



ESTUDIOS DE TEATRO ARGENTINO, EUROPEO Y COMPARADO

Jorge Dubatti

ESTUDIOS DE TEATRO ARGENTINO, EUROPEO Y COMPARADO



Jorge Dubatti

ESTUDIOS TEATRALES

 EDITORIAL

Dubatti, Jorge

Estudios de teatro argentino, europeo y comparado / Jorge Dubatti. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2020.

482 p. ; 22 x 15 cm. - (Estudios teatrales)

ISBN 978-987-3811-55-5

1. Teatro Argentino. I. Título.

CDD A862

Ejemplar de distribución gratuita

Prohibida su venta

Imagen de tapa: Programa de mano de *El Señor Laforgue* (1983).

Gentileza Archivo Eduardo Pavlovsky.

Consejo Editorial

Gustavo Uano

Patricia Julia García

Oscar Rekovski

Carlos Pacheco

Staff Editorial

Carlos Pacheco

Graciela Holfeltz

Laura Occhiuzzi (Corrección)

Mariana Rovito (Diagramación)

Patricia Ianigro (Distribución)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN 978-987-3811-55-5

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Reservados todos los derechos.

PALABRAS PRELIMINARES



PALABRAS PRELIMINARES

Este libro reúne trabajos de investigación de la última década: conferencias, ponencias, intervención en paneles en encuentros académicos, artículos para libros y revistas especializadas. En la nota final se detalla el origen de cada uno.

Debajo de su estructura miscelánea, tres líneas integran transversalmente estos materiales: un marco teórico (explicitado en el primer artículo) y 18 casos enmarcados, ordenados cronológicamente según el objeto teatral estudiado, en un proceso que va de *Ubú Rey* en París, 1896, en el surgimiento de la vanguardia histórica, a *Fausto y la sed* en Mar del Plata, 2012-2014; el basamento en las líneas de innovación que venimos desarrollando desde la Universidad de Buenos Aires: Filosofía del Teatro, Teatro Comparado, Poética Comparada, Teatro-matriz y Teatro liminal, Territorialidad, Geografía Teatral, Cartografía Teatral; la preocupación por pensar las poéticas teatrales, no solo las dramáticas, en un despliegue triádico (estructura + trabajo + concepción, porque una poética es mucho más que una estructura) y en sus complejas relaciones territoriales.

Puestos a elegir entre diversos materiales, seleccionamos escritos de teatro argentino, europeo y comparado centrados en ciertos núcleos principales de la historia escénica: el drama moderno del siglo XIX y su proyección en el siglo XX; el realismo ampliado con procedimientos no-realistas; el simbolismo y su devenir en la vanguardia histórica; la vertiente artística y la política de la vanguardia teatral (*avant-garde y vanguard*), el teatro liminal y la posvanguardia; el experimentalismo y la modernización; el expresionismo y el postexpresionismo; las poéticas políticas de la izquierda, en los planos macropolítico y micropolítico. Además de la atención puesta en ciertos teatristas menos frecuentados por la bibliografía teatral: Maurice Maeterlinck, Guillaume Apollinaire, los futuristas, Alfonsina Storni, Oliverio Girondo y Norah Lange, Ezequiel Martínez Estrada, Rodolfo Kusch, Aldo Pellegrini, Guillermo Yanicola y Daniel Casablanca.

Aspiramos a que este libro pueda ser útil a las/los artistas-investigadores o teatristas-investigadores que producen conocimiento desde sus prácticas en los procesos de los ensayos, a través de las estructuras de sus obras, en la reflexión teórica sobre los procesos y las poéticas, en la elaboración sistemática de los nuevos campos de las Ciencias del Arte, no solo desde los roles de actuación, dirección, dramaturgia, escenografía, etc., sino también desde la gestión, la docencia, el periodismo, la crítica, la expectación, etc. (Dubatti, 2014 y 2019). Esperamos que sirva, además, en las clases de historia del teatro, en grado y

posgrado. Por eso, deliberadamente, reiteramos en algunos capítulos algunas afirmaciones, en variación (cuestiones teóricas, metodológicas, o relativas a procedimientos teatrales fundamentales, etc.), así como dividimos la bibliografía específica de cada trabajo. Solemos emplear algunos de estos textos en las cursadas de Historia del Teatro Universal / Historia del Teatro I y II y en los seminarios de la Carrera de Artes en la UBA y en otras universidades argentinas y extranjeras. Así presentados, los capítulos podrán ser autosuficientes en su cohesión, y no requerirán que las/los alumnos rastreen el libro completo. En algunas notas al pie sugerimos posibles cruces y complementariedades de perspectivas e información de los capítulos entre sí.

Agradecemos al INT y a sus nuevas autoridades por el encargo de este libro.

Jorge Dubatti

Director del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”.

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

21 de marzo de 2020

Referencias

Dubatti, Jorge (2014) “El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral”, en *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires, Atuel, 79-122.

----- (2019) “Arte, teatro y universidad: filosofía de la praxis, pensamiento y ciencias”, en Marcelo Casarín, coord., *Universidad, producción del conocimiento e inclusión social: a 100 años de la Reforma*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Estudios Avanzados, 147-176. Libro digital, PDF - (Posdoc; 6).

**TEATRO,
TERRITORIALIDAD,
TEATRO COMPARADO**

TEATRO, TERRITORIALIDAD, TEATRO COMPARADO

El Teatro Comparado es una disciplina que, derivada de los planteos de la Filosofía del Teatro para centrarse en el problema de la territorialidad, se viene desarrollando en la Argentina en forma sistemática¹ desde 1987 y que permite focalizar los problemas de la escena mundial desde perspectivas productivas. Tiene actualmente un avanzado grado de institucionalización en las universidades de distintos puntos del país. Desde 2001 existe la Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP), que convoca sus congresos internacionales cada dos años con sede itinerante.² Desde 1995, ininterrumpidamente, se realizan las *Jornadas Nacionales de Teatro Comparado*, de organización sincrónica multipolar, es decir, se trabaja en diversas ciudades al mismo tiempo. A partir de 2017 se ha sumado el *Congreso Internacional de Historia Comparada del Teatro*, bianual, también con sede itinerante.³ Es relevante para los campos teatrales iberoamericanos desarrollar su investigación teatral y el Teatro Comparado resulta una disciplina singularmente provechosa para pensar nuestros teatros, especialmente en Latinoamérica.

Pueden distinguirse dos etapas en la teorización del Teatro Comparado: una inicial y otra crítica y superadora, hoy vigente y en proceso de desarrollo⁴; es en la segunda en la que se pone en juego el concepto de territorialidad.⁵

¹ “En el fondo, todo el mundo es más o menos comparatista”, señaló Claudio Guillén en una entrevista en 1988 (Monegal, 2008: 2). Justamente por eso llamamos desarrollo “sistemático” a un comparatismo teatral integral, no ingenuo ni fragmentario, consciente de la articulación disciplinaria en su compleja totalidad, capaz de autodefinirse.

² Hasta hoy las sedes han sido Ciudad de Buenos Aires (2003), Mendoza (2005), Bahía Blanca (2007), Tandil (2009), Gualaguaychú (2011), Ciudad de Buenos Aires (2013), Rosario (2015), Mar del Plata (2017) y Bariloche (2019). De todos los congresos realizados (salvo el de Tandil, en 2009) están disponibles las actas: Dubatti (2003), González de Díaz Araujo (2007), Burgos y Killman (2008), Quiroga (2014), AAVV. (2014), Coria, Martí, Moro (2017), Pianacci y Taborda (2018, 2019).

³ Para la historia de la institucionalización del comparatismo teatral en la Argentina, véanse Dubatti 2011a y 2011b.

⁴ Como expresiones de cada una de estas etapas, véanse Dubatti, 1995 y 2008.

⁵ Para ampliar las consideraciones sobre territorialidad, véase nuestro libro *Teatro y territorialidad* (2020).

Primera teorización: internacionalidad y supranacionalidad

En su etapa inicial, el Teatro Comparado nació como una apropiación de la teoría y la metodología de la Literatura Comparada para la investigación de los acontecimientos teatrales en su especificidad. Tal como lo señalan los manuales tradicionales (entre ellos, Guillén, 1985), la Literatura Comparada surge hacia fines del siglo XVIII y se consolida en el siglo XIX en un proceso paralelo al del desarrollo del concepto de literaturas nacionales. Su misión original fue conectar las literaturas nacionales o superarlas a partir del hallazgo de aspectos de la literatura que no podían ser pensados nacionalmente (en complementariedad con la idea de “Literatura General”, opuesta a literatura nacional). Traspolando las coordenadas aceptadas por la International Comparative Literature Association (ICLA) a la consideración de los acontecimientos teatrales, el Teatro Comparado se definía inicialmente como el estudio de la historia teatral, de la teoría teatral y de la explicación de los acontecimientos teatrales desde un punto de vista internacional o supranacional. Justamente el comparatista español Claudio Guillén parte de ambos conceptos, internacionalidad y supranacionalidad, para la Literatura Comparada, como columnas de su libro fundamental *Entre lo uno y lo diverso* (1985). Tanto internacionalidad como supranacionalidad dan por supuesto el concepto de lo nacional, a partir del que relacionan o contrastan dos o más teatros (nacionales), o trabajan con una superación de lo nacional. Estudiar el teatro desde un punto de vista internacional significa problematizar las relaciones, diferencias e intercambios entre dos o más teatros nacionales (a partir del análisis de repertorios, poéticas e intertextos, ediciones, bibliotecas, traducciones, viajes, etc.), o entre un teatro nacional y culturas extranjeras (“externas” a lo nacional). En este primer acercamiento, nacional y extranjero van de la mano: teatros nacionales/teatros extranjeros son una pareja necesaria. El punto de vista supranacional consiste en atender aquellas focalizaciones de investigación que trascienden o exceden el concepto de lo nacional (porque no se resuelven o no pueden ser problematizadas desde la categoría de lo nacional). Se habla de puntos de vista internacional o supranacional, ya que los mismos objetos de estudio pueden ser encarados desde una u otra perspectiva.

Según esta línea inicial —hoy cuestionada y recontextualizada en un marco teórico más amplio, como veremos—, el Teatro Comparado considera problemas supranacionales a aquellos en los que intervienen categorías o fenómenos teatrales a los que no puede atribuirse una identidad u origen nacionales porque:

a) son patrimonio universal de toda la humanidad (ejemplo: la teatralidad, el teatro-matriz, la liminalidad, según la Filosofía del Teatro);

b) son genéticamente independientes, no hay conexión causal directa entre ellos (ejemplo: la emergencia sincrónica del romanticismo en diversos creadores de diferentes puntos de Europa no vinculados directamente entre sí);

c) son patrimonio común y compartido de un conjunto determinado y acotable de varias naciones (ejemplo: las características del teatro occidental y su diferencia con Oriente, o las configuraciones continentales o por áreas que reúnen varias naciones: Europa, Latinoamérica, área rioplatense, área andina, área guaraníca, etc.).

Son problemas internacionales aquellos cuyo punto de arranque lo constituyen los teatros nacionales y su dinámica de interrelación o intercambio: tránsitos, pasajes, fronteras, vínculos. Siempre se trata de procesos históricos, causales o genéticos (X es causa de Y, X se apropia de Y, según la fórmula clásica de Pichois-Rousseau, 1969: 96-101), en los que los teatros nacionales se hacen préstamos, influencias, apropiaciones, no siempre recíprocos, y en los que se puede distinguir qué elementos de un teatro nacional entablan relación con otro teatro nacional. Casos: la circulación y recepción del teatro de Henrik Ibsen en la Argentina; el intertexto de Luigi Pirandello en la dramaturgia de Armando Discépolo; cómo se enseña Stanislavski en la Argentina; la producción de los exiliados durante la dictadura en México, etc.

Segunda teorización superadora e inclusiva: territorialidad

Ya en el siglo XXI el Teatro Comparado genera un cambio en su dinámica: se advierte la necesidad de cuestionar, complejizar, abrir el concepto de teatro más allá del punto de partida nacional.⁶ Se formulan sistemáticamente nuevos enfoques: se problematizan la diversidad intranacional, los fenómenos regionales, las fronteras, lindes y bordes internos, la multipolaridad, los intercambios, tránsitos y polémicas dentro de los teatros nacionales, así, en plural, de la misma manera que Luis Villoro (1998) habla de los estados plurales. Ya no se piensa en “un” teatro nacional, sino en muchos “teatros nacionales”,

⁶ Muchos de estos cuestionamientos ya son impulsados para el comparatismo literario por René Wellek en “The crisis of Comparative Literature” (1959).

en plural.⁷ Incluso se radicaliza la necesidad de estudiar como prácticas teatrales “nacionales” aquellas fuera del mapa geopolítico de la nación por la circulación de compañías, viajes, exilios, migraciones, radicaciones, etc., de artistas argentinos fuera del país. Dentro de un mismo teatro nacional conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro(s).

Junto a lo intranacional y lo argentino fuera de la Argentina (es decir, fuera de las fronteras geopolíticas del país), se formulan otras preguntas. ¿Cómo fijar el nacimiento de un teatro nacional, y con qué parámetros? ¿Puede hablarse de teatro nacional o de teatro argentino antes del nacimiento institucional de la Argentina como nación? ¿Cuándo se constituye un teatro nacional: cuando se crea oficialmente la nación, o por decreto? ¿Cuando los teatristas explicitan el programa consciente de un teatro nacional o cuando conjuntamente artistas, técnicos, público y crítica son de origen nacional? ¿Cuando se tratan temas supuestamente nacionales; cuando se elabora un estilo nacional; cuando se escribe en la lengua oficialmente aceptada como lengua de la nación? Por otra parte, ¿es válido el concepto de nacional aplicado al arte? ¿Qué hace nacional a un teatrista: su lugar de nacimiento, su documentación, su declaración de principios, su pertenencia cultural, su radicación? ¿Un dramaturgo, como Copi, que vive la mayor parte de su vida en Francia y que escribe en francés, puede ser considerado argentino solo por su lugar de nacimiento? Desde la Literatura Comparada, Welles y Warren ponen en evidencia los límites del concepto de “literatura nacional” con ejemplos que ilustran la estrecha unidad de las literaturas europeas y de algunas de ellas con la norteamericana:

Los problemas de nacionalidad se complican extraordinariamente si hemos de decidir qué literaturas en una misma lengua son literaturas nacionales distintas, como sin duda lo son la norteamericana y la irlandesa moderna. Cuestiones como las de por qué Goldsmith, Sterne y Sheridan no pertenecen a la literatura irlandesa, mientras que Yeats y Joyce sí, requieren respuesta. ¿Existen literaturas independientes belga, suiza y austríaca? Tampoco es muy fácil determinar el punto en que la literatura escrita en Norteamérica dejó de ser ‘inglesa colonial’ para convertirse en literatura nacional

⁷ El caso de España es ejemplar al respecto: dentro del teatro español se abre el complejo espectro del teatro castellano, vasco, gallego y catalán, o el de los autores que escriben en castellano y en portugués, etc.

independiente. ¿Se debe al simple hecho de la independencia política? ¿Es la conciencia nacional de los propios autores? ¿Es el empleo de asuntos nacionales y de color local? ¿O es la aparición de un neto estilo literario nacional? (1979: 65).

Agreguemos: ¿qué pasa con las naciones que se desconfiguran y reconfiguran? Pensemos en el teatro de la ex-URSS o la ex-Checoslovaquia. ¿Qué respuesta dar a los fenómenos del “teatro de marca” (Dimeo, 2007), multinacional o de sucursalización (también llamado de “macdonalización”, según Dubatti, 2000)? ¿Cómo pensar una identidad del teatro nacional inmanente y no abierta, porosa, integrada a la multiplicidad de relaciones con el mundo, en tanto es “evidente la falsedad de la idea de una literatura [un teatro] nacional conclusa en sí mismo” (Wellek y Warren, 1979: 61)? ¿Cómo no concebir el vínculo del teatro nacional con otros mapas culturales: la Hispania, Europa, Occidente, la Rumania, más allá de las relaciones con una cultura nacional europea particular, por ejemplo, a través de la lengua?⁸ ¿Son los teatros nacionales argentinos, a su manera, una región o varias regiones del teatro occidental con características singulares? ¿Puede haber un teatro nacional en lengua no nacional, por ejemplo, debe estudiarse como teatro nacional los acontecimientos argentinos de teatro en inglés? ¿No caben acaso para el teatro los conceptos de “patria *summa*”, o “magnipatria” que para pensar a Rubén Darío propone Pedro Salinas (1978: 41-44) por su relación con el latín ancestral y la cultura latina? ¿Cómo no pensar lo nacional en sus vínculos con las culturas originarias anteriores a la colonización occidental? ¿Cómo pensar el teatro nacional en relación con la globalización, la multiculturalidad, el multilingüismo, la mundialización o la planetarización?

⁸ Recordemos, a manera de ejemplo, el problema que plantea Ricardo Rojas al estudiar la obra de Juan Cruz Varela, en general, y específicamente sus tragedias: “Liberal y subversivo era el ideal político que Varela servía; pero la forma literaria en la cual lo servía como poeta, era conservadora y colonial” (1915: 14). Observa al respecto Graciela Cristina Zecchin de Fasano: “El período de la independencia muestra idénticas características en diversos países americanos. Casi todos los críticos coinciden en aseverar la contradicción entre cantar a la libertad y utilizar la lengua del colonizador, en la forma estética importada por el colonizador” (2012: 403, nota 1). Se trata de un problema en el que la mirada comparatista trasciende/resuelve la aparente contradicción al reconocer formaciones culturales que exceden la idea de lo nacional: independizarse de la nación española no implica para Varela salirse de la civilización occidental, ni de los vínculos con la Europa hispánica y no-hispánica, sino construir un nuevo país que aporta nuevas perspectivas a Occidente. La lengua y la estética provenientes de Europa, y por extensión de Occidente y la Rumania, son puestas al servicio de un nuevo proyecto nacional.

Es incuestionable que los conceptos de nacionalidad, internacionalidad y supranacionalidad siguen siendo válidos en diversos planos para los estudios de las literaturas y los teatros argentinos, pero el Teatro Comparado debió ampliar su definición para incluir fenómenos que no se encuadran específicamente en lo nacional, internacional o supranacional y favorecer otros puntos de vista, la formulación de otros problemas. En los últimos años, con el desarrollo teórico, metodológico e institucional de la disciplina, con la voluntad explícita de “hacer posible la inteligencia de la multiplicidad” (Guillén, 1998: 15), el Teatro Comparado advirtió que el punto de partida de su ejercicio no se basa necesariamente en el supuesto de lo nacional como unidad y ha ido complejizando su campo de estudios.

Así, en una segunda teorización, se introducen los conceptos de territorialidad, interterritorialidad, supraterritorialidad e intraterritorialidad, más abarcales y adaptables a contextos diversos que los de lo nacional, internacional, supranacional e intranacional, y que, al mismo tiempo, los incluyen. Lo nacional puede ser pensado como una forma más de territorialidad. En suma, se ha perdido la idea de lo nacional como un “Todo” o como unidad, según Guillén, en virtud de la “tarea diferencialista del amor que consiste en encontrar lo irrepetible” (1998: 17). O, en palabras de Peter Brook, por la percepción del “detalle del detalle del detalle” (Simon Brook, dir., *Brook par Brook*).

