

Espejos enfrentados. El espectador teatral como doble en la trilogía fílmica de Mariano Pensotti



Beatriz Trastoy

Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de
Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
btrastoy@hotmail.com

Fecha de recepción: 28/08/2022
Fecha de aceptación: 21/09/2022

Resumen:

El múltiple entrecruzamiento de duplicidades caracteriza el proyecto creativo de Mariano Pensotti, atribuible quizás a su doble formación artística como teatrista y cineasta, el cual constituye una suerte de principio constructivo que involucra no solo la casi totalidad de sus obras teatrales, sino también la trilogía cinematográfica: *El público*, *The Audience* y *Le public/Het Publiek*, filmadas en Buenos Aires, Atenas y Bruselas, respectivamente, entre 2019 y 2022. El artículo analiza cómo la recurrencia al tema del doble en sus múltiples trabajos otorga nuevos sentidos a la confluencia de lenguajes en el cruce de disciplinas artísticas y, al mismo tiempo, explora la posibilidad de discutir el siempre atribuido carácter efímero de lo escénico, ya que el teatro, al permanecer en la conciencia del espectador, deviene tan duradero como otras obras de arte.

■ Palabras clave: Pensotti; El doble; *El público*; *The Audience*; *Le public/Het Publiek*

Facing mirrors. The theatrical Spectator as a Double in the Film Trilogy by Mariano Pensotti

Abstract:

The multiple intertwining of duplicities characterizes the creative project of Mariano Pensotti, attributable perhaps to his double artistic training as a theatrist and filmmaker, which constitutes a kind of constructive principle involving not only almost all of his plays, but also the film trilogy: *El público*, *The Audience* and *Le public/Het Publiek*, filmed in Buenos Aires, Athens and Brussels, respectively, between 2019 and 2022. The article analyzes how the recurrence of the theme of the double in its multiple works gives new senses to the confluence of languages in the crossing of artistic disciplines and, at the same time, explores the possibility of discussing the always attributed

ephemeral character of the scenic, as the theatre, by remaining in the consciousness of the viewer, becomes as durable as other works of art.

■ Keywords: Pensotti; The Double; *El public*; *The Audience*; *Le public/Het Publiek*

En la amplia producción artística de Mariano Pensotti, el múltiple entrecruzamiento de duplicidades, atribuible quizás a su doble formación artística como teatrista y cineasta, constituye una suerte de principio constructivo que involucra no solo la casi totalidad de sus obras teatrales, sino también la trilogía cinematográfica que aquí nos ocupa. Nos referimos a *El público* (estrenada en el FIBA de 2020), al que siguieron *The Audience* y *Le public/Het Publiek*, filmadas en Buenos Aires, Atenas y Bruselas, respectivamente, entre 2019 y 2022 y presentadas por primera vez como tríptico en nuestra ciudad en 2022.

Esta insistente recurrencia a la temática de la duplicidad en sus múltiples variantes no parece fundarse meramente en algún mecanismo de tipo obsesivo presente en Pensotti, sino, muy por el contrario, en la cuidadosa elección de un programa creativo basado en una clara mirada existencial, tal como lo expresa el propio artista en la gaceta de *Cuando vuelva voy a ser otro* (2015) (cfr. <http://marianopensotti.com/trabajos/>):

A lo largo de los años, uno se convierte en un doble de sí mismo. Un doble que frecuentemente refleja a una persona construida sobre un mito que ya no existe. [...] Los cambios que se experimentan a lo largo de la vida llevan a que uno sea muchos, como un actor que encarna variaciones extremas de un personaje parecido. A través de los mitos familiares y personales, uno construye su identidad. ¿Qué sucede cuando se ve confrontado a esos mitos? ¿Qué pasa cuando uno descubre que es otro?

