



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

“THIS SIMULATION IS NOT AS THE FORMER”.
UNA EVALUACIÓN INTRODUCTORIA DEL FILME *VIOLA* DE MATÍAS
PIÑEIRO (2012)

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:

JOSÉ EMILIO GONZÁLEZ CALVILLO

ASESOR

DR. MANUEL ALFREDO MICHEL MODENESSI

CIUDAD UNIVERSITARIA, Cd. Mx., 2024





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para mamá y papá, con gratitud infinita

Para Alberto Calvillo, mi tío, quien me llevaba al cine de pequeño y que falleció en 2020 durante la pandemia por

COVID-19

AGRADECIMIENTOS

DON JOHN: *I thank you. I am not of many words, but I thank you.*

—William Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, 1.1.154-5

A diferencia de Don John, yo sí soy de muchas palabras; particularmente, cuando se trata de expresar gratitud y afecto a quienes han sido determinantes en mi vida. Cursar la carrera de Letras Inglesas me llevó poco más de cuatro años por causa de múltiples paros, un terremoto y una pandemia. La redacción de este trabajo tomó otros tres años más. Por lo tanto, la cantidad de personas con las que me crucé en ese lapso de siete años y que, de alguna u otra manera, aportó para este resultado, es enorme. Pido disculpas a quienes quedaron en una suerte de fuera de campo, recordándoles que a veces lo que no se ve puede ser más importante que lo que se muestra.

En primer lugar, quiero agradecer a mi asesor, el Dr. Alfredo Michel Modenessi por haber aceptado acompañar este trabajo, por sus maravillosas clases en las que aprendí a aproximarme a los textos dramáticos, por recordarnos constantemente que había que salir y comernos el mundo. Gracias, Alfredo, por la paciencia, el rigor, el cuidado, la generosidad y la confianza en mis ideas. Te admiro profundamente y eres un modelo que seguir.

Quiero agradecer al resto de integrantes que conformaron mi sínodo. A la Dra. Adriana Bellamy por aportar la perspectiva cinéfila que demandaba este trabajo y por sus clases de análisis cinematográfico sin las cuales mi forma de comprender las películas sería distinta (y esta tesina imposible). Gracias, Adriana, por compartir tu pasión por el cine, por las pláticas antes o después de funciones, por el cariño.

Al Dr. David Pruneda por su estructura y su orden, por sus memorables Seminarios, el de Titulación, que vio nacer esta tesina, y el de Prácticas de Lectura Crítica, donde pensé sobre nuestro quehacer como nunca. Gracias, David, por insistir en que no debía quitar el dedo del renglón y por tu amistad.

A la Dra. Irene Artigas por su motivación constante, por aceptarme para realizar el servicio social bajo su cobijo, por sus clases de poesía, bálsamo en tiempos aciagos. Gracias, Irene, por el apoyo académica y personalmente a lo largo de todos estos años.

A la Mtra. Bricia Orozco por aportar una perspectiva teatral a la tesina, por la lectura tan atenta y por el ánimo de continuar el diálogo con mis ideas a partir de hermosas citas.

Quiero agradecer a todas/os las/os maestras/os que tuve a lo largo de la carrera por su compromiso docente. En particular, gracias a la Dra. Julieta Flores, sin cuyas clases quizás no hubiera seguido adelante en la carrera. Al Dr. Gerardo Altamirano, por su convicción docente. Al Lic. Francisco Finamori, por su pasión por la gramática. A la Dra. Gabriela Villanueva, por compartir su brillante manera de leer. A la Dra. Kundalini Muñoz, por siempre creer en mí. A la Dra. Nair Anaya, por su acompañamiento en momentos difíciles, el rigor académico y la apertura hacia las literaturas poscoloniales. A la Mtra. Marianela Santoveña, por enseñarnos el valor del cuidado y que otra Academia es posible.

Especialmente, quiero agradecer a mi mamá y a mi papá, mis pilares, por su amor infinito y su apoyo incondicional durante toda mi vida. Gracias, mamá, por todos tus cuidados, por enseñarme la pasión por la vida,

por tu fuerza que me hace sentir en todo momento que las cosas van a estar bien. Gracias, papá, por el respaldo, los libros, por esa lengua que sólo tú y yo entendemos. Los amo con todo mi ser, para la eternidad.

Gracias a Mía, por llenar mi mundo de ternura y por acompañarme en mis noches de desvelo escribiendo.

Gracias a Felipa Cruz, por sus labores de cuidado sin las cuales nada de esto hubiera sido posible.

Gracias a Víctor Cabeza, sin su escucha y orientación no sería quien soy.

No puedo dejar de agradecer a Ana, por el amor que construimos durante más de cuatro años, por todo lo que compartimos, aprendimos y crecimos estando juntxs, por nuestras apasionantes conversaciones sobre cualquier tema. Gracias a Lety y a Jorge, sus padres, por tratarme como un hijo más durante ese tiempo. Y a Argos, por lo recibimientos tan cálidos. Mi cariño para la familia Sánchez Vilchis, siempre.

Gracias a José Alberto y a Sebastián, por ser mis hermanos del alma. A Satya, por ser mi hermana del alma y heredarme una familia entera en Colombia. A Sofi, por ser mi amistad más antigua. A Paloma, por ese primer año de la carrera que compartimos. A Lola, por siempre leer mis textos. A Alvar, por su lealtad. A Mariana, por la confianza que inspira. Su amistad hace la vida más hermosa.

Gracias a mis maestros de literatura de la prepa, cuyas clases determinaron mi elección de carrera. A Ernesto Acosta, por siempre estar ahí y por ser la primea persona en expresarme admiración. A Emiliano Álvarez, por ser como un hermano mayor. A Carlos Warden, por leer mis ensayos al inicio de la carrera. A Pedro Pablo Martínez, por las listas de libros.

Gracias a mis amistades “del cine”, con quienes conversar hace que cobre sentido lo que se vive en la sala. A Salvador Amores, por la constancia y por su taller de crítica que terminó siendo fundamental para esta tesina. A Eduardo Cruz y Rodrigo Garay, por ese seminario que hizo la pandemia llevadera. A Abraham Villa, Jorge Negrete y Rafael Guilhem, por confiar en mis ideas. A Lucrecia Arcos y Carlos Torres por leer pasajes de este trabajo. A Andrés Suárez, por creer en mí y llevarme a una experiencia transformadora. A Jaime Manrique, por confiar en Andrés y hacerme parte del equipo de BOGOSHORTS. A las amistades que ahí conocí: Valentina, Migue, Warrior, Tito, Lorraine, Juli, Vanessa, Simón, Aleja, Lucía, cuya presencia en mi vida ha sido una luz que me inspiró a poner fin a este trabajo.

Finalmente, gracias a Laura, por el (No) Futuro.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
1.1. EL CINE DE MATÍAS PIÑEIRO Y SU CONTEXTO.....	6
1.2. SINOPSIS DE <i>VIOLA</i> (2012)	7
1.3. ANTECEDENTES CRÍTICOS	9
1.4 HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y ESTRUCTURA DE LA TESINA	13
CAPÍTULO 1. “WORDS ARE VERY RASCALS”: “SHAKESPEAREADA”, ADAPTACIÓN Y MISE-EN-SCÈNE .	16
1. “SHAKESPEAREADA” VERSUS ADAPTACIÓN.....	18
1.1. La “Shakespeareada” en palabras de Matías Piñeiro.....	18
1.2. La adaptación según Julie Sanders.....	22
1.2. LA MISE-EN-SCÈNE	26
1.2.1. Breve genealogía de un término esquivo	26
1.2.2. Las “Shakespeareadas”: un estilo personal	30
CAPÍTULO 2. “FOR SAYING SO, THERE’S GOLD”: EL TRABAJO EN VIOLA Y EN TWELFTH NIGHT	35
2.1. LA INTERSECCIÓN COMO MODALIDAD ADAPTATIVA	36
2.2. CLASES SOCIALES Y TRABAJO EN <i>VIOLA</i>	38
2.2.1. La clase social de los personajes de las películas de Piñeiro: ¿una comunidad ajena al mundo?	38
2.3. MANERAS DE MOSTRAR UN PAGO	48
2.3.1. Los pagos en <i>Twelfth Night</i>	48
2.3.2. La <i>mise-en-scène</i> de los pagos en <i>Viola</i>	51
CONCLUSIÓN.....	59
BIBLIOGRAFÍA	63
FILMOGRAFÍA.....	65

INTRODUCCIÓN

1.1. EL CINE DE MATÍAS PIÑEIRO Y SU CONTEXTO

Matías Piñeiro inició su carrera como director en 2006, tras egresar de la Universidad del Cine de Buenos Aires, en donde también ejerció la docencia antes de mudarse a Estados Unidos en 2011. En sus inicios, era cercano a la productora El Pampero, conformada por Mariano Llinás, Laura Citarella, Agustín Mendilaharsu y Alejo Moguillansky, quien ha sido montajista de varias de las películas de Piñeiro. Esta productora está conformada por “un grupo de personas dispuestas a experimentar y a renovar los procedimientos y las prácticas del cine hecho en la Argentina” (“El Pampero Cine”). Tal énfasis en el “procedimiento”, así como en mostrarlo en las películas mismas, ocurre también en el cine de Piñeiro, quien ha conformado una familia creativa que colabora con él recurrentemente. El director tiene un claro interés por la relación del cine con su historia y con otras disciplinas artísticas: su cortometraje *A propósito de Buenos Aires* (2006) es un homenaje evidente a Jean Vigo; sus dos primeros largometrajes, *El hombre robado* (2007) y *Todos mienten* (2009) retoman la literatura de Domingo Faustino Sarmiento.

Desde 2010, Matías Piñeiro comenzó a realizar una serie de películas que él mismo ha denominado “Shakespeareadas”. Estos filmes toman como punto de partida roles femeninos de las comedias de William Shakespeare. Su enfoque de la obra del dramaturgo no es convencional. Hasta hoy, Piñeiro tiene seis “Shakespeareadas”: *Rosalinda* (2010), *Viola* (2012), *La princesa de Francia* (2014), *Hermia y Helena* (2016), *Isabella* (2020) y *Sycorax* (2021). Si bien todas estas películas son hermanas y en todas hay guiños a más de una obra de Shakespeare, cada una sostiene una relación predominante con la obra en la cual aparece el personaje cuyo nombre intitula el filme: *As You Like It*, *Twelfth Night*, *Love’s Labour’s Lost*, *A Midsummer Night’s Dream*, *Measure for Measure* y *The Tempest*, respectivamente. El objeto principal de estudio en esta tesina es *Viola*.

1.2. SINOPSIS DE *VIOLA* (2012)

A pesar de durar sólo una hora y de contar con menos de una decena de secuencias, *Viola* tiene un complejo entramado narrativo y una estructura temporal igualmente elaborada. La película comienza con el plano de una avenida en Buenos Aires en donde se alcanza a ver a una mujer (María Villar) que anda en bicicleta al tiempo que el título de la película aparece en pantalla (00:07-00:27). Después de esto, la acción se traslada a un espacio-tiempo distinto: el exterior del camerino de un teatro. Ahí, una mujer de nombre Sabrina (Elisa Carricajo), envuelta en una cobija estampada de flores, habla por teléfono con Agustín, quien, deducimos, es su expareja (00:28-01:26). Tras la llamada, Sabrina reaparece, con el rostro cubierto por un velo negro en un escenario junto con Cecilia (Agustina Muñoz), que viste una pechera negra e interpreta el papel de un hombre (01:53). Cecilia pronuncia diálogos pertenecientes a la escena cinco del primer acto de *Twelfth Night* de William Shakespeare, mismos que Viola, disfrazada como Cesario (a quien en esta representación teatral se le llama Antonio), le dice a Olivia; es decir, se trata de la escena en que la joven disfrazada le presenta por primera vez la embajada de Orsino a la duquesa. Mediante una serie de planos cerrados, Cecilia camina alrededor de Sabrina, acercándose y alejándose de ella, en toda una coreografía de seducción. Las demás actrices de la compañía están sentadas al borde del escenario, contemplando la escena (02:36-04:24). A lo largo de la secuencia (01:45-06:12), hay una serie de primeros planos de dos hombres que miran apasionadamente a Sabrina y a Cecilia: Agustín (Alessio Rigo de Righi) y Javier (Esteban Bigliardi). Cabe mencionar que, a estas alturas, no conocemos los nombres de estos personajes, por lo que la película exige ir atando cabos poco a poco.

Cuando finaliza la representación, en el camerino, Sabrina, Cecilia, Laura (Laura Paredes) y Gabi (Gabi Saidón) discurren sobre relaciones sentimentales, al tiempo que se desmaquillan frente al espejo. La ruptura de Sabrina con Agustín y la mirada penetrante de Javier hacia Cecilia durante la

puesta en escena son los detonantes de una serie de reflexiones en torno al romance y las relaciones de pareja (06:13-10:35). Sabrina abandona el camerino y las otras tres ingenian un plan para revertir la ruptura con Agustín (10:36-13:17). La siguiente secuencia (13:18- 22:59) ocurre en casa de Sabrina: ella y Cecilia ensayan la misma escena de *TN*¹ que momentos antes habían interpretado sobre el tablado. Las chicas repiten una y otra vez los diálogos, se desplazan por toda la casa, seguidas por un movimiento de cámara pausado. Al ritmo del texto, Cecilia comienza a seducir a Sabrina, ejecutando el plan que tramó con Laura y Gabi, lo cual genera un intersticio donde la ficción shakespeariana y la realidad comienzan a confundirse. A lo largo de la secuencia suena el celular de Sabrina y alguien toca a la puerta; sin embargo, las mujeres hacen caso omiso y Sabrina termina por robarle un beso a Cecilia.

Luego, la acción se traslada a un escenario distinto: una habitación (23:00). Es ahí donde reaparece Viola, la chica de la bicicleta en el plano con que abre el filme (23:32). En las escenas siguientes (25:20-32:41), la vemos recorrer Buenos Aires en bicicleta, repartiendo paquetes que contienen películas pirata. Luego de visitar a varios clientes, la joven no obtiene respuesta ni por teléfono ni al tocar la puerta en uno de sus destinos. De pronto, Sabrina le abre la puerta (32:42) y comprendemos que Viola es quien la buscaba mientras ensayaba con Cecilia. Como Sabrina no tiene dinero para pagarle, la repartidora tiene que ir a casa de Agustín. Afuera del edificio del joven, Viola se encuentra con Cecilia, quien la invita a esperar dentro de su coche, lo cual da pie al momento climático de la película. Las dos mujeres comienzan a platicar acerca de sus oficios: el teatro y la piratería (35:19-38:37). Mientras suena una pieza musical experimental y el parabrisas se empaña por la lluvia, Cecilia se pone a leer y Viola se duerme. Durante su sueño, Ruth (Romina Paula), una amiga de ambas, entra al coche y pronuncia el epílogo de *As You Like It*. Viola conoce el texto, por lo cual la invitan a formar parte de la obra. Las tres comienzan una conversación que saca a la luz las inquietudes de Viola sobre la relación amorosa que tiene con Javier (38:28-46:56).

¹ De ahora en adelante, me referiré a *Twelfth Night* con la abreviatura *TN* tras la primera mención en cada capítulo.

