

## Variaciones del teatro en el cine: sobre la filmografía «shakespereana» de Matías Piñeiro

Carolina Soria  
Universidad de Buenos Aires- CONICET  
[soriacarolina@gmail.com](mailto:soriacarolina@gmail.com)

### Palabras clave:

Especularidad. Cine argentino. Posdramático. Shakespeare. Matías Piñeiro.

### Resumen:

El presente artículo examina la filmografía shakespereana de Matías Piñeiro junto al desarrollo y conformación de una marca autoral. La misma se perfila a partir un sistema de personajes y de una construcción dramática y expresiva recurrentes y de la exploración de textos del arte universal como disparadores narrativos y articuladores de la escritura cinematográfica del realizador. Nos detendremos en el análisis de *Rosalinda* (2011), *Viola* (2012), *La princesa de Francia* (2014) y *Hermia & Helena* (2016), films que al tiempo que vehiculizan las características distintivas de la comedias románticas del dramaturgo inglés, conforman un estilo con sello autoral y permiten postular la noción de cine posdramático a partir de la obra de Piñeiro.

---

## Variations of the theater in the cinema: on the «shakesperian» filmography of Matías Piñeiro

### Key Words:

Specularity. Posdramatic. Argentine cinema. Shakespeare. Matías Piñeiro.

### Abstract:

This article examines the development and conformation Matías Piñeiro's authorial mark through his shakesperean filmography. It is shaped by a recurrent system of characters and dramatic and expressive constructions, the exploration of universal art texts as narrative triggers and articulators of the director's cinematographic writing. We will analyze *Rosalinda* (2011), *Viola* (2012), *La princesa de Francia* (2014) y *Hermia & Helena* (2016), films that at the same time convey the distinctive characteristics of the romantic comedies of the English playwright, make up a style with an authorial stamp and allow us to postulate the notion of postdramatic cinema.

---

El teatro de Shakespeare fue adaptado en el cine de manera recurrente desde sus comienzos hasta la actualidad. En un momento de plena dependencia respecto de las otras artes, tanto a nivel temático como expresivo y narrativo, el cine encontró en el teatro en general y en Shakespeare en particular la fuente de numerosas historias. Ya en 1900 se había adaptado una escena de *Hamlet* protagonizada por Sarah Bernhardt y dirigida por Clément Maurice, en un film de dos minutos de duración. Este acercamiento a la obra shakespereana iniciado tan tempranamente continuó de manera constante a lo largo de la historia del cine, en diferentes periodos históricos y mediante una variedad de estilos y géneros. De la extensa lista de films que adaptan la obra del dramaturgo en el ámbito internacional se encuentran versiones emblemáticas como *El sueño de una noche de verano* (1935, Max Reinhardt y William Dieterle), *Henry V* (1944, Laurence Olivier), *Hamlet* (1948, Laurence Olivier), *Macbeth* (1948, Orson Welles), *Othello* (1952, Orson Welles), *Richard III* (1955, Laurence Olivier), *Campanadas de media noche* (1965, Orson Welles), *Looking for Richard* (1996, Al Pacino), *Romeo + Juliet* (1996, Baz Luhrmann). Las diferentes y numerosas adaptaciones llevadas a cabo demuestran, según Gutiérrez Carbajo (2016), que el cine y el teatro son dos formas estéticas diferentes que se han enriquecido mutuamente y sus interrelaciones han resultado tan provechosas como aquellas entabladas por el cine y la novela. En el campo cultural argentino, de manera más reducida y esporádica, se realizaron adaptaciones cinematográficas como *Romeo y Julita* (1953, Enrique Carreras) e *Hipólito y Evita* (1973, Orestes Trucco); y televisivas, como *Hamlet* (1964, David Stivel, Canal 13) y *Romeo y Julieta* (1966, María Herminia Avellaneda, Canal 13), hasta llegar en la última década a la filmografía «shakespereana» de Matías Piñeiro. Esta última está conformada hasta el momento por los films *Rosalinda* (2011), *Viola* (2012), *La princesa de Francia* (2014) y *Hermia & Helena* (2016), todos ellos inspirados en las obras de Shakespeare (*Como gustéis*, *Noche de reyes*,



*Trabajos de amor perdidos* y *Sueño de una noche de verano* respectivamente).