Como señalan acertadamente Gilardenghi y Rud (2010), la experimentación en torno del desdoblamiento del material escénico -la ficción, lo documental, el trabajo actoral, el espacio, el tiempo- que caracteriza la producción artística de Pensotti ya desde sus primeras creaciones teatrales (*Trieste* (2001), *Noche en las cataratas* (2003), se profundiza en las dos obras realizadas en colaboración con Beatriz Catani -*Los ocho de julio* (2002) y *Los muertos* (2004/2005). Por nuestra parte, creemos que el tema alcanza su mayor densidad conceptual en sus últimas obras teatrales: *El pasado es un animal grotesco* (2010/2011); *Cineastas* (2013); *Cuando vuelva voy a ser otro* (2015) y *Arde brillante en los bosques de la noche* (2017). En todas ellas, con sus variantes particulares, los personajes que cuentan sus vidas sobre el escenario buscan interpretar su propio pasado, revisar su mitología personal, reformular lo que creen sabido, desarticular los lugares comunes del imaginario social sobre el que construyeron el propio imaginario personal y conjurar, así, su escena más temida: el desenmascarante efecto de la mirada del otro, capaz de descubrir lo inconfesable, de hacer visible lo no visto, de develar el antes y el después que la imagen oculta en la cristalización de su ilusorio presente. Los relatos de los personajes, sus detalles íntimos, se recortan sobre el trasfondo de los acontecimientos sociales y colectivos. Esta confrontación no busca corregir, congelar o imponer versiones, sino plantear la historia, las historias, como una cadena de transformaciones incesantes, en la que el necesario equilibrio entre memoria y olvido permita construir opciones, trazar horizontes. De este modo, en la casi totalidad de los espectáculos de Pensotti, estructurada en torno de la noción del doble y sus variantes (proyección, reflejo, repetición, narcisismo, ambivalencia), los personajes adhieren -solo en parte- a sus significaciones modernas referidas a la imposibilidad de coincidir consigo mismo, a la angustia por la inconsistencia interior, al cuestionamiento de la unidad, al conflicto con el mundo exterior, a la oposición entre autenticidad y simulacro (Jourde y Tortones, 1996). Por cierto, adhieren, como dijimos, solo en parte a sus significaciones modernas, ya que, desde la perspectiva

de la subjetividad ligada a una configuración que podríamos considerar próxima al *yo* posmoderno, la mirada arqueológica e inclusive geológica, capaz de reconstruir la sucesión de capas superpuestas sobre las que se cimenta lo más significativo de la historia personal fue perdiendo vigencia a lo largo del tiempo hasta ser reemplazada, primero, por la bidimensionalidad de la fotografía y del cine, que con sus *flashbacks*, *zooms*, *travellings*, montajes, *close-up*, enfocar o desenfocar los recuerdos, amplifican detalles, hacen cortes abruptos en las evocaciones o priorizan el sonido de ciertos episodios. Y más recientemente, el universo informático con sus posibilidades de archivar, deletear, escanear, deshacer y *linkear* reminiscencias sumó alegorías, comparaciones y equivalencias (Sibilia, 2008). En todos estos casos, se busca experimentar, por un lado, con la reconfiguración de la noción de una intimidad donde ya no impera ni el secreto ni el pudor que parecía definirla, ni, menos aún, la idea de la contemplación introspectiva, entendida como un necesario camino de conocimiento de sí, y, por otro, con la posibilidad de poner en escena lo más propio, lo más personal, impugnando, simultáneamente, las prácticas de la vida pública, la acción política y sus discursos, percibidos como falaces y manipuladores (Sibilia, 2008).

En el caso específico de su trilogía cinematográfica, Pensotti encara una faceta inusitada del tema de la duplicidad que, de algún modo, articula esta doble perspectiva de la subjetividad moderna y posmoderna: en la primera secuencia de cada uno de los films, vemos a un grupo de espectadores que se sientan en sus butacas dispuestos a presenciar una obra de teatro que, como espectadores cinematográficos, nunca vemos, pero que vamos reconstruyendo tanto a través del relato fragmentario de esos espectadores ficticiales a los que la cámara sigue, como así también por el modo en que lo presenciado en el teatro afecta su vida personal. Con el formato de breve cortos cinematográficos, nos enteremos de que las tres obras teatrales –con argumentos basados en hechos reales ficcionalizados, según indican sus realizadores– giran en torno del tema del doble, de duplicaciones, de simulacros, de imposturas y falsificaciones. Al mismo tiempo, reconstruimos, en una suerte de duplicación especular, no solo la obra no vista por nosotros, espectadores cinematográficos, sino también cierta problemática política específica de cada uno de los países en los que los films fueron rodados, problemática que da contexto a los aspectos fragmentarios de la vida de esos espectadores, transformados así en personajes de ficción. En su página web, el propio Pensotti enuncia con claridad este principio que unifica la trilogía:

¿Cuáles son las historias de las personas que van juntas a ver un espectáculo?
¿Cuánto se transforman sus vidas por esa experiencia? ¿En qué medida lo que vieron es modificado por sus recuerdos? ¿Es posible contar la historia de una ciudad a través de las ficciones que allí se producen? ¿Cómo es convertirte en un personaje de la historia de tu ciudad? ¿Qué efecto produce transformar un público en protagonista?