Durante la última secuencia de la película (47:28-01:00:08), vemos a Viola en su departamento. Javier, su novio, uno de los dos hombres que aparecen en la secuencia del teatro, regresa a casa. Ambos discuten sobre el negocio que tienen. Juliana (Julia Martínez Rubio) y Gastón (Julián Tello) llegan al departamento para grabar una canción. En sus conversaciones, Viola le dice a Javier que la invitaron al teatro a ver una obra de Shakespeare. Para sorpresa de la mujer, él ya la vio. Poco después, tras darse un beso, la voz en *off* de Viola, a quien vemos pensativa, nos dice después fueron al teatro, donde presentó a Javier con Cecilia, a quien luego él “empezó a ver más seguido, hasta que todo terminó cambiando” (55:34- 55:37). Empero, Viola añade que “ahí, en ese momento, en el que cantaba”, pensó “que verdaderamente lo quería” (55:39-55:42). Con ese diálogo se anuncia la ruptura de Viola y Javier, sobre la cual no sabremos más, pues la película termina mientras ellos dos cantan junto con la otra pareja.

1.3. ANTECEDENTES CRÍTICOS

El inicio de la secuencia del sueño de Viola (35:53) sirve para introducir las discusiones críticas en torno al cine de Piñeiro y su relación con Shakespeare. Antes de dormirse profundamente, Viola entra al auto de Cecilia. En un primer plano, su rostro aparece enmarcado por la ventanilla, la cual deja ver el exterior difuminado por un fuera de foco (**Figura 1**). La luz solar que se cuele por el parabrisas ilumina al personaje prístinamente. La joven mira hacia arriba y hacia abajo, mientras la cámara en mano sigue tenuemente sus movimientos desorientados. De pronto, Viola encuentra un anillo rojo y le pregunta a Cecilia qué es. La mano de esta última entra y sale de campo dos veces, sólo para observarlo y devolvérselo: “un anillo, si te gusta te lo podés quedar” (36:04-36:37). Ese pequeño objeto de utilería² da pie a una charla en la que Cecilia le informa a su acompañante que es actriz, que actúa

² Para una interpretación más pormenorizada acerca del anillo en esta secuencia, ver Burnett 198.

en “una de Shakespeare”, y que, en realidad, son “varias, como siete” (36:49-36:58). Un mecanismo de montaje favorece la conversación: el campo/contracampo de primeros planos sostenidos y con encuadres compuestos de manera casi idéntica pone a las dos mujeres, una frente a la otra, en una relación de espejo, que queda reforzada por el “Viola, esa soy yo” (37:43-37:45) pronunciado por Cecilia (**Figura 2**). Los cortes no suceden cada vez que una de las mujeres toma la palabra; por el contrario, la larga duración de los planos permite observar, fluidamente, tanto sus intervenciones, como sus reacciones a las frases de la otra. Un buen ejemplo de lo anterior se halla en el momento en que Viola, extrañada por el número de obras, pregunta si se tiene que aprender todas, y Cecilia, condescendentemente, responde que no, “no son todas las obras enteras”, que “de algunas hay sólo un par de líneas” (37:08-37:12). Gracias al montaje, la conversación queda de relieve y se convoca la atención al diálogo, tanto para las dos interlocutoras que se escuchan entre sí, como para la audiencia. El tema del diálogo es Shakespeare. Además, resulta evidente que antes de cualquier relación adaptativa entre la(s) obra(s) teatral(es) y la película, los propios personajes de las películas de Piñeiro son los que “hablan y hacen [de Shakespeare] un tema” (García Candela 108). En consecuencia, ese “tema” ha sido estudiado como tal por la crítica.



Figura 1 (36:08)



Figura 2 (37:28)

La obra de Matías Piñeiro captó la atención de la crítica cinematográfica desde el principio mismo de su carrera. Con las “Shakespeareadas”, la crítica académica y los estudios shakespearianos se sumaron al interés por el cine del argentino precisamente por la presencia de la obra del dramaturgo inglés. Sin embargo, Ricky D’Ambrose estableció que “just as one doesn’t need Boileau-Narcejac to have *Vertigo*, or Heinrich Böll to have *Not Reconciled*, one may not need ... Shakespeare to have Piñeiro” (“Visual Vagabond”). Por lo contrario, la relación con el dramaturgo inglés es un aspecto hermenéutico inexorable en los no pocos estudios que hay sobre esta filmografía. Salvo algunas excepciones, la crítica cinematográfica, ya sea periodística o cinéfila, no ha sido del todo persuasiva al explicar lo que el cineasta argentino crea a partir de los libretos de Shakespeare. Esto se puede ver en las menciones al ya superado método de la “fidelidad”,³ aunque sea para descartar como estrategia de análisis, o en la negación absoluta de la “Shakespeareada” como adaptación.⁴ Quizá habría que pensar si realmente se

³ Por ejemplo, en el texto “12 años de cine argentino”, Lautaro García Candela menciona que “[E]l trabajo del crítico no sería aquí ver las diferencias entre la letra y la imagen—como mensurando la fidelidad de la adaptación, sino pensar cómo se relacionan y se potencian” (García Candela 108).

⁴ El crítico Quintín lo niega al establecer que “*Rosalinda* and *Viola* are not adaptations in any sense; rather, they explore what film can do with theatre as a subject and as a source, how film can expand, question and reveal theatre” (“Role Model”). Lo primero que dice Quintín es una negación categórica y poco sustentada, pero no impide que yo coincida plenamente con su segunda hipótesis.

ha superado el argumento de fidelidad, pues muchas veces sigue siendo un criterio para descartar que alguna película sea o no una adaptación, como en este caso.

Otras perspectivas críticas son más sugerentes y propositivas para explorar las “Shakespeareadas”. Por ejemplo, Mark Thornton Burnett argumenta que lo central de esta saga es la prominencia que tienen los personajes femeninos,⁵ lo que se puede apreciar en los títulos, donde “a single *persona* is highlighted, suggesting a directorial tilt away from the thematic towards the subjective” (193). Si bien lo subjetivo es medular, no por eso lo temático deja de estar presente en las “Shakespeareadas”. Prueba de ello es que muchos de los temas de *TN* también están en *Viola*: la música, la teatralidad e, incluso, la economía. En ese sentido, la lectura que hace Thomas Cartelli sobre la subjetividad femenina en las películas es esclarecedora: “[Piñeiro] concentrates so intently on each play’s female protagonist that the character becomes the contemporary surrogate for, or comes to embody, the play itself” (446). Es decir, lo inventivo del cine de Piñeiro, producto de una atención minuciosa, es que los personajes que dan título a las películas condensan buena parte de las obras, al grado de sustituirlas: una suerte de sinécdoque fílmica que, a partir de un segmento (los roles femeninos, en este caso), vincula otras partes del texto dramático con la película.

De modo semejante, Marcela Gamberini plantea que, a partir del lenguaje que hablan las jóvenes en *Viola*, hay una relación con la obra dramática en su totalidad. La crítica sugiere que las actrices “*reproducen* los parlamentos de la obra de Shakespeare una y otra vez. Ellas hacen ‘hablar’ a la obra y a su vez la obra las ‘habla’ a ellas. Hablan las palabras de Shakespeare, actúan sus frases, viven sus discursos, transcurren sus situaciones [sic], respiran su ritmo” (“El lenguaje robado”, mis cursivas). Cada uno de los predicados podría ameritar una referencia concreta al filme o un mayor desarrollo. La secuencia en la que *se reproducen* los diálogos de la escena cinco del primer acto de *TN* (13:18- 22:59) es

⁵ Para otras posturas semejantes, ver Gamberini “El lenguaje robado” <http://www.conlosojosabiertos.com/el-bafici-despues-del-bafici-2013-09-viola/> y Michel Modenessi (2018).

un claro ejemplo de un momento en el que “la obra las ‘habla’ a ellas”. La embajada de Orsino en palabras de Cesario (Viola), pronunciadas por Cecilia sirven para “hablarle” a Sabrina e intentar que no rompa su relación con Agustín; y si bien evocan ese cortejo de la obra, también remiten a la trama de los sirvientes en la misma. Lo que comienza como un ensayo se convierte en un juego y, finalmente, en un acto de seducción. Este último se manifiesta en un ir y venir de la cámara que se acerca a las dos jóvenes, al mismo tiempo que ellas se acercan y se alejan entre sí, al ritmo de cada iteración, sin ceder a las interrupciones sonoras que ocurren fuera de campo (el celular, el timbre, los golpes en la puerta).

Para terminar este recorrido no quiero dejar de mencionar un par de descripciones más sobre la película en cuestión. Jorge Ayala Blanco la describió como “una especie de parafilm que, más que estar lejanamente basado en escenas de Shakespeare, acomete un trabajo doble de glosa y de recreación a fondo de sus formas y contenidos” (271). En otras palabras, el filme puede consultarse como un comentario de la obra, como las notas al margen que Camila hace a *Sueño de una noche de Verano* en *Hermia y Helena* (2016), pero que, en este caso son las que el mismo Piñeiro realiza en cada película. Refiriéndose a la película recién mencionada, Alfredo Michel Modenessi sugiere que la película “avowedly dissects and transcreates themes from *A Midsummer Night’s Dream*” (“Outside Looking Inside Out: Non-Anglophone Conversations with Shakespeare on Film”), lo cual bien podría decirse de *Viola* y *Twelfth Night*. “Sustituir”, “encarnar”, “reproducir”, “glosar”, “recrear”, “disecar”, “transcrear”: verbos que funcionan como cimientos de una larga discusión sobre un intercambio creativo y que son un manojito de posibilidades descriptivas para el mismo fenómeno que, como me propongo demostrar en lo que sigue, puede contenerse bajo el concepto de adaptación.

1.4 HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y ESTRUCTURA DE LA TESINA

Los estudios sobre el cine de Piñeiro que recién mencioné han pavimentado un terreno para la exploración de esta obra y ofrecen varias claves para interpretar las películas y su relación con

Shakespeare. En este trabajo quiero dialogar con esas voces para discutir algo que se descarta por completo o se da completamente por hecho: que las “Shakespeareadas” son adaptaciones. En ese sentido, la pregunta principal es: ¿de qué manera *Viola* funciona como una adaptación? Así pues, la hipótesis general de esta tesina es que, conforme a los planteamientos acerca de la *adaptación* por parte de Julie Sanders (1-41), así como mediante la noción de *intersección* propuesta por Dudley Andrew (420-8), *Viola* es una adaptación, en tanto en ella hay una interacción consciente con obras artísticas y una serie de puntos de contacto con *TN*. El objetivo es identificar en la *mise-en-scène* del filme algunos de los elementos compartidos con el texto dramático para poder explicar lo que la película nos puede decir sobre la obra y la obra sobre la película.

En el capítulo uno comenzaré por explicar el concepto de “Shakespeareada”, pues a lo largo de los años Matías Piñeiro ha construido un discurso personal alrededor de sus películas sobre Shakespeare. Posteriormente, compararé esas ideas teóricas con las de Julie Sanders. Contraponer el pensamiento de ambos funcionará para encontrar una serie de semejanzas discursivas que demuestran cómo, en su concepción creativa, las “Shakespeareadas” son adaptaciones. Asimismo, expondré el concepto de *mise-en-scène*. Utilizaré el término en francés, y no una traducción al español, por una filiación con cierta tradición de la crítica cinematográfica. Como señala Adrian Martin, “the idea of *mise en scène* ... is the attempt to marry the movement of critical thought with the vivid detail of those ... ‘material ghosts’ we call films” (xviii). Además, la acepción que en adelante consideraré surge en el pensamiento de los franceses André Bazin y Michel Mourlet, y por ello se ha hecho costumbre usar la expresión en dicha lengua como constante significativa en el ámbito internacional, si bien con valores incluso contrastantes dentro del mismo. En la *mise-en-scène* el cineasta demuestra su visión del mundo en la pantalla. Asimismo, es la variable principal al momento de analizar secuencias particulares de los filmes.

En el capítulo dos concentraré mi análisis en una de las intersecciones que tiene *Viola* con *TN*: el trabajo. Hay otras intersecciones que podrían estudiarse: los dispositivos teatrales (el intento por convencer a Sabrina en la película; el complot contra Malvolio en la obra), la relaciones sentimentales, la importancia del disfraz y la vestimenta, o la interpretación que la película hace de los personajes. Sin embargo, el propósito y consecuente longitud de este trabajo sólo permiten concentrarse en una. El tema del trabajo constituye una intersección poco evidente; empero, también es muy profusa, ya que permite hacer otras conexiones. Comenzaré por exponer la intersección como modalidad adaptativa según Andrew. Posteriormente, analizaré las diferentes acciones que Viola realiza en la película y que conforman lo que denominaré un trabajo precario. Ese análisis funcionará para refutar las ideas del crítico Nicolás Prividera, para quien los personajes de Piñeiro (y Piñeiro mismo) son un grupo de personas privilegiadas ajenas a la problemática social (“Viola debe morir”). Asimismo, en la película el acto de trabajar establece una serie de puentes con la obra de Shakespeare: Viola, al igual que su homónima shakespeareana, está en una situación precaria y, al igual que Feste, sufre de una serie de problemas económicos al no obtener condiciones justas por “entretener” a sus pares. Estas comparaciones surgen a partir de la repetición de una acción dramática concreta: los pagos que ocurren en la obra y que la *mise-en-scène* de Piñeiro resalta. Así, la meta última de esta tesina es demostrar que desde estos gestos pequeños, el filme propone un diálogo profundo entre ambas obras artísticas. Al final, como es de esperarse, y tal como ocurre con el propio Shakespeare, habrá más preguntas que respuestas.

CAPÍTULO 1. “WORDS ARE VERY RASCALS”: “SHAKESPEAREADA”, ADAPTACIÓN Y MISE-EN-SCÈNE

Al final del acto segundo, escena 2, de *Twelfth Night*, Viola pronuncia un soliloquio en el que expone parte del enredo entre ella, Orsino y Olivia: Orsino “loves [Olivia] dearly” (2.2.33), Olivia queda cautivada por la apariencia masculina de Viola (su disfraz como Cesario), y esta última, a su vez, “is desperate for [Orsino’s] love” (2.2.37). En los últimos versos, Viola le encomienda al tiempo deshacer ese enredo, pues “[I]t is too hard a knot for [her] t’untie” (2.2.41).

Clasificar las “Shakespereadas” de Matías Piñeiro es igual de difícil que desenmarañar ese enredo, pues no se trata de adaptaciones en un sentido convencional. *Viola*, la segunda de la serie, tiene al menos un vínculo evidente con *TN*: sus protagonistas son homónimas. Sin embargo, la película de Piñeiro no se trata de una mujer que, tras perder a su gemelo en un naufragio, se ve obligada a disfrazarse de hombre para servirle a un duque, fungiendo como portavoz de su amor ante una condesa. *Viola* tiene por personajes a una joven con un negocio de películas pirata y a un grupo de actrices que montan y ensayan una obra teatral. Asimismo, la película tiene lugar en Buenos Aires y no en la mítica Illyria. Más aún, *Viola* no es simplemente el traslado de un relato a otro espacio-tiempo. Tampoco se trata de una historia concebida para un medio, el teatro, y llevada a otro, el cine.

Las “Shakespereadas”, y, por lo tanto *Viola*, son, más bien, intercambios que generan “vital lines of engagement with the plays in question” (Cartelli 432). El compromiso de Matías Piñeiro se da en dos dimensiones. La primera es temporal y cuantitativa: este proyecto comenzó hace ya más de diez años y hasta ahora ha resultado en seis películas. Lo anterior es evidencia concreta de una empresa de largo aliento. La segunda dimensión del compromiso es de carácter creativo: como fruto de un proceso de lectura atenta, rigurosa e imaginativa, cada película establece vínculos tan complejos como fértiles con los respectivos textos dramáticos de Shakespeare.

