

Una tarea ambiciosa. Teatro, cine y narración según Mariano Pensotti

por María Fernanda Pinta*

Resumen: Los intercambios entre teatro y cine encuentran en el trabajo de Mariano Pensotti un espacio de reflexión y producción de particular interés. A estos cruces se suma, igualmente, una constante exploración de la literatura moderna y de las ficciones en torno a las historias de vida. Este trabajo se propone, por un lado, estudiar las posibilidades abiertas por un diálogo a tres voces: teatro, cine y narración. Por otro lado, plantea la siguiente hipótesis: si el teatro de Pensotti gira en torno a unos personajes asediados por la imagen de los otros o por las propias fantasías de ser otro, también trata sobre las peripecias de un teatro que, en el espejo de otros lenguajes, imagina las variaciones de su propia forma.

Palabras clave: teatro, cine, narración, intermedialidad, Pensotti.

Abstract: The exchanges between theatre and cinema find in Mariano Pensotti's work a space of reflection and production of particular interest. To these crossings, we must equally add a constant exploration of modern literature and fictions about life's stories. This paper aims to study the possibilities opened by a dialog between three voices: theatre, cinema and narration. It also raises the following hypothesis: if Pensotti's theatre deals with characters besieged by the image of others or by their own fantasies of being others, in a second level, it also deals with the adventures of a theatre that, in the mirror of other languages, imagines the variations of its own form.

Key words: theatre, cinema, narration, intermediality, Pensotti.

Antihéroes y desmesuras

A Gabriel, un director de películas comerciales, le diagnostican una enfermedad incurable y a partir de allí comienza a modificar la comedia que está filmando para incluir sucesos de su vida personal y dejar así una especie de archivo para cuando ya no esté. Mariela, una directora de documentales experimentales se separa de su marido y comienza una búsqueda de sus raíces mientras realiza un proyecto sobre la separación de la Unión Soviética a través de sus películas musicales. Nadia, una directora independiente e hija de un desaparecido, debe filmar una película por encargo sobre un desaparecido que regresa décadas después para reunirse con sus hijos. Lucas, finalmente, es un cineasta de bajos recursos que trabaja en McDonalds, roba plata para filmar una película que satiriza a la empresa en la que trabaja y, paradójicamente, empieza a ascender laboralmente.

Estos son los personajes que conforman la historia coral de *Cineastas*, obra teatral que Mariano Pensotti estrena en Buenos Aires en 2013 en el Teatro Sarmiento. Como en su trabajo anterior, *El pasado es un animal grotesco* (2010) y la posterior, *Cuando vuelva a casa voy a ser otro* (2015), la obra propone una especie de fresco generacional de un grupo que promedia los 35 años, de clase media, con aspiraciones profesionales y que vive en Buenos Aires. Como se adelantó en el título, *Cineastas* tematiza, igualmente, los contactos entre el arte y la vida y entre la ficción y la realidad desde la particular experiencia del cine. Pensotti decía: “En algunos casos las vidas de los cineastas influyen claramente en sus obras cinematográficas y en otros, por el contrario, es la realización de esas películas, el desarrollo de esas ficciones, lo que transforma sus vidas privadas”¹.

¹ Cf. <http://marianopensotti.com/obras.htm>. Todas las referencias a las palabras de Pensotti sobre su propio trabajo han sido extraídas de su página web salvo que se indique otra fuente.



Cineastas (2013). Texto y dirección: Mariano Pensotti.

Estos contactos entre ficción y realidad se representaban mediante un dispositivo escénico que funcionaba como una caja dentro de la caja a la italiana, dividido en dos escenarios superpuestos: uno para las vidas (el de abajo) y otro para las ficciones (el de arriba), en donde se desarrollaban las acciones de manera simultánea. Nuevamente, como en los otros dos espectáculos mencionados, el espacio escénico (realizado en las tres ocasiones por Mariana Tirante) resultaba una parte fundamental de la lógica narrativa: en el caso de *El pasado* se trataba de una calesita giratoria en cuyos compartimentos se desarrollaban cada una de las historias, en *Cuando vuelva a casa* se trabajó con dos cintas transportadoras que ponían en acción tanto a la escenografías como a los actores.