Si la antropología estudió el tema del doble en el marco de creencias folklóricas no exentas de connotaciones supersticiosas, propias de ciertas comunidades primitivas, las cuales lo entendían en tanto encarnación del alma o bien presagio de enfermedad o de muerte, y el psicoanálisis, por su parte, lo abordó habitualmente como sublimación de tendencias homosexuales, auto-enamoramientos, vínculos narcisistas, perturbaciones identitarias o tendencias suicidas orientadas a suprimir un *otro* persecutorio, es bien sabido que el doble, motivo romántico por excelencia, reaparece una y otra vez en la literatura, en el cine y, con menos frecuencia en el teatro. Figuras fantasmáticas; sombras huidizas que se independizan, desaparecen o enfrentan al personaje; espejos que embellecen o deforman, que rejuvenecen o envejecen; pactos diabólicos; hermanos ignorantes de su gemelidad; dificultades en discriminar sueño de vigilia; desdoblamiento como enfermedad mental, como anticipo de la muerte o del fin del autoengaño; la estremecedora constatación de la inestabilidad de la

identidad o la duplicidad bajo la forma de mensajes oníricos fueron algunas de las muchas plasmaciones artísticas que, con formas y procedimientos diferentes, a veces basados en problemas personales de sus creadores, expresaron a través del tiempo el interés y la fascinación por el tema.

Pensotti recicla todas estas variantes culturales y estéticas tradicionales en torno del doble, y las modula desde una perspectiva estrictamente personal, recuperando, tácitamente, ciertas leyendas urbanas (o quizás no tan *leyendas*) en torno de los dobles que se les atribuyeron a ciertos personajes de la alta política ante el temor de ser asesinados o en caso de enfermedad. Como los muchos dobles que, durante años, reemplazaron a Stalin y a Berzhnev o a los que en estos momentos estarían sustituyendo a Vladimir Putin, y como el artista callejero eslovaco, idéntico a Juan Pablo II, quien llegó a ser detenido en Roma por el delito de “usurpación de título”, se supone que Francisco Franco también tuvo un doble curiosamente vinculado a nuestro país, cuyas vicisitudes dieron lugar a un film. Nos referimos a Isidro García Collado, inmigrante gallego radicado en Argentina en 1930, quien regresó doce años después a Sada, su pueblo natal, para recoger a su hermano y traerlo a Tucumán. Sin embargo, en Galicia, sus rastros se perdieron misteriosamente y para siempre. Según su familia, García Collado fue secuestrado para reemplazar al dictador por su enorme parecido físico y porque, además, tenía como Franco una herida de caza en la mano derecha. Sobre esta base, el historiador Román Gubern, junto a Horacio Valcárcel y el director Antonio Mercero escribieron el guión del film *Espérame en el cielo* (1988), protagonizada -casi con un guiño del destino- por nuestro compatriota Pepe Soriano. En esta línea, en *El público*, rodada en Buenos Aires, la obra supuestamente presenciada por los espectadores gira en torno de un actor que se desempeña artísticamente como doble del ex presidente Fernando de la Rúa, a quien, según se dice, llegó a reemplazar en alguna ocasión. Luego del estallido social de 2001, el doble, consciente de la dificultad que le implicaría llevar una vida normal cargando semejante parecido físico con una figura tan controvertida y con la consecuente falta de trabajo ante la dimisión del mandatario, opta por el suicidio. Un triste final que no deseamos en lo absoluto para el actor argentino Pablo Perillo, en estos momentos en que Bruce Willis – de quien fue doble en muchos de sus films- hizo público su alejamiento de la labor artística, a causa de una irreversible enfermedad neurológica. A su vez, la historia del doble de De la Rúa remite, en este caso por inversión especular (no podría ser de otro modo si de dobles se trata) a otras leyendas urbanas en torno de famosos, como la de William Campbell o Billy Shears, de quien se dice que, tras ser minuciosamente seleccionado en un concurso secreto de dobles de Paul McCartney y sometido a cirugías estéticas para intensificar el parecido, reemplaza al Beatle desde 1966, fecha en la que supuestamente falleció en un accidente automovilístico. Actualmente, las operaciones con la técnica de inteligencia artificial conocida como *Deepfake* permiten crear contenidos audiovisuales falsos, aunque sumamente convincentes, de personalidades de alta exposición pública, lo cual, en el futuro, evitará sin duda los secuestros traumáticos y las drásticas cirugías estéticas.