En esta nueva etapa, el Teatro Comparado estudia los fenómenos teatrales considerados en contextos territoriales, interterritoriales, supraterritoriales o intraterritoriales. La territorialidad considera el teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos, de acuerdo con la fórmula comparatista clásica X-Y que, *mutatis mutandis*, sigue vigente para el eje de la comparación (Pichois-Rousseau, 1969: 96-101). La territorialidad del comparatismo se vincula con el pensamiento de la Geografía Humana (Hiernaux y Lindón, dirs., 2006).⁹ Territorialidad es espacio

⁹ Es pertinente observar que las nociones de *territorialidad*, *supraterritorialidad* y *cartografía* no provienen del sistema de pensamiento de Gilles Deleuze, sino de una visión transdisciplinaria que combina la Geografía, la Sociología, la Antropología, los Estudios Culturales en torno de la globalización (García Canclini, 1992, 1994, 1995, 1999) y específicamente la Literatura Comparada (el uso del prefijo “supra”, la noción de “mapas mundiales de la literatura”). Sí nos valemos de Deleuze en Filosofía del Teatro para el concepto de desterritorialización de la poésis como nueva forma. Véase “Desterritorialización (y territorio)” en François Zourabichvili, *El vocabulario de Deleuze* (2007: 41-44). Cfr. nuestro empleo del término *cartografía* (Lambert) diferente del de Silvia A. Davini (2007).

subjetivado, espacio construido a partir de procesos de territorialización, es decir, procesos de subjetivación, y que reconoce complejidades intraterritoriales, dentro de un mismo territorio (nunca monolítico y homogéneo). Geografía subjetivada, siempre en transformación, que incluye las tensiones con la desterritorialización y la reterritorialización. A la supraterritorialidad corresponden aquellos fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden; a la interterritorialidad, aquellos que conectan dos o más territorialidades; a la intraterritorialidad, la multiplicidad de territorios dentro del mismo territorio.

Un caso fascinante de multiplicidad intraterritorial es el de los espectadores, el de sus formas diversas de relacionarse e interpretar un espectáculo. No escapa este fenómeno a la vida social y cultural en general. Una historia. En 2010, tras escuchar en un acto escolar infantil a mi padre (76 años) y a mi hijo (22 años) cantar muy emocionados el “Himno Nacional Argentino”, me pregunté¹⁰ cómo interpretaban la letra. Les pregunté (a cada uno por separado) qué significaba para ellos el fragmento “Libertad, Libertad, Libertad”, y las respuestas fueron muy diferentes. “El Himno es mi infancia”, me contestó mi padre con lágrimas en los ojos, “y especialmente tu abuela viéndome desde la puerta con el guardapolvo blanco en el patio de tierra de la escuela de la calle Marcos Paz”. Mi hijo: “Pienso en una canción de Jim Morrison, la mejor definición de la libertad que conozco es esa, y en una escena de *Almuerzo desnudo* de William Burroughs”. A ambos les pregunté qué tenían que ver esas impresiones con lo que les habían enseñado en la escuela primaria sobre el Himno, y coincidieron: “Nada”. Conclusión intraterritorial: en aquel acto escolar estaban cantando la misma música, diciendo las mismas palabras, pero pensando la patria de maneras muy diferentes.

El geógrafo finlandés Anssi Paasi, con amplia bibliografía dedicada a los problemas territoriales, afirma sobre la complejidad del concepto de territorio que, en un sentido geográfico, debe ser distinguido de otros usos “metafóricos”:

Territory is an ambiguous term that usually refers to sections of space occupied by individuals, social groups or institutions, most typically by the modern state (...) Several important dimensions of social life and social power come together in territory: material elements such as land, functional elements like the control of

¹⁰ Permitaseme, para esta historia personal, recurrir a la primera persona del singular.

space, and symbolic dimensions like social identity. At times the term is used more vaguely to refer at various spatial scales to portions of space that geographers normally label as region, place or locality. Because contemporary territorial structures are changing rapidly, all of these categories imply many politically significant questions, above all, whether we should understand territories, places, and regions as fixed and exclusively bounded units or not (...) This forces us to reflect the responsibility of researchers in defining and fixing the meanings of words that may contain political dynamite. This has been an important question in the history of political geography and geopolitics, where the interpretations of concepts such as territory and boundary have been always simultaneously expressions of the links between space, power and knowledge (...) The term territory may also be used in a metaphoric sense. Becher (1989), for instance, speaks about “academic territories,” referring to the way disciplines have their own internal power structures and “boundaries,” and links to external “territories”. (2003: 109)11.

De esta manera la nueva y más actualizada definición de Teatro Comparado propone una disciplina que estudia los fenómenos teatrales

11 Nuestra traducción: “Territorio es un término ambiguo que generalmente refiere a las secciones del espacio ocupadas por los individuos, los grupos sociales o las instituciones, más corrientemente en el estado moderno (...) Varias dimensiones importantes de la vida y el poder sociales se unen en territorio: elementos materiales como la tierra, elementos funcionales como el control del espacio, y dimensiones simbólicas como la identidad social. A veces el término es usado más vagamente para referirse a las variadas escalas espaciales de porciones del espacio que los geógrafos normalmente denominan como región, lugar o localidad. Debido a que las estructuras territoriales contemporáneas están cambiando rápidamente, todas estas categorías implican muchas cuestiones políticamente significativas, sobre todo, si debemos entender a los territorios, lugares y regiones, como unidades fijas y exclusivamente limitadas o no... Esto nos fuerza a reflexionar acerca de la responsabilidad de los investigadores de definir y ajustar los significados de las palabras que puedan contener implicancias políticas. Esta ha sido una importante cuestión en la historia de la geografía política y la geopolítica, donde las interpretaciones de los conceptos de territorio y frontera han sido siempre expresiones simultáneas de las relaciones entre espacio, poder y conocimiento (...) El término territorio puede ser usado también en un sentido metafórico. Becher (1989), por ejemplo, habla de los ‘territorios académicos’, refiriéndose al modo en que las disciplinas tienen sus propias estructuras de poder internas y sus ‘fronteras’, y se relacionan con ‘territorios’ externos”.

desde el punto de vista de su manifestación territorial (geográfico-histórico-cultural, subjetiva): planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, sala o espacio teatral, la zona del acontecimiento teatral, etc., por relación y contraste con otros fenómenos territoriales o por superación de la territorialidad. Los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfica-histórica-culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas específicos que no se superponen con los mapas políticos (mapas que representan las divisiones políticas y administrativas), y especialmente se diferencian de los mapas de los estados-nación. La territorialidad del teatro compone mapas de Geografía Teatral que no se superponen necesariamente con los mapas de la Geografía Política, y dialogan con ellos por su diferencia. También los fenómenos supraterritoriales permiten componer mapas específicos (por ejemplo, el mapa del estado de irradiación de una poética abstracta, o de fenómenos semejantes sin conexión genética). La culminación del Teatro Comparado es, en consecuencia, la elaboración de una Cartografía Teatral, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro (tema sobre el que enseguida volveremos). Cartografía: del griego, *chartis*, mapa, y *graphein*, escrito; disciplina que integra ciencia, técnica y arte, que trata de la representación de la Tierra sobre un mapa o representación cartográfica. Estos mapas teatrales específicos dialogan por relación y diferencia con los mapas no-teatrales.

Según Álvaro Bello (*Etnicidad y ciudadanía en América Latina. La acción colectiva de los pueblos indígenas*), “el territorio tiende a ubicarse sobre el espacio, pero no es el espacio, sino más bien una ‘producción’ sobre este. Esta producción es el resultado de las relaciones y, como todas las relaciones, ellas están inscritas dentro de un campo de poder” (2004: 99). El Teatro Comparado piensa los vínculos teatrales en relaciones territoriales de poder.

Territorios dinámicos: procesos de territorialización

Un territorio es siempre un fenómeno complejo por su diversidad interna y por su dinamismo, su permanente cambio. Las identidades territoriales, a diferencia de cómo las piensan los estados-nación, y especialmente los nacionalismos, nunca están cristalizadas ni responden a una esencia inmutable. Esto no quiere decir que no podamos definir una identidad (dinámica, compleja) en los territorios. En un examen del pensamiento de Rogerio Haesbaert (*O Mito da Desterritorialização. Do “fin dos territorios” à multiterritorialidade*, 2004), César A.

Gómez y María Gisela Hadad afirman que “concibe al territorio como el resultado de un proceso de territorialización que implica un dominio (aspecto económico-político) y una apropiación (aspecto simbólico-cultural) de los espacios por los grupos humanos” (2007: 6). Y agregan: “El territorio debe ser pensado como la manifestación objetivada de una determinada configuración social, no exenta de conflictos que involucran a una diversidad de actores que comparten el espacio” (2007: 8). De allí que debamos reconocer complejidades intraterritoriales y mutaciones tanto en lo geográfico como en lo subjetivo. Según Gómez y Hadad, para Boaventura De Sousa Santos, la globalización es siempre la globalización exitosa de un fenómeno local dado. En “Nuestra América. Reinventando un paradigma subalterno de reconocimiento y redistribución”, De Sousa Santos afirma:

En otras palabras, no existe condición global alguna para la que no podamos hallar una raíz local, un fondo cultural específico (...) Y aquí mi definición de globalización: el proceso por el cual una condición o entidad local dada logra extender su alcance por todo el globo y, al hacerlo, desarrolla la capacidad de designar como local a alguna entidad o condición social rival. (De Sousa Santos, 2001).

En un sentido complementario, Rita Segato (2002) pone el acento en la globalización y sus procesos de desterritorialización, pero señala que al mismo tiempo genera paradójicamente homogenización y diversificación territorial.

Los procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización pueden observarse en múltiples fenómenos. Detengámonos en algunos ejemplos. Buenos Aires, en tanto campo teatral, compone un territorio de grandes transformaciones si se confrontan sus diferentes descripciones sincrónicas y se las proyecta en el eje diacrónico (Dubatti, 2012c). Nuestro vínculo subjetivo con un espacio cambia históricamente: la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires no fue el mismo territorio la primera vez que lo pisamos como alumno ingresante, o cuando empezamos a dar clase en ella muy jóvenes, o tras 35 años de docencia. En una misma ciudad hay decenas de salas (en Buenos Aires, unas trescientas), y en cada una de ellas se hace y piensa el teatro de manera diferente. En un mismo elenco los vínculos subjetivos con el espacio son diversos, y van mutando a través del tiempo y la cantidad de funciones de un espectáculo. Un actor formado en

Buenos Aires por el método de las acciones físicas según Raúl Serrano viaja a Estados Unidos a estudiar con Lee Strasberg: su vínculo con Stanislavski se desterritorializa y reterritorializa en la experiencia norteamericana, y al regresar a Buenos Aires empieza a concebir y trabajar un actor stanislavskiano diferente. Visitamos el campo teatral de París y formulamos algunas observaciones territoriales sobre la escena francesa, que se descomponen y reformulan cuando nos trasladamos a Lille, y luego a La Rochelle. Territorializamos, desterritorializamos y reterritorializamos nuestra idea del teatro francés en un proceso permanente de transformación y dinamismo. Lo mismo nos sucede cuando vamos recorriendo diferentes campos teatrales de la Argentina, con estructuras económico-políticas y apropiaciones simbólico-culturales diferentes: nuestra idea de los teatros argentinos va mutando constantemente a partir de los datos, las experiencias, las categorías teóricas que vamos poniendo en juego. Cada territorio nos exige procesos de desterritorialización (respecto de nuestros saberes territoriales anteriores) y reterritorialización (a partir de un trabajo de selección e integración).

Acontecimiento teatral y territorialidad

De acuerdo con la teoría de la Filosofía del Teatro, que sostiene que el teatro no se puede desterritorializar, al menos dos conexiones raigales, insoslayables, establecen la fusión del teatro con la territorialidad: el cuerpo y el convivio. El cuerpo del actor y el cuerpo del espectador, como parte y contigüidad de la materialidad del espacio real; el convivio, reunión de cuerpos presentes, porque acontece necesariamente en una encrucijada del espacio-tiempo reales. Teatro y tierra: el teatro es terreno, terrestre, terráqueo, territorial.

Hay una dimensión desterritorializada del acontecimiento teatral (su dimensión de *poiesis*, metáfora, estructura imaginaria), pero, como afirma la Filosofía del Teatro, por las características del acontecimiento teatral, no puede sino encarnarse en la territorialización: en el teatro la *poiesis* es corporal, en consecuencia, hay un espacio de liminalidad entre territorialidad y desterritorialización, pero esta última depende de la territorialidad del cuerpo en convivio para producirse.

En este sentido, Néstor García Canclini (1995: 17-21) distingue las prácticas territorializadas, a las que se exigen relaciones socioespaciales (sociogeográficas), de las prácticas desterritorializadas, que se producen en el

espacio virtual por vínculos socio-comunicacionales. Si queremos leer las obras completas de Sartre, las podemos bajar de internet (la literatura admite la desterritorialización), pero si queremos experimentar el acontecimiento teatral de una puesta de *A puerta cerrada* en Madrid, no queda otra opción que viajar (o esperar que dicha puesta viaje a un lugar donde se pueda verla en convivio territorial).

La del teatro no es la desterritorialización sociocomunicacional del tecnovivio (transmisión de información por vía digital y máquinas al margen de la materialidad del cuerpo viviente, gracias a una tecnología que permite la sustracción del cuerpo presente, Dubatti, 2014b), sino la territorialización subjetivo-socio-espacial del convivio. Los signos se pueden transmitir sociocomunicacionalmente, pero el cuerpo no. En el teatro hasta la desterritorialización está territorializada. En el teatro la desterritorialización es una práctica territorializada por el cuerpo y el convivio. No hay un teatro transterritorial, o extraterritorial, sino, en el mejor de los casos, componentes de desterritorialización poética territorializados por las prácticas corporales y espaciales del acontecimiento convivial.

Así podemos distinguir dos tipos fundamentales de territorialidad teatral: la territorialidad geográfica, que opera poniendo el eje en los contextos espacio-histórico-culturales, la encrucijada espacio-temporal, y la territorialidad corporal, que se centra en la capacidad del cuerpo de portar consigo las territorialidades con las que se identifica y se ha nutrido culturalmente. Por eso el Teatro Comparado piensa en relaciones complejas de tensión con la Geopolítica y la Corpopolítica.

La migración de un agente (unidad territorial corporal) de un territorio a otro implica la conexión con nuevos sistemas complejos territoriales que refuncionalizan y resemantizan dicho agente al conectarlo con un sistema otro de relaciones. ¿Quiénes somos en el campo teatral de Buenos Aires y quiénes en el campo teatral de Barcelona? Somos diferentes porque los sistemas complejos territoriales son diferentes. En el documental *La maleta mexicana*, Juan Villoro expresa enfáticamente su oposición a la tendencia contemporánea de “despojar los hechos del contexto”, rechaza que “se los sustrae a una especie de galaxia cosmopolita en la que no importan los lugares, las tramas, las narrativas que los explican”. En el teatro sus palabras son especialmente acertadas.

La territorialidad se inscribe en todos los planos del acontecimiento teatral. Valga un ejemplo. Hemos asistido a varias funciones de *Terrenal*, de Mauricio

Kartun, en Buenos Aires. La pieza toma el mito bíblico de Abel y Caín y lo reescribe territorialmente (es decir, geográfico-histórico-culturalmente). Esa reescritura territorial se observa en el acontecimiento presentado en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires, así como en el texto publicado, en diversas manifestaciones:

- Una reescritura del mito desde una posición política (semántica) de la “izquierda nacional” argentina;
- Alusiones al peronismo (pensamiento político territorial solo practicado en la Argentina y fuertemente anclado en su historia);
- Una relación con la lengua española cargada de dialectalidad y de historia regional;
- Múltiples intertextos de la gauchesca, poética de reconocida territorialidad rioplatense por su producción y circulación;
- Ubicación en un espacio ficcional que refiere a un espacio geográfico real: un loteo fracasado en algún lugar marginal de la Provincia de Buenos Aires, cerca de las lagunas de Benavídez;
- Una forma de producción teatral, de la que resulta la obra, relacionada con la historia de las prácticas del teatro independiente¹² en Buenos Aires y el país, forma de producción que se traduce en la elaboración de la poética;
- Formas de actuación ligadas a las prácticas y concepciones de la actuación en la Argentina (el “actor criollo” o de mezcla de convenciones diversas, entre lo local y lo internacional);
- Música popular en castellano de circulación local en la década del cincuenta y hoy olvidada, rescatada por Kartun de archivos privados locales de difícil acceso;
- El diseño de un espectador-modelo localizado, al que van dirigidos algunos chistes, alusiones y complicidades sobre la Argentina, que la mayoría de los espectadores extranjeros no comprenden.¹³

Hay, además, plena conciencia del dramaturgo respecto de cómo opera esa territorialidad en los procesos de escritura (véase la entrevista incluida en Kartun, 2014: 69-83). La percepción de la relevancia territorial de los

¹² Diferenciable de las formas de producción oficial y comercial.

¹³ Lo hemos comprobado al asistir a las funciones de *Terrenal* en el Teatro del Pueblo con espectadores visitantes de España, Estados Unidos, México y Brasil: cada uno de ellos preguntó por qué el público se reía en determinados momentos que no habían comprendido.

componentes señalados se verticaliza cuando se advierte su reformulación en la reescritura brasileña de *Terrenal*, presentada en San Pablo, Brasil, 2018-2019.¹⁴

En términos de teoría poética, podemos concluir del ejemplo kartuniano que la territorialidad se encarna en todos los niveles de la poética: en las estructuras, en el trabajo, en las concepciones y en la pragmática de relación con los espectadores, etc. Incluso el borramiento de ciertas marcas culturales de territorialidad, paradójicamente, puede constituir (como ha propuesto Jorge Luis Borges en “El escritor argentino y la tradición”, en *Discusión*, donde sostiene que no hay camellos en *El Corán*) otra forma de inscripción territorial: “Nuestro patrimonio es el universo” (1964: 162), o la forma de diferenciarse de otras opciones del mismo contexto.

Traspolando propuestas de Michel Collot (2015) para la literatura, se pueden distinguir en el Teatro Comparado tres grandes áreas de estudio interrelacionadas: Geografía Teatral, Geocrítica y Geopoética. Collot propone:

Una mejor integración de la dimensión espacial en los estudios literarios [teatrales], en tres niveles distintos pero complementarios: el de una *geografía de la literatura [del teatro]*, que estudia el contexto espacial en el que se producen las obras, y que se sitúa en el plano geográfico, pero también histórico, social y cultural; el de una *geocrítica*, que estudia las representaciones del espacio en los textos mismos, y que se sitúa más bien en el plano del imaginario y de la temática; el de una *geopoética*, que estudia los vínculos entre el espacio y las formas y los géneros literarios, y que puede desembocar en una poética, una teoría de la creación literaria. (2015: 62-63).

