

#19

FANTASMAS DE LA PALABRA. PUESTAS DE ESCENA DEL TEXTO EN JACQUES RIVETTE, MANOEL DE OLIVEIRA, RITA AZEVEDO Y MATÍAS PIÑEIRO

Alex Pena Morado

Universitat Pompeu Fabra



Resumen || Tomando como modelo una escena de *Out 1* de Jacques Rivette, este artículo pretende analizar una tendencia de puesta en escena de los textos literarios en el cine de Rivette, Manoel de Oliveira, Rita Azevedo y Matías Piñeiro. En estas películas, los personajes intervienen en algún tipo de lectura, enuncian e interpretan los textos. De este modo, las películas problematizan la relación entre cine y literatura y presentan la imagen como un fantasma que está contenido en la palabra o es invocado por ella. Su modelo de puesta en escena revela un método de trabajo particular con la palabra en tanto que materia cinematográfica.

Palabras clave || Adaptación | Fantasma | Lectura | Teatro | Actor | Puesta en escena

Abstract || Taking a scene from Jacques Rivette's *Out 1* as a model, this paper aims to analyze a tendency in films by Rivette, Manoel de Oliveira, Rita Azevedo and Matías Piñeiro, presenting literary texts in the *mise-en-scène*. In these films, characters join in some kind of reading, enunciating and interpreting of texts. In this way, the films problematize the relationship between film and literature and present images as ghosts that are contained within a word or are invoked by it. The films' model of *mise-en-scène* reveals a certain working method around words as film material.

Keywords || Adaptation | Ghost | Reading | Theater | Actor | *Mise-en-scène*

Resum || Aquest article pren com a model una escena d'*Out 1*, de Jacques Rivette, i pretén analitzar una tendència de posada en escena dels textos literaris en el cinema de Rivette, Manoel d'Oliveira, Rita Azevedo i Matías Piñeiro. En aquestes pel·lícules, els personatges intervenen en algun tipus de lectura, enuncien i interpreten els textos. D'aquesta manera, les pel·lícules problematitzen la relació entre cinema i literatura i presenten la imatge com un fantasma que està contingut en la paraula o és invocat per ella. El seu model de posada en escena revela un mètode de treball particular amb la paraula com a matèria cinematogràfica.

Paraules clau || Adaptació | Fantasma | Lectura | Teatre | Actor | Posada en escena

En una serie de escenas de *Out 1: noli me tangere* (Jacques Rivette, 1970)¹ la cámara sigue al personaje de Colin (Jean-Pierre Léaud) mientras camina por la calle recitando un texto. En las primeras, en el capítulo cuarto, lee en voz alta *La historia de los Trece* de Honoré de Balzac para decidir la dirección que seguir cada vez que llega a un cruce de caminos; en las siguientes, al final del mismo capítulo y en el sexto, camina como sin rumbo mientras repite los mensajes misteriosos que ha recibido y que apuntan a una conspiración que intenta desentrañar. Si bien la aparición del texto en esas primeras escenas es suficiente para permitirle a Colin decidir alternativamente entre las calles a la derecha, la izquierda o de frente y continuar su camino por París, en las segundas la lectura no provoca ningún tipo de resolución. Al contrario, Colin sigue caminando como sin rumbo repitiendo el texto una y otra vez mientras se hace evidente que los fragmentos que enuncia no van a llevarlo más allá de ellos mismos, no van a revelar nada que no sea el vacío que queda cuando terminan y, precisamente por eso, la necesidad de volver al principio.

Out 1 presenta al personaje de Jean-Pierre Léaud vagando por las calles de París mientras intenta conseguir limosnas regalando páginas arrancadas de libros a la gente que se encuentra en las terrazas de la ciudad. Puesto que ninguna de las escenas en las que se trama el complot de los Trece se muestra en *Out 1*, «este parece tener lugar únicamente en la mente de los excluidos, de los que se encuentran al margen, de los desmarcados», que el montaje ha reducido «a minúsculos insectos mezclados entre las dilatadas escenas dedicadas a las *performances* de los dos grupos» (Algarín Navarro, 2015: 169). Uno de estos excluidos es Colin que, durante el segundo capítulo, empieza a recibir una serie de mensajes misteriosos, cartas que le proponen un acertijo cuya resolución se convertirá en su obsesión. En el rodaje, las cartas surgieron como reacción a las dificultades con la improvisación de Léaud, por lo que Rivette y su coguionista Suzane Schiffman «redirected his manic energy by giving him, in the form of letters, recondite fragments of texts by Balzac and Lewis Carrol, which then he tried to decipher onscreen» (Suchenski, 2016: 114). A partir de ese momento, Colin se convertirá en una suerte de filólogo que «transcribe, descifra y descompone, como si de un análisis de métrica poética se tratara, fragmentos del texto de Balzac en una pizarra» (Algarín Navarro, 2015: 27).