Los episodios de *The Audience* transcurren en Exarcheia, un barrio ateniense de gran actividad cultural y artística, tradicionalmente habitado por refugiados, anarquistas, socialistas, antifascistas e intelectuales de izquierda, donde no faltaron los conflictos sociales tales como la Revuelta de la Politécnica de Atenas de 1973; el disturbio causado por la muerte de un adolescente a manos de la policía, que se generó en sus calles y se extendió a toda Grecia en 2008, o bien el ataque de encapuchados al entonces Ministro de Finanzas, Yanis Varoufakis, en 2015. Sin embargo, la historia de la obra vista por los espectadores atenienses en *The Audience* se remonta a la invasión nazi de 1941, que provocó terribles penurias humanitarias y económicas entre la población helénica. En ese marco, una mujer llamada Rozalía, quien existió en la vida real, se hacía pasar - a modo de experimentada actriz- por una mendiga para

trabajar como espía de la resistencia griega, una de las más eficaces resistencias de toda la Europa ocupada durante la Segunda Guerra Mundial.

En el caso del film rodado en Bruselas, en el que, durante la primera escena, las butacas intercaladas para mantener la exigida distancia social permiten reconocer los efectos pos-pandemia, la obra presenciada por los espectadores refiere al episodio ficticio de un grupo de mineros que se quedan encerrados en la mina y, a la manera de los biodramas, actúan en una obra sobre sí mismos. Lo verdaderamente real es la historia de la locación elegida, ya que la Place des Martyrs toma su nombre del monumento que conmemora a los casi quinientos muertos en la revolución de 1830, enterrados allí en una fosa común. Según se cuenta, dicha revuelta estalló cuando un grupo de espectadores salió de ver una puesta en escena de *La muette de Portici* de Daniel-François Auber, una ópera nacionalista romántica, cuyo argumento encendió su cólera patriótica.

No voy a detenerme a considerar los veintiocho episodios que integran la trilogía fílmica. Solo me limitaré a señalar que cada una de las historias personales de sus protagonistas, atravesados por las respectivas obras teatrales que acaban de presenciar, en las que lo teatral se espeja duplicándose, remiten a los diferentes aspectos vinculados a la producción cinematográfica y, en parte, también teatral: elección de locaciones, discusiones en torno del guion, vestuario, música, actuación y los eventuales dobles de las primeras figuras, hasta los aspectos más invisibilizados de la realización teatral como es el personal de limpieza, el último en abandonar la sala. Inclusive, la lengua y la problemática que entraña la traducción participan en este infinito juego de duplicidades. En efecto, en los distintos films, no solo los actores locales hablan su propio idioma -que en el caso de la versión belga es, a su vez, y ya desde el título mismo, doble, en francés y neerlandés- y sus parlamentos se duplican subtítulos al castellano, sino que, en todos ellos, hay un episodio hablado en la lengua de alguno de los grupos inmigratorios asentados en las respectivas ciudades. Como en la traducción, en la que ni el traductor ni el lector pueden comprender e interpretar *todo*, la puesta en escena tanto teatral como cinematográfica implica opciones interpretativas parciales (por parte de los distintos realizadores: actores, escenógrafos, músicos, vestuaristas, bailarines, maquilladores, iluminadores) y totalizadoras (por parte del director), que nunca agotan sus posibilidades interpretativas, las cuales serán recepcionadas por parte de los espectadores de modo parcial, siempre modificable y cambiante. Esta referencia a los procesos interpretativos de la práctica artística, tanto en su aspecto creativo como en el receptivo, nos propone -como espectadores reales- reflexionar sobre nuestra traducción/interpretación de las historias que acabamos de presenciar e hipotetizar, quizás, sobre el efecto que las mismas tendrán en nuestras propias vidas. Al mismo tiempo, y en un giro más amplio y abarcativo, la trilogía plantea así la posibilidad de discutir el siempre atribuido carácter efímero de lo escénico, ya que el teatro, al permanecer en la conciencia del espectador, deviene tan duradero como otras obras de arte.