Debe quedar claro que el comparatismo surge cuando se problematiza la territorialidad, ya sea por vínculos topográficos (de pertenencia geográfica a tal ciudad, tal región, tal país, tal continente, de relocalización, traslado, viaje, exilio, etc.), de diacronicidad (aspectos de la historicidad en su proyección en el tiempo), de sincronicidad (aspectos de la historicidad en la simultaneidad),

¹⁴ En el Centro Cultural San Pablo, Sala Jordel Filho, traducción de Cecilia Boal. Dirección de Marco Antonio Rodrigues y actuaciones de Celso Frateschi, Danilo Grangheia, Dagoberto Feliz/Fernando Eiras y Demian Pinto. Sugerimos al lector que confronte las fotografías de escena de ambos espectáculos, argentino y brasileño, disponibles en la web.

de superación de la territorialidad (cuando la problematización de lo territorial concluye en un planteo supraterritorial). No hay comparatismo cuando la territorialidad se da por sentada, como un fenómeno dado o *a priori*, o cuando se la ignora sin problematización. La supraterritorialidad debe ser conclusión del ejercicio de problematización de la territorialidad, no de su ignorancia.

La territorialidad topográfica implica la localización de los fenómenos teatrales en sus respectivos contextos geográficos teatrales-culturales a partir de un corte histórico determinado. Una secuencia ejemplar podría ser la siguiente: 1530, teatro de corte < teatro urbano < teatro veneciano < teatro italiano < teatro meridional < teatro europeo < teatro occidental < teatro del mundo. Esa secuencia debe ser confrontada comparatísticamente con otra que guarda con ella elementos comunes y elementos diversos: 1530, teatro de corte < teatro urbano < teatro florentino < teatro italiano < teatro meridional < teatro europeo < teatro occidental < teatro del mundo. La confrontación de ambas secuencias arroja ciertos interrogantes para problematizar: ¿qué tienen en común y en qué se diferencian las expresiones del teatro de corte en territorios diversos?, ¿qué características peculiares presenta el teatro veneciano respecto del florentino?, ¿puede hablarse ya de un teatro italiano, con qué otras secuencias necesito establecer relaciones para responder esta pregunta?, etc. Pero también la secuencia podría establecer otras preguntas por vía contrafáctica: ¿si no fuese teatro de corte, qué podría ser: teatro de plaza, teatro en la iglesia, en el convento, en la universidad, teatro de sala?, ¿qué diferencia implica el teatro de corte respecto de esas otras posibles localizaciones? O también: ¿si no hubiese acontecido en Venecia, en qué otros lugares de Italia hubiese podido acontecer?, ¿qué diferencia hubiese planteado otra localización? El investigador debe proveerse las herramientas necesarias para aproximar respuestas iluminadoras.

La territorialidad diacrónica implica fenómenos de sucesión, estabilidad y cambio en el tiempo. Una secuencia ejemplar podría ser la de la irradiación de un fenómeno, por ejemplo, el teatro de Ibsen: 1850-1870: presencia de su teatro en los países nórdicos < 1870-1885: ampliación a Inglaterra y Alemania < 1885-1900: ampliación a Francia, Italia, España, Rusia y algunos países hispanoamericanos. Entre los interrogantes para problematizar se encuentran los siguientes: ¿por qué razón Ibsen llega tardíamente a España e Hispanoamérica?, ¿se debe a la influencia de la cultura francesa sobre la española e hispanoamericana?, ¿cómo se produce la irradiación: a través de libros y publicaciones, compañías teatrales visitantes, labor de intermediarios

institucionales (productores, directores, intelectuales, etc.)? Pero también permite pensar recorridos hacia atrás, en una suerte de “viaje a la semilla” —al decir de Alejo Carpentier—, como el que realiza Pedro Henríquez Ureña cuando piensa la identidad cultural hispanoamericana:

No solo sería ilusorio el aislamiento —la red de las comunicaciones lo impide—, sino que tenemos derecho a tomar de Europa todo lo que nos plazca: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental. Y en literatura —ciñéndonos a nuestro problema— recordemos que Europa estará presente, cuando menos, en el arrastre histórico del idioma (...). Voy más lejos: no solo escribimos el idioma de Castilla, sino que pertenecemos a la Romania, la familia románica que constituye todavía una comunidad, una unidad de cultura, descendiente de la que Roma organizó bajo su potestad; pertenecemos —según la repetida frase de Sarmiento— al Imperio Romano. (1981: 250).

La territorialidad sincrónica implica fenómenos de simultaneidad y coexistencia; por ejemplo: hacia 1900 todas las grandes capitales teatrales de Europa y América incluyen en sus carteleras obras de Ibsen. ¿A qué se debe este interés compartido?, ¿cómo es la recepción en cada lugar?, ¿se hacen adaptaciones de los textos de acuerdo con las necesidades de cada contexto?, ¿podemos hablar realmente del mismo Ibsen o de apropiaciones diversas?

La supraterritorialidad implica aquellos fenómenos que superan las encrucijadas geográfico-histórico-culturales, por ejemplo, la construcción de las poéticas abstractas o poéticas teóricas. Hacia 1910 la instalación de la poética del drama moderno en Occidente es tan fuerte que se ha convertido en patrimonio de los diversos teatros locales, ya no puede hablarse de un vínculo monocausal, por ejemplo, de Europa hacia América, o identificarse un texto-fuente o autor-fuente del que se irradia la poética (hacia 1910 en la Argentina se puede escribir un drama moderno sin necesidad de haber leído a Ibsen).

Hacia un regionalismo crítico decolonial

Desde sus orígenes disciplinarios, y especialmente a través del desarrollo del concepto de territorialidad, cada vez con mayor conciencia teórica, el Teatro

Comparado ha impulsado una visión crítica decolonial. La teórica argentina Zulma Palermo ha propuesto para la Literatura Comparada (y podemos traspolarla al comparatismo teatral) “una línea de reflexión llamada por la comparatista india Gayatri Spivak —actualizando a Benjamin— ‘regionalismo crítico’, desde la que se busca desarticular viejas y hegemónicas genealogías para dar lugar a otras distintas y acalladas por la colonialidad del poder” (2011: 126). Afirma Palermo:

De allí que la propuesta de un “regionalismo crítico” tienda a revertir ese estado de cosas en estos días en los que pertenencias e identidades se definen ya no por la radicación en una nación, o lengua o raza, sino por la actualización de genealogías diversas de las que se construyeron, no para “recuperar” un pasado originario y puro, sino en sus contaminaciones, olvidos, y entrecruzamientos “fronterizos”. Del mismo modo que, precisamente por su cartografía, procede no desde la homogeneidad que reclama la construcción de una nación jurídica, sino desde la heterogeneidad de las construcciones socioculturales. (...) El regionalismo crítico, como práctica comparatística decolonial, piensa cartografías otras, historias otras de las producciones culturales y literarias [teatrales] al desarticular las organizaciones jerárquicas o por áreas fijas desde una geopolítica anticentralista, atendiendo más bien a la pluriversalidad de sus formaciones interiores. Parecería entonces que la línea de salida está ya siendo señalada por la emergencia y aceptación de que las sociedades del presente son complejas y *pluriculturales*. (2011: 128-129, subrayado de la autora).

¿Con qué problemas se enfrenta el Teatro Comparado en su estudio de la territorialidad? Se busca reconocer y analizar los desafíos epistemológicos, teóricos, metodológicos y analíticos que entrañan los acontecimientos teatrales. Especialmente, la escritura de la historia del teatro. La territorialidad involucra los debates sobre las nociones de provincia, estado, región, federalización, circuito, fronteras externas e internas y bordes; los diseños cartográficos (territorialidades topográficas, sincrónicas y diacrónicas, etc.); la teorización del país teatral plural, multicentral/multipolar; las relaciones de “frontera internacional”, los vínculos entre países limítrofes u otras geoculturas (el mar, el desierto, los valles, la montaña, la selva, etc.); el teatro intranacional y su

vinculación con lo supranacional; los mapas teatrales de circulación y flujo; los problemas de historización y su consecuente noción de “archivo”; la tensión entre los conceptos de nación, latinoamericanidad y occidentalización o romanidad; las conexiones tematólogicas y morfológicas; las relaciones entre globalización/localización, territorialización, desterritorialización y reterritorialización de los teatros; la continuidad/discontinuidad de los procesos teatrales; los grados de institucionalización del teatro en una cartografía multicentral; los múltiples fenómenos del teatro como reescritura,¹⁵ entre muchos otros. Estas coordenadas permiten pensar los teatros argentinos desde una nueva cartografía de mayor complejidad, en la que el centro de comparación, en tanto múltiple (multicentralidad), puede ser desplazado a todas y cada una de las territorialidades del país, e incluso fuera de sus fronteras geopolíticas.

Territorialidad y Teatro Comparado ponen además el acento en la producción de un pensamiento teatral y un conocimiento científico territorializados.¹⁶ En los últimos años una Filosofía de la Praxis Teatral, que otorga relevancia al pensamiento teatral y al conocimiento científico producidos en/desde/para/por la praxis teatral, le da prioridad al estudio territorial de casos (es decir, al conocimiento de lo particular, desde un trayecto inductivo: de lo particular empírico a lo general abstracto), y propicia el pensar desde una actitud radicante (de acuerdo con Bourriaud, 2009). No se trata de aplicar un principio radical *a priori* a lo estudiado, sino de reconocer radicalmente un territorio, sus detalles y accidentes, su rugosidad e irregularidades, sus procesos de territorialización, sus conexiones con otros territorios. Se pone en primer plano la cláusula de la lógica modal *ab esse ad posse* (si es, puede ser): del ser (del acontecimiento teatral) al poder ser (de la teoría teatral) vale, y no al revés. Se priorizan los recorridos inductivos de investigación (pasaje de observación empírica a elaboración de ley empírica, y de esta a elaboración de ley abstracta) y el examen crítico, la revisión y el cuestionamiento de los recorridos deductivos que parten de un saber *a priori*. Se estimula también, de esta manera, el diseño de nuevas teorías ancladas territorialmente, y especialmente las tradiciones de ciertas formas de pensamiento y su cuestionamiento en cada territorio. Pensamientos cartografiados.

¹⁵ Distinguimos al menos seis tipos de reescrituras dramáticas y escénicas, verbales o no verbales. Véase Dubatti, 2018-2019.

¹⁶ Para la diferencia entre pensamiento teatral y Ciencias del Arte/Ciencias del Teatro, véase Dubatti 2019.

Hoy existe una nueva cartografía mundial de distribución del trabajo en la Teatología, y el Teatro Comparado cumple al respecto una función fundamental. El Teatro Comparado nos indica que tenemos que estudiar territorialmente y luego transmitir, intercambiar, dialogar con otros estudios territoriales para poder obtener visiones mayores, de conjunto, ojalá alguna vez planetarias, que solo pueden surgir a partir del conocimiento del teatro concreto y particular en el análisis territorial.

A partir de la segunda definición, el Teatro Comparado viene a poner en crisis todo concepto esencialista, reduccionista, cerrado, cristalizado de los teatros nacionales. Invita a pensar desde mapas específicos más complejos, dinámicos, multicentrales y en permanente discusión. No se trata de descartar el concepto de lo nacional, pero sí de dinamizarlo, de volverlo plural, de proponer una ampliación y enriquecimiento de los teatros nacionales: hay literatura(s) dramática(s) argentina(s)/teatro(s) argentino(s), cuya percepción exige nuevas cartografías, mapas literarios y teatrales que no se superponen de manera mecánica con los mapas geopolíticos.

Del Teatro Comparado surgen otras numerosas disciplinas científicas, entre ellas la Poética Comparada. Si la Poética es el estudio de la *poiesis* teatral en tanto acontecimiento convivial-corporal, y del acontecimiento teatral integral a través de la *poiesis* y de la zona de experiencia que genera en su multiplicación expectatorial-convivial, la Poética Comparada propone la problematización de las poéticas teatrales en su dimensión territorial, interterritorial, supraterritorial e intraterritorial, es decir, cartográfica. En tanto área de estudios del Teatro Comparado, la Poética Comparada asume la entidad convivial, territorial y localizada del teatro y propone el análisis de las poéticas teatrales consideradas en su territorialidad (por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales) y supraterritorialmente. Toda poética se desplaza entre lo universal y lo particular, entre lo abstracto y lo interno, entre lo general y lo concreto, “entre lo uno y lo diverso” (Guillén, 1985), entre territorialidades. En términos de Teatro Comparado y Cartografía Teatral, entre la supraterritorialidad de lo uno y la múltiple diversidad de las territorialidades. Esto permite discernir diferentes tipos de poéticas según el grado de abstracción y de participación de sus rasgos en un individuo (usamos el término según la Filosofía Analítica), en un grupo de entes poéticos o en una teoría: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas (o poéticas abstractas, poéticas teóricas), poéticas enmarcadas.¹⁷

¹⁷ Para la distinción de estas poéticas, véanse Dubatti 2012a: 127-142, y 2014a: 21-54.

La relación entre estas poéticas establece trayectos de análisis deductivo e inductivo, en una tarea dialéctica fascinante y nunca acabada, que busca diseñar comunidades, diferencias y cánones o selecciones.

La perspectiva territorial del Teatro Comparado favorece un campo de especialización¹⁸, al mismo tiempo que plantea un conjunto de preguntas operativas para todas las disciplinas de la Teatología. Puede aplicarse a los teatros nacionales de cada país, así como a la consideración continental o regional de los teatros iberoamericanos.

Territorio(s) y espesor de mapas

La entidad convivial y corporal del teatro lo vuelve especialmente complementario con la noción de territorialidad y su superación. Dado un acontecimiento teatral particular y localizado (constituido por tales actores, en tal circunstancia, ante tal público, en tal espacio, etc.), el Teatro Comparado se pregunta: ¿Qué lo vincula con el teatro del mundo? ¿Qué lo hace único y, a la vez, lo relaciona con otros fenómenos cercanos o distantes? ¿Qué relación guarda, en su territorialidad (geografía-historia-cultura) con lo local, lo regional, lo nacional, lo propio del área supranacional, lo continental, la civilización? El Teatro Comparado, en suma, opera cartográficamente, incluso cuando piensa la diacronía.

Como señalamos al comienzo, el Teatro Comparado es una disciplina especialmente diseñada para los estudios de teatro universal o mundial. En términos de mapas teatrales, la categoría teatro universal o mundial¹⁹ corresponde a un mapa planetario que incluye, por definición, el “teatro de la humanidad”, es decir, todo el teatro del mundo, considerando cada instancia de su historia y cada punto del planeta. *Weltliteratur* o “Literatura del Mundo” es un concepto de la Literatura Comparada, formulado originariamente por

¹⁸ Para una caracterización de las diversas áreas del Teatro Comparado, véase Dubatti, 2012b: 121-139.

¹⁹ No nos referimos aquí al valor curricular que adquiere este término, por ejemplo, en los programas de estudio universitario, como en el caso de la materia Historia del Teatro Universal, Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, diseñado a partir de una articulación estratégica de los contenidos con las otras materias de la Orientación en Artes Combinadas (especialmente Historia del Teatro Latinoamericano y Argentino). Según la *Guía de Información de la Carrera de Artes*, en la “Síntesis de los Contenidos de las Materias”, la descripción de Historia del Teatro Universal está lejos de cualquier definición siquiera aproximada (2006: 14).

J. W. Goethe a comienzos del siglo XIX y desde entonces glosado y debatido *in extenso* (véanse, entre muchos, los textos incluidos en Gnisci (comp., 1993) y en Schmeling (ed., 1995). Para su definición de la Literatura Comparada, Armando Gnisci (2002) reformula el concepto de *Weltliteratur*, pero despojado de su carácter eurocéntrico y abierto a la noción de multiculturalidad. La concepción de Gnisci apunta a la idea de *pluralidad/paridad* en la mirada hacia las diversas literaturas, tanto como a la noción de *diálogo*, sostenido a partir de la traducción, entre las literaturas de distinto signo. Afirma:

La literatura comparada (es) una disciplina que concibe y trata la literatura/las literaturas como fenómenos culturales mundiales (...). ¿Qué quiero decir con la expresión ‘literatura/literaturas’? Pretendo destacar explícita y principalmente que ‘la literatura’ posee la consistencia de una imagen que debería corresponder a la presencia ideal de un patrimonio común a las distintas civilizaciones. Una especie de biblioteca infinita y progresiva (...). Literatura/literaturas: la barra (que sirve de tabique y de interfaz) se llama ‘traducción’: esta activa el círculo virtuoso del diálogo mundial que se produce a través de las literaturas y sus discursos (2002: 10).

El correlato teatral del concepto sería un “Theater der Welt” (Teatro del Mundo). En tanto se trata del mapa más abarcativo, que incluye todos los otros mapas posibles (teatro occidental, teatro oriental, teatro europeo, teatro meridional, teatros nacionales, etc.), el teatro del mundo o teatro universal es el concepto problemático por excelencia del Teatro Comparado, y puede ser trazado de diversas maneras. Destaquemos cinco modalidades principales, que deben ser diferenciadas:

a) Criterio cuantitativo: todo el teatro producido por la humanidad, sin distinciones cualitativas.

b) Criterio cualitativo de recepción y circulación: aquellos fenómenos teatrales que exceden los mapas locales, nacionales y continentales, traspasan fronteras y se integran a la recepción y circulación de vastas regiones mundiales, más allá del valor artístico o humanista que posean (ejemplo: el teatro de globalización o sucursalización, el “teatro de marca”, como *Walt Disney on Ice*, comedias musicales exitosas, autores menores pero presentes en la cartelera mundial, mucha dramaturgia norteamericana al estilo Jeff Baron, Robert Harling, los *best sellers*, entre muchos).

c) Criterio cualitativo de excelencia artística: los fenómenos teatrales definidos como “clásicos” (Calvino, 1995), ya sea antiguos o contemporáneos, aquellos sobre los que cada generación vuelve para formular sus propios interrogantes y construir sentido, por lo general de altísima calidad (ejemplo: el teatro de Sófocles, Shakespeare, Calderón, Molière, Ibsen, Brecht, Beckett, Discépolo, etc.).

d) Criterio cualitativo de relevancia histórica: los fenómenos canónicos fundamentales para la comprensión del proceso histórico del teatro, aquellos que no pueden ser ignorados en la determinación de una visión de conjunto (Bloom, 1995; Cella, comp., 1998) o que sobresalen por su productividad, por su carácter de “instauradores de discursividad” (Foucault, 1979) teatral o por su valor documental. No necesariamente coinciden con los fenómenos teatrales de excelencia, los incluyen y exceden. Por ejemplo, ciertos documentos históricos fundamentales sobre el teatro en la Edad Media, insoslayables a la hora de escribir una historia del teatro occidental, pero al que solo recurren los especialistas.

e) Criterio cualitativo de representación del mundo: se entiende por “universal”, en este caso, el teatro que incluye una representación general de todos los hombres, en términos de G. Lukács, aquellas expresiones teatrales que rebasan las condiciones histórico-sociales de su producción y representan una *vox humana* que expresa la esencia genérica de la humanidad (*Estética I. La peculiaridad de lo estético*, 1966).

La posibilidad de establecer mapas mundiales del teatro pone en evidencia el valor de la Cartografía para los estudios teatrales: ofrecen una visión de conjunto indispensable para calibrar visiones particulares o a escala menor, para identificar los aportes de los teatros nacionales o locales al canon del teatro mundial. Sobre la utilidad de los mapas reflexiona José Lambert en su artículo “En busca de mapas mundiales de la literatura”:

Uno de los efectos inevitables de la formación universitaria o académica es la especialización. Nos iniciamos en ciertas disciplinas y encaramos así las cosas de acuerdo con una perspectiva especializada. Al mismo tiempo somos víctimas de un desaprendizaje progresivo, ya que perdemos cada vez más de vista lo que nos enseñó la escuela primaria. Entre los ejercicios elementales de la escuela primaria, señalo la observación de una serie de mapas geográficos (...) agrupados en un atlas de formato impresionante (...). El regreso al principio de los mapas, y sobre todo al principio de la

multiplicación de los mapas, podría renovar y reorientar nuestra representación literaria [teatral] del universo (1991: 66-67).