Su posible clasificación se dificulta todavía más cuando su autor, Matías Piñeiro, habla tanto y tan seguido sobre su obra, lo cual complica abordar las películas más allá de los términos del cineasta. Sin ir más lejos, él mismo inventó el término “Shakespeareadas” (con mayúscula) para agrupar esta serie de filmes. También ha insistido en que sus películas no son adaptaciones; para él, “la adaptación, en términos generales, tiene un halo totalizador” (Piñeiro 34). La sentencia del argentino coincide con la visión de Julie Sanders, quien cuestiona el hecho de que “the relationship between texts and hypertext, source and appropriation ... is often viewed as linear and reductive,” por lo que las adaptaciones o apropiaciones siempre quedarán “in the secondary, belated position, and the discussion will therefore always be ... about difference, lack, or loss” (12). La perspectiva lineal y reduccionista tiene, en efecto, un halo totalizador. Sin embargo, el estudio de la adaptación puede ser “sympathetic to pluralism rather than fixity” (Sanders 13); es decir, la adaptación es flexible, maleable, e incorpora un amplio espectro de posibilidades creativas.⁶ Si *Viola* se observa y se escucha con atención, los aspectos que aluden a la obra de Shakespeare son varios, así como vastos para el análisis, por sutiles que sean. Sin embargo, desde su concepción creativa, las “Shakespeareadas” se relacionan también con tradiciones fílmicas y musicales que permiten pensarla como adaptación. La hipótesis de este capítulo es que *Viola* funciona como adaptación a partir de su interacción con otras obras artísticas, las cuales se muestran en la *mise-en-scène* de Matías Piñeiro.

Luego entonces, el propósito de este capítulo es presentar con claridad qué entendemos por los conceptos de “Shakespeareada”, adaptación y *mise-en-scène*, y por qué, conforme a esa óptica, podemos pensar en *Viola* como una adaptación. Para ello, primero expondré la definición de “Shakespeareada” según Matías Piñeiro, así como su postura con respecto a la adaptación. Esa postura

⁶ Algunos estudios sobre la adaptación tales como *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text* (1999) y *Screen Adaptation: Impure Cinema* (2010), el primero editado y el segundo escrito por Deborah Cartmell e Imelda Whelan, o *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity* (2011), editado por Colin MacCabe, Kathleen Murray y Rick Warner, también emplean estos términos y abordan el fenómeno desde una perspectiva afín. Sin embargo, dado el alcance del trabajo y la precisión y pertinencia del pensamiento de Julie Sanders, me limito sólo a emplear directamente el trabajo de esta última.

será contrastada con la perspectiva de Julie Sanders sobre la adaptación, la cual se asemeja a la reflexión del cineasta sobre su proceso creativo. Posteriormente, definiré el concepto de *mise-en-scène*, a partir de un breve esbozo de su larga historia en la crítica cinematográfica. Esta categoría es clave para el análisis de *Viola*, pues mediante ella las ideas de Matías Piñeiro se manifiestan estilísticamente en la pantalla.

1. “SHAKESPEAREADA” VERSUS ADAPTACIÓN.

1.1. La “Shakespeareada” en palabras de Matías Piñeiro.

El director argentino habla frecuentemente acerca de su obra y de su proceso creativo. “Cuando un cineasta escribe un artículo, responde una entrevista o escribe una carta recurre a la herramienta más común de la reflexión: la lengua”; además, al hacerlo, “empieza a parecerse más ... a ese comentarista profesional que es el crítico” (Aumont 14). Por lo tanto, la producción verbal de Matías Piñeiro es una suerte de aparato crítico que crea definiciones propias y que dialoga con otros discursos. En este momento, lo primordial es mostrar la definición de “Shakespeareada”, término que el cineasta acuñó para designar sus películas en torno al dramaturgo inglés y analizarlo a detalle. Según Piñeiro, la “Shakespeareada”:

... es un concepto un tanto informal y proviene de *mi voluntad* de dar nombre a la serie de películas que estoy realizando alrededor de los roles femeninos en las comedias de WS. Así como Schumann tiene sus Kreislerianas (serie de ocho piezas para piano cuyo nombre viene de un personaje de ETA Hoffmann) y Schubert, sus Schubertiadas (serie de encuentros alrededor de la ejecución de obras de Schubert, entre otras disciplinas), con Shakespeare *armé* las Shakespeareadas. Eric Rohmer tiene su serie de los cuentos morales, o Truffaut su trilogía de Antoine Doinel,⁷ *yo sistematicé* la serie Shakespeareadas. Algún día se cerrará el círculo pero

⁷ En realidad, es una pentalogía.

mientras tanto es ongoing ... No tiene muchos más misterios. Organizar una serie fragmentada, dar nombre a la unión de las partes, reunir las y construir una familia entre todas películas [*sic*] que llevan el nombre de las hijas de Shakespeare. Me gusta, por otra parte, la raíz musical, alemana y decimonónica. Hay algo también de cierta ligereza... las Shakespeareadas, que me gusta también, parece un poco chabacano: las chicas del fondo... las shakespeareadas [*sic*]. (“Re:”; mis cursivas.)

Las “Shakespeareadas”, como puede apreciarse en este largo fragmento de correo electrónico, no son concebidas en ningún momento como adaptaciones, pero tampoco se niega que puedan serlo. El primer aspecto a destacar es la forma en la que se establece la relación con el dramaturgo inglés. Queda claro que lo primordial son “los roles femeninos de las comedias de William Shakespeare”. “Las hijas de Shakespeare” son, a un tiempo, los papeles femeninos de esas obras y las comedias mismas.

En ese sentido, el director argentino describe con claridad la manera en la que sus películas abordan estas obras. Esa “cierta ligereza” que hay en el mote “Shakespeareada” y que hace que parezca “un poco chabacano” da cuenta de una dimensión libre y lúdica que tienen los filmes al momento de incorporar la obra shakespeareana. Este acercamiento juguetón a los textos puede emparentarse con la categoría de adaptación, cuando dicho concepto se entiende como un proceso maleable. Además, Piñeiro plantea que esta serie de películas conforman una totalidad, pues la intención es que se piensen en conjunto: “reunirlas y construir una familia entre todas”. Es decir, el realizador brinda una clave de lectura para su obra, en la cual el fragmento desempeña un papel medular: las películas son fragmentos de una serie, pero también están hechas de fragmentos. Esto es fundamental para pensar la relación entre *Viola* y *TN* ya que es precisamente mediante fracciones (diálogos, personajes, acciones, etcétera) que la película remite al texto dramático.

Otro aspecto a considerar en la definición anterior es la contundencia con la que Piñeiro hace una declaración de intenciones creativas: las “Shakespeareadas” sugieren de “su voluntad”, es “con

Shakespeare” que él las arma y en ello hay un deseo de sistematización. Todo esto muestra la conciencia creativa del cineasta. A partir de su subjetividad, Piñeiro busca, conscientemente, consolidarse como autor. En ese sentido, resulta llamativa la cantidad de nombres propios de artistas de diferentes disciplinas, como la música, la literatura y el cine, que Piñeiro cita. El párrafo muestra el amplio bagaje cultural del director, que funciona como antecedente directo de sus creaciones y, en cuanto que objeto para la reflexión, lo consolida como cineasta.⁸ Aunque según el propio Piñeiro el mote derive de conjuntos de piezas musicales, es inevitable pensar en otros conjuntos, los de obras literarias y dramáticas, pues el término evoca “an epic moniker —like the ‘Iliad’ or ‘Henriad’” (Michel Modenessi 2). Así, el cineasta se emparenta con todos esos artistas y se coloca a sí mismo en ese panteón, en una forma de autoafirmación. Sin embargo, más allá del prestigio que esos grandes nombres pueden suponerle, Matías Piñeiro se involucra activamente con las obras a cuyos autores alude para crear algo propio. Las “Shakespeareadas” son material nuevo que surge a partir del trabajo con el pasado teatral (Shakespeare) y cinematográfico (Rohmer y Truffaut, por retomar a los dos mencionados).

Sobre esto último hay que ahondar, ya que, al fin y al cabo, el arte cinematográfico es donde Piñeiro se desenvuelve y, como se verá más adelante, estas interacciones fílmicas son en sí mismas parte de un proceso de adaptación, aunque no esté propuesto ni deseado como tal. Los dos cineastas mencionados son críticos que emergieron del equipo de redacción de *Cahiers du Cinema* y que devinieron realizadores, por lo que, al aludir a ellos, el director argentino reconoce esa tradición y se inserta en ella.⁹ En específico, sus películas se asemejan a las de Éric Rohmer, principalmente en la importancia que tiene en ellas el habla. Prueba de lo anterior es que, en la película que nos ocupa, salvo

⁸ Esta consolidación ocurre ya que “[E]l cineasta es un hombre que no puede prescindir de la conciencia de su arte, de la reflexión sobre su oficio, del pensamiento, en suma” (Aumont 11).

⁹ De igual manera, “Piñeiro has often been compared with Jacques Rivette” (Michel Modenessi 3), otro de los integrantes de ese equipo de redacción. No está de más señalar, empero, que, como nos recuerda Jacques Aumont, “a partir de 1960 *si los leemos*, muy poco tienen en común Rivette y Chabrol, o Rohmer y Truffaut. Ocurre que se trata de un conjunto puramente institucional —críticos en la misma revista que accedieron al mismo tiempo al oficio de cineastas— confundido con una comunidad estética” (16).

por las secuencias que siguen los recorridos de la protagonista por Buenos Aires, los personajes siempre conversan. Piñeiro se ha pronunciado sobre la influencia del francés al decir que, de su obra, tanto la filmica como la escrita, le atrae “something about how he talks about words, how he has written about words and people talking. And how he is not afraid of doing films with people talking so much and showing that words are photogenic in a way” (3:21-3:39).¹⁰ Otro punto de contacto entre ambos es, precisamente, William Shakespeare. En *Conte d’hiver* (1992), que forma parte de la saga de los *Cuentos de las cuatro estaciones* (1990-1998),¹¹ Rohmer, de forma libre, “essentializes the redemptive spirit at the heart of Shakespeare’s *Winter’s Tale* while seeming entirely original” (Cartelli 446; mis cursivas). Retomar obras preexistentes y gestar algo nuevo “aparentemente original” también es un rasgo de esta tradición.

Recapitulando, la definición de “Shakespeareada” que hace el propio realizador supone tres aspectos principales: una relación lúdica y libre con las comedias de William Shakespeare (en particular con los roles femeninos); el contacto, la incorporación y el diálogo con otros objetos artísticos; y, a partir de todo esto, la construcción de un autor cinematográfico. Las dos primeras, pensadas desde la postura de Julie Sanders, permiten que *Viola* y el resto de las “Shakespeareadas” sean consideradas adaptaciones. Asimismo, desde los estudios shakesperianos, la categoría de adaptación híbrida que propone Samuel Crowl, la cual “consists of films that find their inspiration as much from other, conventional films and film genres as they do from their Shakespearean source material”, describe concisamente lo que hace Matías Piñeiro y demuestra que sus creaciones tienen precedentes en el cine que trabaja con Shakespeare. Por lo tanto, la construcción de un autor cinematográfico hallará su evidencia material en el desarrollo de un estilo personal que se manifiesta no sólo en el discurso, sino en la pantalla, gracias a la *mise-en-scène*.

¹⁰ El texto al que se refiere Piñeiro es “Por un cine que hable”, publicado en *Les Temps modernes* en septiembre de 1949, y que se encuentra en traducción al español de Josep Torrell Jordana en la antología *El gusto por la belleza* (Paidós, 2000).

¹¹ Serie de cuatro películas conformadas por *Conte de printemps* (1990), *Conte d’été* (1996), *Conte d’automne* (1998), además de la ya citada. Desde luego, la semejanza más evidente entre ambos cineastas es la realización de sagas. Esa semejanza, dicho sea de paso, también la comparten con el propio William Shakespeare quien, a partir de crónicas históricas, construyó “sagas”.

1.2. La adaptación según Julie Sanders

Según Julie Sanders, un texto clave para pensar la adaptación y la apropiación es “Tradition and the Individual Talent”, de T.S. Eliot (8). Para el crítico y poeta, la relevancia de un artista, sin importar su medio de expresión, se debe a “the appreciation of his relation to dead poets and artists”, por lo que no puede valorársele aisladamente, sino que, “for contrast and comparison”, hay que ubicarlo “among the dead” (Eliot 28). Piñeiro, al referir a tantos creadores, evidencia su conocimiento de diferentes “tradiciones”, abrevia de ellas y plantea su obra como el resultado del contacto con diferentes artefactos estéticos. La interacción del cineasta con escritores y cineastas del pasado genera una serie de relaciones intertextuales. Aproximarse hermenéuticamente a la “Shakespeareada” implica estudiar dichas relaciones ya que, a partir de lo que Sanders propone, siguiendo a Eliot, “meaning stems from the relationships between texts, relationships which encourage contrast and comparison ... this is exactly what an aesthetic and historicized critical study of adaptation is concerned with” (8). La adaptación, entonces, no sólo se trata de tomar un texto —dramático, en este caso— y hacerlo película, sino que es el producto de la interacción activa y comprometida con ese texto y otros más, conformando así un conglomerado que provoca diálogos diversos. En ese sentido, las “Shakespeareadas” son adaptaciones.

En las palabras de Matías Piñeiro sobre su quehacer se puede atisbar un proceso adaptativo afín a lo que describe Julie Sanders; no obstante, el director es enfático cuando dice que él no hace adaptaciones. Vale la pena recuperar y citar *in extenso* el fragmento del autor al que hice referencia en el comienzo del capítulo:

Ninguna de mis películas son adaptaciones, simplemente tomo a la literatura y al teatro como elementos más del mundo que se puede filmar ... La adaptación, en términos generales, tiene un halo totalizador que no me estimula personalmente. Me gusta ver adaptaciones pero prefiero

realizar por el momento estos *otros acercamientos* a obras preexistentes: filmar fricciones. (Piñeiro 33, las cursivas son mías)

Deduzco que ese “halo totalizador” de la adaptación lo es tal por dos razones. La primera es que adaptar supondría para Piñeiro filmar e integrar al medio cinematográfico la totalidad de la obra de origen, lo cual sigue funcionando bajo cierta idea ortodoxa de adaptación. Desde esta perspectiva, es difícil pensar cualquiera de las “Shakespeareadas” como adaptaciones, ya que en ellas sólo aparecen, como se mencionó anteriormente, fragmentos: algunas escenas ensayadas, parlamentos de las obras, los nombres de los personajes de Shakespeare; en suma, los “elementos ... del mundo que se pueden filmar” (Piñeiro 33). La segunda razón es la creencia de que la adaptación, en cuanto que concepto, implica encerrar la creación en un marco rígido. Mientras tanto, como se vio, la “Shakespeareada” es, por definición, juguetona y libre, lo opuesto a la rigidez (que no al rigor). Desde estas perspectivas es claro que a Matías Piñeiro le resulte poco estimulante el término adaptación.

Sin embargo, el proceso adaptativo abarca un rango de posibilidades muy amplio, por lo que la negativa del cineasta parece, más bien, un forma de desmarcarse de lo habitual, de hacer “otros acercamientos” en los que sea “su voluntad” (33) la que impere. Piñeiro, entonces, concibe que la adaptación responde a una metodología en la que no cree encajar. Desde una perspectiva teatral, funge como una suerte de dramaturgista, según lo describe Brecht:

El director tiene que escoger una modalidad de lectura que le interese. ¿Cuál es el procedimiento fundamental mediante el cual el director expone la historia ante el público?: La disposición escénica, es decir, la distribución de los personajes, la ubicación de unos respecto a los otros, sus desplazamientos, sus entradas y salidas. (66)

Todos esos aspectos en el procedimiento de exposición, fruto de una interpretación personal, pueden hallarse, de igual forma, en el concepto de *mise-en-scène*, tal como lo expondré más adelante.

