

## ***Cineastas*, de Mariano Pensotti: Una poética del duelo**

Lucía Salatino

AICA / CCC / UBA

*Cineastas*, de Mariano Pensotti, muestra la historia de cuatro personajes, todos ellos directores de cine, que intentan llevar a cabo sus respectivas películas. Las historias aparecen de manera fragmentaria, ya que en paralelo se desarrollan sus vidas y sus crisis y se muestra la influencia de sus vivencias sobre su arte. Estos dos planos, el ficcional y el “real”, están planteados desde la escena por dos niveles: la escenografía se encuentra dividida en dos espacios, uno sobre el otro. En el superior se desarrollan las películas que se van filmando y en el inferior se representan las vidas de los cineastas. Ambos planos de la vida, el artístico y el cotidiano son posibles únicamente en esta contraposición. Si bien los cuatro relatos de los cineastas no se cruzan explícitamente en ningún momento, internamente guardan entre ellas similitudes y relaciones de continuidad. Al mismo tiempo presentan dos puntos de contacto: el duelo alrededor de la figura del desaparecido y la búsqueda de identidad. Debido a estos dos ejes, consideramos valioso pensar a *Cineastas* como parte de lo que la Filosofía del Teatro llama el *teatro de los muertos*. Es decir, la obra de Pensotti se constituye como una manifestación particular que estimula el pensamiento y la memoria del espectador sobre la representación de la vida y la muerte en el teatro. Dentro de los cuatro relatos que se presentan a lo largo del espectáculo, analizaremos

particularmente la historia de Nadia y de su padre que retorna, ya que se trata de una imagen particularmente estimulante para la noción de duelo.

### **Nadia y el retorno del padre**

Nadia es una cineasta, hija de un militante Montonero que murió en un enfrentamiento con el ejército cuando ella era pequeña. Su anterior película resultó ser un éxito inesperado y, debido a esto, una importante productora francesa le ofrece producir su próxima filmación. Ella acepta, pero la inspiración no aparece y la fecha límite para presentar un guión original se acaba. Ante esta situación los productores la presionan para que dirija un guión ajeno. La película que le proponen trata sobre un desaparecido durante la última dictadura cívico-militar argentina, Carlos, que treinta años después regresa sorpresivamente cuando todos lo habían dado por muerto. La llegada de Carlos altera la vida burguesa de sus hijos y los hace replantearse sus modos de vida, al punto de que uno de ellos decide realizar un libro con la historia de su padre como forma de homenaje. A medida que el rodaje avanza, Nadia se va enojando cada vez más con lo que propone el guión: Siente una mirada desde el exterior, desconocedora de lo que fue la vida en la Argentina durante esa época. El guión se basa “claramente en un cliché, algo *for export*”, es decir, en una reducción de la historia argentina. La idea de un desaparecido que retorna es ideológicamente polémica y problemática, ya que recuerda la creencia (trágicamente avalada aún hoy por una considerable cantidad de gente) de que los desaparecidos “están paseando en Europa”, es decir, que están vivos en algún lugar y que de un momento a otro van a regresar con sus familias debido a que eran una mera maniobra política, relativizando así los crímenes de la dictadura. Una de las frases de Nadia sintetiza la situación con respecto al guión y a los productores: “(...) la tristeza ocurre siempre en un lugar que está a muchos kilómetros de distancia de su casa”. La tragedia de la dictadura aparece asociada a la representación de lo latinoamericano. Nadia agrega: “Lo que nosotros estamos haciendo es llenar un hueco que les quedaba en el videoclub europeo en la sección ‘dramas latinoamericanos’... Y yo a esta altura me empiezo a preguntar. ¿Qué estamos diciendo? ¿Que hay un desaparecido que vuelve? ¿Están todos los desaparecidos en algún lugar? ¿Van a volver? ¿Están en una montaña viviendo todos