El Teatro Comparado se diferencia de la Literatura Comparada por las características específicas del acontecimiento teatral. Teatro y literatura son acontecimientos diversos, en consecuencia, el Teatro Comparado despliega un conjunto de problemas y cuestiones específicas con los que la Literatura Comparada no se enfrenta.

La Cartografía es la coronación de los saberes del comparatismo teatral: los mapas funcionan como esquemas de síntesis de los saberes elaborados en la investigación. La tipología de mapas es amplia, pero en esta ocasión nos referiremos a un grupo fundamental para los estudios del comparatismo, sin proponer un inventario exhaustivo:

- mapa de localización y distribución: registra la ubicación geográfica de centros teatrales (ciudades), salas, festivales, instituciones (organismos, museos, bibliotecas, asociaciones, etc., vinculadas a la actividad teatral). Caso: mapa de los edificios teatrales en Londres entre 1590-1610. Incluye también cualquier perspectiva temática: localización de puntos geográficos del país donde se presenta Teatrola identidad, localización de ciudades en las que hay manifestaciones de teatro callejero; localización de bibliotecas donde hay manuscritos de teatro colonial; localización de escuelas de teatro donde se dicta *clown*; localización de espacios (convencionales o no convencionales) donde se presentaron espectáculos de vanguardia en Buenos Aires en 1967, etc.

- mapa de circulación: registra los tránsitos lineales de un objeto de estudio particular (un teatrante, una compañía teatral en gira, un espectador viajero, etc.) en el espacio y en el tiempo. Caso: mapa de los viajes de Ibsen por Europa.

- mapas de irradiación: secuencia diacrónica de mapas que registran los cortes sincrónicos en la expansión (no lineal) de un objeto irradiado con variantes desde un punto establecido históricamente (la obra o las obras de un dramaturgo, el edificio teatral griego, las poéticas teatrales, la escenotecnia, diáspora y exilio, las publicaciones, etc.). Caso: mapas de la irradiación de la dramaturgia de Dario Fo correspondientes a los cortes sincrónicos 1960 y 1970.

- mapa de sincronía: registran fenómenos teatrales con aspectos semejantes, pero sin vínculo genético (es decir, sin que pueda pensarse una relación causal o de irradiación). Caso: centros de Europa en los que simultáneamente se produce la emergencia de la poética del drama moderno.

- mapa de concentración: registra los puntos de mayor concentración de elementos (grupos y elencos, salas, estrenos, poéticas, otorgamiento de subsidios, instituciones, etc.). Casos: mapa de concentración de producción numérica (ciudades teatrales con mayor producción).

- mapa de zonas o áreas de extensión: registra las superficies que corresponden a fenómenos teatrales con características semejantes. Caso: mapa del teatro occidental.

- mapa administrativo o geopolítico: registra la división planificada para la organización institucional o administrativa, señalan especialmente fronteras y capitales. Caso: mapa de las regiones en que se divide administrativamente la Argentina según el Instituto Nacional del Teatro.

- mapa de circuitos: establece conexiones o recorridos a partir de la señalización de elementos vinculados. Caso: los circuitos históricos de las salas independientes, de las salas oficiales y de las salas comerciales en Buenos Aires organizados por la industria del turismo cultural. Puede tratarse también del mapa de recorrido que realiza una procesión o un espectáculo de calle (ej.: *Misterio de Elche*, o *Los chicos del cordel*, de Los Calandracas y Circuito Cultural Barracas).

- mapa cualitativo: registra fenómenos seleccionados temáticamente. Caso: mapa de clasificación de los campos teatrales por la calidad de su poder irradiador (centro-periferia).

- mapa de flujos: tipo de mapa temático que da cuenta de las direcciones de movimiento mediante líneas de ancho variable proporcional a la importancia del fenómeno estudiado. Caso: la asimetría en el flujo del teatro europeo hacia Latinoamérica (muy relevante) y en el flujo inverso (menor).

- mapa histórico: tipo de mapa temático que representa los acontecimientos históricos. Caso: mapa del simbolismo teatral, con el registro de los principales estrenos en los centros teatrales de Europa.

- mapa cuantitativo: registra fenómenos de relevancia numérica. Caso: mapa del censo de teatristas en la Argentina.

Cada uno de estos mapas es culminación de las preguntas que el investigador se ha realizado en términos territoriales. Cada acontecimiento teatral está atravesado por las problemáticas que han llevado a trazar estos mapas. Podemos concluir: el investigador y también el espectador avisado deben llevar consigo, a manera de representación mental, todo un atlas teatral (o colección de mapas teatrales específicos). La visión de un espectáculo despliega

innumerables preguntas por su territorialidad, cada una de ellas se responde en la síntesis cartográfica.

En alguna oportunidad señalamos que el teatro perdido compone la figura del teatro-océano, de profundidades insondables (*Filosofía del Teatro I*, 2007: 185-188): en tanto investigador de acontecimientos efímeros e irrecuperables, el comparatista teatral debe ser consciente de su limitación en la posible elaboración de estos mapas. Ellos surgen de los datos disponibles, y muchas veces arrojan visiones incompletas de acuerdo con el volumen de la información conocida. Esas visiones van siendo superadas con los avances de la investigación (de allí que pueda hablarse de *mapas anticuados* o envejecidos: aquellos que no registran las actualizaciones en la información que va conquistando la investigación internacional). La limitación de la tarea cartográfica es resultado de la singularidad del teatro, exponente canónico de la cultura viviente. Ojalá pudiera hacerse, del teatro-océano, el imposible *mapa batimétrico*²⁰, pero escapa a las posibilidades rigurosas de la investigación. Más que “reconstrucción”, la investigación sobre los acontecimientos teatrales del pasado es una construcción con alto riesgo de hipótesis.

La idea de multiculturalidad favorecida por los estudios comparatistas se enriquece cuando puede observarse el concierto de la multiplicidad en mapas mundiales, que finalmente acaban sugiriendo la percepción de una conexión compleja, de infinitos matices. Como afirmó Vidal de La Blache: “La Tierra es un todo cuyas partes están coordinadas (...), en el organismo terrestre no existe nada en forma aislada” (1922: 3). Acaso la visión de los mapas mundiales, continentales, nacionales, etc., del teatro conduzca también a esa intuición: la de un todo concertado sutilmente en la multiplicidad, la pluralidad y la paridad (Gnisci, 2002), contra todo aislamiento “localista”. En el caso del campo teatral de Buenos Aires, por ejemplo, se trata de diseñar todos sus mapas (de localización y distribución, de circulación, de irradiación, etc.) y superponerlos en una suerte de espesor de mapas que permita advertir la complejidad de su(s) territorio(s).

²⁰ *Mapa batimétrico*: mapa hidrográfico que representa el relieve de las zonas sumergidas.

Referencias bibliográficas

- AAVV. (2014) *Actas VI Congreso Argentino de Teatro Comparado “Cartografías del teatro del mundo”*, Buenos Aires: Ediciones del CCC / Proteatro, edición en CD.
- Bello, Álvaro (2004) *Etnicidad y ciudadanía en América Latina. La acción colectiva de los pueblos indígenas*, Santiago de Chile: CEPAL.
- Block de Behar, Lisa (1991) Coord., *Términos de comparación. Los estudios literarios entre historias y teorías*, Montevideo: Academia Nacional de Letras, Segundo Seminario Latinoamericano de Literatura Comparada.
- Bloom, Harold (1995) *The Western Canon*, London: Macmillan.
- Borges, Jorge Luis (1964) *Discusión*, Buenos Aires: Emecé.
- Bourriaud, Nicolas (2009) *Radicante*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Burgos, Nidia, y Killmann, Marcia, comps. (2008) *Teatro Comparado. Poéticas, redes internacionales y recepción*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, EDIUNS.
- Calvino, Italo (1995) *Por qué leer los clásicos*, Barcelona: Tusquets.
- Cella, Susana (1998) Comp., *Domínios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires: Losada.
- Collot, Michel (2015) “En busca de una geografía literaria de los textos”, en Mariano García, M., María José Punte y María Lucía Puppo, comps. *Espacios, impágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*, Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 59-75. Traducción de María Lucía Puppo.
- Coria, Marcela, María Eugenia Martí y Stella Maris Moro, eds. (2017) *Tránsitos, pasajes y cruces en las teatralidades del mundo*, Rosario: Congreso ATEACOMP / Universidad Nacional de Rosario. Libro digital, PDF. Archivo Digital: descarga y online.
- Davini, Silvia Adriana (2007) *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- De Sousa Santos, Boaventura (2001) “Nuestra América. Reinventando un paradigma subalterno de reconocimiento y redistribución”, *Revista Chiapas* 12, México, ERA-IIEc. <https://revistachiapas.org/No12/ch12desousa.html>
- Dimeo, Carlos (2007) “Producción teatral – Industria cultural y prácticas culturales”, en *Memoria y tendencias actuales del teatro latinoamericano*, de varios autores, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, VI Festival Internacional de Teatro Santa Cruz “Multiplicando Miradas”: Asociación Pro Arte y Cultura (APAC).
- Dubatti, Jorge (1995) *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Investigación en Literatura Comparada, Serie Teoría y Metodología.

- (2000) “Buenos Aires, la globalización y el teatro del mundo”, *Cuadernos de Historia y Teoría Teatral*, UBA, 3 (marzo), 19-29. También en J. Dubatti (comp.), *Nuevo teatro, nueva crítica*, Buenos Aires: Atuel, 2000, 47-59.
- Ed. (2003) *De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectivas sobre el teatro del mundo*, Universidad de Buenos Aires: Libros del Rojas y Editorial Atuel.
- (2008) *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires: Atuel, Col. Textos Básicos.
- (2011a) “Para la historia del Teatro Comparado como disciplina sistemática en la Argentina”, *Pygmalion. Revista de Teatro General y Comparado* 3, 9-26.
- (2011b) “Apuntes sobre la institucionalización de los estudios de Teatro Comparado en la Argentina”, *Boletín de Literatura Comparada* XXXVI, 103-120.
- (2012a) *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires: Atuel.
- (2012b) “El Teatro Comparado como campo de especialización”, en Montezanti, M. Á. y Matelo, G. coords., 2012, 121-139.
- (2014a) *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires: Atuel.
- (2014b) “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”, *Lamparina, Revista de Ensino de Teatro* 1-5 (noviembre), 102-114. <http://www.eba.ufmg.br/lamparina/index.php/revista/index>
- (2018-2019) “Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad”, *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, 10-14 (octubre-marzo), 4-29.
- (2019) “Arte, teatro y universidad: filosofía de la praxis, pensamiento y ciencias”, en Marcelo Casarín, coord., *Universidad, producción del conocimiento e inclusión social: a 100 años de la Reforma*, Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Estudios Avanzados, 147-176. Libro digital, PDF - (Posdoc; 6).
- (2020) *Teatro y territorialidad. Perspectivas en Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*, Barcelona: Gedisa.
- Foucault, Michel (1979) *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI.
- García Canclini, Néstor (1992) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (1994) Comp. *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía.
- (1995) “De las identidades en una época postnacionalista”. *Cuadernos de Marcha* 101 (enero), 17-21.

- (1999) *La globalización imaginada*, Buenos Aires: Paidós.
- Gnisci, Armando (1993) Comp. *La letteratura del mondo*, Roma, Sovera Multimedia.
- (2002) Ed. *Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona: Crítica.
- Gómez, César y María Gisela Hadad (2007) “Territorio e identidad. Reflexiones sobre la construcción de territorialidad en los movimientos sociales latinoamericanos”, en *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Disponible en <https://www.aacademica.org/000-024/152>
- González de Díaz Araujo, Graciela, ed. (2007) *De Shakespeare a Veronese. Tensiones, espacios y estrategias del Teatro Comparado en el contexto latinoamericano*, Buenos Aires: Instituto Nacional del teatro, Universidad Nacional de Cuyo y Ediciones Nueva Generación.
- Guillén, Claudio (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona: Editorial Crítica.
- (1998) *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona: Tusquets.
- Haesbaert, Rogerio (2004) *O Mito da Desterritorialização. Do “fin dos territorios” à multiterritorialidade*, Rio de Janeiro: Bertrand.
- Henríquez Ureña, Pedro (1981) *Obra crítica*, México: FCE.
- Hiernaux, Daniel, y Alicia Lindón, dirs. (2006) *Tratado de Geografía Humana*, México: Anthropos y Universidad Autónoma Metropolitana.
- Kartun, Mauricio (2014) *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*, Buenos Aires: Atuel, Col. Biblioteca del Espectador.
- Lambert, José (1991) “En busca de mapas mundiales de las literaturas”, en Lisa Block de Behar, 65-78.
- Lukács, Gyorgy (1966) *Estética I. La peculiaridad de lo estético*, trad. de Manuel Sacristán, Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- Monegal, Antonio (2008) “La literatura irreductible”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 733-734 (enero-febrero).
- Montezanti, Miguel Ángel, y Gabriel Matelo, coords. (2012) *El resto es silencio. Ensayos sobre Literatura Comparada*, Buenos Aires: Biblos, Col. Investigaciones y Ensayos.
- Paasi, Anssi (2003) “Territory”, en J. Agnew, K. Mitchell, and G. Toal, eds, *A Companion to Political Geography*, New York, Blackwell Publishing, [Blackwell Reference Online](#). Chapter 8, 109-122.
- Palermo, Zulma (2011) “¿Por qué vincular la Literatura Comparada con la

- Interculturalidad?”, en Adriana Crolla, comp., *Lindes actuales de la Literatura Comparada*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral: Ediciones Especiales, 126-136.
- Pianacci, Rómulo, y Cecilia Taborda (2018) Eds., *Tradición, rupturas y continuidades en el teatro contemporáneo*, Universidad Nacional de Mar del Plata / Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP), 143-166. <https://fh.mdp.edu.ar/ebooks/index.php/fh>
- (2019) Eds., *Tradición, rupturas y continuidades en el teatro contemporáneo*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata / EUDEM. Edición impresa.
- Pichois, Claude, y André-M. Rousseau (1969) *La literatura comparada*, Madrid: Gredos.
- Quiroga, Cristina, comp. (2014) *Actas del V Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado. Teatro latinoamericano y teatro del mundo – ATEACOMP*, Buenos Aires: Leviatán.
- Rojas, Ricardo (1915) “Noticia preliminar”, en Juan Cruz Varela, *Tragedias*, Buenos Aires: La Facultad, Col. Biblioteca Argentina, 11-30.
- Salinas, Pedro (1978) *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, Buenos Aires: Losada.
- Schmeling, Manfred, comp. (1984) *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*, Barcelona: Editorial Alfa.
- (1995) Ed., *Weltliteratur heute: Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Segato, Rita L. (2002) “Identidades políticas y alteridades históricas”, *Nueva Sociedad* 178, 104-125.
- Villoro, Luis (1998) *Estado plural, pluralidad de culturas*, Buenos Aires: Paidós-UNAM.
- Wellek, René (1959) “The Crisis of Comparative Literature”, en W. Friederich, ed., *Comparative Literature: Proceedings of the Second Congress of the ICLA*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, vol. I, 149-160. Reeditado en 1963 en su *Concepts of Criticism*, New Haven: Yale University Press, 282-295.
- Wellek, René, y Austin Warren (1979) “Literatura general, literatura comparada, literatura nacional”, en *Teoría literaria*: Madrid, Gredos, 57-65.
- Zecchin de Fasano, Graciela C. (2012) “Materia mítica grecolatina en el neoclasicismo rioplatense”, en Montezanti, M. Á. y Matelo, G. coords., 2012, 403-426.
- Zourabichvili, François (2007) *El vocabulario de Deleuze*, Buenos Aires: Atuel.

Videos, films

Brook, Peter, y Brook, Simon (2005) *Brook par Brook. Portrait intime*. Paris: Arte Vidéo et Ministère des Affaires Étrangères.

Ziff, Trisha (2011) *La maleta mexicana*. Disponible en Youtube.

**ALFRED JARRY,
LA ARTICULACIÓN
ENTRE EL TEATRO
SIMBOLISTA Y EL
TEATRO DE LA
VANGUARDIA
HISTÓRICA:
OBSERVACIONES
SOBRE EL ACTOR DE
UBÚ REY (1896)**

ALFRED JARRY, LA ARTICULACIÓN ENTRE EL TEATRO SIMBOLISTA Y EL TEATRO DE LA VANGUARDIA HISTÓRICA:

OBSERVACIONES SOBRE EL ACTOR DE *UBÚ REY* (1896)

En otra oportunidad¹ hemos sostenido que la vanguardia histórica —el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo, que generaron entre 1909-1939² un relevante despliegue de acontecimientos dramáticos y escénicos muy productivos en el teatro posterior— es el resultado de la profundización de los principios de autonomía-soberanía del arte tal como los concibió y desarrolló el simbolismo a fines del siglo XIX. Sin simbolismo no hay vanguardia histórica, pero no por negación de la autonomía (como sostiene Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia*), sino por su radicalización.

Creemos que el análisis de la producción de Alfred Jarry, y especialmente de su *Ubu Rey* de 1896 (tanto texto dramático, texto escénico y metatextos), pone de manifiesto esa articulación de simbolismo y vanguardia histórica. Hay en Jarry la presencia fusionada, conviviente, de rasgos y componentes de ambas concepciones teatrales.

El célebre estreno se realizó el 10 de diciembre de 1896, en París, por el equipo del Théâtre de l'Oeuvre (baluarte del simbolismo), bajo la dirección de Aurélien de Lugné-Poe, produjo tal escándalo y fue tan significativo que cambió la historia del teatro occidental. En su libro *Sobre el teatro dadá y surrealista*, Henri Béhar afirma que aquella noche de *Ubu Rey* fue la “batalla de Hernani”³ para las vanguardias del siglo XX (1971: 29). Cuando se levantó el telón, los espectadores vieron en escena una extraña escenografía, según Robert Vallier en *La République Française*, “una cama de cortinas amarillas, con su orinal correspondiente, pintada bajo un cielo azul por donde caía la nieve; una horca con su ahorcado equilibrando una palmera con boa; una ventana florida de búhos y murciélagos volando por encima de colinas vagamente cubiertas de bosques; dominándolo

¹ Dubatti, 2009: 170–176.

² Se trata de una periodización de límites imprecisos, pero relativamente consensuada por diversos especialistas: la vanguardia histórica se extendería entre las primeras acciones orgánicas del futurismo (1909) y el estallido de la Segunda Guerra Mundial (1939).

