere que todo asunto de interés sea tratado con máxima eficacia narrativa y de recursos. Y esto se ve con claridad en la concepción de una puesta en escena antinaturalista que evidencia permanentemente la artificialidad de la construcción, contribuyendo de ese modo a reforzar la línea dramática.

En el nivel retórico, *Urgente* se estructura en doce escenas unidas entre sí por una causalidad lógica y narrativa. El paso entre una y otra es marcado por una *rotoscopia* —técnica que consiste en dibujar cuadros de animación sobre un fílmico original— que simula la vuelta de página de un libro y presenta el título de la escena que tendrá lugar a continuación, remitiendo a la acción central que tiene lugar en su interior: “la llegada”, “el sacrificio”, “la voz”, “la televisión”, “la separación”, “las cartas”, “la conversación”, “el descubrimiento” y “columpiarse”. Cada una de las escenas se edifica a partir de la combinación de dos sistemas de significación diferentes: por un lado, los elementos provenientes del discurso teatral (como la espacialidad diseñada a partir del empleo de telas, la construcción episódica de la estructura narrativa y la poética actoral) y, por otro, los elementos pertenecientes al lenguaje cinematográfico (el montaje, las transiciones, la

movilidad de la cámara, los tamaños de plano y la disposición de los objetos en función de la mostración fílmica). El alejamiento del realismo en la cuestión compositiva, más allá de la eficacia narrativa, sirve de contrapunto al momento de acercarse a una realidad tan compleja y delicada como lo es el abuso sexual infantil y adolescente. Al confrontar investigaciones sobre la temática se observa que el telefilm elabora un discurso con una base sólida de conocimiento, lo cual le permite construir un universo particular de opresión cimentado en las posibilidades expresivas del lenguaje teatral y cinematográfico.

Desde el comienzo y en simultáneo con la presentación de los créditos, la cámara recorre lentamente el espacio escenográfico a través de un travelling a la altura de un suelo cubierto de tierra colorada hasta llegar a una tranquera, completando de ese modo la configuración de un contexto rural que servirá de marco a la narración. Las escenas iniciales permiten establecer los vínculos entre los personajes y el contexto en que se mueven. La acción se inicia cuando el personaje de la abuela y partera —que interpreta Cristina Banegas—, despierta a su hija y a su nieta para ir a asistir el nacimiento de la primogénita de la maestra. La alegría, nervios y festejos que tienen lugar con la llegada de la beba van cediendo lugar a un conflicto que al comienzo permanece oculto: la situación de la nieta de la partera.

De a poco el componente dramático sale a la luz y cobra relevancia a través del comportamiento de esta niña. La maestra llama su atención porque no habla desde hace aproximadamente un mes, no presta atención, falta al colegio y está cada día más flaca. En un diálogo con la directora, afloran los prejuicios sobre la educación de la alumna y sobre la educación sexual en la adolescencia, justificando y anticipando en parte el conflicto central: la nena ha sufrido un abuso sexual y ha quedado embarazada. Sobre su conducta la directora opina: “está entrando en una edad peligrosa, ¿y los varones? Viste que a los hombres el cuerpo les pide más y más... Seguro que a esta nena no le explicaron nada”. Respecto del hecho de que la madre aún no se ha presentado en el colegio por más que se lo han solicitado, la directora agrega: “Estos analfabetos, siempre quieren seguir como están”. Este diálogo, que tiene lugar en la escuela, comienza en un primer plano pero luego es desplazado y queda relegado al fuera de campo, mientras la cámara muestra y sigue a la madre de la nena limpiando la capilla, lo que sugiere que trabaja como empleada del cura.

Este discurso proveniente de la máxima autoridad institucional educativa avala la violencia y la justifica irracionalmente a partir de la ignorancia de las víctimas.

Como señalábamos más arriba, las acciones de los personajes tienen lugar en un ambiente rural y pequeño que se construye icónicamente por la combinación de elementos visuales y auditivos. En el plano visual, los elementos de la puesta en escena remiten al campo, ya sea reproduciendo los objetos de manera literal, como una tranquera, tierra y animales muertos; o contiguamente, representando algunos de los rasgos de los objetos, como las telas de fondo que limitan y sugieren los diferentes espacios. La convivencia entre ambos modos de reproducir el ambiente pueblerino logra crear una ilusión referencial sin actualizar por ello el referente en la escena, salvo algunas de sus partes. En el plano auditivo, dicho ambiente es denotado por diversos códigos acústicos como el canto de los gallos, las campanas y la música regional. Como señala Fernando de Toro (2008), el objeto teatral tiene una función diegética esencial en tanto garantiza la fluidez del discurso, su linealidad y la continuidad icónica, permitiendo a través del objeto mantener la estabilidad espacio-temporal (2008: 134). En este caso, la función diegética indicial del objeto teatral como decorado contribuye a la articulación de los diferentes episodios, vinculando una escena con otra y contextualizándolas. Los índices espacio-temporales están dados por la utilización de las telas de fondo, los objetos de la puesta en escena y la iluminación. Los diferentes espacios en los que se desarrollan las acciones de los personajes están caracterizados por telas de diferentes colores y principalmente por los objetos que lo componen. Por ejemplo, una tela color rojo ambienta la sacristía; el color celeste representa el espacio exterior; la tranquera, además de remitir al ambiente rural, funciona de límite entre el exterior del espacio público y el interior del espacio privado (una habitación) o institucional (escuela y capilla), la escuela se construye a partir de una tela color maíz y la disposición de los pupitres y el pizarrón en situación áulica, etcétera. La iluminación también contribuye a la marcación temporal, dado que sus diferentes intensidades sugieren los diferentes momentos del día, que, en el caso de la noche, es reforzado por el dibujo de una inmensa luna sobre la tela.

Los raccords de dirección, antes que ocultar la transición de un lugar a otro, evidencian explícitamente que todo se desarrolla en una misma superficie delimitada en los

diversos ambientes públicos y privados antes mencionados. Los planos cercanos contribuyen a la construcción de un recinto cerrado pero, inmediatamente, un plano general nos restituye un espacio teatral abierto en donde las acciones van recorriendo los diversos ambientes y podemos ver, a su vez, lo que ocurre en el rincón contiguo: por ejemplo, una escena se desarrolla en la escuela y desde allí vemos (y oímos) lo que sucede en la capilla. Cabe resaltar, en este análisis de la especificidad de cada discurso, que la movilidad de la cámara y las numerosas angulaciones que propone, como el recurrente plano cenital, otorgan a la narración una fluidez y dinamismo acorde con el formato televisivo, mucho más libre y experimental que el propiamente cinematográfico.

El hecho de que los personajes no tengan nombres propios y que asuman solo roles familiares (hija, madre, tía, abuela) o sociales e institucionales (maestra, directora, cura) tiene que ver con una voluntad despersonalizadora que evita la identificación y promueve la reflexión sobre un tema tan controversial y presente en todos los tiempos como lo es el aborto. Como señala María Florencia Gasparín (2012), “lo que está puesto de relieve no son las características personales y biográficas, ni la maldad o la benevolencia de los involucrados, sino la trama de relaciones de poder en la que el conflicto tiene lugar”.

Dentro de un universo predominantemente femenino, la figura masculina representa la amenaza y la negación: de la violación —que es perpetrada por el ayudante del cura—, pero también del rechazo de éste último en considerar el aborto como una de las posibilidades más razonables a tener en cuenta, aunque a esta negativa también se suma la directora del colegio, máxima autoridad escolar cómplice de la institución religiosa. Ellos se oponen rotundamente a interrumpir el embarazo y proponen que la nena se retire unos meses al Convento de las Benedictinas, porque, según el cura, “Sólo Dios da la vida y sólo Dios la quita”. Sin embargo, son las figuras masculinas las que detentan el poder y en cierta medida determinan el devenir de las mujeres.

La gestualidad resulta capital para la comprensión del personaje de la nena y de su mensaje, en tanto ha perdido el habla desde hace más de un mes y la ausencia de su discurso se materializa en silencio. Es decir, su drama se manifiesta a través de su mutismo y su gesto lo acompaña. Reiterados planos cercanos sobre ella dan cuenta del aislamiento creciente al que se va confinando progresivamente, incapaz de transmitir el horror

perpetrado en su cuerpo. La única forma que encuentra para expresarse es a través de la escritura, por medio de una carta que le escribe a sus hermanas que viven en la ciudad en la que reconoce que lleva un bebe en su vientre. En completo silencio, la chica va manifestando comportamientos extraños, como faltar al colegio, pesadillas que la sobresaltan de la cama, vómitos y una venda que cada vez le resulta más difícil ocultar y que utiliza para disimular el embarazo. Cuando la madre por fin acude a la escuela para conversar sobre el comportamiento de su hija, al igual que antes, el diálogo con la maestra empieza en primer plano y termina fuera de cuadro, mientras la cámara se desplaza y muestra a la nena vomitando.

