

**La dimensión fractal del teatro
en el cine argentino contemporáneo:
*formas que se asemejan en diferentes escalas***

Carolina Soria¹

¹Doctora en Historia y Teoría de las Artes (Universidad de Buenos Aires) y profesora en la Cátedra de Historia del Cine Universal en la misma institución. Ha publicado artículos sobre cine, teatro y televisión en revistas nacionales e internacionales y participado en numerosos congresos. Actualmente está realizando sus estudios posdoctorales (CONICET) sobre las nuevas narrativas seriadas emitidas por la Televisión Pública argentina.

e-mail: soriacarolina@gmail.com

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar o texto dramático *Fractal. Una especulación científica* (2000) - trabalho de criação coletiva escrito e dirigido por Rafael Spregelburd - no contexto de produção do teatro dos anos noventa no cinema argentino contemporâneo, considerando-o como uma articulação entre as duas formas de arte. Por um lado, porque condensa muito dos procedimentos utilizados no teatro da década de noventa que entranham uma determinada concepção de prática cênica, do processo de construção e da relação entre teatro e realidade que caracterizam especificamente o chamado teatro de desintegração (PELLETTIERI, 2000; RODRÍGUEZ, 2000). Tais procedimentos são a alienação e a preocupação com a linguagem, a desintegração da concepção tradicional do personagem, a interação, não defender uma tese realista e empregar elementos absurdos. Por outro lado, porque acreditamos que é um precedente chave do cinema que chamamos pós-dramático pela repetição, em outra escala, das operações narrativas e estruturais, o *status* dos personagens e a construção interativa ou efeito borboleta das cenas, elementos a serem discutidos no filme *Viola* (2012, Matías Piñeiro).

Palavras-chave: Cinema e Teatro; Produtividade; Personagem; Narração.

Abstract

The aim of this article is to analyze the dramatic text *Fractal. Una especulación científica* (2000) —a collective creative work carried out under the direction of Rafael Spregelburd— in the context of the productiveness of the Argentine theater of the nineties in contemporary cinema, considering the work as hinge between the two art forms. On the one hand, because it condenses many of the procedures used in the so-called theater of disintegration (PELLETTIERI, 2000; RODRÍGUEZ, 2000) which involves a certain conception of the practice stage, the construction process and the link between theater and reality. Such procedures are alienation and concern for the language, the disintegration of the traditional conception of the character, iteration, not defend a realistic thesis and the use of absurdist elements. On the other hand, because we believe it is a key precedent of what we decide to call postdramatic or situational cinema, by the repetition, on another scale, of narrative and structural operations, the status of the characters and the iterative construction or butterfly effect of the scenes, focusing on the film *Viola* (2012, Matías Piñeiro).

Keywords: Cinema and Theater; Productiveness; Characters; Narration.

Resumen

En este artículo proponemos analizar el texto dramático *Fractal. Una especulación científica* (2000) —obra de creación colectiva llevada a cabo bajo la dramaturgia y dirección de Rafael Spregelburd— en el contexto de la productividad del teatro de los noventa en el cine argentino contemporáneo, en tanto la consideramos una obra bisagra entre las dos manifestaciones artísticas. Por un lado, porque condensa gran parte de los procedimientos empleados en el teatro de los noventa que entrañan una determinada concepción de la práctica escénica, del proceso de construcción y del vínculo entre el teatro y la realidad que caracterizan específicamente al denominado teatro de la desintegración (PELLETTIERI, 2000; RODRÍGUEZ, 2000). Tales procedimientos son el enajenamiento y la preocupación por el lenguaje, la desintegración de la concepción tradicional del personaje, la iteración, no defender una tesis realista y emplear elementos absurdistas. Por otro lado, porque creemos que constituye un precedente clave del cine que denominamos de situación o cine posdramático, por la repetición, en otra escala, de las operaciones narrativas y estructurales, el estatuto de los personajes y la construcción iterativa o efecto mariposa de las escenas, elementos que analizaremos en el film *Viola* (2012, Matías Piñeiro).

Palabras clave: Cine y Teatro; Productividad; Personajes; Narración.