El caminar de Colin busca leer en primer lugar los mensajes compuestos de fragmentos de referencias a Balzac o Carrol, pero para leerlos debe ponerlos en escena, actualizarlos en relación a un espacio. Los mensajes apuntan a un relato oculto de la ciudad de París, aquel que cuenta las conspiraciones y las actividades de sociedades secretas como los Trece, por lo que leerlos en la ciudad significa también leer la ciudad. Como señala Walter Benjamin en el

NOTAS

1 | La versión original de doce horas y cuarenta minutos de duración. Las dificultades de distribución y longitud de una película de esta extensión obligaron a Rivette a montar una versión alternativa condensada.

Libro de los pasajes, un *flâneur* «cambiaría todo su saber por dar con el domicilio de Balzac o de Gavarni, por el lugar donde se produjo un ataque o se levantó una barricada, por la intuición de un umbral» (Benjamin, 2005: 421) y Colin busca precisamente a Balzac en las calles de París para en el encuentro entre ambos sacar a los Trece a la superficie. La calle debería conducir a Colin al descubrimiento de «un tiempo desaparecido» (Benjamin, 2005: 422) y para ello recurre a *La historia de los Trece* como «un puzle, un manual, una brújula para orientarse cual plano de París, libro en mano siguiendo los rastros del grupo» (Algarín Navarro, 2015: 40). En un estado de trance provocado por el texto, Colin toma la calle para «reconocer en la ciudad de hoy la de Balzac» y encontrar «su orden secreto» (Algarín Navarro, 2015: 62-64), un orden que sin embargo nunca saldrá a la superficie: los mensajes que recita mientras camina son solo referencias que no pueden revelar más que su propia condición de fragmento.

En el cine de Jacques Rivette, el misterio aparece como un fantasma que desaparece sin dejar rastro, que parece evaporarse en el momento en que un personaje consigue alcanzarlo. Por ejemplo, el tesoro de los piratas de *Noroît* (1976) queda fulminado por un rayo cuando por fin lo encuentran, el cuadro de *La belle noiseuse* (1991) se oculta tras una pared de los ojos de los espectadores. La idea de fantasma se repite a lo largo de la obra de Rivette y de forma más concreta en los títulos de dos de sus películas: la versión corta, de cuatro horas y media, de *Out 1* se subtítulo *Spectre*² mientras que *Céline et Julie vont en bateau* (1975) llevaría el título alternativo de *Phantom ladies over Paris*. El director incluso le daría el nombre de *películas-fantasma* a aquellos guiones que, por diferentes cuestiones, no llegó a realizar y que publicaría más tarde en un libro titulado *Trois films fantômes* (2002).

En *Out 1*, Colin termina por asumir que el complot de los Trece que había intentado desentrañar no se trata en realidad más que de un juego, una «fantasía ideológicamente falsa» de acuerdo con sus propias palabras. El texto que buscaba para encajar en él los fragmentos recitados y así restituirlo en realidad nunca habría existido, las calles de París en las que él veía una sombra ausente en realidad siempre habrían estado vacías. Puede que el intento de acceder a un mundo secreto a través de las palabras fracase, pero incluso un intento fracasado es suficiente para apuntar hacia la existencia de un camino: que es posible revelar las imágenes ocultas a través de la puesta en escena de la lectura. En los paseos de Colin, Jacques Rivette presenta el texto como un material con el que el cine puede trabajar para convocar una imagen en la pantalla, imagen que nunca llega a materializarse del todo y de la que solo se llega a intuir una presencia espectral. A través de la cámara es posible registrar el poder de la lectura para, aunque solo sea por un

NOTAS

2 | El título remite, precisamente, a la condición de espectro del montaje original de la película. *Spectre*, editada por Rivette junto a Denise de Casabianca, utiliza fotogramas estáticos en blanco y negro de la versión de trece horas como si se tratasen de presencias fantasmales que evocan las escenas ausentes. Ese mismo material hace la función de prólogos en los ocho capítulos en los que se dividiría después *Noli me tangere*.

instante, acceder al mundo de fantasmas que se oculta entre las palabras y hacerlo presente.