La profusión de historias y la espectacularidad de sus dispositivos escénicos hablan de cierto gusto por las grandes empresas. Pensotti remarcaba en el caso de *El pasado* el desafío de los cuatro actores con “su heroica tarea de narrar y representar esa multitud de historias” y describía la puesta en escena como “una

megaficción narrada con recursos escénicos mínimos” (en relación a la cantidad de actores y sólo si se entiende que, más allá de la espectacularidad de los dispositivos, este era el único recurso escénico además de la utilería). Y agregaba: “Se trata de un intento de narrar una multitud de historias, a la manera de las `novelas mundo´ o los desmesurados relatos del siglo XIX, donde una ficción desatada es contenida por un marco histórico y temporal preciso”. Desmesurado y algo anacrónico, ese deseo de revivir una forma narrativa de hace dos siglos no carece, sin embargo, de una particular mirada sobre el presente. Como señala Contreras (2012: 154): “no se trata de un simple retorno, sino de interrogar las potencialidades postnarrativas que puede abrir en la actualidad la novela clásica y de explorar nuevos usos de su formato como también nuevas formas de su recepción”.

Entre esos nuevos usos y esas nuevas formas de recepción, la figura del narrador omnisciente, traducido a una *voz en off* con reminiscencias cinematográficas, opera una función destacada.



El pasado es un animal grotesco (2010). Texto y dirección: Mariano Pensotti.

Espesor de la voz y efectos de montaje

La introducción de la figura del narrador no refiere aquí a la herencia brechtiana, aquella que se separaba del teatro aristotélico para fundar un teatro épico produciendo distanciamiento y reflexión crítica con miras a una conciencia política, sino que el recurso de la *voz en off* aquí recupera el legado literario y cinematográfico para explorar formas teatrales de dar a ver y dar a escuchar aquello que se representa, pero sobre todo aquel mundo interior de los personajes que se visibiliza en el cruce entre la imagen, la acción y el relato. Así, en los tres proyectos mencionados, los actores alternadamente ocupan el rol del narrador que, con micrófono en mano, cuenta la historia del otro para pasar inmediatamente después a ocupar un rol protagónico u otro secundario. El ritmo es ágil e ininterrumpido y la extensión de los textos y la ductilidad con la que los actores pasan de un rol a otro también genera aquel efecto de desmesura del que hablaba anteriormente.

Contreras señala además un efecto de encantamiento que resulta del espesor que se va creando entre la palabra y la imagen y de los desfasajes que se van abriendo entre una y otra. “En ese espesor se da una particular forma de consumo de la novela: el de la escucha, como una particular reedición de la comunidad de relator y oyente que más que indagar sobre un nuevo uso del género novelesco, explora un nuevo dispositivo: el de su puesta en acto” (155). Complementariamente, Perearnau (2015: 70) observa que “la narración funciona como exhibición: exhibe y pone a la vista no solo lo que se ve, sino el fuera de campo de recuerdos y monólogos interiores, aquello que los personajes piensan, sienten e imaginan. Todo lo que les sucede a los personajes de *Cineastas*, directores de cine, es algo exterior e imaginable, es decir, que se puede poner en imágenes”.

De este modo, la voz narrativa se da a ver (encarnada en los distintos actores) y da a ver su producción (aquellas imágenes que se producen en el contacto entre la palabra y la escena) para configurar, junto con la acción y el dispositivo escénico, un montaje que crea un efecto de *continuum* narrativo. La cuestión,

también aquí, es aquella pulsión anacrónica que señala Contreras de seguir contando historias contra los diagnósticos de la muerte de los grandes relatos. Y para ello trabaja con una particular forma de montaje escénico que nos remite, de modo igualmente distintivo, a la herencia cinematográfica.