En el campo cinematográfico, la negativa de Piñeiro se asemeja a la de Robert Bresson al momento de filmar *Journal d'un curé de campagne* de George Bernanos.¹² “[L]a fidelidad de Bresson al texto de Bernanos”, estipula André Bazin, “no sólo al *negarse* a adaptarlo, sino más aún, su preocupación por subrayar su carácter literario, es en el fondo la misma determinación previa que rige los seres y el decorado” (141, mis cursivas). Piñeiro se niega a adaptar y, precisamente, subraya el carácter teatral de la obra de Shakespeare al mostrar actrices que interpretan la obra en el escenario y ensayan sus parlamentos. Piñeiro, como Bresson analizado por Bazin, “suprime, pero no condensa jamás porque lo que queda de un texto cortado es todavía un fragmento original, las palabras pronunciadas en el film continúan siendo de la novela” (o, en este caso, las del libreto teatral). Es en la selección de fragmentos específicos que el cineasta hace de la obra donde podemos ver los “acercamientos otros” de Matías Piñeiro y esto es, a todas luces, un gesto autoral.

La misma “raíz musical” del término “Shakespeareada”, su origen en las obras de Schumann y Schubert, contribuye a caracterizarla como adaptación, ya que el léxico de la música expande la forma en la que pensamos en este proceso. Retomo a Sanders, quien dice que “the potential of phrases appropriated from the discipline of music and musicology such as variation and sampling ... revivify our understanding of the kinetic processes of adaptation” (13). Esta kinesia está, de entrada, en la constitución misma de las dos artes a las que pertenecen las obras aquí analizadas: el teatro y el cine. Por ende, la traslación de una a la otra debe pensarse en esos términos también y, para ello, “we need a more active vocabulary ... one that would be dynamic ... moving away from a static or purely linear stand-point. Unfoldings, recyclings, mutations, repetitions, evolutions: the possibilities are endless and exciting” (Sanders 38-40).¹³ La maleabilidad y las posibilidades de la adaptación pensada desde esta

¹² En el siguiente capítulo desarrollaré a mayor profundidad la idea de adaptación de André Bazin, a partir de la lectura que Dudley Andrew hace de su pensamiento.

¹³ La cantidad de términos para pensar la adaptación es aún más grande. En el mismo libro, Julie Sanders menciona que “[t]he vocabulary of adaptation is highly labile: Adrian Poole has offered an extensive list to represent the Victorian era’s interest in reworking the artistic past: ‘...borrowing, stealing, appropriating, inheriting, haunted, possessed ... homage,

perspectiva contradicen la postura de Matías Piñeiro, quien la entiende como un proceso rígido, totalizador y poco estimulante. Además, lo anterior, aunado al propio dinamismo que tienen sus películas, permite incorporar la categoría¹⁴ de “Shakespeareada” al amplio vocabulario de los estudios adaptativos: ¿por qué no decir que, tras las semejanzas mencionadas anteriormente, *Conte d’hiver* de Rohmer es una “Shakespeareada”?

Finalmente, hay un aspecto que concilia la reflexión de Piñeiro sobre su propia obra con las teorías sobre la adaptación: el placer. El origen de este proyecto fílmico alrededor del dramaturgo inglés no es otro que el goce que le suscitó al argentino encontrarse con su teatro: “Estos textos [los de Sarmiento y Shakespeare] de los cuales he disfrutado en su lectura -porque finalmente todo surge desde el placer-, me ayudan a filmar ese interés personal [el poder de la palabra en el cine]” (Piñeiro 34). El placer es, de acuerdo con Sanders, seminal en la producción de nuevas obras a partir de otras preexistentes: “Part of the sheer pleasure of the reading experience must be the tension between the familiar and the new, and the recognition both of similarity and difference, between ourselves and between texts. The pleasure exists, and persists, then, in the act of reading in, around, and on (and on)” (Sanders 14). Dicha tensión es la fricción que Piñeiro pretende filmar. Las “Shakespeareadas” son el vestigio de lecturas y relecturas que el cineasta hace del teatro de Shakespeare y ese placer puede incrementarse al “leer” *Viola* y *TN* a la par.

Esa interacción con el pasado artístico y la presencia preponderante que tiene el placer en el proceso adaptativo y en el cine de Piñeiro permiten pensar en *Viola* como una adaptación. Sin embargo, esto no contempla directamente la relación de la película con *TN*, ni las cualidades formales mediante

mimicry, travesty, echo, allusion, and intertextuality’ (2004:2)”. A estos, la autora añade “variation, version, interpretation, imitation, proximation, supplement, increment, improvisation, prequel, sequel, continuation, addition, paratext, hypertext, palimpsest, graft, rewriting, refashioning, re-vision, re-evaluation” (3).

¹⁴ Como nos recuerda Bruno Latour, en la “categoría” “there is always the *agora* that was so essential to the Greeks. Before designating, rather banally, a type or division that the human mind, without specifying any interlocutor, carves at will out of the seamless fabric of the world’s date, *kata-agorein* is first of all “how to talk about or against something or someone in public” (58-9). A fin de cuentas, la consolidación de la palabra “Shakespeareada” ocurre, precisamente, en las intervenciones públicas de Piñeiro, ya sea mediante entrevistas, presentaciones en festivales, intercambios de correo electrónico, etcétera.

las cuales esto ocurre. Para lo primero, en el próximo capítulo expondré uno de esos muchos términos para pensar la adaptación: la *intersección* según Dudley Andrew. Para lo segundo, a continuación, abordaré el concepto de *mise-en-scène*, el cual emparenta al arte teatral y al arte cinematográfico (mismos a los que pertenecen *TN* y *Viola*) y que es un rasgo en la imagen cinematográfica que nos permite hallar, en los propios filmes, evidencia concreta de todo lo anterior.

1.2. LA MISE-EN-SCÈNE

1.2.1. Breve genealogía de un término esquivo

La *mise-en-scène* es un término que no puede darse por sentado, ya que no se trata solamente de un elemento de la imagen cinematográfica. Por el contrario, en gran medida por su herencia del arte teatral, este es un concepto con una historia larga en la crítica de cine; es polisémico y controvertido, cambiante como el arte cinematográfico con el paso de los años. En palabras de Jacques Aumont, “en el vocabulario crítico del cine, pocos términos han dado lugar a tantos excesos y ambigüedades” (8) porque, en realidad, la *mise-en-scène* “did not always mean the same thing to those people around the world who used the term, even simultaneously, even to champion the same films and filmmakers” (en Martin xiv).¹⁵ Es decir, este concepto es global, ya que ha sido empleado en diferentes partes del mundo, y posee una variedad de acepciones que en algunos casos resultan contradictorias. Ofrecer una definición única resulta imposible y resumir su historia es una empresa que excede el alcance de este apartado. Sin embargo, no quiero dejar de señalar que la *mise-en-scène* posee una historia amplia como

¹⁵ Martin continúa “It took some time for me to realize that, from the 1950s to the 1970s, what *mise en scène* meant to Farocki, Frieda Grafe (1934-2002) or Helmut Färber at *Filmkritik* magazine in Germany was not always compatible with what it meant to Edgardo Cozarinsky in Argentina, to José Luis Guarner (1937-1993) in Spain, to Dirk Lauwaert in Belgium, to Shigehiko Hasumi in Japan or to Guillermo Cabrera Infante (1929-2005) in Cuba – or to the regularly changing crew at *Cahiers* which, after the 1950s, arrived at several, successive, radically altered notions of the concept” (xiv). El extenso mapa que despliega Martin basta para dimensionar lo inabarcable de este término y de la dificultad de encontrarle un sentido único.

concepto, así como una multiplicidad semántica. A continuación, esbozaré unas cuantas ideas que permiten anclarlo suficientemente como elemento de análisis para *Viola*.

Innegablemente, la *mise-en-scène* emparenta al teatro y al cine, pues da cuenta de la influencia que tiene el primero sobre el segundo. En palabras de Ramón Carmona,

[e]l término *puesta en escena* viene del teatro y significa montar un espectáculo sobre el escenario. Aplicado al trabajo fílmico, describe la forma y composición de los elementos que aparecen en el encuadre...la noción de puesta en escena incluy[e]...también todos aquellos [aspectos] compartidos con el espectáculo teatral (iluminación, decorados, vestuario, maquillaje, reparto, dirección y movimientos de los actores, etc.). (127)

Es decir, la *mise-en-scène* consta de múltiples componentes que pueden ser en sí mismos profundamente expresivos y dignos de analizar a fondo, uno a uno, en las películas que la utilizan.¹⁶ Sin embargo, lo más importante de la definición que ofrece Carmona es que la *mise-en-scène* es “la composición de los elementos que aparecen en el encuadre”: qué se muestra y cómo se muestra. Luego entonces, de forma más concisa, la *mise-en-scène* consiste de “the contents of the frame and the way that they are organized”. Both halves of this formulation are significant—the contents and their organization” (Gibbs 20).¹⁷ Analizar la *mise-en-scène* es prestar atención a la organización de elementos en el encuadre.

Si bien ya señalé que la *mise-en-scène* posee una larga genealogía, esta noción que pone al encuadre como centro fue establecida con contundencia en un texto seminal de Michel Mourlet titulado *Sur un art ignoré*, publicado por los *Cahiers du cinéma* en 1959. Para el crítico francés, leído por Jacques Aumont,

¹⁶ Si bien la *mise-en-scène* es un concepto caro para este trabajo y útil para pensar el cine de Piñeiro, estoy plenamente consciente de que hay películas que no la emplean, ya que, prácticamente desde sus inicios, existen, para decirlo con Aumont, “numerosas obras de imágenes en movimiento que no provienen en absoluto de la puesta en escena (especialmente el cine llamado entonces “experimental”)... se trata aquí de un solo aspecto del cine, el que se sirve de imágenes en movimiento para contar una historia y hacer actuar a los actores” (11-2).

¹⁷ Jacques Aumont define la *mise-en-scène* de forma semejante: “Poner en escena es ante todo encuadrar ... La puesta en escena no es jamás otra cosa que un arreglo de la disposición y los desplazamientos de los actores en un encuadre dado” (131).

[E]l arte del cine es hacer *una imagen* del mundo (no un “realismo” bruto), pero dicha imagen debe ser *del mundo* (tampoco irrealismo)... El objeto de este arte es el mundo en tanto que es capaz de dicha evidencia: no la totalidad del mundo sino solamente sus aspectos o cualidades susceptibles de actuar inmediatamente sobre nuestra sensibilidad. El arte debe tomar ciertos aspectos del mundo (no sus hechizos), pero no todos (no el realismo pasivo); debe seleccionar de él algunas apariencias. (77)

Es decir, a diferencia de otras artes, el cine permite hacer un registro directo del mundo: esa evidencia tangible es su materia prima y, por lo tanto, la tarea del cineasta es seleccionar qué se muestra (“tomar ciertos aspectos”) y delimitar mediante la puesta en escena esas elecciones. Eso “que garantiza la presencia directa del mundo” es lo que Mourlet llama *mise-en-scène* (Aumont 81). Antes que los autores citados anteriormente, este crítico francés fue quien definió el término como “el emplazamiento de los actores y de los objetos, sus desplazamientos en el interior del encuadre” (Mourlet citado en Aumont 77). Esto expresa precisamente por qué la *mise-en-scène* cinematográfica no es lo mismo que la puesta en escena teatral, si bien es innegable que tiene su origen en ella. La *mise-en-scène* es, desde entonces, un concepto aparte, pues “si en el teatro poner en escena es poner *sobre una escena*, en cine, todo es referido al *encuadre*” (Aumont 81). No obstante, las películas no son sólo encuadres. Incluso desde otras perspectivas se utiliza una mezcla de ambos términos, el de puesta en cuadro, sobre todo en la práctica fílmica.

Lo que aparece en el encuadre, la manera en que aparece y la presencia de los elementos en común con el teatro son la materia constitutiva de la *mise-en-scène*. Ahora bien, todos estos rasgos, ya de por sí complejos, no existen de forma aislada. John Gibbs nos recuerda que “these elements are most productively thought of in terms of their *interaction* rather than individually—in practice, it is the interplay of elements that is significant” (55). Las relaciones que ocurren entre los elementos de la *mise-en-scène* son las que provocan efectos estéticos, emociones, etcétera. Estos, a su vez, están en relación con otros

aspectos como el sonido, y así como no pueden aislarse entre sí al analizar un encuadre, tampoco pueden separarse de otros encuadres en otros planos de la películas pues, finalmente, un film es una puesta en serie de planos. Es en todas estas interacciones donde se puede atisbar la presencia de quien es responsable de tales decisiones: la persona que dirige la película.

La idea del director como autor de la película va de la mano del concepto de *mise-en-scène*. En el texto seminal titulado originalmente en francés “De Sica: metteur en scène”, André Bazin compara a varios directores del neorrealismo italiano. Al referirse a Roberto Rossellini, el crítico francés establece que su “estilo es de una estética totalmente diferente. Fácilmente pone de manifiesto sus leyes. Corresponde a una visión de mundo que se traduce inmediatamente en estructuras de la puesta en escena. Si se quiere, el estilo de Rossellini es ante todo una mirada, mientras que el de De Sica es ante todo una sensibilidad” (Bazin 344). Es decir, en los elementos de la *mise-en-scène* es donde se encuentra la visión del mundo personal de cada cineasta, lo cual permite diferenciar la obra de Rossellini de la de De Sica, ya que la *mise-en-scène* “encompasses the areas of decision making for which the director is responsible” (Gibbs 103). Si para Mourlet el valor de este concepto recae en su capacidad de “*hacer una imagen del mundo*” (Aumont 77), quien toma las decisiones que encaminan a la creación de esa imagen es el autor del film, pues “if one recognises the expressive value of the *mise-en-scène* then the director must logically be the artist responsible” (Gibbs 112). Este valor expresivo es lo que Bazin denominó como estilo. Al estudiar las “Shakespeareadas” queda claro que hay un estilo, pues hay trabajo con la *mise-en-scène* en cada película y *entre* las películas que conforman la serie. Por lo tanto, más allá de que en el discurso de Piñeiro se atisbe una intención de autoproclamarse autor, es en sus películas, en *lo que muestran* y en *cómo lo muestran* que podemos confirmar que Matías Piñeiro es tal: un *metteur-en-scène*.

1.2.2. Las “Shakespeareadas”: un estilo personal

A lo largo de las seis películas que conforman la serie alcanzamos a ver un estilo personal a partir de la *mise-en-scène*. La presencia del teatro, por ejemplo, es una constante que da cuenta de ello. Basta con percibir que hay un grupo de actrices encabezado por María Villar y Agustina Muñoz, las cuales aparecen película a película, interpretando, justamente, actrices. Las relaciones que suceden entre los personajes a lo largo de la serie y el paso del tiempo reflejado en sus cuerpos crean una imagen específica del mundo: la de una familia teatral y cinematográfica a lo largo de los años.