Partiendo de Italo Calvino, en *Vida secreta de las sombras* Gonzalo de Lucas establece dos categorías dentro del género fantástico: de un lado el fantástico visionario que «emplea trucajes y efectos ópticos [...] para manipular las imágenes, o representa sucesos que fracturas las reglas espacio-temporales», del otro el fantástico de lo natural que prescinde de esa transgresión de las leyes del mundo cotidiano y por el contrario se caracteriza por filmar «el mundo natural para trazar un descenso telúrico que asume el peso del cuerpo, los límites del hombre, y se proyecta hacia el origen del mundo» (De Lucas, 2001: 20-21). En esta segunda línea del género fantástico en la que se presenta un «conjunto de figuras naturales que abisman al individuo ante lo desconocido» se encuadraría la obra de Jacques Rivette y en particular la investigación de Colin en *Out 1* como uno de esos personajes que observan la realidad «a partir de aquellas cualidades que los objetos no poseen sino en potencia» (120). Su caso revela la literatura como uno de estos objetos mediante los cuales la realidad puede observarse para convocar a los fantasmas del fantástico. Lo que caracteriza a una película como fantástica no es solo la aparición de lo sobrenatural sino un cierto trabajo de la temporalidad, una «inquietud por la evanescencia del instante filmado» (De Lucas, 2001: 22) del que ya solo puede mostrar una sombra, un tema que recorre la obra de Manoel de Oliveira, contemporáneo de Rivette y que considera que el cine es un medio inherentemente fantasmagórico:

Recréer un art vivant et matériel, comme l'est le théâtre, dans un autre, qui est le dernier des arts, immatériel et fantasmagorique ; il suggère l'apparence du réel, dans le registre onirique, il est le point de concrétisation de tous les arts. [...] Le théâtre est matière vive ; il est physique, il est présent. Le cinéma est le fantôme de cette matière, de la réalité physique, plus réel toutefois que la réalité elle-même, dans la mesure où celle-ci, puisqu'elle est éphémère, nous échappe à chaque instant, tandis que le cinéma, bien qu'impalpable et immatériel, l'emprisonne pour un certain temps, à défaut de toujours (Baecque y Parsi, 1996: 74).

Los fantasmas aparecen literalmente en dos películas de Oliveira: en *O Estranho Caso de Angélica* (2010) y mucho antes en *Amor de Perdição* (1978), que encuentra en el texto literario el objeto mediante el que mirar la realidad para hacer presente, aunque por un momento fugaz, su potencia. La película retoma deseo de Colin, su intento de utilizar la enunciación de la palabra como un conjuro para invocar a los fantasmas que contiene, además por medio de un personaje que sigue su misma táctica de lectura. El centro de la película se establece desde su primer plano, con la entrada en la celda en la que Camilo Castelo Branco escribió la

novela original, no tanto en el relato romántico como en la escritura que lo sostiene. En el fragmento de *Memórias do Cárcere* que sirve como epílogo a la película, Castelo Branco explica que la novela está inspirada en la historia real de su tío paterno Simão António Botelho y, particularmente, en el descubrimiento de un fajo de viejos papeles formado por la correspondencia entre Botelho (António Sequeira Lopes) y Teresa de Albuquerque (Cristina Hauser), el mismo que sale a flote en el plano final de *Amor de Perdição*. El final de la película no es el final de la relación entre los amantes, ni siquiera el suicidio de Mariana como acto de entrega a Simão, sino la reaparición de las cartas, que son recogidas del mar y sobreviven a los tres protagonistas. El protagonismo de las palabras de Castelo Branco lo revela también el esfuerzo de fidelidad de Oliveira al texto, conservado lo más íntegramente posible en la película:

Dans *Amour de perdition*, je me suis demandé comment conserver les pensées de Camilo. J'en ai donné certaines au personnage de Thérèse, parce que je les trouvais très belles. Il faut trouver une unité, une intégration. La parole en doit pas être une aide à l'image. Il faut qu'elle soit autonome, comme l'image et comme la musique. Et tout ça doit se marier, en plein accord (Baecque y Parsi, 1996: 66).

Oliveira sitúa el texto literario que sirve de fuente a la película como un material al mismo nivel que la imagen o la música. En lugar de una traducción de la palabra a la pantalla, analiza su especificidad para filmarla de «la manera más sencilla y eficaz [...] sin que en el imprescindible y esencial proceso de transformación *en cine* se desvanezca precisamente lo que le atrajo e interesó lo bastante como para impulsarle a hacer una película» (Marías, 1992: 9) Sin embargo, el objetivo de *Amor de Perdição* no es solo filmar la especificidad de la palabra en tanto que materia, sino descubrir y dar a ver aquello que encuentra en el texto y que solo puede ser revelado al ponerlo en escena frente a una cámara cinematográfica, «descubrir la película que encierra potencialmente dentro de sí ese drama y tratar de revelarla, extraerla, hacerla realidad» (Marías, 1992: 10).