Contreras, Bott, Guedes y Dartnall señalan algunos de los motivos por los cuales muchas mujeres no denuncian la violencia sexual y que permiten comprender el silencio de la nena, entre ellos se encuentran:

- a) estigma, vergüenza y temor a sufrir discriminación; b) temor a represalias del perpetrador; c) sentimientos de culpabilidad; d) complejidad de denunciar el delito; y e) falta de apoyo por parte de la familia y amistades; y la expectativa de que los organismos responsables de imponer el cumplimiento de la ley serían ineficaces o incluso abusivos (2010: 9).

También creemos pertinente examinar el accionar de la niña a partir de la figura del testigo (Agamben, 2010), aquél que ha presenciado algo que no puede nombrar y mucho menos comprender, algo que le ha quitado su voz, porque no solamente no lo puede explicar sino que ya no puede hablar. Esa imposibilidad de expresarlo hace que su existencia se vuelva insoportable. Y aún más, la nena puede ser considerada como un testigo integral, en el sentido de que si bien no perdió la vida en el momento del horror (de la violación), ha vuelto muda de esa experiencia y es incapaz de narrar lo visto y vivido. Así como Agamben señala que en algunos casos la única razón de vivir del sobreviviente de los campos de concentración es impedir que muera el testigo, acá por el contrario se anulan las dos alternativas: la nena no puede soportar haber sido testigo y para dejar de serlo decide quitarse la vida. De la misma manera y en relación con la imposibilidad de narrar experiencias violentas, Judith Butler plantea como tesis una dimensión de la vida política

relacionada con la exposición a la violencia, una dimensión de la vulnerabilidad humana que opera como “límite de lo argumentable o fuente de lo inargumentable” (2003: 82).

En el anteúltimo episodio, titulado “el descubrimiento”, los personajes terminan de configurar su punto de vista en función del conflicto central de la trama, relacionado con la decisión a tomar sobre el destino de la nena y su embarazo. La abuela de la niña, cuya función de traer vida al mundo y resguardarla aquí se invierte, se ofrece a practicarle el aborto para preservar la salud psíquica y física de su nieta. La madre de la nena abusada, de carácter débil y empleada del cura, es capaz de aceptar al bebé de su hija como propio para no cargar a su hija con esa responsabilidad y evitar de esa forma la interrupción del embarazo. Su otra hija, en cambio, es de la ciudad y ofrece un método más seguro como es el de abortar en un hospital. Aquí entra en tensión la práctica medicinal rural y su alternativa científica, provocando un nuevo conflicto entre las dos generaciones de mujeres. El cuerpo de la niña nuevamente deja de pertenecerle; su edad y falta de educación le quitan la posibilidad de reclamar su derecho sobre su propio cuerpo, dando lugar a que todos especulen sobre qué debe hacerse.

El cuerpo tiene su dimensión invariablemente pública. Constituido como un fenómeno social en la esfera pública, mi cuerpo es y no es mío. Entregado desde un comienzo al mundo de otros, lleva su huella, está formado dentro del crisol de la vida social; sólo más tarde, y con alguna incertidumbre, es que hago valer el derecho a mi cuerpo como mío, si es que alguna vez lo hago en realidad (Butler, 2003: 86).

El único y último gesto que es capaz de realizar la nena como forma de reclamo de su autonomía y de su derecho sobre su propia corporalidad, es anularla de una vez y para siempre. Poner fin a su vida es la única alternativa viable de decidir por y para ella misma.

Por último, la llegada de la televisión al pueblo es un tema recurrente y provoca un gran revuelo cuando al final hace su aparición, al punto que ignoran que la nena ha decidido quitarse la vida. Las ansias y expectativas de su llegada se deben a que los habitantes del pueblo están desconectados del mundo exterior y sólo pueden comunicarse a través del correo. Hay un episodio titulado “Las cartas”, en el cual la madre de la nena recibe una carta de sus otras hijas que viven en la ciudad. Si bien antes señalamos la predominancia del universo femenino en la narración, también mencionamos que es el

universo masculino el que determina su devenir. La imposibilidad de leer de la madre hace que le pida al ayudante del cura que le lea la carta, dándole de esa manera el poder del conocimiento y la información. De la misma manera, el cura determina que la ubicación de la televisión será la sacristía, adjudicándose de esa manera el poder de decisión y control sobre el aparato como también sobre la información que los habitantes puedan incorporar a través de este.

Retomando la especificidad de cada discurso, podemos observar que la historia se construye por medio de la combinación del lenguaje teatral y cinematográfico-televisivo. Una combinación que brinda amplias posibilidades expresivas al formato del telefilm y cuya estética distanciadora logra transmitir la necesidad de reflexionar acerca de una problemática social. La construcción de múltiples ambientes en un mismo espacio, con pocos elementos y telas cuyos diferentes colores particularizan a cada uno, tiene una procedencia fuertemente teatral. También la iluminación y el tratamiento de los decorados para sugerir los diferentes momentos del día y para diferenciar el estado de sueño de la vigilia. Sin embargo, dicha construcción está dispuesta de tal forma que la cámara permita recorrerla e intervenir en su espacialidad, enfatizando con primeros planos aquello que quiere destacar, como elementos de la puesta en escena y la gestualidad y mirada de los actores. De la misma manera, la cualidad cinematográfica por momentos adquiere autonomía, liberándose de la narración y deambulando por la escenografía para mostrar aquello que los personajes ignoran, como el plano final que, a la inversa de lo que ocurre con el plano inicial, recorre el espacio desde un lugar elevado, hasta llegar a los pies de la nena que se ha colgado.

Floresta

Para el mismo ciclo de unitarios “200 años”, Javier Olivera y Rafael Spregelburd fueron convocados para llevar a cabo *Floresta*, adaptación de la obra teatral *Buenos Aires* de Spregelburd. En él, como dijimos previamente, actúan la mayoría de los actores que

conforman el grupo teatral *El Patrón Vázquez*, creado en 1994: Andrea Garrote, Rafael Spregelburd, Mónica Raiola y Alberto Suárez⁵⁹.

La línea argumental se centra en Gwyn (Spregelburd), un galés recién llegado a Buenos Aires que alquila una habitación de una casona sujeta a trámites de sucesión y regentada ilegítimamente por Selva (Raiola), ubicada en el barrio de Floresta. El caserón es ocupado por Martín Dominighini (Suárez), un profesor de física desocupado quien a su vez le subalquila un cuarto a Clara (Garrote), una chica proveniente de Tandil en la búsqueda, frustrada, de desarrollar sus dotes como artista plástica. El hilo conductor de la historia y el articulador de todas las conversaciones entre los personajes lo conforman un plan absurdo diseñado para engañar a la NASA que incluye una fórmula para convertir el agua marina en agua potable y una mal lograda falsificación del cuadro *El grito* de Edward Munch. Gwyn habla otro idioma y apenas comprende lo que sucede a su alrededor: una voz en off y en inglés traduce sus pensamientos y su sensación de estar viviendo en un infierno. En las disertaciones excéntricas de Suárez acerca de la composición del helio, la potabilización del agua, su interpretación de *El grito* o la historia del texano que quiere comprar el puente de Londres, Gwyn se siente desencajado y asiente con la cabeza o pronuncia un “yes” o un “no” a modo de respuesta. Clara procura torpemente traducirle al inglés las pocas palabras que sabe, generando más confusión en Gwyn.

A diferencia de lo que ocurría en *Urgente*, aquí la historia forma un entramado disparatado en el que cada uno de los personajes persigue un objetivo imposible: Selva proyecta una relación con Martín, Martín pretende engañar a la NASA y Clara aspira a vender una falsificación de *El grito*. Gwyn por su parte, es un personaje enigmático y casi hacia el final descubrimos que perdió a su esposa y a su hija en un accidente. El absurdo de la trama está enmarcado por una puesta en escena realista, anclada en los numerosos espacios del caserón de Floresta. Las acciones ocurren en su mayoría en los interiores de dicho lugar y el montaje, si bien propicia cierta teatralización de algunas escenas a partir de la utilización de planos fijos, generales y de conjunto, responde a los requerimientos estilísticos del formato televisivo y utiliza también un fluido montaje alternado y el empleo

⁵⁹ Pablo Seijo es el quinto integrante del grupo y no participa de este proyecto.

de primeros planos. Aquí la puesta en escena queda relegada a un segundo término y son los personajes y sus diálogos los que adquieren mayor pregnancia. De ellos puede deducirse la impronta dramaturgica de Spregelburd, como la reflexión acerca de la arbitrariedad, el lenguaje atrapado por símbolos y el funcionamiento de las cosas. Así lo expresa en una entrevista: “A mí me preocupa la vida y no los discursos sobre la vida. Lo que está vivo lo enseña más la física que la dramaturgia” (en Abraham, 2007b). De hecho, Dominighini representa esa preocupación y es quien intenta explicar el funcionamiento o procedencia de las cosas —como la naturaleza del helio o el origen australiano del kiwi⁶⁰—. Incluso llega a decir, como máxima de la poética teatral del dramaturgo: “El cerebro desplaza al azar. El azar es insoportable a la razón”. A su vez, Dominighini también representa cierta viveza criolla, al calificar su ridículo plan como un “negocio redondo producto del ingenio argentino”.