De los numerosos intercambios productivos que ha mantenido el teatro y el cine argentino en los últimos años, propongo en esta oportunidad examinar aquel que atañe a la utilización de textos dramáticos clásicos como punto de partida y articuladores del universo que plantean, sin que sean trasposiciones en el sentido tradicional del término sino adaptaciones libres (Sánchez Noriega, 2000). En ellas se elabora un guion cinematográfico con un alto grado de autonomía respecto de su origen teatral, del cual se escogen sus elementos esenciales. Matías Piñeiro parte de las comedias shakespereanas como tema e inspiración para la escritura de los guiones y explora la relación dialógica con ese universo a partir del teatro, el cine, la pintura, el radioteatro y la traducción. Dentro de la tipología que efectúa Pérez Bowie (2010) sobre la teatralidad en la pantalla, estamos frente a manifestaciones que oscilan entre la «teatralidad como especularidad simple»—por la inserción de fragmentos de representación con función tematizadora— y la «teatralidad como especularidad compleja», en el sentido de que asistimos a los ensayos y al proceso de gestación de la obra dramática cuyos sucesos definen el desarrollo de la historia narrada. La especularidad según el teórico, no tendría que ver con la introducción del fragmento de una representación teatral en un momento puntual de la ficción que la engloba o ficción «marco», sino que «se integra en el desarrollo argumental constituyendo uno de sus núcleos temáticos» (52).

En relación con las adaptaciones de Shakespeare, Abuín González (2012) retoma la distinción que efectúa Lanier sobre los dos tipos de respuesta ante sus textos por parte del cine, el cual se movería entre las siguientes opciones:

una 'burguesa' caracterizada por la distancia, por el reconocimiento del texto como proveedor de universales morales y estéticos no anclados en la experiencia inmediata; y otra 'popular', 'basada en la afirmación de la continuidad entre arte y vida', que no practica ningún respeto especial por



el texto y enfatiza la participación, ‘incentivando la identificación con el personaje, la vinculación de la representación con las circunstancias inmediatas’ (Abuín González, 2012: 112).

Si bien el investigador español sostiene que el cine se mueve entre ambas alternativas y que en pocas ocasiones puede dejar de priorizar la segunda, consideramos que en el caso del realizador argentino se privilegia la opción ‘burguesa’ por dos motivos fundamentales: la distancia que promueven los recursos empleados y el reconocimiento y evidenciamiento discursivo permanente; y el modo de producción y exhibición que recorren cada uno de sus films, alejados por completo del flujo comercial y dirigidos a un tipo de público particular. La propuesta estética de esta filmografía shakespereana debe comprenderse a la luz de un mismo sistema de producción independiente al margen de apoyos financieros estatales, como también de una distribución y exhibición dentro del circuito de festivales internacionales y en salas de cine especializadas (ubicadas dentro de museos y complejos culturales). Esta modalidad de circulación sumada a la particular construcción narrativa con su referente shakespereano interpela en primera instancia a un público minoritario alejándolo de una concepción del cine orientado al consumo popular. Asimismo el reconocimiento de la crítica legitima el sello autoral de Piñeiro como también los premios cosechados por cada uno de sus estrenos.

Si indagamos en los antecedentes cinematográficos que revisitan la obra del dramaturgo inglés para trazar puntos de contacto con el corpus propuesto, encontramos que la comedia romántica *screwball* de los años treinta es un ejemplo destacado. Stanley Cavell (1999) identifica su origen en la comedia romántica shakespereana y traza equivalencias entre ambas, especialmente el énfasis en la «heroína». El rol protagónico de los personajes femeninos en la filmografía del director y su procedencia de la dramaturgia de Shakespeare también es señalado por Thornton Burnett (2017), quien reconoce como rasgo recurrente a las mujeres que cruzan los



límites del arte, el teatro y la vida. Asimismo es posible identificar en los films

una noción más débil de la realidad gracias al empleo de estrategias narrativas como las siguientes: una caracterización excéntrica de los protagonistas, el debilitamiento de posibles complicaciones emocionales derivadas de las situaciones [...], el rechazo —salvo en contadas excepciones— de espacios vulgares y sórdidos, o la decantación ocasional por un mundo verde shakespeariano en el que pueden acontecer los sucesos más inesperados y sorprendentes [...] (Echart, 2005: 52).

Tras establecer estos antecedentes cinematográficos y delimitar los modos de acercamiento por parte del cine a los textos shakespereanos, este artículo propone examinar los films que integran nuestro corpus poniendo especial atención a tres aspectos principales. Primero, al análisis de la construcción de los diferentes niveles narrativos y expresivos que integran las tramas. Segundo, a la identificación de los puntos en contacto con las comedias del dramaturgo inglés presentes en los films (importancia del personaje femenino, situaciones de enredo, escenarios naturales, límites difusos entre realidad y ficción, finales festivos). Y tercero, al examen de los procedimientos utilizados por el director (variaciones a partir de la repetición, ambigüedad, movimiento permanente, énfasis en la puesta en escena).

Las diferentes formas de articulación de estos recursos formales junto con la frecuentación de ciertos temas anclados en el universo shakespereano forman parte de aquellos rasgos que delinear y definen la marca autoral de Piñeiro, la cual ubicamos dentro de lo que denominamos cine posdramático. Este se caracteriza principalmente por apelar a una libertad formal impensable dentro un sistema narrativo clásico —al colocar el acento en las marcas enunciativas y en la exaltación del artificio constructivo— y por la puesta en ritmo mediante «escenas en *loop*», la ausencia de motivaciones racionales y la disrupción narrativa.