Efectivamente *Amor de Perdição* lee e interpreta aquello que encierran dentro de sí las palabras escritas por Camilo Castelo Branco, pero también aquellas que leyó en la correspondencia de su tío. Cuando la puerta de la celda se cierra, *Amor de Perdição* corta a un plano de la condena de Simão Botelho leído por una voz *over*, el documento desde el que la película recupera su historia. También en ese momento aparece el doble narrador, una voz masculina y otra femenina que los créditos nombran como el Delator y la Providencia y que acompañan todo el desarrollo del relato. Esta voz en *off* es para Manoel de Oliveira la voz del propio Camilo Castelo Branco, y se sirve de ella para conservar en la película todas aquellas partes del texto que no son filmables, pero que sin embargo son ricas literariamente. Los narradores de la película cuentan aquello que

había contado el novelista (Baecque y Parsi, 1996: 79). Oliveira se sirve del documento escrito para, desde la referencia a lo real, construir una imagen ficcional que transmita al lector «la conviction de que ce qu'il va lire, c'est la vérité» (Baecque y Parsi, 1996: 68). Tras la sentencia, toda la historia de la relación está determinada por el intercambio de cartas entre Simão y Teresa de Albuquerque. *Amor de Perdição* filma los textos escritos o enunciados por los personajes. Del mismo modo que los dos amantes crean su relación desde la distancia y realizan mediante la escritura un encuentro que fuera del papel nunca llega a suceder más que a través de las ventanas de sus casas, filmando los textos la película encuentra una imagen de la relación que podría ser y recupera los movimientos que las cartas documentan, los acercamientos interrumpidos y los encuentros frustrados.

Précisément ce mouvement-là, celui des corps et des paroles qui font le cinéma, c'est le *cinématographique*. L'origine du cinéma est le mouvement. Or ni le son ni la parole en peuvent exister sans le mouvement. Le cinéma a toute légitimité pour enregistrer une parole, un son, un texte, comme un paysage ou un visage (Baecque y Parsi, 1996: 77).

Separados e inmovilizados por sus familias, Simão y Teresa sustituyen el rostro del amado que ya no pueden ver por la escritura y por la lectura de las cartas que se envían. Siguiéndolos, Oliveira filma primero sus cartas para llegar desde ellas a la puesta en escena del texto de Castelo Branco. Los amantes encuentran finalmente en la palabra escrita una alternativa al encuentro imposible: cuando Simão lee la última carta de Teresa ya en el barco que lo ha de llevar al exilio, sabiendo que ella ha muerto en lo alto de la torre desde la que lo despidió en su salida de Oporto, ve como ante él aparece el fantasma de su amada. Una vez que el espectro se pierde entre las sombras del camarote, Simão vuelve a leer una y otra vez las palabras escritas en la carta, compulsivamente, como si al ser enunciadas se convirtiesen en una suerte de invocación de la imagen de Teresa, como si efectivamente la lectura hiciese posible la visión.

La aparición fantasmagórica de Teresa al final de la película podría parecer situarla en el terreno de esa tendencia visionaria del género fantástico que utiliza trucajes y efectos ópticos. Sin embargo, lo que hace es revelar los fantasmas que siempre habían estado presentes en la película habitando el espacio entre los actores y las palabras que enuncian, y que son convocados por la puesta en escena del texto literario que busca recuperar, como lo hace Simão, la memoria de una imagen perdida. Es por eso por lo que *Amor de Perdição* vuelve a la celda en la que Castelo Branco escribió su novela y a los documentos de los que partió, el registro de la prisión de Oporto y las cartas entre los amantes, para restaurar la imagen de su escritura.

El fajo de papeles que sale a flote en el plano final de la película contiene las cartas que se habían enviado Simão y Teresa, pero también las que escribió Camilo Castelo Branco sobre su historia. Es entonces el propio Manoel de Oliveira quien las recoge, asumiendo el encargo de filmarlas, hacerlas presentes como se hace presente el fantasma de Teresa frente a Simão y dar a ver los fantasmas que habitan entre ellas:

Au dernier plan du film, la main qui prend le rouleau des lettres, c'est la mienne. C'est moi qui raconte l'histoire dans le film. Ce n'est pas Camilo. Je prends donc sa place. Je dis à la fin les paroles de Camilo: «Depuis mon enfance, j'entendais raconter la triste histoire...» Ce n'est pas Camilo qui parle, ce n'est pas lui qui a fait le film. Ma position est de dire: «Voilà ce que Camilo a écrit» (Baecque y Parsi, 1996: 74).