Como señaláramos al comienzo, *Floresta* es la adaptación televisiva del texto dramático *Buenos Aires*. En ambas textualidades, según Spregelburd (2008), se construyen dos líneas narrativas contrapuestas, un drama y una comedia. La primera, centrada en la subjetividad de Gwyn y construida a partir de su voz en off, su mirada enajenada del entorno que lo rodea y su misterioso pasado. La segunda, conformada por el resto de los personajes y sus planes ridículos de estafar a la NASA. En el estudio crítico de la obra y al relacionarla con su producción anterior, relación en la que podemos incluir también al telefilm, el dramaturgo manifiesta algo que queremos destacar vinculado a su poética actoral que delineábamos en el capítulo anterior: “me interesa mucho cuando ciertos actores son capaces de hacer cosas de lo más absurdas, con absoluta naturalidad, por el mero hecho de hacer de cuenta que no hay nada de absurdo en ellas” (Spregelburd, 2008: 310).

En estos dos casos que abordamos al examinar la confluencia de cineastas y dramaturgos en la televisión, observamos el empleo de dos modalidades de representación —tanto temática como formal— completamente contrapuestas. Mientras que *Urgente* alude a una problemática social en plena vigencia en nuestro país a través de procedimientos artificiales y de una puesta en escena antinaturalista realizada en un estudio de televisión y

⁶⁰ El origen de esta fruta también formaba parte de los diálogos triviales de *La escala humana*.

por medio del empleo de telas para sugerir los ambientes; *Floresta* en cambio, y en consonancia con la poética de Spregelburd, construye un universo en donde predomina el absurdo —a través de las situaciones insólitas que plantean los personajes— a través de procedimientos y de una puesta en escena realistas, como la locación en la casona del barrio de Floresta y unas breves escenas en exteriores. Es por ello que nos interesa destacar que en la afluencia de directores teatrales y cinematográficos en la televisión argentina es posible identificar las poéticas autorales individuales y el abordaje de géneros y estéticas diversas dentro de un mismo ciclo, como lo fue el Ciclo de unitarios “200 años”.

A modo de síntesis, nos propusimos en este capítulo delinear otras modalidades de manifestación del vínculo entre el teatro y el cine en el periodo de nuestra investigación, más allá de que el objetivo central de la tesis fuese determinar la productividad de un medio sobre otro y su diálogo intermedial. Es por ello que nos centramos, primero, en aquellos films que construyen sus universos ficcionales tomando como núcleo temático el ambiente teatral y las relaciones humanas y profesionales que se entablan en él; segundo, en los films que parten de textos dramáticos como tema e inspiración y los cuales constituyen un referente permanente en la ficción que funciona de marco; y por último, en un acontecimiento ineludible de la primera década del nuevo siglo como lo es la afluencia de los dramaturgos y los cineastas hacia el formato televisivo, hecho sobre el cual volveremos porque constituye la plataforma de nuestra investigación futura, continuidad y ampliación de la presente tesis.

Conclusiones

El desarrollo de la hipótesis central del trabajo consistió en examinar una tendencia del teatro argentino emergente en los noventa, denominada teatro de la desintegración, como un campo experimental y preparatorio en donde iniciaron su actividad teatral actores y directores y en donde comenzaron a gestarse innovaciones a nivel de lenguaje, de poética actoral, de configuración de personajes y de estructura dramática y narrativa. A partir de esta premisa, postulamos que en la década siguiente, tales innovaciones fueron apropiadas por una parte del cine argentino al tiempo que se produjo una circulación efectiva y productiva entre el campo teatral y el campo cinematográfico de nuestro país.

Al comenzar la investigación, propusimos contextualizar las producciones artísticas a partir del análisis de las transformaciones políticas, sociales y culturales del periodo. Inscrimos la práctica escénica en el marco de las políticas neoliberales de la década del noventa, asumimos la crisis del 2001 como un punto de inflexión en el campo cultural, político y social y nos referimos al gobierno de la década del dos mil como trasfondo de las producciones cinematográficas. Esta contextualización significó un marco de sentido para las producciones culturales, las cuales, sin aludir a la coyuntura de manera explícita o directa, son indudablemente atravesadas por ella y permiten vislumbrarla de manera críptica y ambigua. Al enfrentarnos con cada una de las textualidades, pudimos reconocer en el concepto sociológico de crisis de representación una noción clave a partir de la cual poder abordar cada texto, ya que la consideramos inherente tanto al contexto social y político como a las producciones artísticas del periodo. Estas últimas están impregnadas por un espíritu de época neobarroco (Calabrese, 1989), ya que se distinguen principalmente por la fragmentación, la irregularidad, la imprevisibilidad y por ser portadoras de dimensiones fractales, elementos expresados en nuestro corpus a través de sus cualidades formales, como las estructuras complejas y caóticas y el uso de técnicas narrativas repetitivas.

Por otro lado, creímos insoslayable analizar las transformaciones que tuvieron lugar dentro del campo cultural, en tanto constituyen factores claves para el desarrollo, consolidación y legitimación de ambas prácticas artísticas. Entre ellas, retomamos la

reglamentación de leyes tanto en el ámbito teatral como cinematográfico que impulsaron la producción y la proliferación de poéticas; la creación del Instituto Nacional de Teatro que promovió la expansión de la actividad teatral a través de concursos que, por ejemplo, legitimaron algunos de los textos dramáticos que conforman nuestro corpus; la importancia de los nuevos espacios de formación y los festivales de cine internacionales (BAFICI) como plataforma de lanzamiento de los jóvenes cineastas, cuyos premios también permitieron legitimar sus producciones y asegurar la continuidad de sus incipientes carreras.

Previo al análisis de la productividad propiamente dicha, resultó indispensable sistematizar aquello que observamos que sucedía en el teatro de los noventa y que en la década siguiente se trasladaría a ciertas producciones cinematográficas. Para tal fin propusimos establecer un conjunto de regularidades que se desprendían de las textualidades dramáticas analizadas y que abarcaban tanto el nivel temático como el formal, como la construcción de tramas absurdas, las estructuras fragmentarias, la desintegración del lenguaje, la disolución del personaje y la multiplicación de sentidos. Todos estos elementos, a la vez que constituyen algunas de las marcas definitorias de lo que Lehmann dio en llamar teatro posdramático, son el precedente clave del cine que denominamos también posdramático, por su estrecha correlación con las características distintivas que alberga la noción acuñada por el teórico alemán. Con un planteo similar, adoptamos el concepto de teatro de situación formulado por Spregelburd y lo extrapolamos al ámbito del cine para proponer el término de cine de situación.

Tras efectuar un recorrido por el denominado Nuevo Cine Argentino—sus directores emblemáticos, sus modos de representación y los indicios de cristalización señalados de manera unánime por la crítica especializada—, nos detuvimos en la nueva generación de cineastas que emergió hacia mediados de la década del dos mil con nuevas propuestas temáticas y formales y que insufló aires de renovación al cine contemporáneo realizado en los márgenes de la práctica comercial pero con visibilidad y aceptación dentro del circuito de los festivales. A medida que fuimos conformando el cuerpo de textos fílmicos, nos enfrentamos ante una diversidad de propuestas que, si bien manifestaba de diferentes formas ciertos rasgos de teatralidad, constituía en un primer momento una

heterogeneidad difícil de asir. El denominador común más evidente es que casi todas estas producciones forman parte de la noción de cine anómalo planteada por Gonzalo Aguilar, en tanto se realiza al margen de un orden establecido, instaura nuevos circuitos de exhibición y establece relaciones con el mundo del arte. Con el propósito de su organización, progresivamente comenzamos a discernir que el conjunto de films revelaba tres modalidades de asimilación de la forma teatral. Primero, delineamos un grupo de films realizados por dramaturgos (Federico León y Santiago Loza) en los cuales divisamos las indagaciones formales provenientes de la práctica escénica de cada uno. Segundo, distinguimos un conjunto de films en los cuales la preeminencia de la puesta en escena y el valor otorgado a la composición de los planos relegaba a un segundo plano a la historia narrada. La sucesión de situaciones articuladas de manera imprevisible y el modo de concebir cada una de ella son los componentes de mayor pregnancia (nos referimos a los films *Sábado e Incómodos*). Y tercero, establecimos una modalidad que abarca a los films de estructuras episódicas con intertítulos divisorios, dentro de la cual reconocimos dos variantes: por un lado, films cuyos episodios son argumentalmente independientes entre sí (nos referimos al film colectivo *A propósito de Buenos Aires*, a *Luego* y a *Vidrios*); por otro lado, aquellos films cuyos episodios están conectados por los mismos personajes y por una misma trama (como *Todos mienten*, *Castro* y *El turno nocturno*). Esta ordenación del corpus fílmico nos permitió identificar, desde el aspecto formal, las singularidades que cada film compartía y justificar, dadas sus características, su abordaje a partir de las nociones de cine de situación y cine posdramático, para referirnos, en líneas generales, a un cuerpo textual fílmico en el que se privilegia una construcción discursiva no-lineal centrada en la composición de los elementos profílmicos.