juntos y un día se van a agarrar de la mano y van a bajar cantando?” Estas preguntas la llevan a Nadia a reflexionar cada vez más sobre su propia historia, sobre la muerte de su padre. Sueña varias noches seguidas con él, a pesar de casi no recordarlo porque murió cuando ella era muy chica. Gracias a la ficción que plantea la película, Nadia empieza a considerar que, tal vez, su padre no está muerto e incluso comienza a fantasear con la idea de buscarlo. Esto la lleva a reencontrarse con recuerdos de su infancia que se van entremezclando con el relato de la película: En el set de filmación Nadia trata de emular una fotografía personal y utiliza objetos de la casa de su madre para el rodaje. También descubre una serie de grabaciones caseras de diversos momentos importantes de su vida, cumpleaños, actos escolares, etc. Revisando esos registros descubre la presencia de un hombre que siempre aparece de fondo, fuera de foco. La directora comienza a preguntarse si ese podría ser su padre, que la ha estado observando y cuidando siempre. Llegando casi al final del rodaje de la película, Nadia decide hacer algo extremo para poder reencontrarse con él. Se provoca un accidente convencida de que su padre no va a permitir que le pase nada malo. El plan no funciona y el rodaje de su película termina con ella en muletas y más desanimada que nunca.

### **Representación y duelo**

El relato de la película y la historia de Nadia están atravesados. La ficción y la vida cotidiana entran en tensión, se liminalizan y poco a poco se hace imposible determinar dónde comienza uno y termina el otro. Ella se resiste a la idea del desaparecido que vuelve pero, en un punto, llega a creer que eso puede ser posible. De esta manera, la figura del padre se construye desde la memoria, inherentemente incompleta. Se lo trata de reconstruir a través del recuerdo, incluso de momentos olvidados por Nadia que se restituyen mediante los videos viejos. Pero en ese proceso el padre deviene en vacío y se convierte en un desconocido, una presencia fantasmal y fuera de foco que está ausente y presente al mismo tiempo. Su ausencia es un vacío que, como tal, no permite ser ignorado sino que exige ser llenado. Nadia necesita que ese vacío esté ocupado, aunque sea con la figura fuera de foco que aparece en los registros familiares. Luego de provocarse el accidente, el proceso del duelo del padre

comienza nuevamente. Nadia trata en un principio de generar un duelo de sustitución como lo define Sigmund Freud, es decir, trata de colocar a otra cosa en lugar de su padre ausente, pero tal situación la lleva a herirse tanto emocional como físicamente. Es una herida que no puede cerrarse, por mayor que sea su voluntad, no es posible generar esa sustitución. En este sentido, Jean Allouch cuestiona esta idea de Freud y remarca que “no hay olvido del duelo, ni sustitución, porque la pérdida del acontecimiento sin compensación alguna, es pérdida a secas”. La pérdida de los desaparecidos es una pérdida a secas, irreparable, ya que nada justifica el nivel de violencia que implica el borrado de las identidades. Aquí el padre de Nadia, si bien ella sabe quién es –aunque apenas lo conoció y casi no lo recuerda-, sigue siendo una herida en su propia identidad. Desde sus vivencias en la creación de su film, Nadia hace un recorrido de la experiencia, pasa del duelo sustitutivo al duelo sin sustitución.

*Cineastas* puede ser pensada desde la perspectiva del *Teatro de los muertos* que propone Jorge Dubatti (2014). La búsqueda de la memoria se genera a través de distintas formas de relato que se entrelazan. Tanto lo fílmico como lo teatral se vuelven terreno para la evocación, el recuerdo del ausente, e incluso su invocación. Como señala Pensotti en una entrevista: “La obra se construye sobre la tensión de lo efímero y lo duradero. El cine tiene la pretensión de apresar la experiencia, de atrapar el tiempo, mientras que el teatro, al igual que la vida, es una experiencia efímera donde el tiempo se diluye” (Pensotti, 2013). Esta tensión permite estimular al espectador y producir un movimiento, una fluctuación constante de la memoria. La situación es llevada hacia la historia de los personajes. Cada uno de los cineastas busca generar memoria a través de su película, reconstruir o recuperar algo de lo perdido o de lo que se va a perder. El arte aparece como terreno para la posibilidad de esa aproximación debido a que incluye la pérdida: En el caso del teatro, como acontecer efímero, mientras que en el cine, como fijación, es decir, como mediación de un acontecimiento siempre pasado. Esto a su vez se introduce en los personajes de las películas. En el film de Nadia, tras la dificultad inicial para aceptar esta nueva situación del retorno del padre, los hijos se van adaptando. Uno de ellos, Camilo, que hace tiempo venía planeando un homenaje, edita un libro sobre la historia de su