## ***Rosalinda***

Este film, cuya duración de 47 minutos lo ubica en el terreno de los medimétrajes, fue exhibido junto con *Viola* primero en el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) del 2011 y luego, como programa conjunto, tanto en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) como en la sala de cine Leopoldo Lugones. Así como la historia argentina y la literatura significaron una plataforma estructurante de los primeros largometrajes de Piñeiro —*El hombre robado* (2007) y *Todos mienten* (2009)— este medimétraje, al igual que los siguientes films, está atravesado por el universo shakesperiano. Como se señaló al comienzo, no se trata en ninguno de los casos de adaptaciones cinematográficas de los textos dramáticos sino que, por el contrario, las obras son el centro del universo ficcional creado por el cineasta como materialidad propiamente dicha y como disparador narrativo.

*Rosalinda*<sup>1</sup>, al igual que sucedía en *Todos mienten*, reúne en una casa de las afueras de la ciudad —ubicada en el Delta del Tigre— a un grupo de amigos actores. Cada uno de ellos lleva el nombre de los personajes de la obra que ensayan (*Como gustéis*) mientras que su nombre ficcional en la trama aparece relegado y es aludido recién en la última escena del film. Tras situarnos desde la secuencia inicial en un contexto natural poblado de vegetación y luminosidad, el film deambula por los diferentes espacios y sigue a los numerosos personajes allí reunidos, quienes ensayan incansablemente el texto shakespereano (recitan los diálogos y efectúan lecturas en voz alta). La trama ficcional que confecciona Piñeiro oscila entre dos niveles narrativos: aquel de primer grado conformado por el grupo de actores y otro de segundo grado, el de la ficción que representan proveniente del universo de las comedias. Ambas líneas se entrecruzan y rozan

---

<sup>1</sup> El elenco está integrado por María Villar (Rosalinda/Luisa), Alberto Ajaka (Orlando/Gabo), Agustina Muñoz (Celia/Fernanda), Julio Larquier Tellarini (Germán), Julián Tello (Gastón), Denise Groesman (Laura), Luciana Acuña (Karin), Esteban Lamothe (Ernesto), Alejo Moguillansky (Pichón), Ana Cambre (Latoya) y Julia Martínez Rubio como «la chica del bote».



permanentemente si bien cobra pregnancia la de la obra representada. Esta resulta funcional a la ficción que la enmarca al tiempo que hace permeables y confusos los límites entre realidad y ficción: «Las palabras y los ensayos existen para revelar un supuesto interior de estos personajes. La actriz que ensaya el papel de Rosalinda [...] tiene, sabemos vagamente, problemas amorosos y ensaya escenas de problemas amorosos» (Rodríguez, 2013). Tal es así que al comienzo del film vemos a su intérprete (Luisa) en un primer plano hablando por teléfono al lado del río, con una angustia evidente que queda latente y afecta el funcionamiento de sus ensayos. Sobre la porosidad de ambos niveles narrativos el director expresa:

Dos ritmos diferentes en un mismo cuerpo. El primero el de una actriz y el segundo el de su personaje. Luisa y Rosalinda comparten el mismo cuerpo pero no el mismo ritmo. Durante esa jornada en el Delta el amor hace estragos y los roles de actriz y personaje se confunden entre el goce por el artificio y la angustia de lo incierto (en Catálogo BAFICI, 2011: 64).

Los nombres de los personajes y sus roles dentro de la narración nunca son explicitados. Ellos irrumpen de manera imprevista y prácticamente anónima y los vínculos que mantienen entre sí en el primer nivel de la ficción quedan completamente velados. Es así que el film se sumerge en la ficción promovida por los ensayos mientras acentúa la composición de la imagen en permanente reencuadre, mediante el dinamismo de los planos y su lirismo a partir del retrato de los personajes en su interior y la sonoridad de sus palabras y recitados teatrales. La trama se desplaza entonces por los diferentes escenarios naturales que rodean la casa y recoge los momentos de actuación entre las parejas y grupos, por ejemplo entre Rosalinda y Celia, entre Rosalinda y Orlando y entre Ganímedes y Febe. Dichos espacios de frondosa naturaleza en los que se reúnen los protagonistas forman parte de unas de las características distintivas de las comedias románticas de Shakespeare. En ellas la acción «tiende a salir del mundo cotidiano de la experiencia y a entrar en el mundo ideal de la inocencia y el romance» (Echart, 2005: 49), un «mundo verde» (C.L.Barber



en Echart) e ideal representado generalmente por un bosque y que en *Rosalinda* se concretiza en la vegetación que circunda el Delta del Tigre.

La última escena reúne a todos los personajes sentados alrededor de una mesa jugando a un juego de cartas, recurso que Piñeiro suele frecuentar en sus films. En una entrevista el director equipara las reglas de la ficción con aquellas del juego y expresa que, durante el registro ficcional, con el juego «aparece algo del registro documental que me da algo impredecible y real. Al filmar un juego uno no filma tanto a las personas como a las relaciones entre las personas» (en Brega, s/f). Lo azaroso que propone el juego funciona como desestabilizador del universo planificado y repetitivo del ensayo, procedimiento que vuelve aparecer en la siguiente producción del director.

### *Viola*

Este film que «propone un salto desde Shakespeare al cine argentino» (Redacción Democracia, 2013), participó de la Competencia Oficial de la 15<sup>o</sup> edición del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI)<sup>2</sup> y en él aparecen los mismos actores que participaron en sus medimétrajes y largometrajes previos, entre ellos María Villar (Viola), Agustina Muñoz (Cecilia), Elisa Carricajo (Sabrina), Romina Paula (Ruth), Laura Paredes (Laura), Esteban Bigliardi (Javier), Julián Tello (Gastón), Julia Martínez Rubio (Juliana).

*Viola* constituye una comedia de enredos anclada en el universo de los ensayos teatrales, más específicamente en el universo femenino, en el que los cuerpos y los rostros de las actrices se muestran en toda su dimensión y desde todos los ángulos posibles, como cuerpos deseantes en un juego de seducción continuo. Tópicos como el deseo, el amor y el desamor atraviesan el film e impregnan cada uno de los numerosos primeros

---

<sup>2</sup> Además de recibir el premio FIPRESCI de la crítica internacional, resultaron ganadoras como mejores actrices María Villar, Agustina Muñoz, Elisa Carricajo y Romina Paula.





planos que lo conforman. La vida personal y amorosa de las actrices se funde nuevamente con aquella de los personajes que representan.

La narración está conformada por dos líneas argumentales con diferentes personajes que durante el desarrollo del film se cruzan e interactúan para volver a separarse. Del espacio verde que dominaba a *Rosalinda*, pasamos al cemento de las calles de la ciudad de Buenos Aires, las cuales Viola recorre de manera incansable con su bicicleta desde el plano inicial. Nuevamente una conversación telefónica al comienzo del film con el personaje de Sabrina como interlocutora, indica la ruptura de una relación amorosa y origina el mecanismo de repetición que gobernará durante todo el film, al insistir verbalmente «Sabrina no me quiere» una y otra vez.

El teatro dentro del cine aparece de manera explícita y es representada con una función teatral cuyas protagonistas, Sabrina y Cecilia, profieren textos de la obra *Noche de Reyes* a partir de reiterados primeros planos. Estos son empleados generalmente en las escenas interiores del film (donde tienen lugar los encuentros entre los personajes y los ensayos) y su construcción fragmentaria funciona de contrapunto, por un lado, con la frontalidad y la visión de conjunto asumida por el espectador teatral y por otro, con los planos generales de los exteriores que marcan el desplazamiento permanente de los personajes (especialmente el de Viola en su bicicleta). Como señala García Pullés (s/f)

*Viola* es una película centrífuga, que se agarra del afuera para arrastrarlo hacia adentro, intercambiar espacios y, mientras tanto, salir a tomar aire. *Viola* es Shakespeare incompleto, hecho de a partes (de hecho, una de las actrices de la historia aclara que, en realidad, esa obra está hecha de fragmentos de distintas obras del autor) que van y vienen en el tiempo, andando entre el espacio físico y sonoro, mudándose del mundo cinematográfico al literario.

A medida que avanza el film la figura de la repetición y sus mínimas variaciones se materializa en el ensayo del texto representado en la función,



el cual invade todas las escenas entre las protagonistas. Sobre este recurso el realizador expresa que:

La escena del ensayo en *loop* fue el inicio de la película [...] me planteé encontrar las variaciones en la repetición. No es una mera acumulación. Me preguntaba cómo podemos ir más allá del texto y ver lo que hay entre las palabras a partir de esta traducción (en Brega, s/f).

Este mecanismo se construye y complementa también mediante la circularidad de la narración, los desplazamientos y vínculos entre los personajes, sus diálogos triviales y la superposición temporal de determinadas escenas. Esta superposición implica un desdoblamiento en el punto de vista que se corresponde a su vez con el desarrollo alternado de cada línea argumental.

En un momento en que estas convergen en el espacio reducido de un auto, a través de un extenso plano secuencia se representa un sueño que tiene a Viola como protagonista. Esta escena introduce el límite difuso entre lo onírico y la realidad mediante la «manipulación y artificio» (Piñeiro en Arenas, s/f). Esa delimitación ambigua responde primero, a la ausencia de convenciones que indiquen la subjetividad del sueño de la protagonista y segundo, al modo de hablar en verso de los personajes que impone a la escena un ritmo particular.

Con respecto al interés de Piñeiro por Shakespeare y su producción literaria, este manifiesta:

Con Shakespeare buscaba en principio un modelo para la composición clásica y a cambio encontré algo mejor: un material vivo, que sigue actual, más abstracto de lo que yo suponía gracias a su ambigüedad siempre vital. Me interesa la palabra, su densidad y sus múltiples sentidos (Redacción Democracia, 2013).