Luego de examinar los rasgos distintivos de cada manifestación artística de forma separada, nos abocamos a las tareas, primero, de describir el desplazamiento de un gran número de directores y actores que transita tanto por el medio teatral como por el cinematográfico en las últimas dos décadas y, segundo, de analizar el diálogo intermedial entre ambas formas culturales, identificando en los films aquellos tópicos y procedimientos tributarios de las textualidades dramáticas. Con el objetivo de organizar el análisis, propusimos trazar tres ejes articuladores que pudieran dar cuenta de las diferentes

modalidades de apropiación por parte de las textualidades fílmicas de elementos identificables en los textos teatrales, como la desnaturalización del lenguaje, la estructura fragmentaria y la nueva disposición actoral / nuevo estatuto del personaje. Esta organización resultó sumamente productiva en el sentido que fuimos analizando cada texto en función del eje propuesto y encontrando el diálogo intermedial propiamente dicho. Observamos el modo en que el conjunto de regularidades extraídas de los textos dramáticos se replican en los textos fílmicos: arbitrariedad en el empleo de un lenguaje no referencial, narraciones fragmentarias organizadas disruptivamente y de manera no lineal, recursividad, apertura semántica y disolución del personaje.

Finalmente, creímos pertinente detenernos en otros modos de manifestación del vínculo entre el teatro y el cine en nuestro período que excedían la productividad de un medio sobre otro, es decir traspasar la teatralidad que se manifiesta a nivel formal y observar aquella que constituye el contenido del film. Pretendimos llamar la atención sobre films (*Antes del estreno* y *Vaquero*) que abordaban el teatro como núcleo temático en la conformación de sus tramas, adentrándose en el ambiente teatral y en las relaciones personales y profesionales que allí se tejen. Por otro lado, nos pareció oportuno abordar también aquellos films (*Rosalinda* y *Viola*) que explícitamente emplean textos dramáticos clásicos que, lejos de ser transposiciones, constituyen un referente permanente dentro del universo ficcional sin incidir en la trama, la cual está orientada en función del sello personal del autor y la relación con sus obras anteriores. Por último, quisimos detenernos en la afluencia de directores teatrales y cinematográficos a la televisión argentina a partir de telefilms unitarios (*Urgente* y *Floresta*), para lo cual observamos el modo de combinación del lenguaje teatral y el cinematográfico en el formato televisivo y la relación con las búsquedas formales y temáticas de sus creadores.

Para concluir el recorrido efectuado en el desarrollo de la tesis y tras haber abordado las distintas formas de la teatralidad en el cine, creemos que la convergencia y la productividad de un medio sobre el otro resultan evidentes. Lo que al comienzo de este trayecto resultaba una intuición —más o menos probable en la medida que no encontramos estudios que advirtieran de antemano la relación actual entre ambas formas culturales y la

circulación permanente de sus hacedores— los resultados obtenidos nos permiten corroborarlo a la vez que abren nuevas líneas de investigación futuras.⁶¹

Perspectivas futuras

Nos interesa especialmente la convergencia de dramaturgos y cineastas en la televisión como tema a seguir indagando, por el incremento reciente del caudal de su producción en el formato de la narrativa ficcional seriada y porque la circulación permanente de los teatristas y realizadores cinematográficos en ambos medios desembarca, de manera contundente, en la pantalla chica. Sólo en los últimos tres años podemos rastrear los siguientes programas televisivos realizados por directores provenientes del ámbito cinematográfica: *23 pares* (2012, Albertina Carri); *Buenos Aires bajo el cielo de Orión* (2013, Gabriel Medina); *Doce casas. Historia de mujeres devotas* (2014, Santiago Loza) y *La casa* (2014, Diego Lerman). En todas estas series actúan los mismos actores que conformaron los elencos de nuestros corpus tanto dramáticos como fílmicos, entre ellos: María Onetto, Erica Rivas, Romina Paula, Esteban Bigliardi, Paula Ituriza, Elisa Carricajo, Laura Paredes, Edgardo Castro, Ailín Salas, Luis Ziemkowski, Alberto Ajaka, Julián Larquier Tellarini, Carla Crespo, Rafael Spregelburd y Cristina Banegas, Daniel Hendler, entre otros.

Este fenómeno tiene lugar dentro de un proceso de cambios de diferentes órdenes. El primero está relacionado con el cambio estético que se produce en el periodo que abordamos a partir de la reformulación de narrativas realistas en el campo teatral con *La omisión de la familia Coleman* (2005, Claudio Tolcachir) y en el campo cinematográfico con *Los labios* (2010, Santiago Loza) que encuentran en los requerimientos del discurso televisivo como la previsibilidad, la reiteración y el empleo de géneros reconocibles su indudable aceptación. El segundo cambio fundamental que posibilita tal afluencia a nivel institucional es la implementación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual

⁶¹ Queremos señalar que si bien una de las relaciones más estudiadas entre el teatro y el cine ha sido aquella que atañe a la trasposición, en nuestra investigación no nos centramos en ella debido a que sólo se ha adaptado la obra de solo uno de los dramaturgos que analizamos (*Nunca estuviste tan adorable* de Javier Daulte). Paradójicamente, esta obra no guarda relación con las características de los textos dramáticos que conforman el teatro de la desintegración.

(LCSA) y los programas del INCAA, que promueven concursos periódicos fomentando la presentación de proyectos ficcionales. Y el tercero es el cambio tecnológico, a partir de la introducción de la Televisión Digital Terrestre (TDA) y del desarrollo del Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA), una fuente de contenidos audiovisuales digitales disponibles en todo el país y que ofrece la visualización gratuita de sus contenidos (series de ficción, documentales, unitarios, cortometrajes) en canales de televisión del país como así también en internet.

La particularidad de las series televisivas de nuestro país, de las que *Okupas* (2000, Bruno Stagnaro y Adrián Israel Caetano) constituye el antecedente inmediato, es que reivindican la figura del autor-cineasta /autor-dramaturgo y permiten hablar, en términos de Mirta Varela (2012), de una “televisión de autor”, a diferencia de las series estadounidenses en las cuales se atribuye la autoría a los productores y guionistas. Postulamos dicha reivindicación de la noción de autor como un elemento que contribuye a la legitimación estética de las series, en tanto garantiza la elaboración de productos de calidad en la medida que promete, tácitamente, conservar las marcas enunciativas características de la escritura fílmica y dramaturgica que corresponden a la poética de cada autor. Sumado a ello, el cambio en los modos de emisión y recepción del producto serial a través de su visualización en internet “convierte a estos programas de televisión en programas de culto u ‘obras’ en el sentido más tradicional del término” (Varela, 2012:19; 2009). Todo esto nos invita a pensar que la productividad del teatro en el cine y el intercambio permanente entre ambas formas culturales se trasladan finalmente al ámbito televisivo como un espacio desde el cual es posible seguir explorando las diferentes posibilidades combinatorias entre los lenguajes artísticos que conforman nuestro campo cultural.