Asimismo, en *Viola*, el vestuario —su materialidad, sus colores y sus texturas— ocupa una posición predominante. Por ejemplo, en la segunda secuencia (00:28-01:48) Sabrina habla por teléfono con Agustín. En el primer encuadre (**Figura 3**), la joven aparece de perfil en un primer plano ligeramente picado. Una afelpada manta blanca estampada con flores rojas le cubre el cuello. Esta pieza de vestuario queda de relieve dado que resulta ser lo más notable entre los elementos visibles, pues su proximidad, el punto de vista, lo cerrado del encuadre y el fondo negro, en conjunto con el color de cabello de Sabrina, apenas dejan ver los rasgos faciales de la actriz. Posteriormente, ya en el escenario de la representación teatral (01:53), Sabrina aparece en primer plano interpretando a Olivia (**Figura 4**), cubierta con un velo negro que remite al hecho de que la duquesa debe guardar luto por las muertes de su padre y de su hermano, de modo que “[she] shall not behold her face at ample view” (1.1.26). La semejanza de la composición de esos dos encuadres marca una tenue línea divisoria que establece la frontera entre teatro y realidad: la cobija de flores remite a la realidad fuera de la obra y el velo negro al espacio que el teatro ocupa dentro de esa realidad, pero, finalmente, Sabrina, como Olivia, “like a cloistress she will veiled walk” (1.1.27). El análisis sobre el vestuario se puede profundizar, pero sirva este pequeño ejemplo para dar cuenta de la relevancia expresiva que tiene un elemento de la *mise-en-*

scène por sí mismo y en su interacción con otros elementos y para constatar, así, el estilo de Matías Piñeiro.



Figura 3 (00:28)



Figura 4 (01:53)

El discurso personal de Matías Piñeiro (más específicamente su bagaje cultural y sus gustos cinematográficos) se manifiesta también en la *mise-en-scène*. Más allá de referir constantemente a cineastas en su discurso crítico, Piñeiro hace patente la cinefilia en sus películas, de lo cual hay evidencia

concreta y visual. Por ejemplo, en *Viola*, el negocio de piratería se llama *Metrópolis*, en clara alusión al filme de 1927 dirigido por Fritz Lang. La tipografía de la “M” con la que estampan los pedidos (**Figura 5**) (23:00) es la misma que la del emblemático afiche de *Metrópolis* (**Figura 6**). Además, estos paquetes aparecen constantemente filmados en primer plano, lo que invita a reparar en ellos como objetos y, así, establecer conexiones con otras películas. Por si fuera poco, los sellos con el que Viola estampa esa “M” en cada paquete son unas papas (53:18) que remiten a las de *Les glaneurs et la glaneuse* (Agnés Varda 2000) (**Figuras 7 y 8**). El término “Shakespearada” no sólo agrupa una serie de películas en torno a Shakespeare, sino que es la forma en la que se identifica el sello de un estilo personal.



Figura 5 (23:00)



Figura 6



Figura 7 (53:18)



Figura 8

En suma, la definición que Matías Piñeiro hace de sus “Shakespeareadas” nos deja ver diferentes rasgos de una adaptación tal como la entiende Julie Sanders: la inserción dentro de una tradición, la incorporación y el diálogo con diferentes obras artísticas, la relación fértil con un texto en específico, la importancia del placer, etcétera. Por lo tanto, podemos decir que las “Shakespeareadas” son adaptaciones y conforman un estilo gracias a la *mise-en-scène* de Piñeiro, aun en contra de su propio planteamiento. Definir esto era necesario para poder esclarecer por qué y cómo las películas pueden considerarse adaptaciones. El objeto del siguiente capítulo será la interacción particular con *TN*. En él se abordará el trabajo en ambas obras, con la *mise-en-scène* como la principal variable por analizar.

CAPÍTULO 2. “FOR SAYING SO, THERE’S GOLD”: EL TRABAJO EN VIOLA Y EN TWELFTH NIGHT

La comparación de algunas de las intervenciones de Matías Piñeiro con los enfoques de Julie Sanders expuestos en el capítulo anterior permite pensar en las “Shakespeareadas” como adaptaciones. Las películas del cineasta argentino son tales gracias a la interacción con otras obras artísticas y a su proceso creativo. Dentro de esas interacciones, la más prominente es la que ocurre con la obra de William Shakespeare, particularmente con *Twelfth Night*. La relación adaptativa entre ambas sucede a partir de la intersección, tal como la propone Dudley Andrew. Como ya mencioné, los puntos de contacto entre el filme y la obra teatral son vastos y estos forman parte de dicha intersección. Uno de esos puntos de contacto es la clase social de los personajes. A lo largo de *TN* los personajes comentan que su clase condiciona sus vidas. Por ejemplo, en la segunda escena de la obra Viola menciona que su rango “might not be delivered to the world” (1.2.38). O bien, las aspiraciones de Malvolio por ascender socialmente se manifiestan claramente cuando expresa que anhela “[I]o be count Malvolio” (2.5.32). De modo semejante, en la película de Piñeiro, los mecanismos de subsistencia de los personajes se subrayan constantemente, es decir, hay un énfasis por mostrar en qué trabajan y, a partir de ello, se deducen sus condiciones sociales. El trabajo es el tema de este capítulo.

En la película, Viola y su novio Javier tienen un negocio de películas pirata. A lo largo del filme ella trabaja y sostiene conversaciones sobre este tema. Su situación laboral es todo menos estable. Así pues, la hipótesis de este capítulo es que la *mise-en-scène* del trabajo de Viola expone una situación de precariedad, que puede encontrarse también en la obra de William Shakespeare. El análisis del trabajo en la película permite, a su vez, vincular a la Viola de Piñeiro no sólo con su homónima sino también con Feste; ambos personajes realizan un trabajo de entretenimiento que es precario. Entonces, el propósito es demostrar que, a partir de este énfasis en el trabajo precariamente remunerado, ambas obras exponen la situación en la que se encuentran las personas que realizan actividades artísticas. Para

ello, primero expondré la intersección como modalidad adaptativa, según la propuesta de Dudley Andrew. Inmediatamente, me referiré al texto “Viola debe morir”, en donde Nicolás Prividera plantea que en el cine de Piñeiro los personajes están en una posición ajena al mundo. Refutar esta idea es el punto de partida para mostrar cómo, a partir de las diferentes actividades que conforman su labor, el personaje de Viola en la película no se encuentra en una posición privilegiada. Posteriormente, explicaré la importancia que tienen los pagos en *TN* y lo que dejan ver acerca de la clase social a la que pertenece Feste. Finalmente, analizaré cómo Matías Piñeiro pone en escena los pagos en *Viola* y cómo estos también son evidencia de la precariedad en la que Viola subsiste.

2.1. LA INTERSECCIÓN COMO MODALIDAD ADAPTATIVA

Según Dudley Andrew, la intersección es una modalidad adaptativa en la cual “we are presented not with an adaptation so much as a refraction of the original” (422).¹⁸ Esta idea surge de las ideas de André Bazin en torno a *Journal d'un curé de campagne* (1951), la adaptación que hizo Robert Bresson de la novela homónima de George Bernanos. Para explicar la refracción que ocurre en la intersección como modalidad adaptativa, Andrew expande la metáfora que usa el crítico francés de la siguiente forma:

Bazin claims that the film *is* the novel as seen by cinema....the original artwork can be linked to a crystal chandelier whose formal beauty is a product of its intricate but fully artificial arrangement of parts while the cinema would be a crude flashlight interesting not for its own shape or the quality of its light but for what makes appear in this or that dark corner. (423)

En otras palabras, la intersección es un contacto directo entre las dos obras, en el cual el filme tiene la capacidad de revelar con sus medios un aspecto de la obra fuente. *Viola* y *TN* se vinculan

¹⁸ Hay términos de la adaptación dramaturgica que pueden apuntar al trabajo que realiza Piñeiro tales como versión, intervención, deconstrucción, pero que por motivos de la longitud y el alcance de este trabajo he decidido omitir.

explícitamente a partir del registro que la película hace de un montaje de la obra de Shakespeare. En la segunda secuencia, Elisa Carricajo y Agustina Muñoz interpretan la escena cinco del primer acto de *TN*, en la que Viola (disfrazada como Cesario) le presenta a Olivia la embajada de amor de Orsino. De este modo, el filme establece un contacto directo con el texto dramático y, así, observamos la obra teatral desde el cine. Sin embargo, como se verá, hay otros elementos que contribuyen a esa intersección. En esta modalidad adaptativa, las películas “fear or refuse to adapt” (Andrew 423); es decir, se trata de la misma clase de miedo o rechazo que podemos percibir en lo que el propio director argentino ha expuesto.

Así pues, Bazin usa una metáfora para explicar la intersección como modalidad adaptativa. Dicha metáfora puede expandirse aún más para esclarecer la relación adaptativa de la película de Piñeiro y la obra de Shakespeare. Para ello, basta con pensar en el ejemplo clásico que se emplea para explicar el fenómeno de la refracción: el del lápiz sumergido en un vaso de agua. Cuando se realiza este experimento, el lápiz aparenta estar quebrado, lo que no deja de ser una ilusión óptica, ya que el objeto está íntegro. Siguiendo este ejemplo, la película es el vaso de agua y la obra teatral es el lápiz: la segunda está *al interior* de la primera, pero parece fragmentada. De este modo, la adaptación que hace Piñeiro de *TN*

[N]o se trata ... de traducir ... , ni menos aún de inspirarse libremente, con un respeto amoroso, para conseguir un film que sea un doble de la obra, sino de construir sobre [ésta], por medio del cine, una obra en segundo grado. No ya un film “comparable” a la [obra], o “digno” de ella, sino un ser estético nuevo que es como la [obra] multiplicada por el cine. (Bazin 148)

El proceso que describe Bazin forma parte de los mecanismos propios que el director usa para, mediante su estilo —es decir, desde la *mise-en-scène*—, construir ese “ser estético nuevo”.

Asimismo, todo lo anterior se emparenta con la interpretación de Thomas Cartelli que cité con anterioridad. El crítico establece que “[Piñeiro] concentrates so intently on each play’s female protagonist that the character becomes the contemporary surrogate for, or comes to embody, the play itself” (446). Desde esta perspectiva, los roles femeninos son una sinécdoque que encarna la obra. De manera semejante, en términos de Bazin —así como del modo en que Andrew lee al propio Bazin—, los personajes de *Viola* son destellos del candelabro que iluminan partes de *TN*. Si bien los roles femeninos de la comedia son la intersección más evidente entre las dos obras, también hay puntos de contacto entre estructuras temporales, temas y, especialmente, acciones dramáticas. Prueba de ello es lo que ocurre con la Viola de María Villar y cómo la manera en la que se registran sus acciones permiten vincularla con un personaje como Feste. Esto, a su vez, trae a colación otros temas como la clase social.

2.2. CLASES SOCIALES Y TRABAJO EN *VIOLA*

2.2.1. La clase social de los personajes de las películas de Piñeiro: ¿una comunidad ajena al mundo?

Un objeto de análisis recurrente de la obra de Matías Piñeiro es la presencia de la realidad local; a saber, las maneras en que lo social o lo político aparecen en las películas, o bien se ausentan de ellas. Lo anterior se puede apreciar en la frecuencia con la que se menciona la clase social a la que pertenecen los personajes de las “Shakespeareadas”.¹⁹ En dichas lecturas, la clase social de los personajes resulta difusa, ya que a partir de las mismas variables han surgido interpretaciones radicalmente opuestas.²⁰ La

¹⁹ Ver García Candela 108-9; Koza “Críticas breves (33) <http://www.conlosojosabiertos.com/criticas-brevs-33-viola/> ; Podalsky citada en Burnett (205-6); Prividera (156-161) y “Viola debe morir” <http://www.conlosojosabiertos.com/viola-debe-morir/>; Quintín “Role Models: The Films of Matías Piñeiro” <https://cinema-scope.com/features/role-models-the-films-of-matias-pineiro/>

²⁰ Prueba de ello es el análisis de Nicolás Prividera sobre los textos de Quintín y García Candela: “si Quintín leía el arte de la fuga de los personajes de Piñeiro como un repliegue ante el avasallante estado totalitario, para Candela que ‘hayan podido replegarse al espacio privado, podido estudiar teatro y permitirse gastar su tiempo libre en estas menudencias sentimentales y artísticas es la señal de cierta movilidad social’. Candela lee, como Quintín, desde el “repliegue”, pero para revelarnos en

precariedad laboral que se muestra en *Viola* da cuenta de las dificultades para subsistir de los personajes. Por esta razón, la película tiene, aunque de forma velada, un componente político. Esto contradice la postura de Nicolás Prividera, para quien el cine de Piñeiro es apolítico, ya que tiene “la voluntad de conformar una comunidad cerrada, ajena al mundo” (“Viola debe morir”). De la evaluación apenas citada, se puede inferir que, en tanto que “comunidad cerrada, ajena al mundo”, los personajes están alejados de problemáticas de orden económico, por lo que pueden dedicarse al arte; es decir, que son personajes con privilegios. Empero, esa apreciación no es del todo certera.

Prividera interpreta la presencia de la obra de Shakespeare como una evidencia para decir que la clase social de los personajes de Piñeiro tiene ciertos privilegios, lo cual da pie para que conformen una “comunidad cerrada”. La forma en la que Piñeiro interactúa con el teatro shakespeariano ha sido vista como una estrategia para que sus películas circulen en festivales prestigiosos. Para Prividera, el gusto de Piñeiro por Shakespeare es un rasgo de una clase privilegiada. Por lo tanto, aunque las películas del cineasta argentino no dejen de ser parte de una cultura latinoamericana, la aparición del teatro shakespeariano sirve para interpelar a culturas históricamente dominantes como la europea. Esto, en palabras del crítico, representa una

[D]oble frescura para la extrañada mirada extranjera: ... la sorpresa de oír en la lengua de Calibán los mismos parlamentos que suelen fatigar a cualquier escolar ... Ese es el único modo en el que el primer mundo puede soportar cierta sofisticación en el cine de la periferia: verlo como un reflejo invertido (como una victoria de la civilización sobre la barbarie...). (“Viola debe morir”)

La analogía entre escuchar un diálogo en una lengua no inglesa y la “lengua de Calibán” es de sí cuestionable, pues, además de que limita severamente la interpretación de la “lengua natural” de

cambio un Piñeiro kirchnerista, aunque igualmente sotto voce.” (160). Ahondar en estas posturas excede el alcance de este trabajo, pero considero pertinente mencionarlo para ilustrar que este fenómeno tiene lecturas contrastantes.

Calibán, se puede argüir que el español (aunque se sugiera figurativamente), al igual que el inglés, también es una lengua imperial, sobre todo para el contexto original de la obra de referencia: *The Tempest*. Más allá de eso, empero, el fragmento anterior ilustra el alcance que esta relación intertextual puede tener y refuerza la idea de que, para algunos, el de Piñeiro es un cine que pertenece a cierta élite. Sin embargo, aunque la perspectiva de Prividera interpreta la presencia de Shakespeare como un gesto de apelación a la cultura dominante, no explica del todo por qué y cómo sucede el intercambio para darle esa significación; es decir, no hay una ejemplificación directa con momentos de la película, ni una indagación profunda del texto shakespeariano, más allá de la alusión fácil a Calibán.

Cuando observamos las situaciones laborales que viven los personajes en *Viola*, más que encontramos situaciones cómodas, nos encontramos ante situaciones de precariedad, particularmente la que vive el promedio del sector cultural en América Latina. Si bien los personajes pertenecen a cierta clase media con acceso a la educación que les permite leer y actuar a Shakespeare, sus trabajos no son estables. El ejemplo más claro es el de Viola y Javier, quienes viven de un negocio de piratería. Es decir, su sustento económico estriba en una actividad clandestina: la distribución no legal de productos culturales, sin obligaciones fiscales, pero tampoco sin prestaciones laborales.²¹ Quien padece más de esta circunstancia es Viola. En la *mise-en-scène* y en los diálogos hay evidencia de las dificultades que genera esta circunstancia.