Como nos recuerda Pérez Bowie (2004: 582) “el teatro descubre a la par que otras artes contemporáneas el montaje cinematográfico [y] encuentra un sólido apoyo en esa rebelión de las teorías del montaje cinematográfico y en su principio de que la función del arte no era tanto la imitación de la realidad como el de reproducir con sus propios medios el funcionamiento de esa realidad”. Y Pensotti trabaja en esa dirección. Por un lado, las historias avanzan por medio de la acción y de la narración de forma lineal y sucesiva, por otro lado, los distintos dispositivos escénicos recrean efectos de simultaneidad, alternancia y paralelismo que nos recuerdan al montaje cinematográfico con sus posibilidades de articular tiempos y espacios heterogéneos y, sobre todo, sus efectos de desplazamiento o su composición “a pantalla partida” al interior de un mismo plano. A falta de una cámara móvil, es el escenario el que se moviliza, a falta de un efecto de posproducción que edite dos planos o componga un plano con dos imágenes yuxtapuestas, es la escena la que se divide en dos. Podría objetarse que todos esos recursos u efectos bien podrían ser considerados como teatrales, después de todo se llevan a cabo con recursos escénicos. No se exhiben ni cámaras, luces o claquetas de filmación, tampoco se utilizan pantallas o proyecciones audiovisuales y, sin embargo, el cine se figura precisamente en esos dispositivos escénicos montados en el escenario, parecidos a *sets* de filmación, que crean una especie de discontinuidad en el espacio homogéneo de la escena y una continuidad dentro de sí mismos a través de las distintas formas de montaje antes señaladas.

En este sentido, Pérez Bowie señala que la influencia más relevante del cine sobre el teatro es la que afecta al universo de referencias del espectador formado en el cine y en la televisión, así como los hábitos perceptivos,

cognitivos y epistemológicos que se establecen a partir de la experiencia con estos medios.



Cuando vuelva a casa voy a ser otro (2015). Texto y dirección: Mariano Pensotti.

El cine y los cineastas

Comenté anteriormente el interés de Pensotti por las formas narrativas de la novela del siglo XIX, expresado en aquella fórmula de la “novela mundo” y sus historias corales, como relatos desmesurados. A esta pulsión anacrónica por la novela se suma también cierta referencia anacrónica al mundo del cine. Es el

caso de otra obra del director, *Vapor* (2004), y su imaginario del cine clásico norteamericano: el *western*, los *cowboys*, Las Vegas, las carreteras y el desierto aparecían fusionados con la pampa, los ñandúes, Buenos Aires, los hijos de la revolución y la realidad local más cotidiana. Pero también el caso de *El pasado*, donde dos de sus cuatro protagonistas están ligados a figuras y movimiento emblemáticos del cine de los años sesenta: Mario (nombre de un personaje de una película neorrealista que le gustaba a sus padres) es un joven que quiere ser cineasta, admira a Jacques Demy y a Leonardo Favio, a quien tiene oportunidad de conocer en una confusa situación (Favio lo confunde con otro cineasta)² y Laura, una mujer que viaja a París a vivir la vida de las películas de la *nouvelle vague* para volver desilusionada. El cine es, en el teatro de Pensotti, analógico, de género, de movimiento o de autor, con referencias a Einsestein, Godard, Tarkovski, Bergman, entre otros. Y es, sobre todo, una experiencia personal, ya que el propio director estudió cine. Este recorrido aparece con frecuencia en las críticas y entrevistas sobre sus trabajos, también en su sitio web y se vuelve la referencia central de *Cineastas*.

Pensotti relata la investigación que termina en aquella obra teatral del siguiente modo:

² Esta situación es una experiencia que vive el propio Pensotti que comenta: “Fue muy parecido a lo que cuento en la obra, pero pasó mucho antes del momento en que sucede en la obra, creo que fue en el '94. Antes de empezar a hacer teatro quería hacer cine, había hecho cosas en video con un grupo de amigos y en un momento me quise presentar a un concurso de la Fundación Antorchas. Necesitaba una carta de recomendación y se me ocurrió mandarle el guión a Favio, director del que era totalmente fanático. Un día me llama el secretario para decirme que está todo bien, que Favio me firma la carta de recomendación. Yo fui a buscarla en la oficina, y el que me atendió fue Favio. Yo no lo podía creer. Era una situación totalmente delirante, obviamente que en la obra está un poco exagerado, pero estuvimos charlando cinco minutos, sobre el cine, sobre el guión y demás. Hasta que en un momento me di cuenta de que él esperaba a otra persona, y me había confundido con esa persona. Muy sutilmente empecé a aclararle quién era y él estuvo muy amable, me firmó la carta de recomendación igual”. La entrevistadora agrega sobre el asunto: “La anécdota resume buena parte de *El pasado es un animal grotesco*. Ser confundido con otro por Leonardo Favio probablemente le haya servido al director para ponerse a pensar quién sería ese otro, qué tendría que hacer con Favio, si esta confusión no tendría que ver con que él debería dedicarse a otra cosa en vez de al cine, ser otro y, en todo caso, si esa historia valía la pena de ser contada. La respuesta es sí”. Cf. Halfon (2010)