Bibliografía

Bibliografía correspondiente al cine argentino

- Aguilar, Gonzalo [(2006) 2010], *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- _____ (2007), “El escenario de lo real (el nuevo cine argentino y el teatro)”, en *Cuadernos del Picadero*, N°14: Instituto Nacional del Teatro.
- Amado, Ana (2009), *La imagen justa: cine argentino y política (1980- 2007)*, Buenos Aires: Colihue.
- Amatriain, Ignacio (Coord.) (2009) *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*, Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad, CICCUS
- Amondaray, Milagros (2010), “Bafici 2010: mano a mano con Juan Villegas”, en *Diario La Nación digital*. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1253465-bafici-2010-mano-a-mano-con-juan-villegas>.
- Andermann, Jens (2012), *New Argentine Cinema*, London: I.B. Tauris.
- Aprea, Gustavo (2008), *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, “Colección 25 años, 25 libros”, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento: Biblioteca Nacional.
- Batlle, Diego (2012), “La carrera del animal de Nicolás Grosso. De nada sirve escaparse de uno mismo”, en *OtrosCines.com*. Disponible en: http://www.otroscines.com/criticas_detalle.php?idnota=6159
- Bernades, Horacio, Diego Lerer y Sergio Wolf (eds.) (2002), *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires: Ediciones Tatanka.
- Bernades, Horacio (2003), “Cuerpo a cuerpo”, en Revista Radar, *Página 12*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-979-2003-10-05.html>
- Bernini, Emilio (2008), *Estudio crítico sobre Silvia Prieto*, Buenos Aires: Picnic Editorial.

- _____ (2003), “Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino”, en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N°4.
- Bernini Emilio, Choi, Domin y Goggi, Daniela (2003b), “Los no realistas. Conversación con Ezequiel Acuña, Diego Lerman y Juan Villegas”, en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine* N°5.
- Blejman, Mariano (2003), “Vidas privadas en espacios públicos”, en *Página 12*. Disponible en:
<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-26446-2003-10-08.html>
- Brega, Nazareno (s/f), “Entrevista con Matías Piñeiro”, en *Revista El Amante.com*. Disponible en: <http://www.elamante.com/noticias/entrevista-con-matias-pineiro/>
- Brodersen, Diego (2008), “La nouvelle vague en Buenos Aires”, en *Página 12*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-8811-2008-01-05.html>.
- Campero, Agustín (2009), “Supongamos que existe una política cinematográfica”, en Wolf, Sergio (comp.), *Cine argentino. Estéticas de la producción*. Buenos Aires: BAFICI.
- _____ (2008), *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*, “Colección 25 años, 25 libros”, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento: Biblioteca Nacional.
- D’Espósito, Leonardo M. (s/f) “Alejo Moguillansky y Matías Piñeiro, directores de ‘Castro’ y ‘Todos mienten’: Sinfonía del mejor cine. Dos películas que se filmaron juntas”. Disponible en: <http://www.gacemail.com.ar/notas.php?idnota=14346>
- Dipaola, Esteban (2010), “Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino”, en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*.
- _____ (2009) “Todo se mueve: recorridos y complots en los filmes "Castro" y "Todos mienten"”, en *Cinco Jornadas de Jóvenes investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani*, Buenos Aires.
- Farhi, Andrés (2005) *Una cuestión de representación. Los jóvenes en el cine argentino, 1983-1994*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Filippelli, Rafael (2001) “El último representante de la Nouvelle Vague”, en *Revista El amante*, n°115. Pág: 6-8.

- Font, Domènec (2001), “Masculin/Femenin. Apuntes sobre el cuerpo del actor moderno”, en *Formats. Revista de Comunicación Audiovisual*.
- Frias, Miguel (2010), “Final de época”, en *Clarín.com*. Disponible en: http://www.clarin.com/espectaculos/cine/Final-epoca_0_370163087.html
- _____ (2008), Entrevista a Carola Gliksberg: “Me interesan los antihéroes”, en *Clarín.com*. Disponible en: <http://edant.clarin.com/diario/2008/04/10/espectaculos/c-00908.htm>
- García, Lorena (2003), “León: ‘Esta película es mi diario íntimo’”, en *La Nación*. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/533801-leon-esta-pelicula-es-mi-diario-intimo>
- Gasparín, María Florencia (2012), “Conmoviendo el orden de lo posible. Aperturas en un relato de la violencia sexual”, *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*. Año II, N°12.
- Gorodischer, Julián (2006), “Once directores detrás de la cámara”, en *Página 12*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-2355-2006-04-21.html>
- Jacobs, David (2007), “Merecer las imágenes”, en *Cuadernos de Picadero*: Instituto nacional del Teatro. Pág: 34-41.
- Kairuz, Mariano (2007), “El amour argentino. Sarmiento y la Nouvelle Vague en una historia de libros, chicas y museos”, en Suplemento Radar, *Página 12*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/3709-583-2007-04-02.html>
- Moore, María José y Paula Wolkowicz (Eds.) (2007), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería.
- Maranghello, César (2011), *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Laertes.
- Musaluppi, Hernán (2011), *El cine y lo que queda de mí*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Noriega, Gustavo (2006) “La tristeza de los niños ricos”, en *Revista El Amante* N° 174, Buenos Aires. Pág: 6-7.
- Oubiña, David (2009), “La vocación de alteridad (Festivales, críticos y subsidios en el surgimiento del Nuevo Cine Argentino)”, en Pena, Jaime (Ed.), *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino, 1999-2008*, Madrid: T&B Editores.

- _____ (2003), “El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino”, en *Punto de Vista*, N° 76, agosto.
- _____ (1994), “Exilios y egresos”, en España, Claudio (dir. gral). *Cine argentino de la democracia, 1983-1993*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Panessi, Hernán (2009), “Alejo Moguillansky: Todos quieren a Castro”, en *Escribiendocine.com*. Disponible en: <http://www.escribiendocine.com/entrevista/0000301-alejo-moguillansky-todos-quieren-a-castro/>
- Paranaguá, Paulo Antonio (2003), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Paulinelli, María (Ed.) (2008), *Poéticas en el cine argentino: 1995- 2005*, Comunicarte Editorial.
- Pena, Jaime (Ed.) (2009), *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino, 1999-2008*, Madrid: T&B Editores.
- Peña, Fernando Martín (2003), *Generaciones 60-90: Cine argentino independiente*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muños Suay).
- Pérez, Martín (2012), “Qué se puede hacer salvo hacer películas”, en Suplemento Radar, *Página 12*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8214-2012-09-09.html>
- Porta Fouz, Javier (2002), “Estancamiento: el movimiento se demuestra andando”, en *Revista El Amante* N° 127, Buenos Aires. Pág: 8- 10.
- Quintana, Angel (2003), *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Quintín (2002), “Decadencia: la hora de las cajas”, en *Revista El Amante* N° 127, Buenos Aires. Pág: 11-13.
- Rangil, Viviana (Ed.) (2007), *El cine argentino: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- Ranzani, Oscar (2007), Entrevista a Albertina Carri: “El aborto, en una mirada ‘Urgente’”, en *Página 12*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-6761-2007-06-26.html>

- Russo, Juan Pablo (2013), Entrevista a Ignacio Bollini y Federico Luis Tachella: "Los personajes de *Vidrios* nunca pueden decir lo que realmente sienten", en *Escribiendocine.com*. Disponible en: <http://www.escribiendocine.com/entrevista/0007677-ignacio-bollini-y-federico-luis-tachella-los-personajes-de-vidrios-nunca-pueden-decir-lo-que-realmente-sienten/>
- _____ (2010), "Los tiempos muertos (o de cómo filmar la abulia)", en *Escribiendocine.com*. Disponible en: <http://www.escribiendocine.com/critica/0000746-los-tiempos-muertos-o-de-como-filmar-la-abulia/>
- Schwarzböck, Silvia (2001), "Los no realistas", en *Revista El amante*, n°115. Pág: 9.
- Soria, Carolina (2014), "Confluencia discursiva en el telefilm Urgente: entre lo teatral y lo cinematográfico", en Sikora, Marina y Martín Rodríguez (Eds.) *Poéticas del disenso*, Buenos Aires: Editorial Galerna. Pág: 39- 45.
- _____ (2013), "Trazando puentes: relaciones entre el teatro de los noventa y el cine argentino a comienzos del siglo XXI", en *Expressao. Revista do Centro de Artes e Letras*. Año 17, N°1. Universidade Federal de Santa María. Pág: 25 - 38.
- _____ (2013), "La parodia en el cine argentino contemporáneo: Upa! Una película argentina", en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, N°7.
- _____ y Pablo Lanza (2012), "*Okupas*: El realismo de cambio de siglo en la televisión argentina", en Dossier: Series de TV. *Revista de cine La Fuga* (Chile).
- _____ (2010), "Personajes y temáticas en el cine argentino (2000-2008)", en Moguillansky, Marina, Andrea Molfetta y Miguel Angel Santagada (coords.) *Teorías y prácticas audiovisuales*. Buenos Aires: Teseo.
- Varea G. Fernando (2009), Entrevista a Alejo Maguillansky: "Revalorizo el plano como el lugar del cine", en *espaciocine.com*: <https://espaciocine.wordpress.com/2009/08/15/alejo-moguillansky/>
- Varela, Mirta (2012), "Del flujo interminable a la televisión de autor", en Borges Gabriela, Renato Luiz Pucci Jr. y Gilberto Alexandre Sobrinho (Orgs.), *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário*. Volume II. Portugal: Socine-Unicamp-Universidade de Algarve. Pág 13-28.