Colaboradora de Oliveira³, no es de extrañar que el cine de Rita Azevedo Gomes continúe explorando en la misma línea la relación entre palabra e imagen como espacio para la aparición de lo fantástico. La cualidad creadora de la literatura aparece desde su primera película: en *O Som da Terra a Tremar* (1990) un escritor, Alberto (José Mário Branco), empieza la escritura de una obra en la que no consigue avanzar. Sin embargo, como recita su amiga Isabel (Manuela de Freitas) en una de las reuniones entre ambos: «Dos personas esperan en la calle un acontecimiento y la aparición de los actores principales. El acontecimiento sucede y los actores son ellos mismos». La espera se interrumpe y Alberto comienza a escribir, convirtiéndose en el narrador de la película. Sus palabras acompañan a las imágenes de Luciano (Miguel Gonçalves), el marinero protagonista de la novela que escribe, y dan paso al bloque que compone la segunda mitad de la película y que se corresponde con la escritura de Alberto y el relato protagonizado por Luciano. Solo un personaje se mueve entre los dos mundos, el que Alberto habita y el que escribe, el del marinero: el que interpreta João Bénard da Costa, que aparece hacia el final de la película para recoger una carta escrita por Luciano y que después se cruza con Alberto, haciendo que el escritor se encuentre físicamente con un testimonio de aquellas imágenes que han sido creadas por su imaginación y sus palabras, pero también con el texto de la carta de Luciano, que recita en una inversión de los papeles: Alberto recibe sus palabras de la ficción que él mismo había creado.

Sin embargo, quizás el trabajo más frontal de Rita Azevedo respecto a la palabra capaz de provocar la aparición de una imagen esté en *La venganza de una mujer* (*A Vingança de Uma Mulher*, 2012). Se trata de la primera de sus películas en partir completamente de un texto literario, un relato del mismo nombre escrito por Jules Barbey d'Aurevilly y recogido en el libro de 1874 *Las diabólicas*. *La venganza de una mujer* comienza con la voz de un narrador (João Pedro Bénard) que inmediatamente aparece también como cuerpo,

NOTAS

3 | Aparece acreditada como diseñadora de vestuario en *Francisca* (1981), además de haber colaborado también con otros cineastas como Werner Schroeter o Luis Noronha da Costa.

un cuerpo que guía la mirada e introduce la cámara en el estudio en el que se desarrolla la película. Entre los decorados cuya artificialidad será evidenciada constantemente, viste a Fernando Rodrigues como Roberto, su personaje, al tiempo que le cede la palabra. Roberto será quien porte la palabra hasta encontrarse de noche con una prostituta (Rita Durão) que, una vez en su apartamento, se revelará como la Duquesa de Sierra Leone. El juego de seducción entre ambos se convierte en un nuevo ritual de entrega de la palabra: Roberto se la cede a la Duquesa al preguntarle por el retrato que lleva en la mano y que no deja de observar.

La pregunta da paso a la parte central de *La venganza de una mujer*: el relato de la Duquesa. La película se sitúa en el lugar de Roberto, en el choque entre el espacio que habita la mujer y su intento por hacer presentes las imágenes de la historia que la llevó hasta aquel apartamento: «siempre quise que el espectador estuviera en el lugar del hombre que está ahí y que la escucha, que fuera ella quien relata la historia y no mostrarla con otras imágenes» (Algarín Navarro, Armas y Praena, 2015: 26). La Duquesa lleva en su mano el retrato del amante asesinado por orden de su marido, un recuerdo del pasado alrededor del que sus palabras construyen la narración de la trágica relación entre ambos y de la humillación a la que el personaje se somete como venganza. Tras haber recibido la palabra que antes había pasado por el narrador y por Roberto, la Duquesa se encuentra finalmente con la capacidad de convocar las imágenes que la atormentan y hacerlas presentes en su apartamento:

En las escenas anteriores, la palabra no era capaz de materializarse; se perdía, en cierta manera, por los resquicios de la pantalla. Sin embargo, cuando la Duquesa de Sierra Leone narre su historia, el apartamento devenirá [sic] espacio teatral, permitiendo que las palabras tomen cuerpo, que resuenen y se amplifiquen en ese decorado que, actuando como condensador, acumulará toda su energía, evitando que se pierdan en los bordes del encuadre, en el espacio en off (Praena, 2015: 9).