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
 www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

Tres años atrás comencé a realizar una serie de entrevistas a diferentes cineastas de Buenos Aires. Me interesó explorar el vínculo entre sus vidas privadas y sus películas, [...] Un tiempo después empecé a hacer entrevistas a diversas personas para intentar descubrir cuánto de sus vidas había sido modelada por las ficciones que habían consumido a lo largo de los años. [...] Este fue el punto de partida de *Cineastas*. De las entrevistas originales muy poco quedó en la obra, que es completamente ficcional, ya que la idea no era desarrollar un trabajo documental sino por el contrario explorar al extremo las posibilidades de la ficción en la construcción de un mundo.



Cineastas (2013). Texto y dirección: Mariano Pensotti.

Hay, entonces, una hipótesis acerca de la experiencia del cine como experiencia vital, acerca del modo en que se vincula la vida con las ficciones y

las imágenes, tanto en el caso de los artistas como de los espectadores. Hay también una hipótesis complementaria acerca de la diferencia del carácter perdurable de las imágenes y la condición evanescente de la vida que termina por introducir al teatro como un tercer elemento que permite articular a los otros dos compartiendo con el primero su estatuto representacional, ficcional, y con el segundo su naturaleza efímera. Esa relación, en principio rígida, entra en tensión a lo largo de la obra teatral, porque así como lo ficcional atraviesa los modos de vida y las biografías se filtran en las ficciones, también pueden perderse o destruirse las películas que se filman y aquello que parecía ya parte del pasado puede igualmente regresar para adquirir una presencia persistente.

En *Cineastas*, el plan de Gabriel de transformar la comedia que está haciendo en un film autobiográfico para legarlo a su hija pequeña cuando él ya no esté se ve finalmente interrumpido cuando los productores descartan los cambios introducidos por Gabriel y contratan a otro director para retomar el proyecto original. En el transcurso, Gabriel se encuentra viviendo sus últimos días según lo que aprendió de las películas y también descubre que su vida no tenía tantos momentos interesantes para recordar. Nadia es una directora que acaba de tener un éxito inesperado con una película sobre unos treintañeros en Buenos Aires a lo largo de diez años (un alter ego del propio Pensotti y un guiño a *El pasado* que tiene el mismo argumento). Financiada por productores internacionales pero sin ideas para su próxima película, termina aceptando un trabajo por encargo: un film sobre un desaparecido de la dictadura argentina que treinta años después regresa para encontrarse con sus hijos. Nadia, que es hija de un desaparecido, se encuentra con un dilema ético y político acerca de esta historia *for export* e ideológicamente cuestionable hasta que empieza a sospechar que su padre en realidad no murió y que durante todos esos años estuvo cuidándola sin que ella lo supiera. Ni las películas son tan duraderas, ni las vidas tan memorables, ni el pasado se desvanece tan fácilmente, ni la realidad es más auténtica que la ficción.

Entre las sillas de la obertura (una imagen arriba y una silla real abajo), de clara referencia a la obra conceptual de Joseph Kosuth, y la pintoresca escena del pueblito ruso del final, desmontada ante los ojos conmovidos de Mariela que, creyendo haber encontrado su origen y su identidad (aquella que hereda de su familia adoptiva), se topa con un set de filmación en medio de la estepa, Pensotti no sólo habla de la relación entre la imagen y la realidad, también introduce un tópico que recorre toda su producción: la del doble y la identidad.



Quando vuelva a casa voy a ser otro (2015). Texto y dirección: Mariano Pensotti.