2.2.2. Las acciones de un trabajo clandestino

La secuencia inicial (00:07-00:27) de *Viola* consta de un solo plano en el que se muestra la carretera de una ciudad y el transitar de los automóviles. Al fondo del campo visual se logra atisbar a una mujer que anda en bicicleta, en medio del ir y venir de los coches. Durante la secuencia, la cámara realiza un

²¹ La piratería y todas las implicaciones que menciono reflejan y figuran íntimamente la endémica precariedad económica de Argentina actual. Sin embargo, por cuestiones del alcance de este trabajo, he decidido no ahondar en ello.

paneo hacia la izquierda, que cumple con un triple propósito. La primera función es descubrir y describir el espacio en el que está ocurriendo la acción; la segunda es acompañar y seguir a los objetos en movimiento que, en este caso, son los automóviles; y la tercera es seguir al personaje.²² Sin embargo, en medio de ellos, el único sujeto claramente discernible es la mujer en bicicleta, precisamente por ser el único cuerpo visible que no está dentro de un medio de transporte. Esa mujer es María Villar, quien interpreta a Viola. A pesar de que el plano general podría provocar que la actriz se perdiera en el paisaje, se puede decir que la cámara en realidad la acompaña y que, por lo tanto, es ella quien mueve la acción. Hacia el final del plano aparece en pantalla el título de la película, *Viola*, lo cual termina por reforzar el carácter protagónico y movilizador que tiene este personaje, pues ella lleva el nombre que intitula al filme y, a su vez, comparte el nombre de la protagonista de *TN*. Toda esta secuencia tiene como eje una escena urbana específica, el tránsito, y una acción destacable, andar en bicicleta, pura y llanamente andar en bicicleta. Sin embargo, en las secuencias siguientes se establece una distancia para retomar la teatralidad en la voz y las acciones de los otros personajes en la ficción fílmica. Asimismo, con lo que ocurre más adelante, queda claro que esta acción forma parte de la serie de actividades que conforman un trabajo.

Después de este momento, Viola no vuelve a aparecer en el campo visual hasta que transcurre un tercio de la película. Es necesario señalar que es en el campo visual donde no aparece, porque sí lo hace en el campo sonoro. Durante la secuencia en que Sabrina y Cecilia ensayan los diálogos de *TN* (13:18- 22:59), se escucha que alguien llama a la puerta y suena el celular de Sabrina. Viola, nos enteramos después, es quien produce esos sonidos, por lo que está presente de manera virtual. El personaje de María Villar vuelve a aparecer en la secuencia que sigue al ensayo (23:00-25:49), en la

²² La secuencia también coloca al espectador en el lugar de Viola al inicio *Twelfth Night*. Como señala Mark Thornton Burnett, “[F]igurations of identity in *Viola* are captured not in moving streams but in the roads and highways of Buenos Aires. Viola’s opening question, ‘What country, friends, is this?’ (1.2.1), makes perfect sense in the alienating environment” (195).

habitación del primer cliente. La primera imagen (23:00) que vemos es el primer plano de un paquete con el sello de la “M” roja (ver **Figura 5**). Fuera de campo, se escucha la voz de un hombre que va a la mitad de un enigmático relato acerca de una mujer que sale de un apartamento y, al llegar a la estación de autobuses, se percató de que olvidó un anillo. La historia sugiere una infidelidad, pero no queda claro si es la mujer o su marido quien la comete. Tras un plano que muestra a Alberto Ajaka, el actor que narra dicha historia, un *tilt-down* reintroduce a la protagonista (23:35) (**Figura 9**), mostrando sólo su cabello iluminado por la luz del exterior; en la otra mitad del encuadre, el cliente, fragmentado y fuera de foco, introduce los dedos en el bolsillo del pantalón, haciendo una pantomima del acto de sacar una moneda (23:07-24:18). El fuera de foco resalta la entrada a escena de Viola, a quien, dicho sea de paso, no habíamos visto desde una distancia tan próxima y que, hasta este punto, aún no ha girado la cabeza para mostrar su rostro.



Figura 9 (23:35)

El relato del hombre es sumamente sugerente. Más sugerente aun resulta la manera en que Viola, tras volver el rostro hacia la cámara y mirar al lado izquierdo del encuadre, en dirección de donde se desplazó su interlocutor, hace un movimiento en el cual se aprecia que estaba sentada sobre la cama, pues termina por quedar completamente recostada (24:17) (**Figura 10**). ¿Qué hace Viola en la recámara

de este hombre? Hasta este punto, no sabemos que se dedica a vender películas pirata y la única evidencia que tenemos del negocio es ese plano que muestra el paquete, cuyo contenido también desconocemos. Lo que indica que esto es una situación laboral es la *mise-en-scène* de un pago, la cual analizaré a detalle en breve, pero que traigo a colación ahora para enfatizar que es en este momento en donde nos percatamos de que Viola está trabajando.



Figura 10 (24:17)

En las secuencias siguientes (25:49-35:19), el trabajo de Viola como repartidora se muestra con más claridad. Este trabajo es de mensajería, como el que hace la protagonista de Shakespeare, (“Tell me your mind, I am a messenger”, 1.5.199-200). Esto queda en evidencia a partir de todos esos planos sostenidos y pausados en los que, nuevamente, aparece en bicicleta. Un catálogo de diferentes movimientos de cámara (*paneos* de izquierda a derecha, *travellings* horizontales) la siguen en su andar por toda Buenos Aires, mientras entrega paquetes. En la entrega que sigue a la del hombre del relato, nos enteramos de que su negocio se llama Metrópolis, pues cuando le preguntan quién es, ella responde “Viola de Metrópolis” (26:36-26:38) —el hecho de que Viola en *TN* es “[O]f Messaline” (5.1.228) establece una semejanza fonética a partir de la primera sílaba de los dos nombres propios—. En medio

de su errar urbano, la joven aprovecha “to hull ... a little longer” (1.5.198) con algunos clientes en sus apartamentos o en la banqueta. La escala de planos va del gran plano general al plano de detalle. Los planos generales la muestran ora acercándose del fondo del campo visual hacia el frente, ora yendo de la proximidad hacia la profundidad de campo; mientras tanto, el plano de detalle llega a mostrar sus manos cuando sujetan el mapa de la ciudad o cuentan el dinero (27:10-27:37). Este vaivén, que va de lo general a lo particular, así como la duración pausada de los planos enfatizan las distancias (de Paternal a Villa Crespo) por las que se desplaza el personaje: una mujer joven en medio de una gran ciudad.

La *mise-en-scène*, así, pone de manifiesto la acción de andar en bicicleta, la cual ya no es sólo una acción en sí, sino que forma parte de un trabajo. Estos recorridos establecen que, en principio, una de las labores de Viola es un ejercicio físico en el que hay una exposición corporal ante el tráfico de la ciudad. Como prueba de lo anterior, hay que ver esos planos en los que María Villar se encuentra en la profundidad de campo y, por los costados del encuadre, los automóviles entran a campo rápida y violentamente, como arrollándola (por ejemplo, en 34:21-34:30). Es decir, su trabajo tiene un cierto grado de riesgo,²³ que se asemeja al que sufre la Viola de Shakespeare tras el naufragio. Así como después de dicho evento “[I]t is perchance that [Viola] were saved” (1.2.5), la fortuna ayuda a que María Villar no sea atropellada en dichas circunstancias. Thornton Burnett refuerza esta idea cuando dice que “taking its cue from the play, Viola is a displaced, a personality slightly adrift, ... unsure of her own direction” (195). Por lo tanto, el hecho de que el personaje se enfrente a esto en su día a día, contradice la postura de Prividera en la que el crítico sugería que en la película existe “la voluntad de conformar una comunidad cerrada, ajena al mundo” (“Viola debe morir”). Por el contrario, el personaje que interpreta Villar está *expuesto* al mundo, a los accidentes de tránsito y, dado el carácter

²³ Figurativamente, todas estas acciones se pueden interpretar, ampliar y vincular con la precariedad de la economía de Argentina de un modo más políticamente explícito. Ver nota 21.

informal del negocio, no cuenta con un seguro de salud que la proteja en caso de cualquier eventualidad.

Cuando Viola visita al tercer cliente (29:41-30:28), descubrimos que los paquetes que reparte contienen películas pirata gracias a un plano de detalle en el cual pasa los DVDs por debajo de la puerta (30:07) (**Figura 11**). Después, cuando llega a casa de Sabrina para entregarle películas a Agustín, apreciamos otro rasgo de este trabajo: la espera. Durante toda la secuencia (30:29-33:36), Viola intenta contactar a alguien en la casa, llama por teléfono una y otra vez, deja mensajes en la grabadora y toca repetidamente la puerta sin respuesta. Así como el personaje homónimo de Shakespeare espera ser atendido en la casa de Olivia para presentar la embajada de Orsino, el personaje de Villar debe ser paciente para poder completar la entrega (con otro par de desplazamientos incluidos). Es decir, Viola en esta espera tiene el tiempo para “[M]ake her a willow cabin at [the] gate / And call upon [her] soul within the house” (1.5.261). Mientras aguarda a que, finalmente, Agustín llegue a su apartamento, Viola entra al coche de Cecilia y es en esa secuencia (35:19-47:28) en donde se nos proporciona información detallada acerca de su empleo.

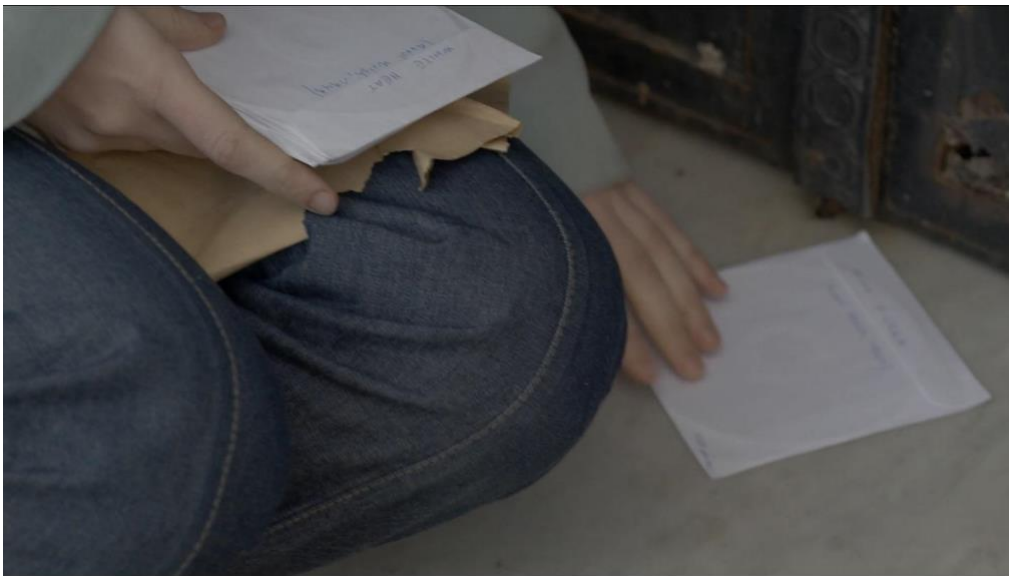


Figura 11 (30:07)

Las dos mujeres conversan en una serie de campos / contracampos. Cecilia le pregunta a Viola “¿Y qué, vos trabajas de eso?” (39:22-39:23). Viola asiente y posteriormente informa que lo que hacen ella y su novio —es decir, lo que “piratean”—²⁴ es “música, cine; de todo un poco en realidad” (39:32-39:34). Él “hace las cosas de internet” (bajar las películas) y ella lo reparte (39:39-39:43). Quienes son afines a descargar contenido de internet para saciar la curiosidad que produce la cinefilia saben que, más allá de la ardua búsqueda de algún título difícil de encontrar, descargar una película es bastante sencillo, pues basta con una serie de *clicks*. Esta información no es un detalle menor, pues establece una distinción entre lo que hace Javier y lo que hace Viola: mientras él hace algo físicamente poco exigente, ella tiene que enfrentarse al peligro de la ciudad. En este momento el diálogo revela a qué se dedica Viola y cómo se reparten, *grosso modo*, las labores en su pequeño negocio.

Posteriormente, el resto de las actividades que componen este trabajo se muestran gracias a la *mise-en-scène*. Mediante una serie de primeros planos y desenfocos que llaman la atención hacia la acción, las diferentes etapas que preceden a la entrega de las películas quedan en evidencia. Primero, Viola recorta una hoja de papel con la “M” de Metrópolis (**Figura 12**) (50:28-50:56). La acción se sostiene un buen rato y, finalmente, la hoja queda desenfocada para que ahora la ejecutante de la acción se distinga. Unos planos más adelante (52:51-53:29), Viola agarra una brocha y comienza a pintar la “M” en la papa que utiliza como sello; después, la cámara realiza un *tilt-down* y un paneo a la derecha que dejan en primer plano la acción de estampar dicho sello en el papel con el que se envuelven los paquetes (Ver **Figura 7**). La repetición de este procedimiento se muestra en los siguientes planos. La

²⁴ El acto de “piratear” en la película, dicho sea de paso, puede tener diferentes interpretaciones que vinculan la película con *TN*. Para Mark Thornton Burnett este detalle acerca del trabajo de Viola “neatly plays with a broader thematics centring on the ‘original’ and the ‘copy’” (198), lo cual se puede apreciar, por ejemplo, en el hecho de que los protagonistas de la obra sean gemelos. Incluso, resulta posible pensar el proceso adaptativo de Piñeiro como una suerte de piratería, en tanto que realiza una serie de alteraciones al libreto shakespereano.

forma en la que se muestran dichas acciones hace destacar el carácter artesanal y minucioso de este oficio. La *mise-en-scène*, así, tiene el propósito de mostrar todas las acciones de un trabajo.

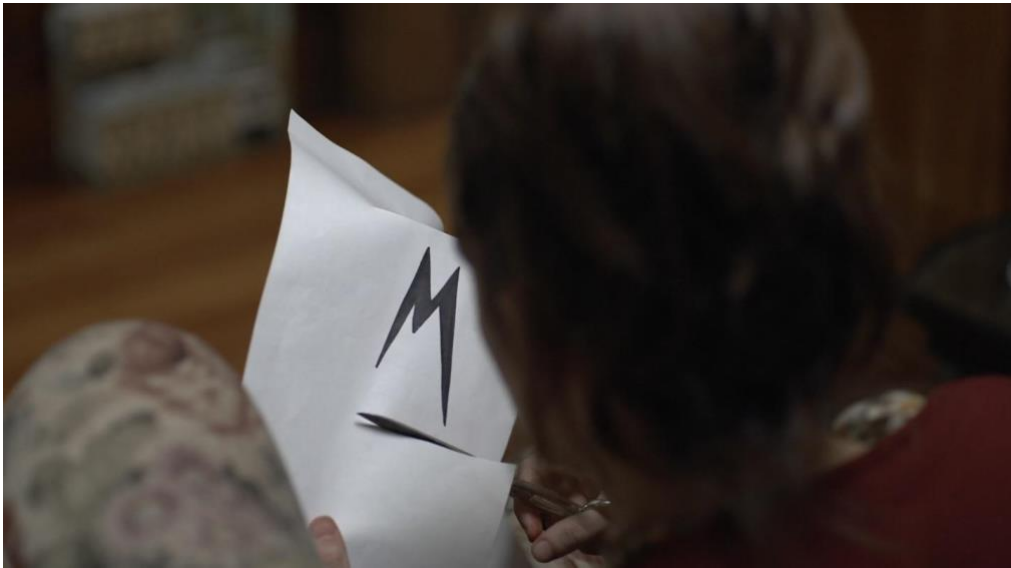


Figura 12 (50:28)

Finalmente, hay un diálogo que deja claro que, al menos en el caso de Viola, los medios de subsistencia de este personaje son opuestos a lo que plantea Prividera (“Viola debe morir”). En un plano medio (54:06), Viola pinta una de las papas con las que sellan los paquetes. Gastón, un músico de remplazo que toca con Javier acaba de llegar al apartamento y aparece al fondo del encuadre. “¿Vos no estudias en Marcelo T?” (54:28-54:29), le pregunta el hombre a Viola. “No, en Villa Crespo estudio” (54:30-54:32), responde ella. Luego, ella le comenta que estudia psicología pero que “Igual este cuatrimestre dej[ó]” (54:36-54:40). Gastón hace esas preguntas porque piensa que ha visto a Viola en algún lado. A lo largo del plano, ambos “throw a strange regard upon [each other]” (5.1.208), en una confusión muy propia de *TN*. Los dos se han visto antes: durante los recorridos de Viola se cruzaron un par de veces (en 30:45-31:00 y en 31:01-31:07). Sin embargo, lo que cabe destacar de este diálogo es que Viola menciona que abandona sus estudios. La joven no da una razón, empero es posible presumir que se debe a cuestiones laborales que le impiden seguir en la universidad, ya que durante casi todos los momentos en los que aparece en el filme está trabajando, como queda claro gracias a la

mise-en-scène. Finalmente, hay una acción que resalta el carácter económico de la actividad de Viola y que, además, es una intersección más con *TN*: los pagos.