Convertido el apartamento de la Duquesa en un espacio teatral en el que representar la memoria, la palabra invoca la memoria de su relato. Así, el evocador encuentro de la Duquesa y su amante a través de un telar o el asesinato de este último, que ya han sido narrados, se producen en silencio. La escena de la muerte del amante y el momento en el que la Duquesa devora su corazón para sellar la relación entre ambos es precisamente la imagen sobre la que gravita todo el relato: se trata según la propia Rita Azevedo de «la escena más *fantástica* de la película» sobre todo porque es entonces cuando «nos habíamos introducido finalmente en la memoria de esta mujer» (Algarín Navarro, Armas y Praena, 2015: 48), cuando la palabra consigue por fin hacer presentes a los fantasmas del pasado que han emergido de su interioridad. La imagen de la Duquesa con la boca manchada de la sangre de su amante es la materialización final de

sus palabras, una imagen convocada por la sucesiva enunciación del texto hasta hacer posible una visión de aquella presencia que dominaba el presente:

Pensaba en esta mujer, que está encerrada en esta vida, en este decorado, y creo que las imágenes del pasado engullen a las del presente, se convierten en algo más presente que el presente mismo, son una especie de memoria que canibaliza el tiempo presente. Es algo que domina totalmente su vida, como ella misma dice (Praena, 2015: 9).

En la película más reciente de Rita Azevedo, *Correspondencias* (*Correspondências*, 2016), se recuperan las cartas que se enviaron Sophia de Mello Breyner Andresen y Jorge de Sena durante la dictadura de Salazar en Portugal y el exilio del segundo. Si bien se articula alrededor del intercambio postal entre ambos, que igual que en *Amor de Perdição* sirve como testimonio desde el que reconstruir una relación, también como en la película de Manoel de Oliveira la enunciación del texto hace presentes a los fantasmas que perviven entre las palabras. En el caso de *Correspondencias* se trata de un *collage* de voces (que se alternan para leer fragmentos de los textos de Mello y Sena, tanto de las cartas como de sus poemas), registros (desde la ficción dramatizada a la lectura frente a la cámara) y formatos (que incluso se superponen en un mismo plano) que reconstruye la presencia de los dos poetas a partir de la comunicación escrita entre ambos.

Mediante el teatro, como la Duquesa de *La venganza de una mujer* convertía en escenario su espacio vital, el cine de Matías Piñeiro hace que los fantasmas del texto se hagan presentes en el mundo contemporáneo. Si sus primeras películas, *El hombre robado* (2007) y *Todos mienten* (2009), citan y hacen aparecer la obra del escritor y político argentino Domingo Faustino Sarmiento, con *Rosalinda* (2010) el foco pasa a Shakespeare. Esta última película presenta a un grupo de actores que ensayan una representación de *Como gustéis* durante un retiro en el Delta del Tigre. El texto se impone sobre los intérpretes, que ven como entre ellos se reproducen los mismos equívocos, engaños y juegos de seducción que aparecen en la comedia de Shakespeare: el ensayo que parece extenderse a lo largo de todo el día, como diluido entre los movimientos de los actores, hace que se formen parejas en el grupo o se entrecrucen las que ya existen siguiendo el papel que corresponde a cada uno de ellos en la representación. De hecho, en *Rosalinda* no solo se reproducen los temas de la obra de Shakespeare, sino que el dispositivo metaficcional también evoca el motivo de la vida como representación, presente tanto en *Como gustéis* como en la mayor parte de obras de Shakespeare, en particular en sus comedias. El teatro construido por la compañía del dramaturgo se llamó precisamente The Globe y su emblema era el globo terráqueo acompañado por el lema *Totus mundus agit histrionem*: «Todo el mundo es un escenario».

Para Jordi Balló y Xavier Pérez, un diálogo como el que recorre las películas de Matías Piñeiro se «convierte en un recurso irrenunciable para la reconversión del mundo entero en un pletórico escenario» (Balló y Pérez, 2016: 134). En *Viola* (2012), el diálogo de Shakespeare empieza en un escenario, en una puesta en escena de *Noche de reyes*, pero se extiende fuera de él cuando las actrices de la obra abandonan el teatro. En la escena en la que Cecilia (Agustina Muñoz) y Sabrina (Elisa Carricajo) ensayan la conversación entre Bassanio y Olivia, la repetición constante del texto, como un zoom que va reduciendo progresivamente el fragmento hasta centrarse solo en unas frases clave, hace que los personajes se encarnen en las dos actrices y que el juego de seducción que interpretan se materialice entre ambas: «the same body is used by the character in the film and by the character in the play, so the (brilliant) seduction scenes in both plays are also seduction scenes in the films» (Quintín, 2015: 32). *Viola* no solo continúa el proyecto alrededor de las comedias de Shakespeare comenzado por *Rosalinda*, sino que parte de una primera experiencia en la dirección teatral de Piñeiro:

En 2010, el Festival de Jeonju (Corea del Sur) me ofreció hacer un mediodrama y de ahí nació *Rosalinda*. Luego me ofrecieron hacer una obra de teatro en el Centro Cultural Rojas e hice un pastiche de cinco comedias de Shakespeare en una obra de 35 minutos, de la que sale la escena de *Viola*. Frente a la energía y fugacidad de esos meses en el teatro, nació la necesidad de hacer *Viola* y capturar algo de todo eso (Pena, 2013).