- _____ (2009), “Él miraba televisión, you tube. La dinámica del cambio en los medios”, en Carlón Mario y Carlos A. Scolari (Eds) *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*. Buenos Aires: La Crujía. Pág: 208-228.
- Verardi, Malena (2009), “El Nuevo Cine Argentino: claves de lectura de una época”, en Amatriain, Ignacio (Coord.) *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- Wolf, Sergio (Comp.) (2009), *Cine argentino. Estéticas de la producción*. Buenos Aires: BAFICI [11].
- Xavier Ismail (2008), *El discurso cinematográfico, La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.

Bibliografía correspondiente al teatro argentino

- Abraham, Luis Emilio (2007a), “De la realidad como “mero” lenguaje a un lenguaje para la “mera” realidad: el teatro de Rafael Spregelburd”, en *Teatro XXI*, Año XIII, N°25. Buenos Aires: UBA. Pág: 40- 47.
- _____ (2007b), Entrevista a Rafael Spregelburd: “La difícil tarea de no representar”, en *Archivo Visual Artes Escénicas*. Disponible en: <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=65>
- Aisemberg, Alicia (2004), “Desanestesiarse al teatro por medio de las propiedades del dolor”, en *Teatro XXI*, Año 10, N° 18. Pág: 53-54,
- _____ (1997), “La Dramaturgia como Metalenguaje. Entrevista a Rafael Spregelburd”, en *Revista Teatro XXI*, Año III, N°5. Pág: 95-96.
- Apolo, Ignacio, Leyes, Jorge, Robino, Alejandro, Spregelburd, Rafael, Zingman, Alejandro, Tantanian, Alejandro y Javier Daulte (1997), *Caraja-ji/La disolución*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Bartís, Ricardo (2003), *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.
- Bertuccio, Marcelo (2003), *Cómo se escribe una obra teatral*. Buenos Aires: Libros del Rojas, UBA.

- Catalán, Alejandro (2005), “El actor como escenario” en *Conjuntos*, N° 136, junio. La Habana: Casa de las Américas.
- _____ (2001), “Producción de sentido actoral”, en *Revista Teatro XXI*, Año VII, N°12. Pág: 15-20.
- Daulte, Javier (2009), *Teatro I: Criminal, Martha Stutz, Casino, Faros de color, Geometría*. Buenos Aires: Corregidor.
- _____ (2005), “Contra el teatro de tesis, una tesis”, en *Revista Teatro XXI*, Año XI, N°20. Pág: 15-17.
- _____ (2001), “Juego y compromiso. Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido en teatro”, en *Revista Teatro XXI*, Año VII, N°13. Pág: 13-18.
- Daulte Javier, Spregelburd, Rafael y Alejandro Tantanián (2001), *La escala humana*. Buenos Aires: Ediciones Teatro Vivo.
- Dosio, Celia (2008), *El caraja-ji (primera parte): lo joven, la tradición y los años noventa*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Dubatti, Jorge (2008), “Estudio crítico”, en Spregelburd, Rafael, *Los verbos irregulares*. Buenos Aires: Colihue.
- _____ (Coord.)(2006), *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoética III*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- _____ (2006), *Poéticas de iniciación. Dramaturgia argentina 2000-2005*. Buenos Aires: Atuel.
- _____ (2005), “Nota epilodal”, en León, Federico *Registros. Teatro reunido y otros textos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- _____ (2005^a), “La fuga de lo real entre las redes del lenguaje”, en Spregelburd, Rafael *Remanente de invierno. Canciones alegres de niños de la patria. Cuadro de asfixia. Raspando la cruz. Satánica. Un momento argentino*. Buenos Aires, Losada.
- _____ (2003), *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- _____ (Coord.) (2002), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C.L.

- Durán, Ana (2001), “El fondo del mar. Nota a Federico León, Beatriz Thibaudin, Carla Crespo, Ignacio Rogers y Diego Ferrando”, en *Funámbulos*, Año 4 n° 14.
- Espinosa, Patricia (2006), “Nadie se comporta en el escenario como si estuviera en su casa”, en *Revista Picadero*, Año VI, n° 17. Pág: 3-5.
- Fischer, Patricia (2006), “Estudio preliminar”, en Spregelburd, Rafael *Raspando la cruz*. Buenos Aires: Corregidor.
- Fontana, Juan Carlos (2005), “La actuación, o como ser uno mismo en el escenario”, en *Revista Picadero*, Año IV, n° 14. Pág: 10-12.
- Graham-Yooll, Andrew (2014), Entrevista a Jorge Dubatti “Buenos Aires es un gigantesco laboratorio teatral”, *Página 12*.
 Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-246532-2014-05-19.html>
- Heredia, María Florencia (2010), “El teatro de Javier Daulte o la pregunta por lo humano”, en *Teatro 3: Automáticos. Cómo es posible que te quiera tanto. 4D óptico. La felicidad*. Buenos Aires: Corregidor.
- Hernández, Paola (2010) “Escenas desintegradas: Federico León y Rafael Spregelburd”, en *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, N° 11.
- Hopkins, Cecilia (2003), “Movimiento y gestualidad en el teatro de Buenos Aires de las dos últimas décadas (1982-2002)”, en *Teatro XXI*, Año IX, N° 16. Buenos Aires: UBA. Pág: 24 – 28.
- _____ (1997), “Entrevista a Daniel Veronese”, en *Teatro XXI*, Año III, N° 5. Buenos Aires: UBA. Pág: 49-50.
- Irazábal, Federico (2003), “El personaje. Ese eterno desconocido”, en *Revista Picadero*, Año III, n° 9. Pág: 3-6.
- Maxwell, Richard (2013), “Federico León en Español”, en *BOMB, Artists in Conversation*.
 Disponible en: <http://bombmagazine.org/article/7129/federico-le-n-en-espa-ol>
- León, Federico (2005), *Registros. Teatro reunido y otros textos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Loza, Santiago (2014), *Textos reunidos*. Buenos Aires: Biblos.

- Lusnich, Ana Laura (2000), "La dramaturgia de Eduardo Pavlovsky (1990-2000). Nuevas búsquedas de fin de siglo", en Pellettieri, Osvaldo, *El Teatro del año 2000*. Buenos Aires: Galerna.
- Mauro, Karina (2015), "Acción actoral y situación de actuación en cine", en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. N° 11.
- _____ (2013), "La Actuación en el Teatro Posdramático argentino", en *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v.3, n.3. Pág: 669-692.
- _____ (2006), "El actor como autor", en *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, N° 3.
- Maestro, Jesús G. (Ed.) (1998), "El personaje teatral", en *Actas del II Congreso Internacional de Teoría del teatro*. Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo.
- Marín, Ana (2003), "Un teatro siempre disponible", en *Teatro al sur*, n° 24.
- Molinari, Renata M. (2007) "Dramaturgia de la experiencia y sistema de la presencia", en *Teatro XXI*, Año XIII, N°25. Buenos Aires: UBA. Pág 23-26.
- Motto, Paola y Ana Durán, "Profetas en su tierra. Nota a Daniel Veronese y Federico León", en *Funámbulos*, Año 3 n° 11.
- Pagés, Verónica (2001), "Sprengelburd: defensa de un teatro idiota", en *Diario La Nación digital*. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/190530-sprengelburd-defensa-de-un-teatro-idiota>
- Pavlovsky, Eduardo (2001), *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel.
- Pellettieri, Osvaldo (2006), "Estudio preliminar", en Daulte, Javier *Criminal*. Buenos Aires: Corregidor.
- _____ (2004) *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*. Buenos Aires: Eudeba.
- _____ (Ed.) (2000), *El Teatro del año 2000*. Buenos Aires: Galerna.
- _____ (2000^a), *Historia del Teatro en Buenos Aires. Vol. V*. Buenos Aires: Galerna.
- _____ y Eduardo Rovner (Eds.) (1998), *La dramaturgia en iberoamerica: Teoría y Práctica Teatral*. Buenos Aires: Galerna.