2.3. MANERAS DE MOSTRAR UN PAGO

2.3.1. Los pagos en *Twelfth Night*

En *Twelfth Night*, es recurrente que un personaje le dé dinero a otro. Con exactitud, dicha acción ocurre ocho veces a lo largo de la obra; por lo menos una vez en cada acto. En los diálogos que acompañan a este gesto suele haber una reflexión sobre las implicaciones de este intercambio. En *Viola*, los pagos, que bien podrían pasar desapercibidos, destacan gracias a la *mise-en-scène* de Matías Piñeiro. Es decir, la manera en la que el cineasta filma los intercambios de dinero enfatiza la acción en sí misma y permite generar lecturas de la importancia de las circunstancias económicas tanto en la película como en la obra de Shakespeare.

Desde muy temprano en *TN*, los pagos se muestran como una acción relevante. En la segunda escena, tras el naufragio, Viola tiene la esperanza de que Sebastián, su gemelo, “[P]erchance ... is not drowned” (1.2.4). Ante esto, el Capitán intenta tranquilizar a la joven relatándole que vio a su hermano “bind himself ... [T]o a strong mast that lived upon the sea” (1.2.11-3), sugiriendo que Sebastián está a salvo en algún lugar. La acción que sucede a este relato esperanzador es un intercambio monetario. Inmediatamente, Viola procede a hacerle un pago al Capitán, lo cual se explicita en la frase “[F]or saying so, there’s gold” (1.2.16), en donde la palabra “gold” refiere directamente al dinero. Hay que destacar que, más allá de las razones por las cuales la joven realiza dicha acción, ésta ocurre muy temprano en la obra. Las dos primeras escenas de *TN*, tanto en montajes como adaptaciones fílmicas, suelen invertirse. Es decir, las puestas de la obra a menudo abren mediante la segunda escena del texto en vez de la primera, en parte a causa de la arquitectura de los teatros: “the proscenium-arch stage

made it more economical to get the seaside scene out of the way in order to concentrate on the alternation between the houses of Orsino and Olivia” (Elam 97). En esas dos escenas se privilegia el discurso (la exposición de Orsino acerca de su amor por Olivia y los relatos del Capitán). Por esa razón, el pago destaca como una de las primeras acciones que ocurren en el escenario —junto con la coreografía del naufragio y los músicos que tocan en la corte de Orsino. Por lo tanto, desde el comienzo de la obra se subraya la centralidad de este gesto, misma que se refuerza al final de la segunda escena, cuando Viola le dice al Capitán que “[she]’ll pay [him] bounteously” (1.2.49) por mantener en secreto su verdadera identidad.

La mayoría de los pagos ocurre cuando Feste recibe alguna propina por entretener a los demás personajes. En dichos diálogos, el bufón intenta que le dupliquen o incluso le tripliquen la cantidad de dinero que le fue otorgada, lo cual convierte dicha acción en una suerte de rutina cómica, no exenta de alguna reflexión sobre la situación económica del personaje. Según Karen Greif, hasta el montaje de Peter Gill en Royal Shakespeare Theatre en 1974, “*Twelfth Nights* had often glossed over Feste’s money-grubbing, by compressing the dialogue or tossing it off lightly”. Sin embargo, aquel montaje, en el que el bufón fue interpretado por Ron Pember, “made much of these episodes thereby underlining both the entertainer’s dependence on his audience and his disdain for their limitations” (74). Esta apreciación sobre las posibilidades dramáticas de las propinas a Feste refuerza la trascendencia que tienen los pagos en la obra. Analizar a detalle cada vez que se repite dicha acción excede los propósitos de este trabajo; sin embargo, hay un intercambio que resulta particularmente ilustrativo.

En la tercera escena del segundo acto, Feste llega a la casa de Olivia con el afán de entretener a Sir Toby y Sir Andrew. En su interacción, hay varias alusiones al dinero:

SIR ANDREW: By my troth the fool has an excellent breast. I had rather than forty shillings I had such a leg and such so sweet a breath to sing, as the fool has. In sooth, thou wast in very gracious fooling last night when thou spok’st of Prigrogromitus, of the Vapians

passing the equinoctial of Queubus. 'Twas very good, i'faith. I sent thee sixpence for thy leman. Hadst it?

FESTE: I did impetico thy gratillity – for Malvolio's nose is no whipstock, my lady has a white hand and the Myrmidons are no bottle-ale houses.

SIR ANDREW: Excellent! Why, this is the best fooling, when all is done. Now, a song.

SIR TOBY [*to Feste*]: Come on, there is sixpence for you. Let's have a song.

SIR ANDREW [*to Feste*]: There's a testril of me too. If one knight give a –

FESTE: Would you have a love-song, or a song of good life?

(2.3.13-35)

Al final de estos diálogos, Sir Andrew y Sir Toby le dan dinero a Feste (“there is sixpence for you”, “There's a testril for you”) para que les cante una canción; es decir, para que los entretenga. Así como en la escena en la que Viola le da dinero al Capitán, los diálogos indican la acción de un pago. Sin embargo, en este momento de la obra no sólo hay un pago, sino que hay una serie de menciones a la moneda que resultan reveladoras.

En primer lugar, Sir Andrew valora las capacidades dancísticas y vocales del bufón en contraste con el dinero: el acompañante de Sir Toby preferiría tener esos talentos que poseer “forty shillings”, una suma no menor en tiempos de Shakespeare. Esta valoración en términos económicos no es arbitraria a la luz de la propina que le pagan a Feste diálogos más adelante. Inmediatamente, Sir Andrew comenta que las bufonerías de Feste la noche anterior fueron muy disfrutables (“gracious fooling”) y que, por ello, “[he] sent [him] sixpence for [his] leman”. Es decir, incluso antes de los pagos que aparecen en la escena, hay una referencia a un envío de dinero en el pasado, donde los servicios de Feste se remuneran: los intercambios monetarios están presentes, aunque no se muestren. Más aún, Sir Andrew señala que ese dinero es para “[Feste's] leman”; es decir, para su novia o su dama de compañía, lo cual sugiere una relación entre la remuneración de un trabajo y su pareja. Ante esto, Feste responde que él “did impetico [Andrew's] gratillity”; en otras palabras, que se guardó para sí mismo el dinero que Andrew le enviaba para su amada. Aunque no hay más mención a una pareja romántica

de Feste, este diálogo menor, como se verá en breve, es una intersección más con *Viola*, aunque en apariencia no haya una relación evidente.

En esta escena, empero, el comentario más revelador es el que hace Feste acerca de su relación laboral con Malvolio y Olivia. Al decir que “Malvolio’s nose is no whipstock, my lady has a white hand and the Myrmidons are no bottle-ale houses”, Feste sugiere que no tiene dinero suficiente para poder pagar la clase de bebida que él quiere. Si bien el bufón pertenece a un “nebulous social rank” (Greif 61) (¿quizá cómo al que pertenecen los personajes de Piñeiro?), el comentario que éste hace acerca de la tacañería de dos personajes que pertenecen a una clase social por encima de la suya deja claro que es “sensitive to class differences and monetary considerations” (Greif 75). Además de este señalamiento, Feste “despised the effeteness of Orsino’s court, and his angry assumption that Viola considered him a beggar had all the spikiness of class pride”, pues, finalmente, el personaje no deja de ser “a working man among the leisured classes, deeply critical of their behavior and bitterly dissatisfied with his own” (Thomson citado en Greif 74). En suma, los diferentes pagos a Feste y los comentarios del bufón al respecto enfatizan que lo que está llevando a cabo es un trabajo, semejante a lo que ocurre con los pagos en la película de Piñeiro.

2.3.2. La *mise-en-scène* de los pagos en *Viola*

En *Viola*, los pagos aparecen mediante la *mise-en-scène*. Como nos recuerda Adrian Martin, la *mise-en-scène* “before it conjures a world, conveys a story or elaborates a theme, ... in its primary sense and effect, *shoms* us something; it is a means of *display*” (Martin XV). Es decir, en la película, las repetidas ocasiones en las que los personajes intercambian dinero tiene el propósito de *mostrar* dicha acción, de hacémosla ver. Sin embargo, en el caso de *Viola*, la *mise-en-scène* de esta acción establece más conexiones con *TN*. En la obra, Viola y Feste comparten una acción: ir y venir entre la casa de Orsino y la de

Olivia. Los recorridos en bicicleta que realiza Viola en la película de Piñeiro, aparte de formar parte de su trabajo, la vinculan con su homónima shakespeariana, pero, por la semejanza que tiene esta última con Feste, también el personaje de Villar se emparenta con el bufón. Para reforzar esta intersección habrá que notar que, así como Feste recibe la mayoría de los pagos en la obra de Shakespeare, los pagos en la película los recibe Viola. En consecuencia, el interés del bufón por las monedas hace un comentario sobre las clases sociales en la obra y, del mismo modo, los múltiples pagos que recibe Viola dan cuenta de la precariedad en la que se encuentra el personaje de la película. A fin de cuentas, lo que hacen ambos personajes es brindar entretenimiento a sus pares: Feste mediante canciones y bufonías; Viola vendiéndoles películas pirata.

El primer pago en *Viola* ocurre inmediatamente después de que vemos a Viola y al primer cliente en la habitación (25:06-25:19). En un patio, él aparece sentado en un plano medio; toma té. En el lado derecho del encuadre, el brazo izquierdo de Viola entra y sale del bolsillo de su abrigo azul. Aquí, el diálogo se refiere directamente al pago: “Eran 280, vos me diste 300” (25:07-25:09). Entonces, la cámara se desplaza en un movimiento descendente con el propósito de seguir los gestos del cliente. Primero, se muestra el ademán que hace para sacar la cartera, la cual entra a campo, quedando prácticamente en primer plano (25:10-25:16). Luego, el cliente saca los billetes pausadamente y el resto del encuadre está fuera de foco (25:16-25:19). El ritmo lento y el enfoque de las manos que sujetan la cartera funcionan para subrayar la acción y hacerla visible. Sin que la cámara deje de moverse, la superficie de un portafolio café se descubre desenfocado; empero, se enfoca de inmediato para mostrar los billetes anaranjados en un plano de detalle. La mano de Viola entra y sale para tomarlos (**Figura 13**) (25:19). Así, la escala de planos, el uso del enfoque/desenfoque, el ritmo, los movimientos de la cámara y de los personajes, y las entradas y salidas a cuadro, se articulan para enfatizar y mostrar esa acción.



Figura 13 (25:19)

Esta acción se repite en el siguiente destino de la ruta de Viola. Se trata de un plano secuencia (26:16-29:18) que está coreografiado de tal modo que pone de relieve la transacción y el dinero. La mujer toca el timbre y, entonces, la cámara hace un *tilt down* que deja en primer plano las manos que sujetan el paquete (26:27-26:32). Cuando el segundo cliente responde, la cámara hace un *tilt up* en franca simetría con el movimiento anterior, para reencuadrar el rostro de Viola (26:35-26:39). El cliente sale y la mujer se desplaza de izquierda a derecha, situándose de frente a la cámara para crear un negro que obstruye el campo visual (26:41-26:48). Al terminar el recorrido, se puede apreciar que ya entregó el paquete, pues éste aparece en un plano de detalle en las manos del joven. Esta misma escala permanece en el momento en el que saca la cartera, enfatizando nuevamente este gesto (26:51-26:58). Simultáneamente, las voces dialogan al respecto (“¿Cuánto es?” “240” “¿Me esperarás, que entro a buscar?”). La falta de dinero del cliente hace que tenga que volver a su casa, lo cual provoca que la acción se prolongue y ello, a su vez, recalca su centralidad dramática en la secuencia.

Mientras espera, Viola se sienta en la banqueta (27:04). Saca de su bolso un mapa, al interior del cual hay un fajo de billetes mostrados en primer plano, mismos que ella agarra con firmeza para que no salgan volando (27:10-27:30). El cliente llega preguntando “¿Tenés diez?” (27:41-27:42). Viola

toma un billete. Los brazos de ambos entran por vértices opuestos, conformando una diagonal; el dinero queda suspendido a la mitad de esa línea (**Figura 14**) (27:47). Otra vez, la acción del pago se enfatiza mediante la escala de planos. Sin embargo, esa acción se filma de forma distinta al de la secuencia con el primer cliente. Ahí, recordemos, el rostro del hombre es visible, pues aparece en plano medio, y Viola se muestra fragmentada (su mano entra y sale). Aquí, ambos personajes están fragmentados en el momento del pago, ya que sólo se ven sus brazos.

A lo largo de todas estas secuencias, hay dos aspectos clave en la *mise-en-scène* de la misma acción: la fragmentación de los cuerpos y el ritmo fílmico. Ambas remiten a otra de las fuentes de la obra de Matías Piñeiro, la cual ha sido ya mencionada por las afinidades en el proceso adaptativo de ambos realizadores: la del francés Robert Bresson. En sus *Notes on the Cinematograph*, Bresson plantea que hay que ver a los seres y la cosas “in their separate parts. Render them independent in order to give them a new dependance” (57). De este modo, el hecho de que en los planos analizados sólo aparecen los brazos entrando y saliendo a cuadro para intercambiar el dinero, hace que la presencia corporal sea más evidente y, al mismo tiempo, ambos cuerpos fragmentados se vuelven interdependientes entre sí debido a la interacción que sostienen. Las entradas y salidas, a su vez, enfatizan el movimiento de los brazos, con lo que dan cadencia al interior de los planos y, así, generan ritmo. “Nothing is durable”, menciona Bresson, “but what is caught up in rhythms. Bend content to form and sense to rhythm” (41). Es precisamente por el ritmo y la duración de los planos que la acción de los pagos en *Viola* se vuelve memorable y que se le pueda vincular con el texto de Shakespeare para fructíferas interpretaciones. Asimismo, los encuadres de Matías Piñeiro tienen un referente directo en ciertos encuadres del propio Robert Bresson, particularmente los de su película *L'argent* (1983), en la cual los personajes también se entregan dinero repetidamente como se puede apreciar, por ejemplo, en la **Figura 15**.