³ Célebre escándalo en el estreno de *Hernani* de Víctor Hugo, en París, 1830, que marca el inicio del teatro romántico. La “batalla” refiere a la pelea entre los adherentes al clasicismo y los románticos renovadores, que generó revuelta y enfrentamientos entre los espectadores de uno y otro bando.

todo, un sol escarlata formando nimbo en torno a un elefante; debajo, el altar de los hogares modernos, la chimenea con su reloj, que servía de centro y puerta de dos hojas hasta el cielo para que entraran los personajes” (Béhar, 1971: 30). Pero el estallido del público se produjo cuando el célebre actor Firmin Gémier, en el rol del Padre Ubú, pronunció la primera palabra del texto al grito de “¡Merdre!”, es decir, “mierda” pero con una “r” agregada: “¡Mierdra!”. Muerto muy joven en 1907, Alfred Jarry sería reivindicado por Guillaume Apollinaire, André Breton, Antonin Artaud, Roger Vitrac, entre muchos otros, como un iniciador y referente de sus propias experiencias en la vanguardia.⁴ En su artículo “Alfred Jarry, iniciador y explorador” (de *La llave de los campos*), Breton destaca el carácter de “bisagra” que posee el autor de *Ubú Rey* en el paso del siglo XIX al siglo XX: “Este paso se opera por una puerta que continúa interesándonos vivamente, hasta el punto de hacer que nos volvamos hacia ella por el hecho mismo de no saber sino solo a medias a dónde conduce —lo cual ya no resulta demasiado tranquilizador—. De esta puerta, en el plano sensible, la obra de Jarry constituye, más que ninguna otra, la bisagra. Comparada con la de Jarry no hay, en efecto, mirada que abarque más vasta extensión hacia atrás y hacia adelante al mismo tiempo” (1976: 280).

En este artículo nos detendremos en cuatro puntos: primero, caracterizaremos la concepción del teatro simbolista; luego, la concepción del teatro de la vanguardia histórica; en tercer lugar, observaremos cómo están presentes rasgos y componentes del simbolismo y de la vanguardia en *Ubú Rey*, y, finalmente, la relación de simbolismo y vanguardia con su “marionetización del actor” (Níni Beltrame, 2005: 55-78) explicitada en los metatextos de Jarry dedicados a *Ubú Rey*.

La concepción de teatro simbolista: autonomía y enunciación metafísica del universo

Entre las contribuciones más relevantes del teatro europeo hacia 1890 sobresale la concepción simbolista, que se irradiará con potencia al teatro del siglo XX, hasta hoy. La definición con que Peter Brook explica su concepto de “teatro sagrado” en *El espacio vacío* (1968) es deudora del simbolismo: “teatro de lo invisible-hecho-visible: el concepto de que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo

⁴ Véase al respecto nuestro estudio preliminar a Alfred Jarry, *Teatro* (2020, Colihue Clásica, en prensa).

invisible ha hecho presa en nuestros pensamientos” (2000: 51). Algunos de los referentes centrales de la concepción teatral simbolista entre fines del siglo XIX y comienzos del XX son Maurice Maeterlinck, Stéphane Mallarmé, Paul Fort, William Butler Yeats, Aurélien de Lugné-Poe, Edward Gordon Craig, Auguste Villiers de l’Isle-Adam, Hugo von Hofmannsthal, Paul Claudel, John Synge, Sean O’Casey, Adolphe Appia, el primer Vsevolod Meyerhold, Constantin Stanislavski (quien tiene una enorme deuda con el simbolismo, que aún no se ha estudiado como merece: recordemos que dirigió el estreno mundial de *El pájaro azul* de Maeterlinck en 1908), y, por supuesto, como veremos, Alfred Jarry.

Edward Braun explica que el simbolismo “no era tanto la teoría del naturalismo lo que los simbolistas rechazaban, sino más bien la chillonería de la vida burguesa, la falta de valores elevados, que los naturalistas reproducían casi con satisfacción en sus obras. Los simbolistas estaban reaccionando en contra de una época, en la cual una serie de escándalos públicos, que culminaron con el Caso Dreyfus en 1894, dejaron al descubierto la hipocresía y el filisteísmo de la Tercera República” (1992: 48). Pero los simbolistas no solo reaccionaban contra las estructuras coyunturales del contexto inmediato; se enfrentaban a una manera de vivir, de estar en el mundo, de construirlo y habitarlo arraigada cada vez más en los siglos anteriores, empobrecedora de las posibilidades de la existencia: nos referimos a la visión pragmática e interesada, materialista y mercantilista, egoísta e insensible, soberbia e ignorante de un amplio sector de la burguesía ascendente y dominante (ya fuertemente atacada por los románticos en la primera mitad del XIX; Schenk, 1986). Los simbolistas encuentran en el arte (y en particular en el teatro) una manera de cambiar la vida de cada hombre, de enriquecerla, de espiritualizarla, de liberarla del “corral” burgués; piensan que el contacto con el arte (desde la producción o la recepción) genera cambios, otra forma de ver el mundo y habitarlo.

En apretada síntesis, podemos caracterizar la concepción teatral simbolista según estos aspectos principales:

a) Concepción de mundo: el simbolismo integra a la realidad lo metafísico, supera el materialismo objetivista de base científicista moderna propio del realismo y el naturalismo. Para los simbolistas el mundo encuentra su origen, su principio y fundamento, en un orden metafísico y suprahumano. El mundo es, así, heterogéneo (Eliade, 1993): lo conforman al menos dos órdenes de naturaleza diversa. El orden metafísico se percibe en relación con la naturaleza, a lo cotidiano y a lo extracotidiano como alteridad fundante y misteriosa. Ese fundamento del mundo es inefable, invisible, en consecuencia,

no mensurable y difícilmente explicable y descriptible. El orden metafísico simbolista no se resuelve con los modelos de las escatologías religiosas, no es descifrable en términos de dogma, implica la aceptación del *mundo como misterio* (Rudolf Otto, 1998), por ello esta concepción tiene puntos de afinidad con la visión arcaica, el ancestral “pensamiento salvaje” (Lévi-Strauss), el contenido mágico e irracional de las sociedades “frías”. Para dar cuenta de ese misterio metafísico, los simbolistas remiten en sus escritos a términos de origen platónico o hegeliano (Idea, Esencia, Espíritu, Alma), pitagórico (armonía matemática), esotérico (Mente grande, Memoria grande), de civilizaciones antiguas o primitivas atribuidos por estudiosos de la religión, los mitos, la filosofía y la antropología (Dios, los dioses, lo sagrado, el manas, lo dionisiaco, la energía primaria, las fuerzas vegetativas o tectónicas, etc.). Algunos simbolistas vinculan esa concepción con la heterogeneidad de mundo cristiana (Dios) o con visiones religiosas orientales. La concepción de mundo simbolista implica la recuperación de potencias y saberes humanos perdidos o por desaparecer bajo el racionalismo en la Modernidad: el misterio, la magia, la visión, la fascinación por las formas de lo desconocido más allá de los límites de la materia y la razón.

b) Concepción del arte: el ser del arte posee su propia entidad, caracterizada por la autonomía y la soberanía. *Autonomía* es la no ancilaridad (no servidumbre) del arte respecto de la ciencia, la religión, la política, la educación, la vida cívica, la moral; el arte se vale de sí y para sí, el arte no debe servir a nada ni a nadie sino a sí mismo, es un fin en sí. De allí la importancia de la búsqueda de la perfección formal en el marco de las reglas específicas del arte. La autonomía implica, además, una organicidad propia, reglas específicas, una lógica interna y una dinámica de acceso diversa de la que opera en la realidad extraartística. Así lo sostendrá un heredero del simbolismo, René Magritte, en uno de sus cuadros clásicos: “Ceci n’est pas une pipe” (Esto no es una pipa)⁵, es decir, esto es una imagen artística, algo diverso a una pipa real. *Soberanía* es el atributo que el arte adquiere/descubre en sí cuando se respeta su especificidad y autonomía: se torna para la visión simbolista en *enunciación metafísica del universo*, el arte es el espacio de la actividad humana donde se expresa el alma del mundo. En consecuencia, para los simbolistas, el arte es más real que la realidad empírica inmediata. Mallarmé afirma: “El deber del poeta es la explicación órfica de la Tierra” (véase Aguirre, 1983: 42-43; Detienne, 2002, *passim*). En tanto enunciación

⁵ René Magritte, *Las Trahison des Images* (1928-1929). Véase Jacques Meuris (2007).

metafísica del universo, el arte es soberano sobre las otras disciplinas o áreas de la actividad humana. El arte es, a la vez, en sí enunciación metafísica del mundo y manifestación perceptible, sensible, del orden metafísico fundante al que reenvía, recuerda y presentifica. El arte es, a la vez, una actividad del hombre en referencia a lo metafísico, una encarnación afirmativa de lo metafísico y una manifestación hierofánica, en el sentido que otorga Mircea Eliade a este término: manifestación de lo sagrado en lo profano (1993). El arte es materia espiritualizada, escritura de lo sagrado, *jeroglífico*. El arte no debe adecuarse a la empiria objetivista y racionalista ancilarmente, sino expresar lo que está más allá: el orden metafísico. En conjunción con lo metafísico, el arte ofrece la revelación de sí: la naturaleza del arte no puede ser escindida de su vinculación tanto con el trabajo humano como con el mundo metafísico. El afianzamiento de las concepciones de autonomía y soberanía del arte está estrechamente ligado al fenómeno de consolidación de los campos intelectuales en la segunda mitad del siglo XIX y a la profesionalización del artista (Pierre Bourdieu, 1995).⁶ Autonomía y soberanía superan la

⁶ Afirma Christoph Menke (*La soberanía del arte*, 1997) sobre los dos polos que la contribución de Theodor Adorno deja sentados a las discusiones ulteriores: "El primer lado de la antinomia de la estética está determinado por el concepto de autonomía. Es el que permite caracterizar, desde Kant y Weber, el estatuto de la experiencia estética, tal como resulta de la diferenciación moderna de los diversos modos de experiencia y de discurso. Es un acontecimiento 'autorregulado', inscrito al lado, y con independencia, de los otros tipos no estéticos de discurso en el complejo plural de la razón moderna. Por ello, no puede tener más que una validez relativa, limitada a esa esfera de la experiencia basada en el valor específicamente estético de lo bello. De lo que percibamos en tal dominio, y de la manera como nos percatemos, no podremos sacar consecuencia alguna que confirme o desmienta los contenidos de los otros modos de experiencia y representación. La esfera autónoma de la estética constituye justamente un elemento en el espectro diferenciado de la razón moderna por el hecho de que no se sitúa ni por encima ni por debajo, sino al lado de los otros discursos racionalizados, a los que así deja funcionar libremente, según sus reglas específicas, claramente delimitadas entre sí. La antinomia de la estética requiere así una teoría que asocie a un primer modelo, articulado sobre el concepto de autonomía, un segundo modelo que gravite sobre el concepto de *soberanía*. Es este un rasgo ya subrayado en la otra tradición estética moderna, que va del romanticismo a la vanguardia surrealista [pasando por el simbolismo], la promesa, en los términos de Adorno, de que 'el absoluto está presente en el arte' [*Teoría estética*]. A este respecto, el hecho estético es soberano en la medida en la que no se inscribe simplemente en el tejido diferenciado de la razón plural, sino que lo transgrede. Si el modelo de la autonomía describe la validez relativa de la experiencia estética, el modelo de la soberanía le atribuye una validez absoluta, por cuanto que rompe simultáneamente el buen funcionamiento de los otros modos de discurso. El modelo de la soberanía ve en la experiencia estética el medio de arruinar el predominio de la razón extraestética, construyendo así la instancia de una crítica en el acto de la razón" (1997: 13-14).

identificación aristotélica de *poiesis* (construcción artística) con *mimesis*⁷. El arte es valorado como un territorio específico, que no se rige por las reglas ni por los saberes (sean pragmáticos, del sentido común o de la ciencia) que orientan nuestra experiencia empírica y cotidiana. El arte no es la realidad cotidiana. El arte es más real que la realidad cotidiana.

c) Procedimiento de articulación entre mundo y arte: *el símbolo.*

El artista capta/compone símbolos que constituyen la enunciación metafísica del universo, en los que “el universo se expresa por medio del lenguaje poético” (Aguirre, 1983: 41). El símbolo es la encrucijada de revelación de las “correspondencias” en el sentido baudelairiano: “Misteriosos vínculos unen en el universo aquello que nuestros sentidos solo perciben por separado. Sonidos, colores, perfumes, sensaciones son manifestaciones de una realidad profunda que los aúna y de la que solo percibimos esas señales aisladas. Pero el poeta puede percibir esa ‘unidad profunda’ a través de los símbolos que la expresan” y que acabarán por convertirse en “la razón de ser de la poesía” (Aguirre, 1983: 40). El símbolo “suscita en el oyente o lector un efecto de vaguedad cargado de ocultas significaciones, es decir, una especie de sortilegio, un ejercicio de magia verbal” (Rest, 1979: 146-147). Según el teórico simbolista René Ghil en el *Tratado del Verbo* (1886), el poeta alcanza “la visión única digna: el real y sugestivo Símbolo del que, palpitante por el ensueño, en su integridad desnuda, se elevará la Idea prima y postrera, o Verdad” (S. Michaud, 1994: 303). Afirma Mallarmé para la encuesta de Jules Huret sobre la evolución literaria: “Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del disfrute de un poema, que consiste en adivinar poco a poco, sugerirlo, he ahí la quimera. Es la perfecta utilización de ese misterio que es el símbolo: evocar poco a poco un objeto para mostrar un estado de ánimo o, por el contrario, elegir un objeto y extraer un estado de ánimo mediante una serie de desciframientos” (en Souriau, 1998: 992). En la misma encuesta, en 1891, el joven Maeterlinck distingue entre el “símbolo *a priori*”, “de intención deliberada” (cercano al concepto de alegoría), y el símbolo “inconsciente”, que “emana de la vida” (González Salvador, 2000: 38). El símbolo es, a la vez, un producto del trabajo humano y una creación de-subjetivada (no expresión directa ni suficiente del “yo del artista”), que remite a la escritura órfica y la entidad específica del arte (autonomía, soberanía). Rimbaud sostiene en las cartas a Georges Izambard y a Paul Demeny: “Je est un autre” (Yo es otro), y por ello el poeta adquiere estatuto de *vidente*. El símbolo no es ilustración tautológica de saberes

⁷ Véase Dubatti, 2007, parágrafo 40, 96-98.

previos (como la alegoría), sino que posee entidad jeroglífica, nueva entidad lingüística, opaca, desconocida. Recordemos que *hierofanía* y *jeroglífico* remiten a la palabra griega *hieros* (sagrado): hierofanía proviene de *hieros* – *phainein*, sagrado y aparecer; jeroglífico proviene de *hieros* – *glyphein*, sagrado y grabar, escribir/dibujar/trazar (Riffard, 1987: 220). El jeroglífico pertenece a un lenguaje cuyo alfabeto y cuyo referente vamos al teatro a recordar (porque lo conocimos antes y lo olvidamos) o a conocer (porque nunca antes supimos de él y nos conecta con lo desconocido). Maeterlinck afirma: “El símbolo debe ser multiforme, elástico, indeciso (...) su voz debe ser profunda, misteriosa, oscura para que pueda coincidir con todas las voces de lo desconocido” (Carta a Albert Mockel del 15 de febrero de 1890, citada por González Salvador, 2000: 50). Aguirre encuentra la síntesis quintaesencial del simbolismo en la obra de Mallarmé: “La búsqueda de *correspondencias* será llevada a términos absolutos por Stéphane Mallarmé, como también la noción de la primacía del lenguaje y el reconocimiento de la creación poética como acto esencial del ser humano (...). Para él, escribir [por extensión, hacer arte] es obrar: un Acto superior a los demás actos” (1983: 41). El símbolo opera como lugar hierofánico y como jeroglífico, es decir, religación con lo sagrado. Rudolf Otto (*Lo santo*) caracteriza lo sagrado como sentimiento humano, como experiencia de vínculo y emoción con lo numinoso. Para Otto lo sagrado es lo “ganz andere” (lo otro radicalizado, lo completamente otro), es decir, la alteridad que se manifiesta diversa de lo que pertenece a la experiencia de nuestro mundo inmediato, familiar, frecuentado y conocido. Esa experiencia se vive como *mysterium tremendum* (genera horror y miedo frente a una fuerza mayestática, superior, de poder incalculable) y *mysterium fascinans* (que atrae, invoca y convoca). Mircea Eliade propone el concepto de hierofanía con la siguiente definición: “Un objeto se hace sagrado en cuanto incorpora, es decir, revela, otra cosa que no es él mismo” (*Lo sagrado y lo profano*, 1993: 13). Como el símbolo y la poesía/ el arte en los simbolistas, la hierofanía implica la percepción de heterogeneidad del mundo. Para los simbolistas el teatro se transforma en espacio hierofánico de diversas maneras:

- en tanto signo, el teatro reenvía al referente sagrado, a lo metafísico y la alteridad fundante, generando el sentimiento o emoción de lo numinoso (*mysterium tremendum*, *fascinans*) por su recuerdo y señalamiento;
- el símbolo teatral, en tanto jeroglífico de una lengua olvidada o desconocida, es en sí mismo una presencia hierofánica (escritura de los dioses, órfica, acontecimiento sagrado) de primer grado o indirecta (en el plano exclusivo del ente poético, la desterritorialización);

• la presencia hierofánica derrama en el ente poético en sí y contagia el acontecimiento convivial, los cuerpos (especialmente el cuerpo del actor en el plano de la territorialidad): hierofanía de segundo grado o directa (acontece en nuestro nivel inmediato del ser, como querrá más tarde Artaud, enseguida lo retomaremos).

d) Estatuto del artista: Es a la par un trabajador específico, dotado de saberes y técnicas singulares a los que debe dedicar su existencia “profesional” (es decir, propia del que profesa una fe; pone su vida al servicio del arte como instancia que excede su subjetividad), y un intermediario de las potencias metafísicas. Posee el estatuto diverso de un “sacerdote”, un chamán, un médium, un vidente, un catalizador, un “pararrayos celeste” (Rubén Darío), creador de símbolos que, a la vez, le son dictados por un “otro”. Recordemos la voluntad de “impersonalización” de Mallarmé en los procesos de escritura, según expresa en sus cartas (2004, *passim*).

e) Función del arte: por la vía de la autonomía y la soberanía, el arte descubre una utilidad específica, decide no servir a los otros, sino a sí, pero a partir de esa autoservidumbre, esa reconcentración sobre sí mismo en sus propios fueros y posibilidades, en sus propias reglas y en su organicidad, paradójicamente descubre su nueva dimensión utilitaria. Llamaremos concepción neoutilitaria a esta *instrumentalidad espiritual*⁸, que permite comprender más tarde la continuidad entre el simbolismo y la vanguardia histórica. Retomando palabras de Rimbaud (“hay secretos para cambiar la vida”, en Aguirre, 1983: 48), los simbolistas encuentran en el arte una forma de vivir, de habitar el mundo, de transformar la realidad, ya sea a través de la propia experiencia como artistas o desde la afectación que la frecuentación del arte produce en los lectores y espectadores (en los dos casos en la esfera de lo micropolítico). Los simbolistas no “le dan la espalda a la vida y a la política” (como dice S. Michaud, 1994: 303), sino que a través del arte reinventan un vínculo con la vida, desde lo micropolítico hacia lo macropolítico y universal (Dubatti, 2008a, cap. III).⁹ Un heredero del

⁸ Retomamos la expresión de Mallarmé en su ensayo “El libro, instrumento espiritual” (1997, 151-156).