- _____ (1992^a), “Relaciones entre las historias del teatro argentino y las transformaciones culturales del país”, en *Gestos* n°14.
- _____ (1992b), *Teatro argentino de los 90*. Buenos Aires: Galerna.
- _____ (1991), “Modelo de periodización del teatro argentino”, en *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, 5, n° 10.
- Perales, Liz (1999), Entrevista a Rafael Spregelburd: “Mis actores no componen personajes”, en Revista *El Cultural*. Disponible en:
<http://www.elcultural.es/revista/teatro/Rafael-Spregelburd/18146>
- Pereira Poza, Sergio (1999), “Principales direcciones del teatro latinoamericano actual”, en Pellettieri, Osvaldo (Ed.) *Tradición, modernidad y posmodernidad*. Buenos Aires: Galerna.
- Pisani, Guillermo (2009) “El teatro de situaciones de Rafael Spregelburd: La escala humana, Fractal, El pánico, Un momento argentino”, en *La Terquedad*. Buenos Aires: Atuel.
- Proaño- Gómez, Lola (2007) *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. California: Gestos.
- _____ (2003) “Estética y neoliberalismo en el teatro argentino contemporáneo”, en *Teatro XXI*, Año IX, N° 16. Buenos Aires: UBA. Pág: 14- 20.
- Rodríguez, Martín (2004), “El teatro dominante y la crisis: de los ‘pactos de interés’ a los ‘pactos del deseo’”, en *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*. Buenos Aires: Eudeba. Pág: 79- 99.
- _____ (2001a), “Rafael Spregelburd. La teoría como principio constructivo”, en *Teatro XXI*, Año VII, N° 12. Buenos Aires: UBA. Pág: 35-37.
- _____ (2001b), “Inmanencia y referente”, en *Teatro XXI*, Año VII, N°13. Buenos Aires: UBA. Pág: 55-57.
- _____ (2000), “Los dramaturgos emergentes. El teatro de la desintegración (1983-1998)”, en Pellettieri, Osvaldo *Historia del Teatro en Buenos Aires. Vol. V*. Buenos Aires: Galerna. Pág: 463- 475.
- _____ (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.

- Rodríguez Ballester, Alejandra (2007), "Cómo curarse de la realidad con teatro", entrevista a Rafael Spregelburd en *Diario Clarín*.
- Sagaseta, Julia Elena (2000) "Poéticas escénicas de fin de siglo en el teatro argentino", en Pellettieri, Osvaldo (ed.) *Indagaciones sobre el fin de siglo*. Buenos Aires: Galerna.
- Sánchez Montes, María José (2004), *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Scheinin, Norma Adriana (1999), "Algunas consideraciones sobre el tratamiento del personaje en el teatro actual", en Pellettieri, Osvaldo (Ed.) *Tradición, modernidad y posmodernidad*. Buenos Aires: Galerna.
- Spregelburd, Rafael (2010) "Tres apuntes sobre dramaturgia", en AA.VV *La puesta en escena en el teatro argentino del bicentenario*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. Pág: 165-192.
- Spregelburd, Rafael (2009), *La Inapetencia, La Extravagancia, La Modestia*. Buenos Aires: Atuel,
- _____ (2008), *La Paranoia: heptalogía de Hieronymus Bosch*, Buenos Aires, Atuel.
- _____ (2007), "El sentido común", en Suplemento Cultural, *Diario Perfil*.
- _____ (2005^a), "La dramaturgia y la autopsia", en *Cuadernos de Picadero*, N°7. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro. Pág: 30-35.
- _____ (2005), *Remanente de invierno. Canciones alegres de niños de la patria. Cuadro de asfixia. Raspando la cruz. Satánica. Un momento argentino*. Buenos Aires: Losada.
- _____ (2001), "Procedimientos", en *Fractal. Una especulación científica*. Buenos Aires: Libros del Rojas, UBA.
- _____ (2000), "Nota del autor a la presente edición", en *Heptalogía de Hieronymus Bosch I*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- _____ (1999), "¿Qué busca la poesía?", en Del Estal, Eduardo *La ilusión óptica*. Buenos Aires: Ediciones Puma.
- Tarantuviez, Susana (2007) "Matrices de representatividad en los textos dramáticos de Daniel Veronese: un teatro genéricamente bastardo", en *Teatro XXI*, Año XIII, N° 24. Pág: 35-40.

- Trastoy, Beatriz (2004), “Ni poesía ni ciencia: solamente crítica teatral”, en Pellettieri, Osvaldo (ed.) *Reflexiones sobre el teatro*. Buenos Aires: Galerna. Pág: 35-39.
- _____ (1998) “Metadrama y autorreferencia: acerca de la escritura teatral de Daniel Veronese”, en *Teatro XXI*, Año IV, N° 7. Pág: 21-24.
- Veronese, Daniel (2006), *Cuerpo de prueba II*. Buenos Aires: Atuel.
- Zayas de Lima, Perla (2000), “Mitos, utopías y decepciones en el teatro argentino de fin de siglo”, en Pellettieri, Osvaldo (Ed.) *Indagaciones sobre el fin de siglo*. Buenos Aires: Galerna.

Bibliografía correspondiente al marco teórico y a la metodología de investigación

- Abuín González, Anxo (2012), *El teatro en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Agamben, Giorgio, 2000. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Pre-Textos. Cap. 1. Valencia, 13-40.
- Allen, Robert y Douglas Gomery (1995), *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona, Paidós.
- Amar Sánchez, Ana María. *Juegos de seducción y traición: literatura y cultura de masas. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2000.*
- Aumont, Jacques (2013), *El cine y la puesta en escena*. Buenos Aires: Colihue Imagen.
- Aumont, Jacques y Michel Marie (2006), *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La marca.
- Aumont, Jacques; Alain Bergala; Michel Marie y Marc Vernet (2005), *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Aumont, Jacques y Michel Marie (1988), *Análisis del film*. Buenos Aires: Paidós.
- Baíz Quevedo, Frank (1993), “La construcción del personaje cinematográfico: Aspectos teóricos y prácticos”, en *Objeto Visual I. Cuadernos de investigación de la cinemateca nacional*. Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional.
- Barthes, Roland (2004), “El efecto de lo real”, en *Realismo ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- _____ (2001) “De la obra al texto”, en Wallis, Brian (Ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Ediciones Akal.

- Bauman, Zygmunt (2010), *La globalización. Consecuencias humanas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2005), *Identidad*. Buenos Aires: Losada.
- _____ (2002), *Modernidad líquida*. Buenos Aires: FCE.
- Bazin, André (2004), *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- Bettetini, Gianfranco (1984), *Tiempo de la expresión cinematográfica*. México: FCE.
- Bordwell, David y Kristin Thompson (2007), *Arte Cinematográfico*. México: Mc Graw Hill.
- _____ (1996), *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, David (1995), *El significado del film*. Barcelona: Paidós.
- Brunetta, Gian Piero (1987), *Nacimiento del relato cinematográfico (Griffith 1908-1912)*. Madrid: Cátedra.
- Burch, Noel (1995), *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Butler, Judith, 2003. “Violencia, luto y política”, *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, N°17.
- Calabrese, Omar (1989), *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, Francesco y Federico di Chio (1999), *Cómo analizar un film*. Paidós: Barcelona.
- Chion Michel (1993), *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- Comolli, Jean-Louis (2007), *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Nueva librería.
- Cornago, Oscar (2006) “La teatralidad como crítica de la Modernidad”, en *Tropelías*: Universidad de Zaragoza. Pág: 191-206.
- _____ (2006a) “Daniel Veronese: verdad y artificio en la creación escénica”, en *Archivo Virtual Artes Escénicas*.
- Cucca, Antoine (1986), *L'écriture du scénario*, París: Editions Dujarric.
- De Baeque, Antoine (2003) *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós.
- De Diego, Rosa y Eneko Lorente (2010), *Teatro y cine. Textos y miradas*. España: Universidad del País Vasco.

- De Marinis, Marco (2005), *En busca del Actor y el Espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- De Toro, Fernando (2008), *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires: Galerna.
- Diez, Emeterio (2000), “Relaciones teatro y cine: el estado de la cuestión”, en *Acotaciones. Revista de investigación teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos. Pág: 73-88.
- Dotti, Jorge (1993), “Nuestra posmodernidad indigente”, en *Espacios de Crítica y Producción*, N°12.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov (2005) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Egri, Lajos (2009), *El arte de la escritura dramática. Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*. México: UNAM.
- Esslin, Martin (1966), *El teatro del absurdo*. Barcelona, Editorial Seix Barral.
- Field, Syd (1976), *Screenplay*. New York: Dell Publishing Co. Inc.
- Fischer, Ernst (2004), “El problema de lo real en el arte moderno”, en *Realismo ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- García Canclini, Néstor (1992), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Gaudreault, André y François Jost (1995), *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. Buenos Aires: Paidós.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. España: Taurus.
- Greimas, Algirdas Julián (1973), *Semiótica estructural*, Madrid: Gredos.
- Guarinos Galán, Virginia (2007a), “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.
- _____ (2007b), “Transmedialidades: el signo de nuestro tiempo”, en *Comunicación* N° 5. Pág: 17-22.
- _____ (1998) *Teatro y cine*. Sevilla: Padilla Libros.
- Guillén, Claudio (1985), *Entre lo Uno y lo Diverso*. Barcelona: Editorial Crítica.