La duplicidad, el doble, lo doble, en sus tensiones y en sus quiebres, es, por una parte, aquello que organiza el semantismo de la práctica artística de Pensotti, en tanto condensación del conflicto del hombre consigo mismo y con su temporalidad inaplazable. Parafraseando a Otto Rank (1982), el artista y la figura política no harían, entonces, otra cosa que intentar immortalizarse en su creación (respectivamente, la obra y la imagen que logra construir de sí mismo) trascendiendo así la inexorable finitud humana. Por otra parte, la duplicidad, el doble, lo doble es también un rasgo específico de la escritura del yo, relato de (la propia) vida que se construye en relación con otras vidas, relato de la conciencia que se autoenfoca para exhibirse ante una mirada *otra* y, también, relato periférico, exterior a las convenciones y a las estrategias de otros géneros, de las que, sin embargo, se apropia. La relación cuerpo/espejo, rostro/retrato

que, por extensión, se analogiza en la ecuación realidad/teatro/fotografía/cine, la cual, en tanto complejo juego de dobles, remite una vez más al conflicto mítico y eterno del hombre consigo mismo y con los demás, es decir, entre su necesidad de semejanza y su deseo de diferencia, conflicto que sólo parecería hallar solución en la creación de un doble espiritual capaz de asegurar la auto-perpetuación.

A modo de provisora conclusión, podríamos señalar que, por medio de este complejo juego de referencias meta-artísticas, o directamente, auto-referenciales, el proyecto creativo de Pensotti, y, más específicamente, el de la trilogía fílmica se duplica/espeja/refleja en un juego de remisiones mutuas que plantea la confluencia de lenguajes en el cruce de disciplinas artísticas, en donde no faltan los homenajes a figuras faro del cine como Jean-Luc Godard o Éric Rohmer o las recientes expresiones de la práctica teatral y performática argentina contemporánea, como la Organización Negra o las autoficciones que fundan los biodramas. Las múltiples variantes en torno de la dualidad superan el mero semantismo de las historias narradas al complementarse con otras dualidades formales referidas a los lenguajes, los soportes y las técnicas, otorgando a los cuerpos, los objetos, los contextos y los géneros artísticos involucrados nuevos valores que multiplican los sentidos posibles.

Las tres historias teatrales que dan sentido a los films de la trilogía están mancomunadas semánticamente, por un lado, por las asonadas populares y sus míticos protagonistas vinculados a ciertas ideas que se derivan de la temática del doble, es decir, duplicación, la impostura, la ficcionalización o la falsificación. Por otro, por coordinadas espacio-temporales específicas que se desdobl原因 y confrontan en la sincronía y la diacronía. Todo ello, a lo que se suman los episodios individuales, que de tales historias se derivan, convierten al espectador teatral ficcional en personajes de ficción cinematográfica, en dobles involuntarios de aquello que muestra el escenario, invisible a su vez para nosotros, público que se espeja en la pantalla cinematográfica y que, de algún modo, duplica a los espectadores ficcionales.

La totalidad de la obra teatral y cinematográfica Pensotti, las diferentes funciones de los realizadores que intervienen en ella y los sistemas significantes de sus respectivas puestas en escena (actores, personajes, espacio, objetos y dispositivos escenográficos) se vinculan entre sí, al tiempo que se cierran sobre sí mismos, tal como la mano amputada que misteriosamente recibe Pablo, uno de los personajes de *El pasado es un animal grotesco*, mano que remite -casi directamente- a las "Manos dibujando" de Escher, en donde ambas extremidades se espejan duplicándose, cada una diseñando a la otra, mientras las dos emergen parcialmente de un dibujo de sí mismas, hecho en un papel clavado con chinchas sobre otro, que lo contiene en tanto dibujo. A través de su extravagante geometría, de sus rotaciones, traslaciones y deslizamientos especulares, en la demostración de la ilusoria tridimensionalidad del dibujo, de los engaños escópicos, en la construcción de un entorno cotidiano y reconocible para provocar la conmoción del observador al introducir lo inexistente, lo que se opone a las leyes de la naturaleza, las inusitadas transformaciones y metamorfosis de los cuerpos, la preocupación autorreferencial de Escher se duplica en lo puramente gráfico y, también, en lo conceptual. Del mismo modo, en un juego de remisiones mutuas, el proyecto creativo de Pensotti se duplica/espeja/refleja en los principios constructivos de Escher, para revitalizar la potencialidad de la diégesis escénica y cinematográfica al saturar la temática de la duplicidad y de la temporalidad que la contiene.

Referencias bibliográficas

- » Gilardenghi, S. y Rud L. (2010). “*Los muertos y El pasado es un animal grotesco. El desdoblamiento en el teatro de Mariano Pensotti*”. Ponencia presentada en el XIX Congreso Internacional de teatro Iberoamericano y Argentino, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, [mimeo].
- » Jourde, P. y Tortonese P. (1996). *Visages du doublé. Un thème littéraire*. Paris: Nathan.
- » Pensotti, M. [en línea] Página web personal disponible en: <https://mariano-pensotti.com/>
- » Rank, O. (1982). *El doble*. Buenos Aires: Orión.
- » Sibila, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.