⁹ Recuérdense las palabras de W. B. Yeats en “Magia”: “Corriendo todos los peligros posibles, es preciso proclamar a voz en grito que la imaginación se esfuerza constantemente por rehacer el mundo de acuerdo con los impulsos y los modelos que se encierran dentro de la Mente grande y la Memoria grande. ¿Puede haber cosa de mayor importancia que proclamar que lo que llamamos *romance* —relatos fantásticos—, poesía, belleza intelectual, es el único signo de que el Encantador Supremo, o alguien en los consejos suyos, está hablando de lo que ha sido, de lo que volverá a ser en la consumación de los tiempos?” (1984: 130).

simbolismo, Constantin Stanislavski, desarrolla esta idea en *Mi vida en el arte* (1924/1926) desde múltiples ángulos y observaciones; en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (1938), le hace decir al personaje, aprendiz de actor y narrador, en este mismo sentido: “Me siento infinitamente de haber concluido con *mi antiguo género de vida y emprender un nuevo camino*” (2003: 15). El arte marca el acceso a una nueva vida. Este aspecto fundamental en los simbolistas los aleja de los “parnasianos” y “decadentes” (anteriores y coetáneos al simbolismo) y los configura en antecedente de la vanguardia histórica posterior.

De esta manera el arte cumple nuevas funciones centradas en este “rehacer el mundo”, en la fundación de una nueva habitabilidad de la realidad y en su nueva instrumentalidad:

- Espiritualizar el mundo: reenviar a lo metafísico/alteridad fundante (olvidado o desconocido) y, a la vez, presentificarlo bajo la forma de hierofanías poéticas. El arte favorece la religación del hombre moderno con lo arcaico, lo premoderno, el regreso a la concepción del mundo como misterio. El teatro se convierte así, como querrá más tarde la vanguardia histórica, en un dispositivo de desautomatización de la percepción empírica natural (profana) cotidiana, que sugiere la percepción de lo inefable y lo invisible.

- Completar el mundo: la enunciación metafísica del universo en el arte completa el mundo y lo justifica. Al decir de Mallarmé en su ensayo “El libro, instrumento espiritual”: “[...] todo, en el mundo, existe para convergir en un libro” (1997: 151). Aguirre afirma: “Como lo dice con exactitud Paul Valéry, Mallarmé ‘no concebía otro destino para el universo sino el de ser finalmente expresado. Como si colocara el Verbo, no en el principio, sino en el fin de todo’” (1983: 43). El arte es así culminación y completud de la experiencia del mundo. Aguirre agrega: “En suma, es Hegel quien reaparece aquí, en un plano estético, si parafraseamos su conocida sentencia en estos términos: ‘Todo lo que puede ser expresado poéticamente es real’ o ‘nada existe si no es expresado poéticamente’” (1983: 43).

- Proponer, en tanto radicaliza la no-ancilaridad (el no-servir a otras disciplinas, no-servir a otras áreas, no-servir al no-arte), en tanto radicaliza autonomía y soberanía, una forma de conocimiento que solo es accesible en términos estrictamente poéticos/artísticos (Walter Benjamin designará esta función propuesta ya por los simbolistas como “iluminación profana”).

- Proveer objetos y experiencias específicos del arte, en relación consigo mismo y con el mundo.

- Ofrecer formas de habitabilidad: el arte como morada, como subjetividad del artista que “vive artísticamente”.
- Ofrecer el arte como sustituto o sucedáneo de la religión, y, en consecuencia, como *nuevo ceremonial* profano (de características específicas).

Por todo esto es fundamental advertir la profunda modernización que el simbolismo impone no solo a la historia del teatro y el arte, sino también al pensamiento sobre el arte (Estética, Filosofía del Arte).

La concepción teatral de la vanguardia histórica: fusionar el arte con la vida

El principio rector de la vanguardia histórica entre 1909-1939 es la búsqueda de la fusión del arte con la vida, y esto no debe ser pensado como la aniquilación del arte, sino como la transformación del arte en la vida y de la vida en el arte: vida artística, arte vital, esto es, la superación de la vida tal como era concebida por el pensamiento burgués materialista-objetivista, y la superación del lugar que la burguesía otorgaba al arte en su concepción de la vida.¹⁰ Justamente los artistas que ponen el acento en la capacidad del arte como transformador de la vida y como morada habitable (el arte como una manera de vivir, de habitar el mundo, a través de la valoración de la autonomía y la soberanía del arte, son los simbolistas. Debemos volver entonces al concepto simbolista de *neoutilitarismo o nueva instrumentalidad del arte*: cuando el arte se autonomiza y se vuelve soberano, descubre una utilidad inédita para el hombre, y le brinda un servicio que no pueden darle ni la ciencia, ni la política, ni la religión, ni la educación: el arte sirve para cambiar la vida en las bases mismas de la relación del hombre con el mundo.

La vanguardia histórica busca la anulación del arte (viejo) y de la vida (vieja) en la imagen de un Hombre (Nuevo) que está hecho de fuerza vital-artística. La vanguardia cree en un nuevo concepto del arte —heredado del simbolismo— convertido en una herramienta de transformación de la vida y ahora democratizado, horizontalizado por la vanguardia: extensible a las prácticas de todos los hombres.

¹⁰ Para ampliar estas someras observaciones, véanse nuestros “Para la teoría y la historia de la vanguardia artística/política en el teatro” (2016: 13-50), “Vanguardia artística y política en los procesos del teatro” (2017: 39-67) y “Antonin Artaud, el actor hierofánico y el primer Teatro de la Crueldad” (2008b, 215-232).

Para la anulación del arte (viejo), como forma de profundizar-radicalizar el legado simbolista llevándolo a sus últimas consecuencias, como forma de llegar a un arte vital, la vanguardia histórica lucha contra la institución arte (Bürger), entendida como el conjunto de agentes e instituciones que determinan qué es el arte, qué fue y qué debe ser en el futuro. La institución arte no es concebida aún como un marco sociológico de definición del arte —como sostendrá más tarde G. Dickie, *El círculo del arte*—, sino un marco ontológico: la institución, configurada por artistas-instituciones intermediarias-espectadores, posee un carácter revelatorio ajustado por su legitimidad y singularidad a la comprensión y valoración de esos objetos específicos que llama arte. La institución no construye el arte o genera su “invención”, sino que descubre lo que está de por sí en esos objetos singulares. La institución no solo decide dónde hay arte, sino que es el espacio legítimo de generación y revelación del arte como acontecimiento metafísico. Luchar contra la institución arte implica superar las limitaciones que dicha institución impone a las concepciones y mecanismos de producción, circulación y recepción del arte, esto es, atacar la idea de artista-individuo excepcional, atacar a las instituciones de intermediación y legitimación más relevantes (museos, crítica, universidad, premios, editoriales, empresarios, salas teatrales, etc.) y atacar la figura del espectador como pasivo receptor de las creaciones del artista-individuo.

Este doble fundamento de valor de la vanguardia histórica: la *fusión del arte con la vida y de la vida con el arte* (resultado de una radicalización de la herencia simbolista) y la *lucha contra la institución arte* (aspecto inédito, no presente en los simbolistas sino germinalmente: en Lautréamont, Rimbaud, Jarry, como veremos) otorga a la vanguardia una historicidad que la diferencia de los procesos de modernización anteriores: la vanguardia ya no lucha contra el estado del arte inmediato anterior, contra sus contemporáneos dominantes, sino contra los procesos de producción-circulación-recepción del arte durante al menos cinco siglos de historia. La vanguardia no pretende ser un nuevo pulso de modernización, sino algo más: una ruptura histórica, la quiebra de un proceso de siglos.

Pero la vanguardia realiza un trayecto histórico único, irrepetible en su radicalidad, y “fracasa porque triunfa”. Como observa Renato Poggioli, la vanguardia comienza a auto-institucionalizarse, “va armando su propio museo”, se convierte en referente de sí misma y, por lo tanto, termina integrándose a aquello que ataca: la institución. De esta manera la vanguardia histórica termina constituyéndose en el período de la historia del arte en el que la

institución arte se cuestionó a sí misma, y, finalmente, la vanguardia se suma como un nuevo capítulo en la historia de la institución.

Como el simbolismo, la vanguardia busca “desandar las aguas de la historia” (Octavio Paz) y reencontrar las potencias y saberes perdidos del hombre premoderno. De esta manera, la vanguardia constituye un capítulo fundamental en la historia del arte moderno criticando al hombre moderno del presente e intentando proyectar hacia el futuro la recuperación de saberes y competencias arcaicos negados por el racionalismo de la Modernidad.

Cuando Antonin Artaud propone en “El teatro y la crueldad” (*El teatro y su doble*, 1938¹¹) “un teatro serio que trastorne todos nuestros preconceptos (...) y actúe en nosotros como una terapéutica espiritual” (95) y la idea de que “en la llamada poesía hay fuerzas vivientes” (96), “fuerzas de la antigua magia” (97), está funcionando como conexión entre simbolismo y vanguardia histórica: retoma el legado del simbolismo (la poesía como transformación de la vida en su conexión con la metafísica, la instrumentalidad espiritual) y lo profundiza en la propuesta de un arte vital, en la fusión del arte con la vida. Su concepto crítico de “separación” burguesa entre el arte y la vida remite al concepto impugnado de “inutilidad” o “aislamiento” del arte de la vida, no al de autonomía asociada por el simbolismo al neoutilitarismo surgido de la no-ancilaridad. Artaud persigue la fundación de un nuevo concepto vital del arte y, en consecuencia, una nueva dimensión de la vida, el arte debe cumplir una función ya presente en el simbolismo: desautomatizar la percepción natural-objetivista de la vida cotidiana, así como el sistema de convencionalismos del arte. Y es necesario regresar a esa fusión de arte y vida porque “todo lo que nos hacía vivir ya no nos hace vivir, estamos todos locos, desesperados y enfermos” (“No más obras maestras”, 88). “El teatro debe perseguir por todos los medios un replanteo, no solo de todos los aspectos del mundo objetivo y descriptivo externo, sino también del mundo interno, es decir, del hombre considerado metafísicamente. Solo así, nos parece, podrá hablarse otra vez en el teatro de los derechos de la imaginación. Nada significan el humor, la poesía, la imaginación, si por medio de una destrucción anárquica generadora de una prodigiosa emancipación de formas que constituirán todo el espectáculo, no alcanzan a replantear orgánicamente al hombre, con sus ideas acerca de la realidad, y su ubicación poética en la realidad” (“Primer Manifiesto”, 104-105).

¹¹ Todas las citas de *El teatro y su doble* son de la edición de Edhasa (2006), traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda.

Artaud retoma de los simbolistas su concepción metafísica, nítidamente expresada en “La puesta en escena y la metafísica”, pero que además recorre la totalidad de *El teatro y su doble*. “El verdadero principio del teatro es metafísico”, afirma en las “Cartas sobre el lenguaje” (131). El teatro es la vía de reconexión con el “manas”, con las fuerzas vitales del universo, con el “doble”, con las “sombras”, con la “efigie”. Dice Artaud en el “Prefacio”: “En México, pues de México se trata, no hay arte, y las cosas sirven. Y el mundo está en perpetua exaltación. A nuestra idea inerte y desinteresada del arte, una cultura auténtica opone su concepción mágica y violentamente egoísta, es decir interesada. Pues los mexicanos captan el Manas [sic, con mayúscula], las fuerzas que duermen en todas las formas, que no se liberan si contemplamos las formas como tales, pero que nacen a la vida si nos identificamos mágicamente con esas formas. Y ahí están los viejos tótems para apresurar la comunicación” (14).

Manas o *mana* es una palabra polinesia usada por los melanesios, pero que deriva de una voz indonesia que significa “la eficacia de dioses personales”. El término es empleado en la Etnología y la Historia de las Religiones y fue popularizado por R. H. Codrington. “Los melanesios (...) creen en la existencia de una fuerza absolutamente distinta de toda fuerza material que actúa de todo género de maneras, sea para el bien, sea para el mal, y que el hombre tiene el mayor interés en controlar y dominar. Es el *mana* (...), es una fuerza, una influencia de orden inmaterial, y, en cierto sentido, sobrenatural; pero ella se revela por la fuerza física o bien por toda clase de poder y de superioridad que el hombre posea. El mana no está fijado sobre un objeto determinado, puede ser llevado a toda especie de cosas” (*The Melanesians*, 1891, citado por Riffard, 1967: 248).

Pierre Riffard (1967) distingue dos definiciones de *mana* (o manas): “Primera definición: el *mana* es, en los ‘primitivos’, el potencial sobrenatural, anónimo, impersonal, misterioso, irreductible, de una eficacia activa, que se fija o concentra en hombres extraordinarios, espíritus, aparecidos, tótems, divinidades, objetos insólitos, sucesos raros, ritos religiosos o mágicos; en general es mana todo lo que parece potente, todo lo que da un carácter sagrado a ciertos seres y fenómenos, todo lo que trasciende la realidad inmediata percibida, todo lo que parece escapar a las reglas y modelos, todo lo que suscita fascinación y temor al mismo tiempo (M. Mauss). Segunda definición: la noción de *mana* abarca aproximadamente la ‘de chisme o trasto’, ‘símbolo en estado puro’ (Lévi-Strauss)” (248-249). Riffard agrega que el *mana* es numinoso (una manifestación de lo numinoso), oculto (proviene sobre todo de propiedades

naturales aunque ocultas y sutiles), sagrado (que caracteriza esencialmente a la religión), sobrenatural (trascendente, no inmanente).

El teatro es para Artaud un espacio de conexión con lo metafísico, de allí la analogía con la alquimia (el cuerpo del actor se transforma en “oro espiritualizado”), con el cuadro “Las hijas de Lot” del “primitivo” Lucas Van den Leiden y con la peste (capítulo “El teatro y la peste”). El teatro opera como una *apocatástasis* o regreso al origen (“el instante supremo cuando todo aquello que fue forma se encuentre a punto de retornar al caos”, “Cartas sobre la Crueldad”, 118), regreso al fundamento, a través de su doble dimensión: es un jeroglífico de la otredad fundamental (a la que el hombre occidental ha dado la espalda) y un espacio hierofánico (de presentificación de lo sagrado), que viene a desestructurar las formas de organización de la sociedad burguesa (el materialismo, el racionalismo, el psicologismo, las estructuras de la sensibilidad entumecida, la visión de mundo establecida). Para Artaud el cuerpo del actor opera como lugar hierofánico y como jeroglífico.

En Artaud la concepción del teatro siempre es correlativa de la concepción de mundo. Artaud posee una concepción de mundo metafísica, que percibe el espesor de la realidad como heterogéneo. Hay una realidad objetiva, mensurable y de relación directa, pero hay además otro espesor, que Artaud nombra de muchas maneras y recurriendo —como los simbolistas— a sistemas discursivos diversos: las religiones, la filosofía, la antropología.

Es interesante retomar un texto de Artaud de 1929, de escasa circulación hasta hace pocos años en nuestra lengua: *El arte y la muerte*. Dice Artaud: “lo real [la realidad] no es más que una de las caras transitorias y menos reconocibles de la infinita realidad” y en ese sentido el arte opera como la muerte en los sueños y en los tóxicos: genera “la posibilidad de abrir los ojos a un mundo más claro, tras haber perforado vaya a saber qué barrera —y ahora se encuentra en una luminosidad donde finalmente sus miembros se relajan, allí donde las paredes del mundo parecen para siempre quebrables—” (2005: 32).

Ya desde la creación teatral como en la expectación, el teatro ataca la sensibilidad del hombre, busca alterar sus sentidos y su visión de la realidad. “El Teatro de la Crueldad —dice Artaud en el “Segundo Manifiesto”, evocando a Yeats— intenta recuperar todos los antiguos y probados medios mágicos de alcanzar la sensibilidad” (143). En la Cuarta Carta de las “Cartas sobre el lenguaje”, Artaud celebra que el lenguaje del teatro oriental “le habla no solo al espíritu, sino a los sentidos, y por medio de los sentidos, [invita a] alcanzar regiones aún más ricas y fecundas de la sensibilidad en pleno movimiento”

(135). Esa sensibilidad implica el acceso al “estado poético, un estado trascendente de vida” (“Segundo Manifiesto”, 139). Y agrega: “El Teatro de la Crueldad ha sido creado para devolver al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva” (139).

Todo comienza en el cuerpo del actor (“En el jeroglífico de una respiración yo puedo recobrar una idea del teatro sagrado”, 155), pero debe continuar en el espectador a partir de la afectación que el acontecimiento teatral genera: el teatro debe “someter al espectador a un tratamiento emocional de choque a fin de liberarlo del imperio del pensamiento discursivo y lógico para encontrar una vivencia inmediata en una nueva catarsis y una experiencia estética y ética original” (Pavis, 446). El impacto en el espectador, la modificación de su relación con la realidad y lo real, es lo que devuelve al teatro su utilidad.

De esta manera, el término “teatro de la crueldad” es heredero del gesto irónico que Charles Baudelaire inscribió en el “mal” de su poemario *Las flores del mal* (1857): la literatura/el teatro dan cuenta de aquellas zonas de la realidad que han sido despreciadas y demonizadas por la burguesía, por el hombre occidental, las mal llamadas “prácticas del mal”. Artaud afirma “la idea de que la vida, metafísicamente hablando, y en cuanto admite la extensión, el espesor, la pesadez y la materia, admite también, como consecuencia directa, el mal y todo lo que es inherente al mal” (“Cartas sobre el lenguaje”, 129).

Pero como señala Camille Dumoulié en su libro *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, se trata de ir “más allá del bien y del mal”, de acceder a la “vida universal que comunicaba tanta fuerza a los Misterios de Eleusis” (Dumoulié, 1996: 115). La “crueldad” de la que habla Artaud es solo “cruel” (inhumana, feroz, violenta) para la lógica/la ética de aquellos que se aferran a un mundo que debe disolverse en virtud de nuevos parámetros vitales, de una nueva concepción de la vida. Se trata de la “crueldad” de las fuerzas mayestáticas que exceden el orden humano y religan con lo sagrado (lo suprahumano), la “crueldad” de los sueños que no respetan la lógica racional y se vuelven “sanguinarios e inhumanos”. La “crueldad” implica un giro epistemológico: regresar a la visión del misterio, de lo arcaico, del pensamiento salvaje, al reencantamiento del mundo, a una concepción de la vida “apasionada y convulsiva”.

Pero además la crueldad hace referencia a una opción estética de “violento rigor, de extrema condensación de los elementos escénicos, [así] ha de entenderse la crueldad de ese teatro” (“Segundo Manifiesto”, 139).