“Yo es otro”: identidad narrativa e intermedialidad

Mientras que el punto de partida de *Cineastas* son las entrevistas que Pensotti realiza a directores de cine y a espectadores sobre sus experiencias personales con la ficción cinematográfica, el germen de *El pasado* son fotografías que el director recoge del descarte de una casa fotográfica y que al cabo de un tiempo representan una pequeña colección de imágenes de

desconocidos sobre los que Pensotti intentará imaginar historias. La experiencia personal y un particular interés por la vida de los otros también es el inicio de la escritura y puesta en escena de *Cuando vuelva a casa*: el padre de Pensotti, un militante de los años setenta, encontró recientemente una bolsa con objetos que había enterrado como medida de seguridad. El director trae a colación la reflexión de Balzac: “fotografiar el alma de las personas y su tiempo” e inmediatamente aquellas instantáneas personales se transforman en ficciones que traducen aquella fórmula realista a “la voracidad de estos tiempos por ‘lo vivencial’, esto es, al *espacio biográfico contemporáneo* en el que lo privado y lo público, lo real y la fabulación, se transfiguran en torno de la visibilidad de la vida misma como narración” (Contreras, 2015: 155-156).

Sobre esta voracidad por lo biográfico se construyen unos relatos corales signados fuertemente por lo generacional, sobre lo que Perearnau observa:

La más profunda interioridad está, en realidad, cifrada en la estructura de sentimiento que atraviesa y comparten los sujetos de una misma generación. Identidades y fantasías diseñadas por los estímulos de las publicidades y consumos culturales (canciones, tendencias, modos de vestir), que la narración reconoce como constantes y retira de la esfera individual para volverlas públicas (70).

Sin quitar pertinencia a la crítica de esta suerte de identidades prediseñadas por el consumo, resulta interesante observar el modo en que Pensotti asume la construcción identitaria como narrativa, a la vez propia y ajena: “somos lo que narramos” –dice–, y agrega: “somos lo que las películas, los libros y la televisión nos han hecho ser”. Los medios nos dan letra pero somos nosotros los que debemos finalmente tomar la palabra. Podríamos decir en términos más generales que allí donde aparece una voz individual aparece también cierto rasgo de lo social y con él los intertextos, géneros, estilos y motivos que hacen posible el relato de cualquier experiencia ficcional o real (Baeza, 2010).

Aparece también el otro, aquel con el que nos identificamos, con el que nos comparamos y definimos una identidad.

Claro que esa identidad es problemática y en el caso del teatro de Pensotti la cuestión se tematiza de modo insistente, justamente a partir de la figuración del doble. En *El pasado* una de las protagonistas, Vicky, descubre que su padre tiene una familia paralela, se obsesiona con el descubrimiento y comienza a intercambiar con él cartas haciéndose pasar por otra mujer hasta llegar a contratar a alguien para que finja ante el padre la historia que inventó. El título de *Cuando vuelva a casa voy a ser otro* es una especie de *statement* que sintetiza la cuestión de la otredad. Por ejemplo, uno de los personajes, Manuel, se entera de que hay alguien que se está haciendo pasar por él y está dirigiendo su obra de teatro. Manuel lo persigue, lo observa y termina por fascinarse con él. Efectivamente, el otro no deja de despertar cierta fascinación morbosa, ansiedad o inconformidad con la propia vida, pero también una válvula de escape para proyectarse en el futuro, como es el caso de Gabriel, de *Cineastas*, que ante la inminencia de la muerte incorpora al actor de su película en su vida familiar y casi sin darse cuenta éste comienza a ocupar su lugar. Lejos de enojarse Gabriel se tranquiliza con la idea de que alguien va a estar allí cuando él ya no esté.³

“Yo es otro”. Recuerda Ricoeur (1999) la sentencia de Rimbaud. Y con ella dos cuestiones centrales sobre la identidad narrativa: por un lado, que la experiencia de sí está mediada por toda clase de signos culturales y, en este sentido, que el conocimiento de uno mismo consiste en ser una interpretación de sí. Por otro, que en ese trayecto de la autoidentificación se impone la identificación del otro

³ Para un mayor desarrollo sobre el tópico del doble en *El pasado*, cf. Trastoy (2011). Por su parte, el propio Pensotti reflexiona: “Una cosa que define nuestra generación y está muy presente en la obra es la identidad como algo que se construye y se destruye permanentemente, como si estuviera permanentemente en juego. Me da la sensación de que a diferencia de otras generaciones, la construcción de la identidad en nosotros es más difícil, antes uno se podía definir por una profesión, una inclinación política, ciertos parámetros estéticos, etcétera. En nuestra generación es como si todo eso hubiera dejado de tener validez. Siempre está el deseo de ser otro, que es un deseo que no se anula cuando uno efectivamente se vuelve ese otro. Es como un deseo permanente, como si siempre hubiera otro que es mejor que uno, otro que uno podría ser, pero no es”. Cf. Halfon (2010).