En contraste con la fluidez y ligereza del ensayo de *Rosalinda*, en *Viola* la palabra reclama ser trabajada antes de aparecerse, exige de la repetición para materializarse en un mundo que ha sido convertido en escena teatral sin límites. El trabajo de focalización hace que la puesta en escena de un pequeño fragmento del texto sirva como punto de origen de una nueva ficción: «Me interesa el trabajo de delimitación, de descontextualización, para operar sobre ese punto, ese elemento, focalizarme en él, lograr una descripción del mismo para armar mi película. Son provocadores de ficción» (Pena, 2013). Esa nueva ficción invoca a los personajes del texto original y los hace aparecerse a través de los cuerpos de los actores en un escenario contemporáneo. Ya que la mayoría del reparto de las películas de Piñeiro proviene del teatro, sus interpretaciones provocan que los dos niveles de ficción se superpongan y se confundan, como sucede también en la obra de Shakespeare:

Me gustan esos momentos en los que los personajes se toman por personajes de una obra, donde se ficcionalizan a ellos mismos. Y un poco eso es lo que hago en mis películas: la mezcla de las actrices con los personajes que hacen de actrices que hacen de personajes de Shakespeare (Pena, 2013).

Probablemente el caso más célebre de representación dentro de la representación en la obra de Shakespeare no tenga lugar en

ninguna de las comedias sino en *Hamlet*. En el tercer acto de la tragedia, los actores itinerantes que llegan a Elsinor interpretan por indicación de Hamlet una recreación del asesinato de su padre que le sirve para comprobar, por su reacción a la escena, la culpabilidad de su tío Claudio. Sin embargo, no se trata ya de la invocación de una presencia a través de la enunciación del texto, sino que la representación hace la función de espejo: «le miroir joue pleinement son rôle de détecteur d'une réalité cachée quand il reflète (ou est censé refléter) un onde qui se situe en dehors de l'espace représenté dans le tableau même» (Kowzan, 1991: 33). La puesta en escena dentro de la representación funciona como motor de la ficción porque mediante ella se revela aquello que permanecía oculto en la ficción en la que se enmarca. Así sucede en *La princesa de Francia* (2014), en la que los preparativos de una versión radiofónica de *Trabajos de amor perdidos* revelan las relaciones ocultas entre los personajes. Podría decirse entonces que el mecanismo en *La princesa de Francia* es el reflejo del que aparece en *Rosalinda y Viola*: si en aquellas la enunciación del texto se impone a la realidad y construye nuevas relaciones entre los intérpretes de acuerdo con sus personajes, en esta el juego de infidelidades preexiste a la representación, que no hace más que iluminarlo cuando el texto hace inevitablemente presentes las relaciones ocultadas.

Hermia & Helena (2016) continúa con Shakespeare, pero abandona la representación teatral después del distanciamiento de ese universo que ya había supuesto *La princesa de Francia*. Camila (Agustina Muñoz) viaja de Buenos Aires a Nueva York con una beca para realizar una nueva traducción de *El sueño de una noche de verano*. En tanto que proceso, la traducción supone una cierta inestabilidad y exige una toma de decisión en cada una de las bifurcaciones que abren las palabras. Puesto que la traducción exacta es imposible, cada elección supone también un cambio de sentido y necesariamente una pérdida respecto al texto original. Del mismo modo, la residencia artística de Camila la sitúa entre Buenos Aires y Nueva York, una doble vida que se entremezcla con las relaciones que intercambia con Carmen (María Villar), una amiga que había vivido en su apartamento con la misma beca. Sin embargo, cada uno de los encuentros que vive Camila durante su estancia en la ciudad parece quedar sin resolver, como también sucede con el proyecto de traducción que va abandonando progresivamente. Sus borradores aparecen entonces sobreimpresionados en la pantalla y traen al primer plano todas las opciones de traducción nunca resueltas mientras que la imagen se negativiza y deja a los personajes en una suerte de no existencia, convertidos en figuras fantasmagóricas que esperan la materialización de un texto que no llega para construir ni para revelar la ficción.