Ante la variedad de rasgos diversos de nuestra cultura contemporánea, muchas veces complejos e indescifrables, retomamos 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” (CALABRESE, 1989: 12), gusto que, no necesariamente, es el dominante. Según el semiólogo italiano, el neobarroco² 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), hasta de consumo cultural” (CALABRESE, 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. La asociación que efectúa el semiólogo resulta nodal en este trabajo porque podemos observar que las textualidades que analizamos, tanto dramáticas como fílmicas, están atravesadas por aquello que caracteriza a la era neobarroca, y lo expresan en su cualidad formal, como la exploración de dimensiones fractales, 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” (CALABRESE, 1989: 136), y agrega que usualmente esta forma se debe al azar, motivo por el cual 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 que proponemos examinar se nos presentan de manera irregular y caótica y difícil de asir, ¿es posible, antes de

² 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 (CALABRESE, 1989: 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.

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.

Para tal fin analizaremos, en una primera instancia, el texto dramático *Fractal. Una especulación científica* —obra de creación colectiva llevada a cabo bajo la dirección de Rafael Spregelburd— en el marco de una de las formas de expresión en las que encauzó el teatro en la década del noventa y que se denominó teatro de la desintegración (PELLETTIERI, 2000; RODRÍGUEZ, 2000, 1999). La consideramos una obra emblemática del diálogo entre dicho teatro y el cine argentino contemporáneo por aglutinar, principalmente, los procedimientos empleados en la práctica escénica —extrañamiento, indagación del lenguaje, desintegración de la concepción tradicional del personaje, iteración, ausencia de tesis realista, elementos absurdistas— y articular un proyecto creador similar. En una segunda instancia, la postulamos precursora del cine que denominamos de situación o cine posdramático por la repetición, en otra escala, de las operaciones narrativas y estructurales que examinaremos, en esta oportunidad, en el film *Viola* (2012, Matías Piñeiro).

Fractal. Una especulación científica

Esta obra fue estrenada en octubre del 2000 en la Sala Batato Barea del Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires. La descripción del proceso de construcción que efectúan los actores en el Prólogo II del texto dramático 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” (SPREGELBURD, 2001: 12).

La poética de Spregelburd forma parte del teatro de la desintegración y entre sus características destacamos la indagación sobre el lenguaje, la construcción lúdica del mismo y la determinación de desligarlo de su referente real, quitándole la función comunicativa y fática y privilegiando por encima de todo la función metalingüística. Derivado de esto y tal como señala Julia Elena Sagasetta, “la secuencialidad narrativa y el estatuto del personaje estallan y se replantea el concepto de estructura dramática” (SAGASETA, 2000: 208). El estilo escritural del dramaturgo y director y los procedimientos empleados son explicitados por él mismo en el Apéndice del texto *Fractal*. 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. 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: 31), y sobre la que 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 edificación 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 todos los elementos, y menciona aquellos 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 el montaje de la obra y lo que significa para ellos ser actores y producir sentido en el teatro.

El texto 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, 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” (SPREGELBURD, 2001: 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 episodio funciona como totalidad, independiente de las demás, pero con la particularidad de que un detalle de cada una—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 adjuntaba un glosario (incluido en la edición del texto dramático y a continuación de la ficha técnica) con algunas claves que aluden a la teoría del caos y a algunos de sus científicos diseminadas a lo largo del texto: Iteración, Efecto Mariposa, Solitón, Tsunami, Benoit Mandelbrot, Giuseppe Peano, Ñuk, El choque de Brandsen. De todas ellas, nos centraremos especialmente en el concepto de iteración, definido como “realimentación que implica la continua reabsorción de lo que ocurrió antes” (SPREGELBURD, 2001: 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”

(SPREGELBURD, 2001: 20). Estas nociones nos remiten, por un lado, a aquello que postula Karina Mauro (2013) respecto a la puesta en ritmo de la temporalidad posdramática, consistente en la repetición de comportamientos no reveladores en sí mismos 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 caracterizan, como veremos, al cine posdramático. Por lo tanto ambas nociones apuntan a la permeabilidad dentro de una escena de un detalle de lo que ocurrió en escenas anteriores, 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 Cocol!” (SPREGELBURD 2001: 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 de forma sucesiva. Este procedimiento de superposición temporal veremos que se repite, de manera idéntica, en *Viola*.

Una nueva concepción del texto y la comunicación forman parte de esta dramaturgia posmoderna, materializándose de manera notable en esta obra. 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” (SPREGELBURD, 2001: 48) — a los preceptos de la teoría del

caos, como lo hace Maricarmen: “Mirá la totalidad y mirá las partes, qué lindo” (SPREGELBURD, 2001: 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 traspasa a la modalidad del cine argentino contemporáneo que nos ocupa. 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 (SPREGELBURD, 2001: 49).