Figura 14 (27:47)



Figura 15 (05:09)

Para finalizar, las últimas entregas son una transacción breve y otra inconclusa. En la primera de ellas (29:41-30:28), Viola pasa el pedido por debajo de la puerta, otra vez en primer plano (30:02-30:15). El tercer cliente está fuera de campo y pasa el billete de la misma manera. El emplazamiento de la cámara permanece igual, destacando nuevamente la acción del intercambio monetario (**Figura 16**) (30:19). A lo largo de las tres secuencias, los reencuadres que resultan de los movimientos de la

cámara son siempre primeros planos que enfatizan dicho gesto. La última entrega es la que Viola intenta hacer en casa de Sabrina (31:27-33:36). En contraste con todas las anteriores, aquí el pago no se culmina. La acción al interior de la casa se muestra en un plano de conjunto con gran profundidad de campo en el que aparecen Viola, Sabrina y Cecilia (32:50-33:36). Sin embargo, Cecilia camina en dirección a la cámara y riega las plantas con un atomizador, mientras las otras dos discuten el asunto del pedido al fondo del encuadre y fuera de foco. Esta composición relega la acción del intercambio al fondo del encuadre, como si se deseara ocultar tal transacción fallida (**Figura 17**) (33:04). Agustín pidió demasiadas películas y Sabrina no tiene con qué pagarlas (“Yo igual no te las voy a poder pagar, porque no tengo 400 pesos acá” [32:51-32:56]). Esa inconclusión hace que Viola tenga que destinar más tiempo para poder conseguir el dinero y demuestra la informalidad y la precariedad del negocio en que se encuentra, pues los clientes pueden realizar el pago cuando les plazca. Asimismo, la desconsideración de Agustín por el trabajo y el tiempo de Viola recuerdan que “Malvolio’s nose is no whipstock” y que Olivia “has a white hand” (2.5.25-6) como señalaba Feste en aquella escena con Sir Andrew y Sir Toby.



Figura 16 (30:19).



Figura 17 (33:04)

Esta intersección entre *Viola* y *TN* a partir de las situaciones laborales de dos de sus personajes demuestra que, aunque en apariencia la película no abarca la obra en su totalidad, hay abundantes aspectos en común. Lo anterior da cuenta de la agudeza de la lectura que hace Piñeiro pues, gracias a su *mise-en-scène*, nos hace reparar en acciones particulares de la obra y su potencial dramático. Es decir, evidentemente, en la película no hay un bufón como Feste; sin embargo, el énfasis en los pagos evoca directamente a esa acción recurrente en *TN* y permite encontrar semejanzas. En ese sentido, el hecho de que tanto Viola en el filme como el bufón en la obra estén en situaciones precarias hace pensar que quienes trabajan en el mundo artístico, más allá de las diferencias entre las estructuras sociales de la Inglaterra del siglo XVI y la Argentina del XXI, se encuentran en una clase social ambigua. Sobre esto, desde luego, se puede profundizar, precisamente ahondando en los dos contextos históricos. Asimismo, sólo a partir de este tema, se pueden hacer varias preguntas. Por ejemplo, ¿por qué en *TN* Viola se ofende cuando Olivia le ofrece dinero “for [her] pains” (1.5.276)?, ¿por qué, mientras Feste está inconforme y busca duplicar sus propinas, la joven no acepta ese dinero, al no ser un “fee’d post” (1.5.277)? Bajo esa misma óptica, en la película, ¿qué implicaciones tiene que Javier sugiera subir los precios de las mercancías que venden en *Metrópolis*? ¿se le puede emparentar a él también con Feste a

partir de ello y del carácter bufonesco de la canción que entonan al final? O bien ¿qué repercusiones puede tener esa condición laboral para la vida sentimental de Viola?, ¿Qué nos puede decir eso sobre la relación entre economía, clase social y romance tanto en el filme como en la obra? ¿Qué se evidencia de la posición de Matías Piñeiro frente a su precariedad social, económica, y por ende, política? Esas respuestas pueden (o no) abordarse en otro momento, pero, por lo pronto, que sirvan como evidencia de la riqueza del texto shakespeariano y de la multiplicación de los frutos cuando se le aborda inventivamente, tal como lo hace Matías Piñeiro.

CONCLUSIÓN

Esta tesina partió de los supuestos de Matías Piñeiro acerca de su propia obra. El hecho de que el director argentino negara constantemente que sus “Shakespeareadas” eran adaptaciones no podía pasarse por alto. Tratar de abordar una película tan desafiante como *Viola* a partir de enmarcarla en ciertas teorías de la adaptación no me resultaba estimulante. Además, me era imperioso discutir el filme con las herramientas provenientes de la crítica y el análisis cinematográfico; por ello consideré el concepto de la *mise-en-scène* como principal variable de análisis. Ante tales desafíos, ¿cómo pensar la relación entre *Viola* y *Twelfth Night*? Reflexionar en las palabras de Matías Piñeiro como discurso crítico era el primer paso para esta evaluación. Encontrar modelos teóricos que entienden la adaptación desde su maleabilidad (como el de Julie Sanders) y desde las historias tanto del arte cinematográfico como de su crítica (como el de Dudley Andrew) resultaron en extremo afines a mis propósitos. Además, este diálogo entre Piñeiro, sus críticos, Sanders y Andrew arrojó claves para entender el fenómeno de interacción con Shakespeare que ocurre en *Viola*, el cual puede usarse para pensar el resto de la saga.

El estudio sobre el tema del trabajo en *Viola* y *TN* permite apreciar una intersección poco pensada entre la película y la obra. *Viola* y su homónima shakespereana se encuentran en una situación precaria. Sin embargo, la precariedad de la protagonista de Piñeiro estriba en su situación laboral, la cual es semejante a la condición en que se encuentra Feste. La presencia de los pagos y cómo se resaltan —mediante la *mise-en-scène* en *Viola*; mediante los diálogos y las rutinas cómicas en *TN*— evidencian las características del trabajo y su importancia en las obras. A partir de esto, se abren las puertas para otros análisis que se pueden profundizar a futuro. Por ejemplo, las implicaciones del trabajo en las relaciones sentimentales en ambas obras. En la película, la situación laboral de *Viola* termina por repercutir en su romance con Javier, pues ambos comparten el negocio de películas pirata. Es decir, existe una relación íntima entre la fuente de ingresos, el dinero y los vínculos afectivos. Dicha relación

está presente, de igual manera, en la obra de Shakespeare. Ahí, las relaciones sentimentales están íntimamente vinculadas con la economía, desde su definición etimológica. La palabra “economía”, tanto en inglés como en español, “is derived in fact from the Greek word for ‘household’, *oikos*, combined with the Greek verb ‘to manage’, *nemein*: hence *oikonomos*, steward, and *oikonomia*, household management” (Smith 280). En otras palabras, el espacio que se habita y la gestión de los bienes para la subsistencia (como el dinero) repercuten en los vínculos sentimentales. Es decir, la intersección del trabajo en *Viola* y *TN* se conecta con otra intersección que comparten la película y la obra: el romance.

Asimismo, el tema del trabajo en una y en otra puede servir para realizar un estudio de índole sociológica. ¿Qué nos dice la representación de estas situaciones precarias sobre los trabajos vinculados con el arte tanto en una época como en la otra? En el caso particular de la película, ¿qué nos está planteando Piñeiro sobre el trabajo de los artistas en el contexto latinoamericano? A partir de los rasgos de precariedad que se muestran en el trabajo de Viola, podemos identificar situaciones que se replican en otros ámbitos del arte, particularmente en el del cine, donde se desenvuelven Piñeiro y compañía. Estas situaciones no son exclusivas a la realización, sino que son extensibles a la infraestructura del arte cinematográfico en general: su circulación, su exhibición y su estudio. En el terreno de la crítica y los festivales de cine hay una creciente precariedad donde muchas veces nos enfrentamos no sólo a una remuneración pobre, sino, incluso, a la ausencia total de remuneración. Estudiar a fondo la presencia del trabajo en la obra de Piñeiro puede arrojar cierta luz a este respecto.

“Shakespeare y Sarmiento”, dice Matías Piñeiro “son más grandes de lo que uno puede trabajar en una película o un libro” (33). De igual manera, Shakespeare en el cine de Piñeiro es más grande de lo que uno puede trabajar en una tesina. Además de la ampliación del tema del trabajo y de la exploración del romance en *Viola* y *TN*, hay otras intersecciones que valdría la pena investigar en un futuro. En principio, considero que se pueden trabajar a fondo las comparaciones entre los personajes de la película y la obra: el personaje de Sabrina como Olivia, Cecilia como otra Viola (lo cual hace, en

la película, que el personaje de Shakespeare se encarne en dos cuerpos o que haya una función correalitva a los mellizos de *TN*), la presencia satelital de los varones como una lectura de Orsino. Asimismo, la estructura temporal de la película abreva mucho de la intrincada trama de *TN*. La intersección más atractiva (y acaso la más compleja) es la que sucede a partir del uso de dispositivos teatrales en ambas. El intento de las actrices por convencer a Sabrina que vuelva con Agustín mediante la repetición de los diálogos de *TN* y la estrategia de Maria por echar a Malvolio de la casa de Olivia son puestas en escena al interior de la puesta en escena. En esos procedimientos, se ponen en entredicho las fronteras entre la ficción y la realidad, un tema cuya densidad filosófica es sumamente atractiva. Y a esta lista se le puede sumar un largo etcétera.

Finalmente, como plantea Ricky D'Ambrose, “one doesn't need Boileau-Narcejac to have *Vertigo*, or Heinrich Böll to have *Not Reconciled*, one may not need ... Shakespeare to have Piñeiro” (“Visual Vagabond”). Más allá de las intersecciones con el dramaturgo inglés (y, por lo tanto, fuera ya de los estudios literarios), hay un aspecto en particular de la película que es muy estimulante como posible línea de investigación a futuro: el registro y el uso del espacio teatral en el cine de Matías Piñeiro. Dicho tema resulta aun más interesante a la luz de ponerlo en relación con otras películas, ya sea clásicas o contemporáneas. En la primera vertiente, el cine de Piñeiro guarda una estrecha relación con las obras de Ernest Lubitsch, Jacques Rivette, Jean-Claude Biette, etcétera. En la segunda vertiente, las películas del argentino forman parte de una tendencia global en el cine de los últimos años en la cual hay un interés por explorar las relaciones del cine con el teatro. Dentro de dicha tendencia, podemos pensar *Viola* (y el resto de las “Shakespeareadas”) a la par de películas como *Doraibu mai ka* (Ryusuke Hamaguchi, 2021), *O trio em mi bemol* (Rita Azevedo Gomes, 2022), *Un soupçon d'amour* (Paul Vecchiali, 2020), *Jai Jumlong* (Anocha Suwichakornpong, 2021) y *The French Dispatch* (Wes Anderson, 2021), por citar algunos ejemplos. El placer es seminal para el proceso adaptativo. De igual manera, las posibilidades de todas estas líneas de investigación se antojan sumamente placenteras, pues recordemos

las palabras de Sanders: “[T]he pleasure exists, and persists, then, in the act of reading in, around, and on (and on)” (14). Pero, de momento, como canta Feste, “that’s all one, our play is done” (5.1.400).

BIBLIOGRAFÍA

- ANDREW, Dudley. "Adaptation". *Concepts in Film Theory. Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Editado por Leo Braudy et al., Oxford University Press, 1992, pp. 420-8.
- AUMONT, Jacques. *El cine y la puesta en escena*. Traducido por Carina Battaglia, Colihue, 2013.
- _____. *Las teorías de los cineastas*. Traducido por Carles Roche, Paidós, 2012.
- AYALA BLANCO, Jorge. "El modelo conjetural". *El cine actual, confines temáticos. Colección Miradas en la oscuridad*. Dirección General de Publicaciones UNAM, 2014, pp. 270-1.
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Traducido por José Luis López Muñoz, RIALP, 2014.
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre el teatro*. Selección de Jorge Hacker, traducido por Nérida Mendilaharsu de Machain, Ediciones Nueva Visión, 1970, p. 66.
- BRESSON, Robert. *Notes on the Cinematograph*. Traducido por Jonathan Griffin, New York Review of Books, 2016.
- BURNETT, Mark Thornton. "Shining the Light on Women": Recreating the Comedies in Matías Piñeiro's Film Adaptations of Shakespeare". *Adaptation*. Mayo 12, 2017, pp. 192-209.
- CROWL, Samuel. *Shakespeare and Film: A Norton Guide*. W.W. Norton & Company, 2008.
- CARMONA, Ramón. "La puesta en escena". *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra, 1991, pp. 117-37.
- "El Pampero Cine". *El Pampero Cine*, http://elpamperocine.com.ar/imagen/elpampero_dossier.pdf
Consultado el 4 de septiembre de 2023.
- ELAM, Keir. "Introduction". *Twelfth Night. The Arden Shakespeare Third Series*. Editado por Keir Elam, Bloomsbury, 2008.
- ELIOT, T.S. "Tradition and the Individual Talent". *The Sacred Wood and Major Early Essays*. Dover Publications, Inc., 1998, pp. 27-33.

GAMBERINI, Marcela. “El lenguaje robado”. *Con los ojos abiertos*.

<http://www.conlosojosabiertos.com/el-bafici-despues-del-bafici-2013-09-viola/> Consultado el 22 de febrero de 2022.

GARCÍA CANDELA, Lautaro. “12 años de cine argentino”. *La vida útil*. Abril, 2019, pp. 105-27.

GIBBS, John. *Mise-en-Scène: Film Style and Interpretation*. Wallflower (Short Cuts), 2002.

GREIF, Karen. “A Star is Born: Feste in the Modern Stage”. *Shakespeare Quarterly*. 1988, pp. 61-78.

LATOUR, Bruno. *An Inquiry into Modes of Existence*. Traducido por Catherine Porter, Harvard University Press, 2013.

KOZA, Roger. “Críticas Breves (33): *Viola*”. *Con los ojos abiertos*.

<http://www.conlosojosabiertos.com/criticas-breves-33-viola/> Consultado el 29 de marzo de 2022.

MARTIN, Adrian. *Mise en Scène and Film Style*. Palgrave Macmillan, 2014.

MICHEL MODENESSI, Alfredo. “Outside Looking Inside Out: Non-Anglophone Conversations with Shakespeare on Film”. Ponencia inédita, 46th Meeting of the Shakespeare Association of America, Los Angeles CA, 31 de marzo, 2018.

PIÑEIRO, Matías. “Entrevista por Maximiliano Cruz y Gonzalo de Pedro”. *Los juegos del tiempo*. Interior XIII, 2014, pp. 31-43.

_____. “Matías Piñeiro’s DVD picks”. *YouTube*, subido por criterioncollection, 24 de mayo 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=fZB0eT4ayzY>. Consultado el 3 de abril de 2022.

_____. “Re:”. Intercambio de correo electrónico con Alfredo Michel Modenessi, 23 agosto 2016.

PRIVIDERA, Nicolás. “La vida útil de la crítica dócil”. *La vida útil*. Septiembre, 2019, pp. 156-61.

_____. “Viola debe morir”. *Con los ojos abiertos*. <http://www.conlosojosabiertos.com/viola-debe-morir>. Consultado 6 de julio de 2023.

QUINTÍN. “Role Models: The Films of Matias Piñeiro”. *Cinema Scope*. <https://cinemascope.com/%20features/role-models-the-films-of-matias-pineiro>. Consultado 6 de julio de 2023.

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Routledge, 2006.

SHAKESPEARE, William. *Twelfth Night. The Arden Shakespeare Third Series*. Editado por Keir Elam, Bloomsbury, 2008.

SMITH, Bruce, R. “Household Economies”. *Twelfth Night. Texts and Contexts*. Editado por Bruce R. Smith, Bedford / St. Martin’s, 2001.

FILMOGRAFÍA

BRESSON, ROBERT. *L’argent*, 1993.

PIÑEIRO, Matías. *Viola*. The Cinema Guild, 2013.