«*Rosalinda and Viola* [pero también *La princesa de Francia y Hermia & Helena*] 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» (Quintín, 2012: 32). Para ello el texto teatral es convocado a la escena por los actores y la traductora que lo trabajan en su materialidad, y de ese modo hacen visible el espectro que habita en las palabras. Matías Piñeiro parte del texto para mostrar la imagen que contiene y así alcanzar aquello que parecía imposible en *Out 1*. Sin embargo, no se trata solo de una ilustración o un acompañamiento visual. En *Amor de Perdição*, Simão solo alcanza a ver el fantasma de Teresa durante su primera lectura de la última carta que ella ha escrito, pero cuando ese momento pasa el espectro abandona las palabras que ya no son capaces de hacerlo presente de nuevo. En *La venganza de una mujer*, la Duquesa debe esperar hasta recibir en un acto ritual el turno de palabra que proviene del propio narrador de la película para poder desvelar sus orígenes, la memoria palpitante que luchaba por hacerse presente. En *Viola* es el trabajo de las actrices, la repetición insistente de un fragmento cada vez más breve, lo que impone la presencia del texto sobre los cuerpos de las intérpretes y hace que los dos niveles de la ficción se confundan.

Tomando como ejemplo aquellas escenas de *Out 1* en las que Colin se enfrenta a los textos literarios que recibe como pistas y que termina recitando en voz alta con la esperanza de invocar sobre París la presencia fantasmal que intuye, es posible extraer un modelo de trabajo con el texto literario como materia cinematográfica en el que la palabra se entiende como un objeto que contiene la potencia de una imagen, potencia que debe ser trabajada para que el fantasma se materialice por un instante. Este método lo ejemplifica la serie que forman Jacques Rivette, Manoel de Oliveira, Rita Azevedo Gomes y Matías Piñeiro, sin que eso implique que entre ellos se deba establecer una relación de influencia. A partir de procesos dispares, cada uno desarrolla su propio estilo, su propio método de trabajo, y los cuatro coinciden en el lugar que le otorgan a la literatura cuando la eligen como materia de sus películas.

En *Out 1*, Colin solo asume su fracaso después de profundizar en el texto, después de acceder a su interior para analizarlo, después de recitarlo en voz alta una y otra vez intentando que sus pasos lo conecten con el callejero de París para desvelar lo que permanece oculto (lo que, en realidad, siempre permanecerá oculto, hasta el punto de que no podremos saber si realmente existió alguna vez), porque solo entonces el trabajo de construcción alrededor del texto es capaz de sacar a la luz aquellos fantasmas que se esconden entre las sombras de la palabra: se trata de partir de la literatura y escarbar en sus palabras para hacer visible el más allá que contienen.

Bibliografía citada

- ALGARÍN NAVARRO, F. (2015): *Escenas de la vida paralela*, Sevilla: Athenaica.
- ALGARÍN NAVARRO, F.; Armas, M. y Praena, M. (2015): «Entrevista con Rita Azevedo Gomes. Pasado caníbal», *Lumière*, 8, 24-57.
- DE BAECQUE, A. y PARISI, J. (1996): *Conversations avec Manoel de Oliveira*, París: Cahiers du Cinema.
- BALLÓ, J. y PÉREZ, X. (2016): *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible*, Barcelona: Anagrama.
- BENJAMIN, W. (2005): *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal.
- KOWZAN, T. (1991): *Hamlet ou le Miroir du Monde*, París: Editions Universitaires.
- DE LUCAS, G. (2001): *Vida secreta de las sombras*, Barcelona: Paidós.
- MARÍAS, M. (1992): «La asombrosa lógica de Manoel de Oliveira», en VV. AA., *Impresiones. Manoel de Oliveira*, Sevilla: Filmoteca de Andalucía, 7-19
- PENA, J. (2013): «Entrevista a Matías Piñeiro. La seducción en el cine», *Caimán Cuadernos de Cine*, <<https://www.caimanediciones.es/version-ampliada-de-la-entrevista-a-matias-pineiro-realizada-por-jaime-pena-y-publicada-en-caiman-cuadernos-de-cine-en-el-numero-17-68-de-junio/>>, [24/01/2018].
- PRAENA, M. (2015): «Frágil como el mundo. El cine de Rita Azevedo Gomes», *Lumière*, 8, 7-23.
- QUINTÍN (2012): «Role Models: The Films of Matías Piñeiro», *Cinema Scope*, 52, 31-32.
- RIVETTE, J. (2002): *Trois films fantômes*, París, Cahiers du Cinéma.
- SUCHENSKI, R. I. (2016): *Projections of Memory*, Nueva York: Oxford.