padre. Luego de la presentación del libro, ninguno de los hijos puede encontrar a Carlos, es como si se hubiera desvanecido. El libro dentro de la película, en su acto de recordar, funciona como una puesta en abismo, produce una invocación y un movimiento análogo al de la memoria, que se ve reflejado en la figura de Carlos. Este reaparece y desaparece, es posible aproximarse pero imposible aprehenderlo. Paralelamente, para Nadia, la posibilidad de que su padre regrese genera, al igual que en los hijos de Carlos, una crisis. Luego del fracaso de su accidente auto-infligido, la idea del retorno se vuelve a desvanecer al igual que el protagonista de su película. Se produce así una doble invocación que termina en ausencia, no sólo del padre ficcional de la película, sino también del padre de Nadia. Es la pérdida de una ilusión, el deseo de la vuelta se ve frustrado nuevamente y el duelo se evidencia en su condición de irreparable. De la experiencia viva sólo quedan testimonios, huellas borrosas y necesarias sobre lo acontecido que potencian aún más la falta de algo -el libro sobre Carlos, lo afiches de las paredes que lo promocionan y que poco a poco también se van desvaneciendo, los videos viejos, las fotografías y los objetos de la infancia. El arte, especialmente en esta tensión que se produce entre cine y teatro, deviene en un ámbito de posibilidad potente. Produce una zona de experiencia que permite invocar, es decir, hacer reaparecer algo que ya no está. Pero en ese acto de invocación aparece la imposibilidad de lograr una recuperación plena, debido a que el arte incluye su propia pérdida en su mismo ser. Queda la construcción de un relato incompleto, recortado como todo relato, que trata de impulsar un retorno que se sabe no es posible pero que funciona como estímulo para el pensamiento y la reflexión. El accidente de Nadia no se produce dentro de la obra de arte, sino por fuera de la estructura contenedora de la película y el duelo se ve forzado y como proceso inevitable.

## **Conclusión**

En la obra de Pensotti, vida y arte aparecen como dos planos complementarios que inevitablemente se entrelazan. La influencia recíproca produce un espacio ideal para pensar y producir memoria, para mantenerla en movimiento. A su vez, el proceso de duelo aparece como uno de los ejes principales que atraviesa la obra. En este sentido,

la historia de Nadia es representativa. No sólo implica la muerte y el duelo de su padre (muerto dos veces, una por el ejército y nuevamente por la ruptura de la ilusión del retorno), sino que también marca con su accidente la muerte y el duelo del plano ficcional, el fin del rodaje de la película. A lo largo de la historia de Nadia en *Cineastas* no hay sustitución posible: La figura del desaparecido siempre va a ser una presencia ausente. Sólo quedan reconstrucciones que mantengan vivo el acontecimiento que se ha perdido.

### **Bibliografía**

-Dubatti, Jorge (2013), "Un gran acontecimiento teatral", en suplemento de Cultura, diario Tiempo Argentino, 7/9/13.

----- (2014), *Filosofía del Teatro III. El Teatro de los muertos*, Buenos Aires, Atuel.

-Halfon, Mercedes (2013), "Hacerse la película" en suplemento *Radar*, diario *Página12*, 19/8/13.

-Pensotti, Mariano (2013), "La vida privada y sus ficciones", en *Teatro. La revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*, N° 116, octubre.