Como heredero del legado simbolista, Artaud concibe el mundo como heterogeneidad, mundo material-metafísico, objetivo-trascendente, socialsuprahumano, a la vez como acontecimiento material-profano y metafísico-sagrado. Busca un hombre capaz de relacionarse con la multiplicidad de la realidad.¹²

A partir de estas observaciones sobre Artaud como exponente canónico del teatro de la vanguardia histórica, sistematicemos brevemente la concepción de la vanguardia histórica siguiendo los cinco aspectos relevantes antes considerados para el simbolismo:

a) concepción de mundo: en tanto heredera del legado simbolista, la vanguardia concibe el mundo como heterogeneidad, y de diversas maneras da cuenta del mundo a la vez como acontecimiento material-profano y metafísico-sagrado, a la vez dominable por la acción del hombre e intuible en su dimensión de misterio. Pueden encontrarse diferentes posiciones respecto de ese espesor heterogéneo, incluso en las etapas internas de cada uno de los movimientos (por ejemplo, el surrealismo, de su formulación inicial de “suprarealidad” al compromiso marxista), como queda expresado en las discusiones entre André Breton y Antonin Artaud hacia 1926, que terminan con la expulsión de Artaud del surrealismo.

b) concepción del arte: el arte debe ser inseparable de la vida, debe fusionarse con ella, generando el efecto de un arte vital y una vida artística. El arte es una forma de habitabilidad y transformación de la relación del hombre con el mundo; por lo tanto, concepción del mundo y del arte van asociadas por la voluntad de fusión y de superación de una brecha que la cultura occidental fue profundizando a través de los siglos.

c) procedimiento de articulación entre mundo y arte: se trata de disolver las estructuras del arte tal como funciona según la institución a través del ejercicio de una violencia sistemática sobre las estructuras de las poéticas precedentes, pero, a la vez, de fundar un nuevo tipo de objeto artístico en el que se tensionan las relaciones entre arte y vida en un espacio de *liminalidad*, de límites no resueltos. El procedimiento implica la puesta en crisis radical del concepto de arte, del que décadas después dará cuenta Theodor Adorno en su

¹² Al respecto resulta fundamental la relectura de los textos vinculados a la polémica de Artaud con el Grupo de los Cinco (Breton-Aragon-Eluard-Péret-Unik) que culmina en su expulsión del surrealismo (véanse “A plena luz”, firmado por Breton-Aragon-Eluard-Péret-Unik y “En tinieblas o el bluf surrealista” de Artaud, incluidos en *El arte y la muerte y otros escritos*, 2005: 119-122 y 123-132 respect.)

Teoría Estética: “Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia” (2004: 9). Se produce un fenómeno de desdelimitación. Las prácticas y la institucionalidad del teatro del siglo XIX comenzaron a ser cuestionadas antes del cierre de la centuria y ya en los primeros años del siglo XX el teatro se desdelimita con fenómenos de la vida y con otros fenómenos del arte. Así recuerda Hans Richter las acciones literarias de Tristan Tzara en el Cabaret Voltaire en 1916: “[Tzara] declamaba, cantaba y hablaba en francés —también podía hacerlo en alemán, con similar maestría— e interrumpía sus actuaciones con gritos, sollozos y silbidos. Repique de campanas y campanillas, tambores, golpes sobre mesas o cajones vacíos vitalizaban en forma inédita el violento llamado del nuevo lenguaje poético, excitando así, por medios puramente físicos, a un público que al principio permanecía totalmente postrado ante sus jarros de cerveza. Pero aquello acabaría por arrancarlo de su estado de embotamiento, a tal punto que un verdadero frenesí de participación se apoderaba de la gente. ¡Eso era el Arte, eso era la vida y eso era lo que ellos necesitaban!”¹³.

d) estatuto del artista: se trata de un agitador, de un animador, de un movilizador capaz de generar acontecimientos vitales que produzcan afectación y contagio en los hombres y cambien sus vidas, a tal punto que artista pueda ser cualquiera. El arte debe estar al alcance de todos los hombres. El artista vanguardista intensifica la función simbolista de transformación de la vida a través del arte. Como señalamos en el caso de Artaud, la agitación reivindica el carácter chamánico del artista.

e) función del arte: vitalizar el arte y tornar artística la vida, multiplicar y mejorar la vida, enriquecer su espesor de acontecimiento; recobrar potencialidades y competencias perdidas con el hombre premoderno (lo sagrado, el misterio); acabar con la institución arte y favorecer la configuración de un Hombre Nuevo que, recuperando potencias de sus orígenes, se proyecte hacia el futuro con gran capacidad de cambio social.

Alfred Jarry, eslabón entre simbolismo y vanguardia: su visión del actor

En 1896 Jarry trabaja en uno de los centros principales de la renovación simbolista: el Théâtre de l’Oeuvre, bajo la dirección de Lugné-Poe. Convencerá

¹³ La bastardilla y la mayúscula son de Richter.

al célebre director, responsable de algunos de los principales hitos escénicos del simbolismo, para trabajar en la puesta en escena de *Ubú Rey* y con empeño lo irá comprometiendo en la asunción de algunas resoluciones poéticas, como ha quedado registrado en las cartas que Jarry le envía (Jarry, 2001: 1033-1978; 2009: 102-109). Del análisis del texto dramático, de la puesta en escena y de los metatextos que Jarry le dedicó, se desprenden las conexiones de *Ubú Rey* con el simbolismo y con las bases de la vanguardia histórica. Ambas concepciones en juego atraviesan su visión del actor.

¿Qué relaciones manifiesta *Ubú Rey* con el simbolismo? Pueden observarse tres aspectos principales:

• **el personaje de Ubú está concebido, en buena parte, como símbolo** de acuerdo con la poética simbolista, es decir, en tanto enunciación metafísica del universo, más real que la realidad empírica inmediata.¹⁴ Se trata sin duda de un símbolo abierto, lábil, y, a la vez, tensionado (por la heterogeneidad propia de la “bisagra” hacia la vanguardia) con su trivialización degradante. Ubú-símbolo encarna elásticamente la esencia de la atrocidad humana, el mal y la irresponsabilidad, las pulsiones de la estupidez, la cobardía, los más bajos instintos y la destrucción, el rostro desenmascarado de la burguesía, y es, al mismo tiempo, un muñeco de “guignol”. “Es por eso que ustedes son libres de ver en el señor Ubú las múltiples alusiones que se les antojen, o bien a un simple fantoche, la deformación hecha por un escolar de uno de sus profesores, quien representaba para él todo lo grotesco que había en el mundo” (2009: 21), según palabras del mismo Jarry pronunciadas en el escenario inmediatamente antes de la función de estreno. O también: “El señor Ubú es un ser innoble, por eso se nos parece (por lo bajo) a todos” (2009: 26), extraído del texto de Jarry en el folleto del programa de mano del estreno. Ubú es el símbolo que opera como fenomenología de la abominación humana, por ello entraña una profunda crítica a la clase social que parece dirigir insatisfactoriamente los destinos de Occidente en tiempos modernos. Hay en Jarry la voluntad de expresar en el símbolo de Ubú un “Ecce Homo”:

¹⁴ Que para Jarry el arte es más real que la realidad queda claro en el siguiente pasaje de su artículo “Doce argumentos sobre el teatro”: “Es cosa admitida por todos que Hamlet, por ejemplo, está más vivo que un hombre que pasa, porque es más complejo con una mayor síntesis, e incluso el único que está vivo, pues es una abstracción que camina. Por lo tanto, le es más arduo al espíritu crear un personaje que a la materia construir un hombre, y si uno no puede crear en absoluto, vale decir hacer nacer un ser nuevo, más vale que se abstenga” (2009: 120).

Ubú es el Hombre. Innes expresa la dimensión simbólica de Ubú en estos términos tan acertados: “Ubú reduce la realeza a atiborrarse de salchichas y llevar un inmenso sombrero; la competencia económica a una carrera y lucha a puntapiés; la reforma social a la matanza, motivada exclusivamente por codicia y envidia; la batalla real a camorras y fanfarronerías; o la fe religiosa a una temerosa superstición manipulada por los menos escrupulosos, en beneficio propio. En otras palabras, una figura que simboliza todo lo que la moral burguesa condena afirma ser representativa de la auténtica base de la sociedad burguesa, que así queda condenada por sus propios principios” (1992: 31). Béhar también devela el valor negativo del símbolo Ubú: “Ubú es, sin duda, el personaje más horrendo (no el más temible) de nuestra literatura; no tiene nada que pueda atraer la simpatía; es un verdadero fante, un fardo de pasiones siniestras; y si su conducta alcanza cierta belleza, es en el exceso del horror” (1971: 32). La dimensión esencial del símbolo, su rasgo antirrealista (opuesto a la mimesis realista, costumbrista o naturalista), es apuntalado por Jarry en todos los aspectos de la puesta en escena, por ejemplo, en el vestuario: recomienda a Lugné-Poe emplear “trajes con tan poco color local o cronológicos como sea posible” porque esto “da mejor la idea de una cosa eterna” (carta del 8 de enero de 1896, en Jarry, 2009: 103). Con respecto a la escenografía antirrealista, afirma en “De la inutilidad del teatro en el teatro” que “el decorado es híbrido, ni natural ni artificial. Si fuera semejante a la naturaleza, sería un duplicado superfluo” (2009: 111) y promueve un “decorado abstracto” (112).

- asociada a lo simbólico, **la concepción dramática y escénica antirrealista de autonomía y soberanía**, no sujeta a la mimesis realista ni a la ancilaridad ilustradora de saberes previos provenientes de la política, la religión, la educación, la moral, la ciencia; el teatro como un jeroglífico revelador de nuevos conocimientos, aliado de esa manera a la instrumentalidad espiritual simbolista, precedente en su inicial vaguedad y sugerencia de la más tarde definida Patafísica jarriana o “ciencia de las soluciones imaginarias” (Bermúdez, 2005: 49-55). Si bien tiene algún punto de contacto con la historia, Jarry declara que la obra transcurre en “Polonia, es decir, en Ninguna Parte” (2009: 23) y que “no nos parece honorable componer obras históricas” (2009: 25).

- **el recurso a la poética titiritesca, al “guignol”, como forma de patentizar en escena la autonomía antirrealista y generar el efecto de abstracción, de universalidad y “eternidad” del símbolo.** Como señala Innes, “existe un aspecto simbolista natural en los títeres. Su abstracción de la forma humana representa las emociones a un nivel general y simplifica

una secuencia de acciones a sus hechos esenciales. La experiencia individual nunca se entromete, como inevitablemente ha de hacerlo hasta cierto punto con la experiencia de un actor” (1992: 30). Jarry insiste en los diversos metatextos de *Ubú Rey* en su trabajo sobre la poética de los títeres, las marionetas, el “guignol”, por ejemplo, en su carta a Lugné-Poe del 8 de enero de 1896: “lo que yo he querido hacer es un guignol” (2009: 102). Valmor Níni Beltrame (2005: 53-78) destaca el interés por las marionetas, los títeres y los muñecos de diverso tipo en la obra y el pensamiento del precursor Heinrich Von Kleist a comienzos del siglo XIX y de numerosos coetáneos de Jarry que abren líneas de innovación: Maurice Maeterlinck, Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold.

¿Cuál es la conexión germinal de *Ubú Rey* con la vanguardia histórica? En la poética de *Ubú Rey* puede reconocerse el uso inaugural de ciertos procedimientos que más tarde serán identitarios del teatro de la vanguardia histórica¹⁵:

• **la violencia destructiva, consciente, sobre ciertas estructuras teatrales precedentes** a través de la parodia revulsiva, que consiste en repetir y transgredir radicalmente procedimientos del teatro anterior, cuyas convenciones son familiares para los espectadores. Esta parodia iconoclasta, subversiva, busca a la par el reconocimiento de la poética anterior —anclando en esos saberes previos del espectador— y la reversión absoluta, aniquiladora del efecto original de dichas poéticas ahora parodiadas: el espectáculo ostenta, exhibe la destrucción sistemática de esas poéticas con un gesto de irreverencia, lejos de la parodia-homenaje. En el caso de Jarry, *Ubú Rey* torpedea con absoluta conciencia y racionalidad combativa las bases del teatro entendido como una de las “bellas artes” según comprende esos fundamentos la institución-arte de su tiempo. Como epígrafe de *Ubú encadenado*, Jarry atribuye estas palabras a Padre Ubú: “¡Cuernoempanza! No lo habremos demolido todo si no demolemos incluso los escombros. Y no veo otro procedimiento para hacerlo que levantar con ellos hermosas estructuras bien ordenadas” (1981: 205). Demoler —expresa enfáticamente Jarry— “même les ruines” (2001: 427): para Innes “esas ‘ruinas’ representan los conceptos tradicionales, los nacionalismos y racionalismos de la sociedad postindustrial, y estos solo podrán ser eficazmente abolidos reestructurando los ladrillos hasta que formen otras visiones” (1992:

¹⁵ Para un desarrollo más extenso de esos procedimientos, véanse Dubatti, 2016 y 2017, y el artículo incluido en el presente volumen “Campos procedimentales de la vanguardia en el teatro”.

37). Esa fuerza revulsiva aparece diseminada en toda la poética, pero está ya concentrada en la primera palabra que dice el Padre Ubú: “¡Mierdra!”. Para Wellwarth, esa apertura “tuvo un efecto comparable al de un cataclismo. Era un bofetón dado en el rostro de la sociedad” (1966: 20) y, agreguemos, de la institución-arte. Una de las fuerzas expresivas en las que Jarry se apoya para la iconoclasia y la irreverencia es el humor, como ha señalado lúcidamente Breton en la presentación a los textos de Jarry incluidos en su *Antología del humor negro* (1991: 239-242).

• **la recuperación de estructuras del teatro premoderno**

o antimoderno. Para ir en contra de las convenciones de su tiempo, la vanguardia rescata procedimientos de: a) el teatro anterior a los siglos de la Modernidad racionalista (la Antigüedad clásica, la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco); b) el teatro resistente en determinados aspectos a ella (el romanticismo, el simbolismo) y al teatro impuesto por la burguesía durante la Modernidad (el drama burgués, el drama moderno)¹⁶; c) del teatro fuera de las estructuras teatrales occidentales (la danza y el teatro en Asia, África o la América indígena). De esta manera se regresa a aquellas poéticas y procedimientos que el teatro coetáneo desprecia, ha descartado o desplazado en favor del drama moderno de tesis, realista, educativo, psicológico, que ratifica los valores de la burguesía. Este *ratrapage* de las estructuras del teatro premoderno o antimoderno se advierte en Jarry en su admiración por el “guignol” popular y por la tragedia griega clásica, en sus múltiples referencias al teatro isabelino y más específicamente a Shakespeare (*Ubú Rey* pone en evidencia su intertextualidad con *Macbeth*, *Ricardo III*, *Hamlet*..., además de jugar con la idea, presente en el epígrafe a la obra, de que las obras de Shakespeare habrían sido escritas por el Padre Ubú), en la fascinación por la teatralidad grotesca de la novela rabelesiana, en el recurso a la farsa popular de tradición ancestral, en su repetido elogio del “teatro estático” del primer Maurice Maeterlinck. “Ya que el pensamiento se transforma tal vez ‘por círculos’, no hay nada tan joven como ciertas obras muy antiguas”, afirma Jarry (2009: 118).

• **la fundación constructiva de un vasto campo de procedimientos innovadores**, en torno de las tensiones entre arte y vida,

¹⁶ Véase al respecto Dubatti, 2009, Primera Parte, capítulos correspondientes al análisis del “drama moderno” y el capítulo en el presente volumen sobre el teatro de Ezequiel Martínez Estrada.

entre racionalidad e irracionalidad, de enorme productividad en el teatro del siglo XX. Este campo es complementario de la “destrucción” arriba apuntada: como señala Breton en el “Segundo Manifiesto Surrealista”, junto al ataque racionalista de ciertas estructuras se asiste a la construcción de un territorio irracionalista tan íntimamente imbricados que “deja de ser posible enfrentar entre sí a la destrucción y a la construcción” (1974: 163). Entre las principales líneas de esta dimensión fundadora de la vanguardia, destaquemos:

a) procedimientos de la liminalidad, de la tensión entre arte y vida, entre representación y presentación, de inestabilidad de la ficción dramática, caída de la dramaticidad y regreso al acontecimiento convivial. Esto se vincula con una **redefinición de la teatralidad** que sienta las bases para fenómenos que posteriormente serán reconocidos como *happening*, *performance*, *teatro rásico*, *teatro ambiental*, etc. A partir de su experimentación en un teatro no-representativo, no-ficcional, no-dramático, la vanguardia histórica demuestra que el teatro va más allá del concepto de personaje y de los mecanismos para su composición representacional: la teatralidad es en sí misma un cuerpo que produce acción, la instauración de un orden poético liminal con la vida, porque la poesía está ya en el acontecimiento de los cuerpos produciendo una estructura rítmica, musical, de intensidades no cotidianas. La teatralidad se redefine por un adelgazamiento/vaciamiento de la carga ficcional y por una revelación del teatro como sutil observatorio ontológico. En Jarry se observa la voluntad de producir en el teatro un acontecimiento excepcional, donde no solo se va a observar lenguaje, obra; ese acontecimiento busca incidir en la existencia de los espectadores dejando una marca de ruptura, de choque y virulencia en la subjetividad y en la memoria y produciendo una desautomatización profunda de las convenciones adquiridas.

b) procedimientos de un teatro no-racionalista o irracionalista: teatro del *nonsense*, del disparate, del absurdo, del inconsciente, de lo infantil y lo primitivo, que retoma las modalidades del teatro-jeroglífico simbolista o profundiza un modelo no-comunicativo del teatro, un teatro de la *experiencia*, *el contagio*, *la estimulación*. Se cierra la posibilidad de construir tesis o discursos racionalistas expositivos-analíticos-argumentativos en virtud de habilitar otras zonas de percepción que apuntan a resonancias arquetípicas, infantiles (en el sentido etimológico, anteriores al lenguaje), preconscientes, físicas.

c) procedimientos de explicitación poética, hacia un arte conceptual: la vanguardia marca un hito insoslayable en la afirmación del arte conceptual, es decir, del arte que resulta de un programa o de un conjunto de

redes conceptuales *a priori* cuyo conocimiento es fundamental para la intelección del acontecimiento artístico. La vanguardia histórica encuentra mecanismos metatextuales, que vehiculiza “fuera de la obra” a través de manifiestos, proclamas, declaraciones de propósitos, volantes, folletos, revistas, etc., o “dentro de las obras” a través de poéticas *in nuce* o incluidas, metateatralidad o autorreferencia. La intención de estos procedimientos es facilitar a los espectadores los contenidos esenciales de esas redes conceptuales. Esto no es contradictorio con un arte que posee una dimensión irracionalista: justamente las redes conceptuales están destinadas a crear las condiciones de posibilidad, aceptación y dinámica de la zona no-racionalista. Es interesante observar cómo en la medida en que la vanguardia “triumfa” con la acumulación de años de trabajo y su progresiva institucionalización, los mecanismos de explicitación de las redes conceptuales van ausentándose. En Jarry se advierte la preocupación por producir un discurso metatextual: en su edición de *Oeuvres complètes I*, Michel Arrivé reúne numerosos textos de Jarry relativos a *Ubú Rey* y a su concepción del teatro (2001: 399-423).

La “marionetización del actor”, entre simbolismo y vanguardia

Justamente, de las afirmaciones de Jarry en dichos metatextos¹⁷ se desprende que su visión del actor está atravesada tanto por componentes simbolistas como por las primeras avanzadas experimentales hacia la vanguardia. En “La marionetización del actor”, Níni Beltrame observa que Jarry representó por primera vez *Ubú Rey* con títeres junto con sus compañeros de escuela y que más tarde “sus escritos permiten percibir que Jarry fue uno de los precursores del retorno al uso de la máscara, a la estilización de los escenarios y a la búsqueda de una interpretación ‘despersonalizada’, tomando como referencia a la marioneta” (2005: 63-64). Con acierto, Níni Beltrame sintetiza: “[Jarry] propone un teatro abstracto en el cual las máscaras sustituyen el retrato sociológico de una persona por la ‘efigie del personaje’ y el ‘gesto universal’ conduce a la ‘expresión esencial’” (64, nuestra traducción). Ese teatro “abstracto” busca, por un lado, el efecto sugerente de “Eternidad” (Jarry, 2009: 13), la percepción de Ideas y Esencias universales, de acuerdo con la concepción

¹⁷ Todas las citas de los metatextos de Jarry se realizan por la edición de Losada, 2009, traducción de Ariel Dillon.

simbolista del teatro como enunciación metafísica del universo, y a la par profundiza en el impacto vital de su instrumentalidad, en el ataque al público burgués y a la institución del teatro como una de las “Bellas Artes”, abriendo camino a las rupturas vanguardistas.