Sin embargo esta composición clásica a la que alude el director como modelo, paradójicamente es abordada con el estilo propio del director, cuya forma de escritura se vincula, como se mencionó al



comienzo, con una estética posdramática y fragmentaria en la que predomina el retorno de la imagen que postula Aumont (2013) a propósito del cine de autor. Según el teórico francés, el regreso por el gusto de la imagen coincide también con «una teatralidad aparente que debe revelarse muy cinematográficamente» (Aumont, 2013: 113). La lectura y apropiación que efectúa Piñeiro sobre las comedias shakespereanas deriva en una divergencia estilística entre ambas textualidades, si bien explora tópicos y principios constructivos similares. Como intentamos evidenciar a través de los análisis, los films se edifican a partir del énfasis en la puesta en escena, la variación, la ambigüedad y el movimiento permanente, procedimientos que derivan en la multiplicidad de sentidos. Se trata, en todos los casos, de marcas de teatralidad que devienen estrategias propiciadoras de la reflexión sobre el propio discurso (Pérez Bowie, 2004).

### *La princesa de francia*

Este film resultó ganador de la competencia nacional en la 17ª edición del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI) del 2015 y su director fue presentado como «el director shakesperiano que arrasó en el BAFICI» (Infobae, 2015). En esta oportunidad el protagonista es Víctor (Julián Larquier Tellarini), un director teatral que regresa a Buenos Aires tras la muerte de su padre. Luego de haber estado un año en México intenta reunir a sus compañeros para realizar la obra shakespereana *Trabajos de amor perdido*, esta vez en formato de radioteatro.

Al igual que en los films anteriores y en consonancia con las comedias de Shakespeare, predominan los enredos amorosos y los juegos de seducción entre el protagonista y las cinco actrices que forman parte de su vida profesional y personal. Tienen lugar también los juegos con el lenguaje, las alusiones literarias y artísticas, los múltiples puntos de vistas —la «mirada caleidoscópica» (en Ranzani, 2015; Batlle, 2014) en términos



del director— y la repetición mediante la variación de una misma escena. Los diálogos originales de los personajes se combinan con textos de la obra del dramaturgo inglés y la cámara, a diferencia de los primeros planos que caracterizaron su obra previa, se aleja de los protagonistas y construye las escenas a través de dinámicos planos generales. La intertextualidad teatral se complementa y enriquece con las sinfonías de Schumann y el cuadro del pintor francés William Adolphe Bouguereau *Ninfas y sátiro* (1873), ubicado en el Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires. La captura de un sátiro por parte de las ninfas representada en el cuadro puede leerse en clara alusión al vínculo que entablan las actrices con el director en el desarrollo del film.

*La princesa de francia* profundiza la construcción de escenas en *loop* que se justifican a través de los ensayos teatrales como de las acciones cotidianas de los personajes y sus vínculos, los cuales se reiteran mostrando mínimas variaciones: por ejemplo la escena en el parque que parece no tener fin entre Natalia (Romina Paula) y Víctor) y que según el director propone diferentes puntos de vista y posibilidades de interpretación<sup>3</sup>. También el ritmo y dinamismo cinematográfico se explora mediante el movimiento y circulación constante de personajes y objetos (DVDs en *Viola*, libros en *La princesa de Francia* y mobiliario y libros, tarjetas postales y cuadros en *Hermia & Helena* como veremos a continuación). Sobre esta cuestión el director expresa: «el pasaje permanente de elementos es la manera de expresar la dinámica de lo humano que Shakespeare propone en las obras que más me gustan de él» (en Redacción Democracia, 2013).

Además de repetir el mismo equipo de trabajo, la importancia de los roles femeninos y la dramaturgia de Shakespeare, el director señala otro punto de contacto que tiene el film con *Rosalinda* y *Viola* y que es el «interés por la palabra, por los personajes que se expresan mucho a través de

---

<sup>3</sup> Extraído de una entrevista realizada al director por Sergio Wolf para la sección Nuevo Cine Argentino, del Canal de la Ciudad de Buenos Aires. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EHTsNSMBxgk>



la palabra. Es como hacer de la palabra un elemento cinematográfico. Es un elemento más que el cine puede tener para generar sus ficciones» (en Ranzani, 2015). Es justamente la palabra aquello que según Piñeiro el teatro le puede dar al cine y que este último se apropia para convertirlo en algo dinámico y rítmico. Estamos justamente, ante lo que Michel Chion (1993) denomina palabra-teatro, en la que «el diálogo oído tiene una función dramática, psicológica, informativa y afectiva» (Chion, 1993: 132). Tanto el guión como el montaje, la luz, los movimientos de cámara y el trabajo de los actores están dispuestos de manera tal de hacer que el discurso verbal de los personajes sea la acción central y estructurante del film. Mediante esta primacía de la palabra es que el director termina por conformar un sistema de ecos a través de la repetición y variación de los diálogos y de las escenas que los contienen.

La exaltación de la expresión verbal se consuma precisamente en el prólogo desarrollado sobre un plano negro, en el cual una voz italiana saluda y agradece «a nuestros escuchas» y presenta la sinfonía «Fruto de un momento de fuego», compuesta en el invierno de 1841 por Schumann. Este prelude que antecede la escena inicial del film —conformada por un plano secuencia en supino de un partido de Football 5 que acompaña a los créditos de apertura— tiene su réplica sobre el final y suspende —o clusura de manera provisoria— el sistema de ecos hasta la siguiente producción del director. De un modo similar el epílogo shakespereano de la obra fuente es recitado por una voz femenina tras los créditos y sobre fondo negro:

No es costumbre que la dama haga el epílogo pero no es menos caballero a que el hombre haga el prólogo. Si es cierto que los buenos vinos no necesitan de una buena etiqueta también es cierto que las buenas comedias no necesitan un buen epílogo. Aun así los buenos vinos tienen buenas etiquetas y las buenas comedias mejoran con la ayuda de un buen epílogo. ¿Pero en qué me metí ahora que no soy un buen epílogo y tampoco puedo predisponerlos a favor de una comedia? Como no llevo ropa de mendigo no voy a mendigar, mi manera será conjurarlos y voy a empezar por las mujeres. Yo las conjuro, mujeres, por el amor que tienen por los hombres a que les guste esta comedia tanto como gustan de ellos. Y yo los conjuro a ustedes, hombres, por el amor que llevan a las mujeres y por sus sonrisas, puedo notar que ninguno las odia, que entre ustedes y las mujeres gusten de la comedia. Si fuera mujer, besaría a tantos



de ustedes como tuvieran barbas que me agradaran, rostros que me gustasen y alientos que no me ofendiesen. Y estoy segura que como todos tienen buena barba, bello rostro y dulce aliento ante mi gentil pedido, cuando haga mutis, me desearán un buen adiós

Esta escena final retoma de manera textual el epílogo de *Como gustéis*, subraya el tono cómico y festivo mediante la autorreferencia y exalta la indeterminación narrativa a través del fondo negro. En relación con ella coincidimos con Thornton Burnett (2017) en que las películas de Piñeiro se centran en múltiples «representaciones» del drama de Shakespeare, a través de una gama de espacios de actuación tradicionales y no tradicionales (193).

### ***Hermia & Helena***

Este film también tuvo su recorrido en festivales como el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, el Festival Internacional de Cine de Loscaro y el Festival de Cine de Nueva York, para finalmente ser exhibido en el MALBA y en cines porteños como la Sala Leopoldo Lugones y el cine Gaumont. Al elenco actoral frecuentado por el director se suman en este cuarto largometraje shakespereano actores de otras nacionalidades, motivo por el cual se emplean subtítulos por primera vez en un film del director.

*Hermia & Helena* toma como texto de base *Sueños de una noche de verano* y sitúa las acciones y sus personajes entre dos ciudades: Buenos Aires y Manhattan. Las protagonistas realizan estadías temporales en la ciudad neoyorquina en el marco de unas becas para artistas a través de las cuales desarrollan sus proyectos personales. El film se construye, como los anteriores, a través de un movimiento permanente: objetos (guantes, postales, cuadros y libros) y personas circulan de manera constante por los diferentes espacios y ciudades. Esta itinerancia perpetua a la que se suma el desplazamiento temporal puede leerse como una «parábola del no lugar»



(Salvador, 2016), en la cual se enfatizan y renuevan los recursos frecuentados por Piñeiro.

La temporalidad se desdobra quebrando el flujo narrativo lineal y se desarrolla en dos niveles. El primero se circunscribe al regreso de Carmen (María Villar) a la ciudad de Buenos Aires luego de su estancia artística en Estados Unidos y se ciñe al recorrido en camioneta junto a sus amigos durante el transcurso de un día, llevando y buscando muebles para instalarse finalmente en la ciudad. En estas escenas porteñas Camila (Agustina Muñoz) aún está presente y próxima a partir a Nueva York para vivir la misma experiencia que su amiga. El segundo nivel se desarrolla durante los tres meses que dura la estadía de esta última, dedicada a la traducción al español de la obra *Sueño de una noche de verano* con el objetivo de llevarla a escena una vez que regrese a Buenos Aires. Ambas historias se intercalan a lo largo de todo el film y desde la segunda línea se remite a la primera mediante el uso de flashbacks, los cuales se introducen con un texto impreso que dan cuenta del paso del tiempo: «un mes antes», «dos meses antes». También dicho texto organiza las escenas entre los personajes y presenta las duplas que protagonizan cada secuencia: «Carmen y Camila», «Camila y Daniel», etc. Por otro lado, la conexión y transición entre ambas configuraciones temporales y espaciales se representa a través de fundidos encadenados. Uno de ellos recurre a la elipsis para mostrar el regreso de Carmen a la Argentina: la entrada del personaje en el metro de Manhattan se funde con su salida de la Línea B del subte de Buenos Aires.

Así como en los films anteriores observamos la importancia otorgada a la palabra, en *Hermia & Helena* se jerarquiza el texto escrito y su expresión radical es su visualización mediante la sobreimpresión dentro del mismo plano. En consonancia con la profesión de traductora de una de las protagonistas, el texto y su visibilización atañen a la traducción que efectúa Camila de la obra del dramaturgo inglés. El desdoblamiento temporal deviene también desdoblamiento en el punto de vista y conviven dentro de un mismo plano diferentes niveles narrativos. Por ejemplo a través de un



encuadre medio vemos a Camila que duerme, sobre la imagen se sob reimprime el texto dramático en inglés y en el plano sonoro se escucha su representación en español. A este «extrañamiento narrativo» (Lerer, 2017) dado por la escritura impresa en la pantalla y atribuible a una escena onírica, se le suma un segundo elemento que irrumpe en el devenir narrativo, la inserción casi arbitraria de un cortometraje realizado por Piñeiro con material de archivo a pedido del Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken. Ambos procedimientos perfeccionan y materializan la representación dentro de la representación y añaden una nueva dimensión en el estilo del director. Se trata de un nuevo pliegue narrativo que se vincula, al igual que los personajes y objetos, al movimiento y circularidad constante. De esa manera la trama trasciende las dos ciudades que recorren sus protagonistas y se asoma, aunque sea de manera breve y transitoria, a otras posibles historias mediante el «lirismo posmoderno» (Salvador, 2016) que se le adjudica.

Al igual que *Rosalinda* y *Viola* comenzaban con una ruptura amorosa telefónica, las escenas iniciales de *La princesa de Francia* y *Hermia & Helena* también se replican al ser prácticamente idénticas, por su angulación de cámara cenital dirigida a una cancha de Football 5 y su duración prolongada, escenas que no tienen más sentido argumental que el de poner en marcha ambas narraciones y configurar el sistema de resonancias que caracteriza la filmografía del director. Coincidimos con Lerer (2017) en que «sin ser radicalmente diferente a su obra previa, Piñeiro ha pegado un cierto giro a su cine, agregando elementos y quitando otros, modificando su esquema y sistema pero no necesariamente su universo».

Por último la estructura ascendente que reconoce Northrop Frye (en Echart, 2005) en las comedias shakespereanas y que culmina en festividad la observamos en las últimas escenas de los films del director argentino, las cuales reúnen en un mismo espacio a los protagonistas en un clima de distensión y camaradería (mediante un juego alrededor de una mesa, a través del canto acompañado por un piano o reunidos en una terraza).





### Consideraciones finales

A diferencia de las numerosas adaptaciones cinematográficas de la obra de Shakespeare realizadas a lo largo de la historia —algunas más fieles y otras no tanto a los textos dramáticos y a su ambientación histórica— la propuesta de Matías Piñeiro introduce una nueva dimensión en el abordaje del teatro universal que trasciende la mera transposición. En la filmografía del director argentino hay una continuidad tanto temática como estilística que incorpora en cada propuesta nuevos elementos y configuraciones narrativas. Es evidente el diálogo que sus películas mantienen entre sí como también con la historia, la literatura, la pintura, el teatro, la radio y el cine. Se trata de un diálogo que lejos de presentarse como una relación intertextual se muestra a partir de la exploración y resignificación de los elementos procedentes de cada campo cultural a través de un proceso de escritura posdramático. Esta forma discursiva intenta ir más allá del texto fuente como modelo conceptual para explorar lo que hay entre las palabras (y entre estas y las imágenes) y acerca el cine del realizador a la opción ‘burguesa’ mencionada por Lanier.

La comedia de enredos, claramente de raíz shakespereana, estructura los cuatro films de Piñeiro a nivel de la historia como de la estructura de cada uno de ellos. Las relaciones entre los personajes se desarrollan en un ir y venir permanente y las duplas que conforman se cruzan, modifican e intercambian con una fluidez y naturalidad que acompaña el devenir y el movimiento constante de los films. Asimismo y en consonancia con las situaciones sentimentales y afectivas inestables que atraviesan, el desarrollo de la narración opera mediante el enredo como principio (des) estructurante, en el sentido que organiza y desorganiza los elementos y situaciones a través de un juego de repeticiones y variaciones. Las escenas oníricas y los límites difusos entre sueño y realidad al tiempo que se apartan de una narración transparente y organizada de un modo lineal, conservan sin duda la atmósfera del dramaturgo inglés. Mediante un movimiento circular que



se desvía en cada recorrido y a través de un equilibrio entre el artificio y el naturalismo, el director explora y redobla la potencialidad de cada escena, dando una nueva versión e interpretación de una misma situación que se replica en el film siguiente. Esta multiplicidad y desdoblamiento de puntos de vistas, lograda tanto por la estructura coral y caleidoscópica del relato como también por la repetición de las escenas, configura la estructura fractal de la poética del director argentino. A través de ella, Piñeiro confecciona y ofrece nuevos recorridos, lecturas e interpretaciones de la obra shakespereana, la cual es fuente inagotable de motivos y matriz constitutiva. Sin duda esta reciprocidad creativa reconocida por la crítica y avalada por los numerosos premios y menciones obtenidos tras cada estreno, ha consolidado la trayectoria del director argentino dentro del panorama artístico internacional.

## BIBLIOGRAFÍA

ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo, *El teatro en el cine*, Madrid, Cátedra, 2012.

ARENAS, Antonio M, «Matías Piñeiro: ‘La trama no me pone grilletas, hay que evitar que la trama mate el ritmo de la película’» [en línea] en *Revista Magnolia*:

<<http://revistamagnolia.es/2014/08/matias-pineiro-la-trama-no-me-pone-grilletas-hay-que-evitar-que-la-trama-mate-el-ritmo-de-la-pelicula/>> [consultado el 29-04-2018].

AUMONT, Jacques, *El cine y la puesta en escena*, Buenos Aires, Colihue Imagen, 2013.

BATLLE, Diego, «Crítica de La princesa de Francia, de Matías Piñeiro», [en línea] en *Otros Cines*:

<<http://www.otroscines.com/nota?idnota=8813>> [consultado el 28-04-2018].



- BREGA, Nazareno, «Entrevista con Matías Piñeiro», [en línea] en *El Amante*, <<http://www.elamante.com/noticias/entrevista-con-matias-pineiro/>> [consultado el 20-03-2018].
- CATÁLOGO BAFICI, Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 2011.
- CAVELL, Stanley, *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial de Hollywood*, Buenos Aires, Paidós (1999).
- CHION Michel, *La audiovisión*, Barcelona, Paidós, 1993.
- ECHART, Pablo, *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*, Madrid, Cátedra, 2005.
- GARCÍA PULLÉS, Josefina, «Viola, de Matías Piñeiro», [en línea] en *Hacerse la crítica*: <<http://www.hacerselacritica.com/viola-de-matias-pineiro/>> [consultado el 30-04-2018].
- GUTIERREZ CARBAJO, Francisco, *Literatura y cine*, España, UNED, 2016.
- LERER, Diego, «Estrenos: crítica de “Hermia & Helena”, de Matías Piñeiro», [en línea] en *Micropsia*: <<http://www.micropsiacine.com/2017/08/estrenos-critica-hermia-helena-matias-pineiro/>> [consultado el 26-03-2018].
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, «La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología», en *Revista Signa*, 2010, vol. 19, 35-62.
- \_\_\_\_\_, «Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial», en *Arbor* CLXXVII, 2004, núm. 699-700, 573-594.
- RANZANI, Oscar, «Quiero hacer de la palabra un elemento cinematográfico», [en línea] en *Página 12*: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-36239-2015-08-01.html>> [consultado el 4-03-2018].
- REDACCIÓN DEMOCRACIA, «"Viola" propone un salto desde Shakespeare al cine argentino», [en línea] en *Diario Democracia*: <<https://www.diariodemocracia.com/vida/espectaculos/55479-viola-propone-salto-shakespeare-cine-argenti/>> [consultado el 28-04-2018].



RODRÍGUEZ, Marcos, «Rosalinda y Viola, de Matías Piñeiro», [en línea] en *Hacerse la crítica*:

<<http://hacerselacritica.blogspot.com.ar/2013/07/rosalinda-y-viola-de-matias-pineiro.html>> [consultado el 30-04-2018].

SALVADOR, Agustina (2016), «Hermia & Helena, Lirismo posmoderno», [en línea] en *Página web del 31º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata*:

<<http://www.mardelplatafilmfest.com/es/edicion/31/hermia-helena-lirismo-posmoderno>> [consultado el 29-04-2018].

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.

SCHOLZ, Pablo O., «La princesa de Francia: *Manipulame, que me gusta*», [en línea] en Clarín.com:

<[https://www.clarin.com/cine/critica\\_de\\_cine-la\\_princesa\\_de\\_francia-matias\\_pineiro\\_0\\_SkEKgBKP7l.html](https://www.clarin.com/cine/critica_de_cine-la_princesa_de_francia-matias_pineiro_0_SkEKgBKP7l.html)> [consultado el 30-04-2018].

S/A, «Matías Piñeiro, el director shakesperiano que arrasó en el BAFICI», [en línea] en *Infobae*:

<<https://www.infobae.com/2015/05/03/1726313-matias-pineiro-el-director-shakesperiano-que-arraso-el-bafici/>> [consultado el 30-04-2018].

THORNTON BURNETT, Mark, «‘Shining the Light on Women’: Recreating the Comedies in Matías Piñeiro’s Film Adaptations of Shakespeare, en *Adaptation*, vol. 10, 2, 2017, Oxford University Press.