que nos lleva, a su vez, al ejercicio de las variaciones imaginativas del sí mismo. La identidad así entendida no es permanencia, es interpretación, imaginación y apropiación mediante la identificación del otro (las ficciones y sus personajes representan, para el autor, una de las experiencias más significativas de este proceso). La empresa no deja de tener peligros: desde el continuo errar entre distintos modelos de identificación hasta la pérdida de la identidad. Esa es la aventura y esos los peligros a los que se enfrentan los personajes de las tres obras de Pensotti, que también puede ser leído en la clave de los motivos de la narrativa decimonónica: la formación, el aprendizaje (Baeza, 2010).



El pasado es un animal grotesco (2010). Texto y dirección: Mariano Pensotti.

Una crítica decía sobre *Cuando vuelva a casa*:

Lo mismo y lo otro: la tensión entre la pregunta por la identidad y por la diferencia. [...] La pregunta por la identidad personal y la de una generación

pareciera banalizarse, convertirse en la necesidad de convertirse en “alguien”. ¿Quiénes somos? [...] Estas cuestiones, que no tienen nada de banal, son quizás lo más importante y radical en las últimas obras de Mariano Pensotti. Son también interrogantes que nos ponen frente a un vacío de sentido, una de las mejores razones que tenemos para ir al teatro. (Halfon, 2015: 2)

Para finalizar, algunas palabras acerca de una lectura intermedial de las obras de Pensotti. Señalaba al inicio del trabajo que el diálogo entre las artes se produce en estas obras a tres voces: teatro, cine y literatura y proponía una doble lectura de la tematización del sí mismo y el otro: si en un primer nivel las obras despliegan este binomio en las múltiples versiones de las historias de vida de un grupo que promedia los treinta años, de clase media urbana en Buenos Aires, en un segundo nivel también podía leerse como las peripecias de un teatro que en la identificación de otros lenguajes imagina las variaciones de sí mismo.

El recorrido que traza Larrue (2008) sobre la llegada tardía del teatro a los estudios sobre intermedialidad resulta de particular interés. Sintéticamente el autor observa, por un lado, la falta de interés que los teóricos de la intermedialidad presentan por el teatro; por otro, cierto sesgo esencialista que han tenido los estudios teatrales cuyo interés por el trabajo del actor y su vínculo directo con el espectador ha desatendido cuestiones vinculadas a las relaciones de lo escénico con otras artes, medios y tecnologías.⁴ La perspectiva intermedial sobre el teatro es, según el autor, bastante reciente en comparación con otros campos. Más allá de la mayor o menor novedad, la cuestión que me interesa destacar es justamente la posibilidad de abrir el juego crítico a los fenómenos de cruces, pasajes e intercambios entre lenguajes y medios artísticos –y no artísticos– como un modo de leer el presente de las

⁴ Larrue también se aproxima a la problemática de la identidad desde el trabajo de Paul Ricouer. Las referencias, en este caso, son: *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000 (traducción: *La memoria, la historia el olvido*, Buenos Aires, FCE, 2004) y *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990 (traducción: *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI, 1996).

artes. Las artes avanzan en esta dirección⁵ y, afortunadamente, los estudios teatrales se suman a estas reflexiones.

Cineastas se publica en 2015 en una antología que propone una periodización: 2003-2013. En su estudio preliminar Perearnau caracteriza este contexto como de crisis –local y global– de los modelos que habían organizado la vida social –nacionales, institucionales, económicos y culturales–. También avanza una lectura sobre las condiciones de posibilidad que abre la crisis del propio sistema del arte en su capacidad de ordenar y regular la asociación y circulación de lo artístico. Se trata, entonces, de pensar otras formas de asociación, en la que las obras y proyectos se vuelven zonas de intercambio de textos, imágenes y lenguajes y donde la dinámica de colaboraciones entre pares –formados ellos mismos en diversas disciplinas– promueve la circulación de los saberes y el intercambio de roles para la realización de proyectos de danza, cine, teatro, música o literatura. En ese contexto de crisis y en ese contacto de saberes y experiencias, Pensotti lee desde el teatro a la novela del siglo XIX y mira al cine del XX. El gesto, que no esconde su pasión por lo anacrónico no es, sin embargo, nostálgico. Se propone nada menos que la ambiciosa empresa de imaginar otras formas para el teatro del presente.