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 Essling (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 directa e indirecta nuestro corpus de estudio. Essling argumenta que las obras de Beckett carecen de trama, no poseen un desarrollo lineal, nos ofrecen “la intuición del autor 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” (ESSLING, 1966: 33). De esta descripción vislumbramos algunas de las características de los fractales —por ejemplo la de autosimilitud— que mencionamos en la introducción y que provienen 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»” (ESSLING, 1966: 34). Esta frase denomina justamente 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” (SPREGELBURD, 2001: 48). Es por ello que también percibimos una dimensión intertextual de nuestro corpus, el cual revisita tanto el arte del pasado como también los preceptos de las ciencias, configurando 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).

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 la observamos en los diálogos de los personajes, quienes retoman muchas veces los preceptos de disciplinas como la física y las matemáticas, la historia del arte, 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 presenció 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: “¡Mandelbrot³!”, 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 que conforma el 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” (SPREGELBURD, 2001: 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” (SPREGELBURD, 2001: 103). Esta escena se conecta con la inicial 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) y 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 otra que hace alusión al contenido de la primera:

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? (SPREGELBURD, 2001: 105).

Y así sucesivamente. Como si de una conversación de sordos se tratara, el

³ 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” (SPREGELBURD, 2001: 21).

diálogo resulta fallido e inútil y no produce un acuerdo o transformación sino que gira sobre sí mismo 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 del diálogo recién citado, 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?” (SPREGELBURD, 2001: 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 (DUBATTI, 2001: 143-144).

Con respecto a la construcción de los personajes, en una entrevista realizada por Alicia Aisemberg (1997) a Spregelburd, 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” (AISEMBERG, 1997: 95-96). 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 percibida 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.

En relación con el trabajo del actor, el dramaturgo manifiesta 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 cuando surge la visión personal de los actores. Esta participación activa y creativa por parte de los actores la vimos explicitada más arriba, en el Prólogo II del texto dramático 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” (SPREGELBURD, 2001: 13).

Así como Perla Zayas de Lima (2000) señalara que antes de los noventa el teatro conformaba un “conjunto de signos autorreferenciales en una exhibición que excluía todo proceso de significación” (ZAYAS DE LIMA, 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...*, “Cada obra de arte inventa su lenguaje y propone sus significados, pero fundamentalmente señala a sus sentidos” (SPREGELBURD, 2001: 116).

Por su parte, Lola Proaño-Gómez (2007) 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. Nos encontramos en definitiva 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 Zygmunt Bauman (2005), “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. Es por ello que 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. Este texto dramático que analizamos, más allá de que se construye como una sumatoria de situaciones discontinuas, en su totalidad edifica un universo poético que proporciona la visión de 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 propone se logran en su visión de conjunto, como totalidad.

Hacia un Cine Posdramático

Los films de Matías Piñeiro (*El hombre robado*, 2007; *Todos mienten*, 2009; *Rosalinda*, 2011; *Viola*, 2012 y *La princesa de Francia*, 2014), forman parte de un cuerpo textual fílmico más amplio⁴ que denominamos cine posdramático. Varios de los recursos empleados por el realizador coinciden con aquellos que definen la naturaleza de las manifestaciones y prácticas teatrales pensadas bajo el nombre de teatro posdramático en términos de Hans-Thies Lehmann (2010). Entre ellos se encuentran 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 para reemplazarla 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 sino, enlazadas de un modo endeble y aleatorio. La disrupción narrativa que caracteriza

⁴ Pueden incluirse dentro de lo que denominamos cine posdramático películas tales como *Sábado* (2001, Juan Villegas), *Todo juntos* (2002, Federico León), *Extraño* (2003) y *Cuatro mujeres descalzas* (2004, de Santiago Loza), *A propósito de Buenos Aires* (2006, AA.VV), *Incómodos* (2008, Esteban Menis), *Luego* (2008, Carola Gliksberg), *Castro* (2009, Alejo Moguillansky), *Ocio* (2010, Alejandro Lingenti y Juan Villegas) y *Vidrios* (2013, Ignacio Bollini y Federico Luis Tachella).

a este conjunto textual 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.

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 aquí también es un distintivo recurrente, y se logra a partir del 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, en la impronta teatral que examinamos, un dinamismo propio de naturaleza cinematográfica.

En este cine que postulamos posdramático tampoco hay motivaciones racionales que expliquen un devenir en el comportamiento de los personajes y de la trama, sino que no hay presentación de los protagonistas, que aparecen en cualquier momento del film sin ningún tipo de justificación y los vínculos entre ellos si no son difusos, son inexistentes. En relación con la temporalidad se puede identificar, al igual que en el teatro, la puesta en ritmo o “escenas en *loop*” consistentes en la repetición sucesiva de una acción o diálogo con mínimas variaciones, las cuales producen un efecto de acumulación a la vez que de diversificación. 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 discontinuos y la mayor parte de las veces, irreconocibles, constituyendo por su sola puesta en cuadro enclaves de la mirada, en tanto predominan los espacios vacíos —desprovistos de personajes y por lo tanto, de toda acción— que materializan el paso del tiempo.

Además de los procedimientos teatrales que observamos replicados tanto en

Rosalinda como *Viola*⁵, queremos precisar que estos films de Piñeiro constituyen uno de los tantos vínculos existentes en la última década entre el teatro y el cine argentinos. Nos referimos a aquellas películas que 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, sino que forman parte de lo que José Luis Sánchez Noriega (2000) denomina adaptaciones libres. Ambas realizaciones de Piñeiro están inspiradas en las obras de Shakespeare *Como gustéis* y *Noche de reyes* respectivamente. Se trata, en los dos casos, de la exploración de la relación dialógica entre el teatro y el cine, esta vez utilizando el universo teatral y sus autores como tema y disparador narrativo. Dentro de la tipología que efectúa Pérez Bowie (2010) sobre la teatralidad en la pantalla, estamos frente a manifestaciones que oscilan entre la “teatralidad como especularidad simple”—por la inserción de fragmentos de representación con función simbólica— y la “teatralidad como especularidad compleja”, en el sentido de que asistimos a los ensayos y al proceso de gestación de la obra dramática 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” (PÉREZ BOWIE, 2010: 52).

Viola

Proponemos entonces adentrarnos en *Viola* para observar el modo en que se materializan las características expuestas y comunes a ambas manifestaciones artísticas. El tema principal de este film de Piñeiro es el amor y el desamor en las relaciones de pareja en el espacio de los ensayos teatrales, ámbito dentro del cual el realizador indaga sobre los roles femeninos en las comedias de Shakespeare.

⁵ Los dos films forman parte, junto a *La princesa de Francia* (2014, Matías Piñeiro) de la “trilogía shakespereana” del director.

Los cuerpos y los rostros de las actrices Sabrina (Elisa Carricajo) y Cecilia (Agustina Muñoz) 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. Retóricamente, el film está anclado en una Buenos Aires contemporánea y la amplitud de sus calles registradas en planos generales son el contrapunto de la intimidad y de los espacios interiores en los que se desenvuelven y accionan los personajes en la mayoría de las escenas.



Elisa Carricajo y Agustina Muñoz en *Viola*, Matías Piñeiro

La narración avanza y se alterna entre dos vectores principales: el de las actrices, que ensayan incansablemente por un lado, y el de *Viola* por otro, quien entrega personalmente en su bicicleta CDs y DVDs con música y películas pirateadas por su novio. Las primeras habitan en la quietud del espacio interior, dentro del cual y paradójicamente, el deseo y la voracidad de los personajes al ensayar y repetir sus textos teatrales fluyen y se despliegan en toda su dimensión. *Viola*, en cambio, habita el espacio exterior, circula de un lugar a otro, y pese a su movimiento constante y en contraste con el resto de los personajes femeninos, es

un personaje que se caracteriza por la quietud, el vacío y la falta de deseo.



María Villar en *Viola*, de Matías Piñeiro

La escena inicial inaugura el mecanismo de repetición que regirá el film, en donde vemos a Sabrina, en picado primero y en un sutil contrapicado después, que termina una relación amorosa por teléfono y ordena a su interlocutor a repetir la frase “Sabrina no me quiere” una y otra vez. A continuación asistimos a una función teatral en donde la vemos, junto a Cecilia, representar textos de la obra *Noche de Reyes* de William Shakespeare a partir de insistentes primeros planos. A medida que avanza la narración, el ensayo del texto que articulaba la función invade todas las escenas entre Sabrina y Cecilia, deviniendo, por un lado, el componente central del intercambio verbal entre las actrices y por otro, el pretexto que legitima la figura de la repetición que caracteriza en gran parte 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, impidiendo el ingreso del exterior en esa intimidad que comparten. Sobre la técnica repetitiva que señalamos proveniente del teatro 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).

Es decir que en el recurso de la repetición, más allá de que se produzcan mínimas variaciones, subyace algo que trasciende la aparente o inmediata impresión de automatización y que coincide con las exploraciones dramáticas tanto de Spregelburd como de Federico León, de poder vislumbrar aquello que las palabras no pueden nombrar. Es en dicha automatización, producto de la repetición, en donde adquiere pregnancia el proceso de construcción y la artificialidad de las obras —tanto dramáticas como fílmicas—, la cual nos interpela para atribuirle un sentido.

Es a través de Viola que recorreremos los diferentes barrios porteños (Paternal, Villa Crespo y Caballito) y algunos de sus monumentos emblemáticos como el Cid Campeador. El cambio de punto de vista o focalización entre las dos líneas narrativas del film, al igual que ocurría en *Fractal*, se construye a partir de la superposición o repetición temporal entre ambas, dado que primero vemos una escena desde el interior y luego desde el exterior. Por ejemplo, Sabrina habla por teléfono e indica la dirección del lugar en donde se encuentra para recibir un pedido y luego ensaya con Cecilia una y otra vez un mismo texto, ignorando el timbre que suena. La escena siguiente se sitúa en el exterior junto a Viola, a quien vemos primero realizar sucesivas entregas y desplazarse en diferentes direcciones, llamar por teléfono a Sabrina para pedir la dirección de la sala teatral y luego llegar a destino, tocar el timbre y golpear la puerta sin recibir inicialmente una respuesta. Cuando finalmente le abren y los personajes convergen en el mismo plano, se efectúa un sugerente y atractivo desbalance entre el campo visual y el auditivo: Sabrina no tiene la plata para pagar tantas películas que encargó Agustín y le sugiere a Viola que vaya directamente a entregárselas a él. Mientras llegan a un acuerdo, los personajes quedan en la profundidad del plano fuera de foco mientras Cecilia, en primer plano, riega unas plantas.



Agustina Muñoz en *Viola*, Matías Piñeiro

Podemos inferir en esta composición del plano un desbalance también entre el diálogo “mundano” y el artístico: mientras escuchamos con total nitidez la conversación trivial y operativa de la entrega de películas, la imagen relega a los personajes al fondo del cuadro; en cambio, los diálogos teatrales que las actrices repetían antes de la irrupción de Viola eran subrayados enfáticamente con insistentes primeros planos visuales.

Al llegar Viola a su último destino, se vuelve a cruzar con Cecilia, quien la invita a esperar en su auto, mientras esperan que Agustín llegue a su casa. La escena que tiene lugar a continuación es un sueño que tiene Viola tras quedarse dormida, el cual, al carecer de marcas convencionales que lo identifiquen como tal, puede pasar desapercibido. Piñeiro manifiesta⁶ que es en ese momento del sueño (“lugar que no debería ser del todo confiable”) donde se plantean soluciones a la trama y Viola cuestiona su personalidad y su proceder ante la vida y ante sus relaciones. El sueño se construye mediante un extenso plano secuencia cerrado sobre el rostro

⁶ Entrevista realizada al director por Sergio Wolf en el programa *Nuevo Cine Argentino* el Canal de la Ciudad. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WfxhNfSXnvA>

de Viola, quien dirige su mirada hacia el fuera de campo en donde están situadas, y representadas mediante voces en *off*, sus interlocutoras (Cecilia y Ruth). Y es en dicha conversación donde se termina de configurar el personaje que da nombre al film, y en donde percibimos una referencia simbólica a la nueva disposición actoral y a las características de los personajes del cine posdramático: “sos bastante pasiva y sin embargo te pasa de todo. No hace falta que hagas mucho porque las cosas se hacen por vos”. Asimismo y en relación con la pasividad y el automatismo, los personajes reflexionan sobre las acciones cotidianas mecanizadas, las cuales dicen “que son lo mismo que no hacer nada”.



María Villar en *Viola*, Matías Piñeiro

Luego de este sueño y en la escena final, Viola se encuentra en la casa de su novio y —a través de su voz en *off* y de un primer plano de su rostro— hace mención del sueño que tuvo y relata su futuro inmediato en el que finalmente, y más allá de su pasividad, “todo terminó cambiando”.

Por último queremos señalar también el cruce e intercambio permanente de los teatristas en ambas formas culturales, y mencionar que algunas de las actrices de *Fractal...*, como Elisa Carricajo y Laura Paredes, forman parte de la mayoría de los

elencos del cine argentino de la segunda mitad de la década del dos mil, especialmente en los films de Matías Piñeiro y Alejo Moguillansky. En el caso particular de los films de Piñeiro, hay una continuidad tanto temática como estilística a lo largo de sus obras que trasciende la elección permanente de las mismas actrices. Es evidente el vínculo que sus películas mantienen entre sí, así como también con la historia, la literatura, el teatro y el cine, un 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 (*Todos mienten*), textos dramáticos del teatro isabelino (*Rosalinda*, *Viola* y *La princesa de Francia*), la literatura argentina y la composición de imágenes que remiten a la historia del cine universal (*Rosalinda*, *El hombre robado*).

Para concluir, retomamos 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. De esta forma, los resultados adquiridos en disciplinas científicas, según el semiólogo, modificaron la percepción de los fractales, los cuales alcanzaron los umbrales de la estética y de los medios de comunicación, asentándose de manera decisiva en los textos dramáticos y fílmicos analizados.

Bibliografía

AISEMBERG, Alicia. “La Dramaturgia como Metalenguaje. Entrevista a Rafael Spregelburd”, en *Revista Teatro XXI*, Año III, N°5, 1997, pp. 95-96.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidad*. Buenos Aires: Losada, 2005.

BREGA, Nazareno. “Entrevista con Matías Piñeiro”, en *El amante*, s/f. Disponible en: <http://www.elamante.com/noticias/entrevista-con-matias-pineiro/>. Acceso 4 de mayo de 2015.

CALABRESE, Omar. *La era neoborraca*. Madrid: Cátedra, 1989.

DUBATTI, Jorge. "Apéndice II. Notas sobre Rafael Spregelburd y «Fractal»", en Spregelburd, Rafael. *Fractal. Una especulación científica*. Buenos Aires: Libros del Rojas, UBA, 2001. pp. 143-144.

ESSLIN, Martin. *El teatro del absurdo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1966.

LEHMANN, Hans-Thies. "El teatro posdramático, una introducción", en *Telónfondo*. Revista de teoría y crítica teatral. N°12, 2010.

MAURO, Karina. "La Actuación en el Teatro Posdramático argentino", en *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v.3, n.3, 2013, pp. 669-692.

PAGÉS, Verónica. "Spregelburd: defensa de un teatro idiota", en *La nación*, 2001. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/190530-spregelburd-defensa-de-un-teatro-idiota>. Acceso 6 de abril de 2015.

PÉREZ BOWIE, José Antonio. "La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología", en *Revista Signa* 19, 2010.

PELLETTIERI, Osvaldo. *El Teatro del año 2000*. Buenos Aires: Galerna, 2000.

PERALES, Liz. Entrevista a Rafael Spregelburd: "Mis actores no componen personajes", en *El cultural*, 1999. Disponible en: <http://www.elcultural.es/revista/teatro/Rafael-Spregelburd/18146>. Acceso 20 mayo 2014.

PROAÑO- GÓMEZ, Lola. *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. California: Gestos, 2007.

RODRÍGUEZ, Martín. "Los dramaturgos emergentes. El teatro de la desintegración (1983-1998)", en Pellettieri, Osvaldo. *Historia del Teatro en Buenos Aires*, Vol. V. Buenos Aires: Galerna, 2000, pp. 463- 475.

_____. "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, 1999, pp. 7-21.

SAGASETA, Julia Elena. "Poéticas escénicas de fin de siglo en el teatro argentino", en Pellettieri, Osvaldo (Ed.) *Indagaciones sobre el fin de siglo*. Buenos Aires: Galerna, 2000, pp. 203-212.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2000.

SPREGELBURD, Rafael. “La dramaturgia y la autopsia”, en *Cuadernos de Picadero*, N°7. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2005, pp. 30-35.

_____. *Fractal. Una especulación científica*. Buenos Aires: Libros del Rojas, UBA, 2001.

UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1989.

ZAYAS DE LIMA, Perla. “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, 2000, pp.115-120.