- Heras, Guillermo (2002), “Mestizajes y contaminaciones del lenguaje cinematográfico con el teatral”, en Romera Castillo, José (ed.) *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros. Pág: 25-35.
- Hutcheon, Linda (1993), “La política de la parodia posmoderna”. La Habana: Criterios. Pág: 187-203.
- Jameson, Fredric (1991), *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Jost, François (2010), *Comprender a televisão*, Porto Alegre: Editora Meridional / Sulina.
- _____ (2004), *Seis lições sobre televisão*, Porto Alegre: Editora Meridional.
- Kayser, Wolfgang (1964), *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires Editorial Nova.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1997), *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Edicial.
- Knopf, Robert (ed.) (2005), *Theater and film. A comparative anthology*. Usa: Yale University.
- Kracauer, Siegfried (1996), *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Krysinski, Wladimir (1989), “La manipulación referencial en el drama moderno”, en *Gestos*, nº7, Universidad de California.
- Lange, Charlotte (2008), *Modos de parodia: Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Jorge Ibarquengoitia y José Agustín*. Bern: Peter Lang AG.
- Lehmann, Hans-Thies (2012), “El teatro no es político por su contenido, sino porque está hecho de un modo político” (entrevista realizada por Ivanna Soto), en *Revista Ñ*.
- _____ (2010), “El teatro posdramático, una introducción”, en *Telóndefondo*. Revista de teoría y crítica teatral. N°12.
- López Rodríguez, Rosana (2011), “Alguien sabe demasiado...La cultura popular y el género policial, una defensa”, en Mandel, Ernest, *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*. Buenos Aires: RyR.
- Meldolesi, Claudio (2006), “El actor, sus fuentes y sus horizontes”, en *Revista Teatro XXI*, Buenos Aires, Año XII, N° 22, GETEA, Facultad de Filosofía y Letras.
- Mitry, Jean (2002), *Estética y psicología del cine*. Vol. II. Madrid: Siglo XXI.

- Morin, Edgar (1990), *Introducción al Pensamiento Complejo*. España: Gedisa Editorial.
- Musicco Nombela, Daniela (2007), *El campo vacío. El lenguaje indirecto en la comunicación audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Noth, Winfried (2001), “Autorreferencialidad en la crisis de la modernidad”. Cuad. Fac. Humanid. Cienc. Soc., Univ. Nac. Jujuy [online], n.17 [citado 2012-01-06]. Pág: 365-369. Disponible en <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&>
- Pavis, Patrice (1998), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. España: Paidós Comunicación.
- _____ (1994), *El texto y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. La Habana: UNEAR/ Casa de las Américas/ Embajada de Francia en Cuba
- _____ (1990), *Le Theatre Au Croisement Des Cultures*, Paris: José Corti.
- _____ (1990a), “Los estudios teatrales”, en el Boletín del Instituto de Artes Combinadas, N° VIII. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- _____ (1990b), “Posmodernidad y puesta en escena”, en Revista Celcit, N° 1. Buenos Aires.
- Pellettieri, Osvaldo (1997), *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Pérez Bowie, José Antonio (2010), “La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología”, en Revista *Signa* 19. Pp: 35-62.
- _____ (2004), “Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial”, en *Arbor* CLXXVII, 699-700. Pp: 573-594.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Sanchís Sinisterra, José (2005), “La palabra alterada”, en *Cuadernos de Picadero*, N°7. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Sanmartín, Ricardo (1990), “La obra frente al contexto”, en *Hojas de Antropología social*, N°7.
- Sontag, Susan (1984), *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis (1999), *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.

- Steimberg, Oscar (1993), *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.
- Tesson, Charles (2012), *Teatro y cine*. España: Paidós.
- Todorov, Tzvetan (1975), *Poética*. Buenos Aires: Losada.
- Trapero, Patricia (2002), “Del teatro al cine: algunas reflexiones acerca del tema”, en Romera Castillo, José (ed.) *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros. Pág: 47- 62.
- Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima (1993) “Los lenguajes no verbales en la puesta en escena. Buenos Aires”, en *Boletín del Instituto de las Artes del Espectáculo*, N° IX. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Ubersfeld, Anne (1989), *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Villegas, Juan (1982), *Interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books.
- Wolf, Sergio (2001), *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Paidós: Buenos Aires, Barcelona, México.
- Zunzunegui, Santos (1996), *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós.

Bibliografía correspondiente al contexto histórico y social

- Bonnet, Alberto (2008), *La hegemonía menemista*. Buenos Aires: Editorial Prometeo.
- Borón, Atilio (1995), “El experimento neoliberal de Menem”, en *VVAA: Peronismo y menemismo*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Beccaria, Luis (2002), “Empleo, remuneraciones y diferenciación social en el último cuarto del siglo XX”, en *VVAA, Sociedad y sociabilidad en la Argentina de los 90*. Buenos Aires: Biblos. Pág: 27-54.
- Castel, Robert [1997 (1995)], *Metamorfosis de la cuestión social*. Buenos Aires: Paidós.
- Contreras, J. M.; Bott, S.; Guedes, A.; Dartnall, E. (2010), *Violencia sexual en Latinoamérica y el Caribe: análisis de datos secundarios*. Iniciativa de Investigación sobre la Violencia Sexual.
- Filgueira, Carlos (2001), “La actualidad de viejas temáticas: sobre los estudios de clase, estratificación y movilidad social en América Latina”, en *Revista de la CEPAL*, Pág: 55.

- Fitoussi, Jean-Paul y Pierre, Rosanvallon [1997 (1996)], *La nueva era de las desigualdades*. Buenos Aires: Manantial.
- Garretón M., Manuel Antonio (2002), “La transformación de la acción colectiva en América Latina”, en *Revista de la CEPAL*, N° 76. Pág: 7-24.
- Gerchunoff, Pablo y Torre, Juan Carlos (1996), “La política de liberalización económica en la administración de Menem”, en *Desarrollo Económico*, N° 143. Pág: 733-768.
- Klein Emilio y Víctor, Tokman (2000), “La estratificación social bajo tensión en la era de la globalización”, en *Revista de la CEPAL*, N° 72. Pág: 7-30.
- Merino, Gabriel Esteban (2007), *La masacre de Kosteki y Santillán: Acerca del mecanismo de golpe de estado. Proyectos estratégicos en disputa* [en línea]. Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.514/te.514.pdf>
- Nun, José (1995), “Populismo, representación y menemismo”, en *VVAA: Peronismo y menemismo*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Palermo Vicente y Novaro Marcos (1996), *Política y poder en el gobierno de Menem*. Buenos Aires: Editorial Norma.
- Portes, Alejandro y Kelly Hoffman (2003), “La estructura de clases en América Latina: Composición y cambios durante la era neoliberal”, en *Desarrollo Económico*, Vol. 43, N°. 171. Pág: 355-387.
- Pucciarelli, Alfredo (2011), “Menemismo. La construcción política del peronismo neoliberal”, en Pucciarelli, Alfredo (coord): *Los años de Menem. La construcción del orden neoliberal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2002), *La democracia que tenemos. Declinación económica, decadencia social y degradación política en la argentina actual*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Quiroga, Hugo (2006): “Arquitectura de un gobierno de la opinión pública”, en Cheresky (comp): *La política después de los partidos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Repetto, Fabián, Fernanda Potenza Dal Masetto y María José Vilas (2004), “Plan “Jefes y Jefas de hogar desocupados en Argentina” (2002-2003): Un estudio de caso sobre la forma en que la política social se vincula a la emergencia política y socio-económica” en

Estudios de caso sobre buenas prácticas de gerencia social. Washington DC: Instituto Interamericano para el Desarrollo Social (INDES).

-Scavino, Dardo (1999), *La era de la desolación. Ética y moral en la Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: Manantial.

-Seijo, Rubén (2011), “La economía kirchnerista”, en *Página 12*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/cash/43-4980-2011-02-13.html>

-Sennet, Richard [2000 (1998)], *La corrosión del carácter*. Barcelona: Anagrama.

-Svampa, Maristella (2013), “La década kirchnerista: Populismo, clases medias y revolución pasiva”, en *Lasa Forum*, Vol. XLIV. Pág. 14- 17.

-_____ (2005), *La Sociedad excluyente*. Buenos Aires: Taurus.

-Torrado, Susana (dir.) (2010), *El costo social del ajuste (Argentina 1976-2002)*. Buenos Aires: Edhasa. Tomo I y II.