Bibliografía

Baeza, Federico (2010). “La producción de la historia en escena. Un estudio comparativo entre *Mi vida después de Lola Arias* y *El pasado es un animal grotesco* de Mariano Pensotti”, en *telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, año 6, N°11, julio, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero11/articulo/270/la-produccion-de-la-historia-en-escena-un-estudio-comparativo-entre-mi-vida-despues-y-el-pasado-es-un-animal-grotesco.html> (Acceso: 13 de julio de 2016).

⁵ En 2015 se llevó a cabo en el Museo de Arte Modernos de Buenos Aires un ciclo curado por Javier Villa y Alejandro Tantanian que se llamó *El borde de sí mismo. Ensayos entre el teatro y las artes visuales*. En su programa de mano se podía leer: “Este ciclo procurará leer el poema del otro como propio. [...] Las artes visuales desde el borde de sí mismo leen el teatro; el teatro desde el borde de sí mismo lee las artes visuales. Desde la propia mismidad, desde los propios límites se percibe otro territorio, se ensaya, se experimenta, se prueba ese otro territorio.”

Contreras, Sandra (2012). "Estados de la novela. A propósito de Historias extraordinarias y El pasado es un animal grotesco", en *Pensamiento de los confines*, N° 28-29, Buenos Aires: Siglo XXI.

Halfon, Mercedes (2010). "Hablando de mi generación", en *Página 12 – Radar*, 18 de abril. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6087-2010-04-18.html> (Acceso: 5 de julio de 2016).

Halfon, Mercedes (2015). "Haciendo cosas raras para gente normal", en *Página 12 – Radar*, 1 de noviembre. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11022-2015-11-01.html> (Acceso: 23 de junio de 2016).

Larrue, Jean-Marc (2008). "Théâtre et intermédialité. Un rencontre tardive", en *Intermédialités*, N° 12, automne, Montreal: Université de Montréal/Université Laval/UQAM. Disponible en: <http://www.erudit.org/revue/im/2008/v/n12/039229ar.html?vue=resume> (Acceso: 8 de febrero de 2013)

Pensotti, Mariano (2015). "Cineastas", en Marcos Perearnau (comp.), *Antología de Argumentos Teatrales en Argentina (2003-2013). Vol. 2 Modos de Asociación*, Buenos Aires: Libretto

Perearnau, Marcos (comp.) (2015). *Antología de Argumentos Teatrales en Argentina (2003-2013). Vol. 2 Modos de Asociación*, Buenos Aires: Libretto.

Pérez Bowie, José Antonio (2004). "Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial", en *Arbor. Ciencia Pensamiento y Cultura*, Vol. 177, N°699/700, marzo-abril, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas Disponible en: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewArticle/596> (Acceso: 17 de febrero de 2013).

Ricoeur, Paul (1999). "La identidad narrativa", en *Historia y narrativa*, Barcelona: Paidós.

Trastoy, Beatriz (2011). "Asedios escénicos de la intimidad", en Oscar Cornago (coord.), *A veces me pregunto por qué sigo bailando*, Madrid: Editorial Con tintas me tienes.

Sitios web consultados:

<http://marianopensotti.blogspot.com.ar/>

<http://marianopensotti.com/obras.htm>

* María Fernanda Pinta es doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como profesora de grado y posgrado en la Universidad de Buenos Aires, en la Universidad Nacional de las Artes y en la Universidad Nacional de La Plata. Sus investigaciones de doctorado y posdoctorado han contado con el apoyo de la Universidad de Buenos Aires, CONICET y el Fondo Nacional de las Artes. Es autora de *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en la década del sesenta*, Buenos Aires, Biblos (2013), como así también de estudios sobre teatro publicados en libros y revistas de la especialidad. Forma parte del consejo editor de *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, publicación electrónica sobre temas teatrales de la Universidad de Buenos Aires. E-mail: fernandapinta@hotmail.com