El procedimiento principal es la “impersonalización” del actor a través del uso de máscaras y de su asimilación al lenguaje de los títeres en el “guignol”. Jarry anuncia a los espectadores antes de que comience la obra que “algunos actores han aceptado tornarse impersonales durante dos noches y actuar encerrados en una máscara, a fin de convertirse, de manera muy exacta, en el hombre interior y en el alma de las grandes marionetas que ustedes están a punto de ver” (22). En el folleto del programa de mano insiste que el espectador observará “los rostros de cartón de actores que han tenido el suficiente talento para atreverse a ser impersonales” (27). En una carta a Lugné-Poe del 8 de enero de 1896 le sugiere que para el montaje de la pieza sería importante utilizar “máscara para el personaje principal, Ubú” y le recuerda al director que él ya antes se ha ocupado de máscaras en otras puestas en escena (102). El gran actor Firmin Gémier se pone al servicio de la experimentación en el rol de Ubú (recuerda con orgullo en sus memorias aquella participación: Gémier, 1946), sin embargo, se advierte un límite entre lo deseado por Jarry y lo concretado en el estreno y segunda función: “Puesto que la pieza —dice Jarry a los espectadores antes de que comience la función— se ha montado apresuradamente y más que nada con algo de buena voluntad, Ubú no ha tenido tiempo de conseguir su verdadera máscara, por otra parte muy incómoda de llevar, y sus comparsas, al igual que él, estarán ataviados más bien de modo aproximativo” (22). Es evidente que Jarry va por delante de las condiciones de posibilidad de realización de su poética en el teatro francés. Se encuentra con numerosas resistencias y dificultades, como se desprende de sus cartas a Lugné-Poe. Intuimos que la puesta histórica de *Ubú Rey* no coincidió totalmente con la puesta ideal o soñada.

En “De la inutilidad del teatro en el teatro” Jarry propone liberarse de ciertas convenciones del actor naturalista (que busca el efecto de realidad, la ilusión de contigüidad con la vida social), del actor estrella (el capocómico, el divo, que persigue el autolucimiento y suele abundar en el recurso del maquillaje) y de la complementariedad anatómica y fisiológica entre actor (ser humano) y personaje. Lo hace en virtud del acceso a un orden simbólico que excede al actor, que lo desplaza del centro de atracción y lo transforma en un instrumento, un medio al servicio del lenguaje del autor o del director: “El actor ‘pone cara’ (y debería poner todo el cuerpo) del personaje. Diversas contracciones y extensiones

faciales de músculos conforman las expresiones, juegos fisonómicos, etc. No se ha pensado que los músculos siguen siendo los mismos bajo la cara fingida y pintada, y que [el actor Jean-Paul] Mounet y Hamlet no son homólogos cigomáticos, por más que anatómicamente se tienda a creer que hay un solo hombre. O se dice que la diferencia es despreciable” (113). Jarry busca acentuar esa diferencia, separar al actor-ser humano del personaje, ya que este acontece en otro plano de realidad: “El actor deberá sustituir su cabeza, mediante una máscara que la encierre, por la efigie del PERSONAJE (sic), lo cual no tendrá, como ocurría antiguamente, un carácter de llanto o de risa (que no es ningún carácter), sino el carácter del personaje: el Avaro, el Indeciso, el Codicioso, que acumula crímenes...” (113). Para Jarry “el carácter eterno del personaje no está en el hombre, sino en la máscara” (113). Jarry dedica una extensa reflexión al uso de las máscaras en escena, y, especialmente, a su relación con la luz de las candelijas (113-115). En “Cuestiones de teatro” Jarry religa las máscaras con el pasado teatral ancestral, con su uso en el teatro premoderno: “las máscaras explican que lo cómico debe ser en el mejor de los casos lo cómico macabro de un *clown* inglés o de una danza de los muertos” (124).

El efecto de marionetización implica procedimientos que exceden el uso de las máscaras. Si, como ha señalado Jarry, “lo que yo he querido hacer es un guiñol” (102), el lenguaje de los títeres está presente en el actor, pero también en el resto de los procedimientos de escena: los caballos son reemplazados por “una cabeza de caballo de cartón que [el actor] se colgaría del cuello, como en el antiguo teatro inglés” (102), y “un personaje correctamente vestido vendría, igual que en los guiñoles, a colgar un letrero que indicaría el lugar de las escenas” (102-103). Cuando piensa en el teatro de guiñol, Jarry lo asimila a Shakespeare y los recursos sintéticos del teatro isabelino (por ejemplo, para la “supresión de las multitudes”, 103, como se explica en el Prólogo a *Enrique V*). Pero, por otro lado, trabaja con procedimientos de innovación como el reemplazo de actores por maniqués: “En el Guiñol, un manojito de poleas y de hilos habría bastado para comandar todo un ejército” (22). Cercano al concepto de super-marioneta que formulará más tarde Gordon Craig (*El arte del teatro*, 1905), Jarry afirma que para marionetizar a los actores “no hemos suspendido a cada personaje de un hilo” (22). Marionetizar al actor significa ponerlo al servicio de un personaje sintético, esencial, de valor simbólico, alti-realista, que enlaza con un orden de realidad superior, metafísico, y que se aparta de la persona y de la subjetividad particulares del actor. El actor se de-subjetiviza en otro. En “Doce argumentos sobre el teatro” Jarry se opone al “sistema que consiste en fabricar un papel

en vista de las cualidades personales de tal o cual artista” (121), modalidad muy común en el teatro de grandes figuras y cabezas de compañía. “No hacen falta ‘estrellas’ —afirma en coincidencia con Gordon Craig—, sino una homogeneidad de máscaras muy opacas de dóciles siluetas” (121).

La recuperación del teatro de guiñol, así como de otros procedimientos del teatro premoderno, busca romper frontalmente con el seguir como “modelos a los señores Augier, Dumas hijo, Labiche, etc., a quienes hemos tenido la desgracia de leer con un profundo aburrimiento, y de quienes es verosímil que la generación más joven, tal vez después de haberlos leído, no haya guardado ningún recuerdo” (123). El choque que busca Jarry en su gesto de violencia y revulsión ataca tanto en el plano de los contenidos como en el formal. “No hay por qué esperar una obra simpática” (124), dice Jarry, reflexionando sobre el rechazo que tanto el contenido como la forma de *Ubú Rey* generaron en el público que asistió a las dos funciones. La marionetización del actor y el lenguaje del guiñol sirven tanto al antirrealismo simbolista como a la voluntad subversiva de la vanguardia. “No es sorprendente que el público se haya quedado estupefacto a la vista de su doble innoble, que todavía no le había sido completamente presentado; hecho, como la ha dicho certeramente el señor Catulle Mendès, ‘de la eterna imbecilidad humana, de la eterna lujuria, de la eterna glotonería, de la bajeza del instinto erigido en tiranía; de los pudores, de las virtudes, del patriotismo y del ideal de la gente que ha cenado bien’” (124). Jarry está complacido con esta estupefacción múltiple, frente a la apropiación escénica y actoral del guiñol y frente a la agresividad del texto contra la burguesía que asiste al teatro. Jarry es consciente de que en todos los detalles del espectáculo debe buscarse una radical novedad, por ejemplo, reemplazando a las actrices que hacen el papel de niños y jóvenes, por muchachos de carne y hueso. En la carta a Lugné-Poe del 1º de agosto de 1896, Jarry imagina un *Ubú Rey* que “excite a las viejas damas, y que haga gritar a algunos escandalizados; en todo caso, llamará la atención de la gente; y además nunca se ha visto y yo creo que es preciso que el Oeuvre monopolice todas las innovaciones” (106). A través del “escándalo” Jarry incorpora al espectáculo la tensión de liminalidad entre arte y vida, entre ficción, representación y convivialidad, devolviendo al acontecimiento teatral una dimensión vital inédita, que la vanguardia posterior retomará como legado y radicalizará.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (2004) *Teoría estética*, Madrid: Akal (Col. Obra Completa, 7).
- Aguirre, Raúl Gustavo (1983) “Los iniciadores del simbolismo. Evolución del simbolismo. Derivaciones del simbolismo”, en su *Las poéticas del siglo XX*, Buenos Aires: ECA, 35-62.
- Artaud, A. (1996) *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa.
- (2005) *El arte y la muerte y otros escritos*, Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Baudelaire, Charles (2006) “Correspondances. Correspondencias”, en *Las flores del mal*, Buenos Aires: Colihue Clásica, 20-21.
- Benjamin, Walter (1980) *Illuminaciones I*, Madrid: Taurus.
- Béhar, Henri (1971) *Sobre el teatro dadá y surrealista*, Barcelona: Barral Editores.
- Bermúdez, Lola (2005) “Introducción” en A. Jarry, *Ubú rey*, Madrid: Cátedra, Col. Letras Universales, 9-85.
- Bourdieu, Pierre (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama.
- Braun, Edward (1992) “El teatro simbolista” y “Edward Gordon Craig”, en *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*, Buenos Aires: Galerna, respectivamente 47-63 y 97-117.
- Breton, André (1974) “Segundo Manifiesto del Surrealismo”, en *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid: Guadarrama, 153-243.
- (1976) “Alfred Jarry, iniciador y explorador”, en *La llave de los campos*, Madrid: Ayuso, 279-288.
- (1991) “Alfred Jarry”, en *Antología del humor negro*, Barcelona: Anagrama, 239-242.
- Brook, Peter (2000) *El espacio vacío*, Barcelona: Península.
- Bürger, Peter (1997) *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península.
- Detienne, Marcel (2002) *La escritura de Orfeo*, Barcelona: Ediciones 62.
- Dickie, George (2005) *El círculo del arte. Una teoría del arte*, Buenos Aires: Paidós.
- Dubatti, Jorge (2007) *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires: Atuel.
- (2008a) “Poéticas y producción de subjetividad”, en *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires: Atuel, 113-133.
- (2008b) “Antonin Artaud, el actor hierofánico y el primer Teatro de la Crueldad”, en *Historia del actor*, coord., Buenos Aires: Colihue, 215-232.
- (2009) “El simbolismo como poética abstracta” y “Maurice Maeterlinck y el drama simbolista”, en *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases*

epistemológicas, Buenos Aires: Colihue Universidad, respectivamente 143-180 y 181-208.

----- (2016) “Para la teoría y la historia de la vanguardia artística/política en el teatro”, *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil, N° 26, 13-50. <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/laescalera>

----- (2017) “Vanguardia artística y política en los procesos del teatro”, en Patrice Pavis et al., *Puesta en escena y otros problemas de teatro*, Lima, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 39-67.

Dumoulié, Camille (1996) *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, México: FCE.

Eliade, Mircea (1993) *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Gedisa.

García, Silvana (1997), *As trombetas de Jericó. Teatro das Vanguardas Históricas*, Sao Paulo: Editora HUCITEC.

Gémier, Firmin (1946) *El teatro. Conversaciones reunidas por Paul Gsell*, Buenos Aires: Editorial Futuro, traducción de Héctor P. Agosti.

Gibson, Michael (2006) *El simbolismo*, Colonia/China, Taschen.

González Salvador, Ana (2000) estudio preliminar y edición de M. Maeterlinck, 2000, 9-79.

Huret, Jules (1999) *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, José Corti.

Innes, Christopher (1992) “El simbolismo y Alfred Jarry”, en *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México: FCE, 27-38.

Jarry, Alfred (1957) *Ubú Rey*, Buenos Aires: Minotauro, traducción de Enrique Alonso y Juan Esteban Fassio, prólogo y notas de J. E. Fassio.

----- (1981) *Todo Ubú*, Barcelona: Bruguera, traducción e introducción de José Benito Alique.

----- (2001) *Oeuvres complètes I*, Paris: Gallimard, textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé. (Primera edición: 1971)

----- (2005) *Ubú rey*, Madrid: Cátedra, Col. Letras Universales, edición de Lola Bermúdez, traducción de José Benito Alique.

----- (2009) *Ubú Rey, Ubú Cornudo y otros textos de la Gesta Úbica (primero y segundo ciclos)*, Buenos Aires: Losada, Col. Gran Teatro, traducción, prólogo y notas de Ariel Dillon.

----- (2020) *Teatro*, Buenos Aires: Colihue Clásica (en prensa), estudio preliminar, traducción y notas por J. Dubatti.

Lévi-Strauss, Claude (1964) *El pensamiento salvaje*, México: FCE.

- Lojo, María Rosa (1997) *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mallarmé, Stéphane (1945) *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard.
- (1997) *Blanco sobre negro*, Buenos Aires: Losada. Incluye el ensayo “El libro, instrumento espiritual” (151-156).
- (2004) *Cartas sobre la Poesía*, Córdoba: Ediciones del Copista.
- Menke, Christoph (1997) *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid: Visor.
- Meuris, Jacques (2007) *Magritte*, Köln, Taschen.
- Michaud, Stéphane (1994) “La palabra arriesgada: la aventura de la poesía moderna (siglos XIX y XX)”, en Brunel y Crevrel, 1994, dirs., *Compendio de Literatura Comparada*, México: Siglo XXI Editores, 297-328.
- Nini Veltrame, Valmor (2005) “A marionetização do ator”, *Móin-Móin. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, a. 1, n. 1, 55-78.
- Otto, Rudolf (1998) *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid: Alianza.
- Paz, Octavio (1956) *El arco y la lira*, México: FCE.
- Pavis, Patrice (1998) *Diccionario del teatro*, Barcelona: Paidós.
- Plassard, Didier (1996) *Les Mains de Lumière. Anthologie des Écrits sur l'Art de la Marionnette*, Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette.
- Poggioli, Renato (1964) *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid: Editorial Revista de Occidente.
- Rest, Jaime (1979) “Simbolismo”, en *Conceptos fundamentales de literatura moderna*, Buenos Aires: CEAL, 145-147.
- Richter, Hans (1973) *Historia del dadatismo*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Riffard, Pierre (1967) *Diccionario del esoterismo*, Madrid: Alianza.
- Rimbaud, Arthur (1954) *Oeuvres complètes*, Paris: N.R.F.
- Schenk, H. G. (1986) *El espíritu de los románticos europeos*, México: FCE.
- Souriau, Anne (1998) “Simbolismo”, “Símbolo”, en Etienne Souriau (dir.), *Diccionario Akal de Estética*, Madrid: Akal, 992-993.
- Stanislavski, Constantin (1954) *Mi vida en el arte*, Buenos Aires: Ediciones Diáspora.
- (2003) *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, Barcelona: Alba.
- Todorov, Tzvetan (1977) *Théories du symbole*, Paris: Du Seuil.
- Valéry, Paul (1991) *Teoría poética y estética*: A. Machado Libros.

Wellwarth, George E. (1966) “Alfred Jarry, el sembrador del drama de vanguardia”, en *Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia*, Barcelona: Lumen, 17-33.

Yeats, Wiliam Butler (1984) “Magia”, “El simbolismo y la pintura”, “El simbolismo de la poesía”, en su *Poesía y teatro*, Buenos Aires: Ediciones Orbis/Hyspamérica, 101-152.

**LA POÉTICA DE
SOR BEATRIZ
(1901), DE MAURICE
MAETERLINCK:**
AMPLIACIÓN DE LAS
ESTRUCTURAS DEL
DRAMA SIMBOLISTA

LA POÉTICA DE SOR BEATRIZ (1901), DE MAURICE MAETERLINCK: AMPLIACIÓN DE LAS ESTRUCTURAS DEL DRAMA SIMBOLISTA

En *Concepciones de teatro* (2009), desde la Poética Comparada y la Historia Comparada de las Poéticas Teatrales, señalamos que *Sor Beatriz* (1901)¹ es un texto que marca una inflexión relevante en la trayectoria compositiva de Maurice Maeterlinck. Busca una ampliación de las estructuras de la poética simbolista, desplazando procedimientos fundamentales del teatro “estático” (relativos a la historia y a la acción, el sistema de personajes, la pragmática del diálogo y el trabajo con el símbolo simbolista). En nuestra ponencia, en oportunidad del 70 aniversario del fallecimiento de Maeterlinck, analizaremos la poética de *Sor Beatriz* (la articulación estructura + trabajo + concepción y su relación con la historia de las poéticas en el teatro europeo) y haremos referencia a sus primeras puestas europeas, sintomáticas del interés por Maeterlinck a comienzos del siglo XX.

Ana González Salvador (2000: 7-79) distingue tres “etapas” y un momento de “transición” (17-23) en la extensa trayectoria y la obra de Maeterlinck², que, sin duda, acompañan los procesos de su teatro y permiten observar cambios. Ubica a *Sor Beatriz* en la “Etapa de transición”:

- 1886-1894³: son datos fundamentales de estos años los primeros contactos con el simbolismo en una estadía en París (1886), la amistad con Auguste Villiers de L'Isle-Adam y con el teórico del simbolismo belga Albert Mockel; la traducción al francés y estudio del místico flamenco Ruysbroeck “El Admirable”; la publicación de su poemario *Serres Chaudes* (Invernaderos), el relato breve *Onirologie* (Onirología) y la pieza teatral *La Princesa Maleine* (los tres en 1889); la serie del “teatro estático” integrada por *La intrusa* (1890), *Los ciegos* (1890), *Las siete princesas* (1891), *Pelléas y Mélisande* (1892) y los “dramas para marionetas” *Alladine y Palomides*, *Interior* y *La muerte de Tintagiles* (todas de 1894).

¹ Todas las citas del texto en francés se harán por la edición de *Théâtre III*, 1901: 177-225 (disponible en http://www.dbnl.org/tekst/_bea001soeu01_01/colofon.php); del texto en español, por la edición de *Teatro completo*, 1958: 431-460.

² Obsérvese que en *Concepciones de teatro* numeramos como cuatro las que González Salvador llama “Primera etapa”, “Etapa de Transición”, “Segunda etapa” y “Tercera etapa”. De la misma manera extendemos la “Etapa de transición” hasta 1901, como se desprende del contenido (no de las fechas del subtítulo, donde se cierra en 1900).

³ En realidad, la primera etapa debería remontarse a 1883, año de la publicación de los primeros poemas de Maeterlinck en la revista *La Jeune Belgique*.

• 1895-1901: “etapa de transición”. Maeterlinck se casa con la cantante y actriz Georgette Leblanc (que ejercerá relevante influencia en sus prácticas teatrales). Traduce a Novalis y escribe una introducción sobre el romanticismo alemán. En 1896 publica el drama *Aglavaïne y Sélysette* (que marca un nuevo rumbo en su teatro), los poemas de *Douze Chansons* (Doce canciones) y su primer ensayo filosófico, *El tesoro de los humildes*, al que seguirán los ensayos *La sabiduría y el destino* (1898) y *El misterio de la justicia* (1900). En 1897 se instala en París. Publica en alemán los dramas *Ariane y Barba-Azul* (1899) y *Sor Beatriz* (1901) y en francés su ensayo *La vida de las abejas* (1901, de impacto masivo en el público). Discute con Claude Debussy en 1901 sobre cómo debe representarse la ópera *Pelléas y Mélisande*. