

EL ABSURDO Y LA TRANSGRESIÓN AL POLICIAL EN EL TEATRO Y EL CINE ARGENTINO CONTEMPORÁNEO: ANÁLISIS DE UN DIÁLOGO INTERMEDIAL

The absurd and transgression to the police in the theater and contemporary Argentine cinema: analysis of a intermedial dialogue

SORIA, Carolina¹

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo dilucidar la productividad de la escena teatral porteña de los noventa en el cine del nuevo siglo a partir del examen de tópicos y procedimientos narrativos y expresivos. Proponemos detenernos en la articulación de ambos lenguajes a través del análisis del diálogo intermedial y la parodia presentes en el texto dramático *La escala humana* (2001) de Alejandro Tantanián, Javier Daulte y Rafael Spregelburd y en el film *Castro* (2009) de Alejo Moguillansky. Además de elaborar sus discursos a través de procedimientos escriturales similares, podemos identificar en ambas textualidades la estética absurdista como estructura subyacente y la transgresión sistemática a las reglas del género policial.

Abstract

This article aims to clarify the productivity of the Argentinian theater scene of the nineties in the new century cinema from the examination of topical and narrative and expressive procedures. We propose to look at the articulation of both languages through the analysis of intermedial dialogue and parody present in *La escala humana* (2001) by Alejandro Tantanián, Javier Daulte and Rafael Spregelburd and in *Castro* (2009) by Alejo Moguillansky. In addition to developing their speeches through similar scriptural procedures, we can identify in both textualities the absurdist aesthetics as an underlying structure and the systematic transgression of the rules of the detective genre.

Palabras-clave: cine; teatro; intermedialidad; parodia; género.

Keywords: cinema; theater; intermediality; parody; genre.

Data de submissão: Junho de 2015 | **Data de publicação:** Setembro de 2015.

¹ CAROLINA SORIA - Licenciada en Artes y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes (Universidad de Buenos Aires). Es becaria doctoral del CONICET y cursa el Doctorado en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente universitaria de la materia "Historia del Cine Universal" de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales y ha realizado estancias académicas en diversas universidades españolas y en la Fimoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México financiadas por becas internacionales. Correo electrónico: soriacarolina@gmail.com.

INTRODUCCIÓN

Entre las múltiples y variadas relaciones entre el teatro y el cine, en el ámbito argentino reconocemos que, en las últimas décadas, prevalece una constante intermedialidad entre ambos lenguajes artísticos. Más precisamente, podemos identificar el trasvase de elementos narrativos y expresivos que se trasladan desde el teatro que emerge en los noventa hacia el cine argentino contemporáneo. Nuestro propósito en esta oportunidad es vislumbrar dicha productividad a partir del examen del diálogo intermedial y la parodia presentes en el texto dramático *La escala humana* (2001) de Alejandro Tantanián, Javier Daulte y Rafael Spregelburd y en el film *Castro* (2009) de Alejo Mogueillansky. Nos encontramos, en ambos casos, 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, “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, p. 34). Observamos que 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 entonces en el análisis del texto dramático y del texto fílmico sin intención de efectuar un análisis comparativo entre ambas textualidades sino con el objetivo de 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 Linda Hutcheon (1991, p. 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” (MANDEL, 2011, p. 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 el diseño de coartadas que protejan el impulsivo accionar de Mini de matar personas. Coincidimos con Martín Rodríguez (2001) 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 (SÁNCHEZ, 2000, p. 47). No hay voluntad expresa de esclarecer los asesinatos cometidos por Mini sino, por el contrario, los integrantes de la familia elaboran diferentes planes para

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, p. 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, p. 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” (DAULTE; SPREGELBURD; & TANTANIÁN, 2002, p. 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 cuadradas ya me olvidé del tema” (pp. 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 niños 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); 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 que se configura 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 conforman 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 didascalía 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, sin 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. 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

Esta ópera prima de Moguillansky se estructura en episodios conectados por los mismos personajes y por una misma trama. En ella 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 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 mismo y en la dirección de actores. En una de las tantas entrevistas brindadas por 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” (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, queremos agregar que 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 este film que analizamos, 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 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 reacio 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.

Por último y en relación con la noción de intermedialidad y con un conjunto de regularidades que podemos extraer del teatro y que son traspasadas al cine, 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 las 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, proponemos la noción de cine de situación² para referirnos a los films que se construyen 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

² Concepto que proponemos y desarrollamos en nuestra tesis doctoral 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 discurrir temporal y afectivo de un grupo de personajes.

personajes se hallan en constante flujo y los sucesos están fuera del reino de la experiencia racional” (PELLETTIERI, 1997, p. 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.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amar SÁNCHEZ, A; MARÍA, A. (2000). *Juegos de seducción y traición: literatura y cultura de masas*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.

BAUMAN, Z. (2005). *Identidad*. Buenos Aires: Losada.

BURCH, N. (1995). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.

DAULTE J.; SPREGELBURD, R.; & TANTANIÁN, A. (2002). *La escala humana*. Buenos Aires: Ediciones Teatro Vivo.

ESSLIN, M. (1966). *El teatro del absurdo*. Barcelona, Editorial Seix Barral.

GUILLÉN, C. (1985). *Entre lo Uno y lo Diverso*. Barcelona: Editorial Crítica.

HUTCHEON, L. (1993). *La política de la parodia posmoderna*. La Habana: Criterios.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, R. (2011). “La cultura popular y el género policial, una defensa”. In: Mandel, Ernest, *Crimen delicioso: historia social del relato policiaco*. Buenos Aires: RyR.

PELLETTIERI, O. (1997). *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.

PÉREZ BOWIE, J. A. (2004). “Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial”. In: *Arbor* CLXXVII, 699-700, pp. 573,594.

RODRÍGUEZ, M. (2001). “Inmanencia y referente”. In: *Teatro XXI*, Año VII, N. ° 13. Buenos Aires: UBA, p. 55, 57.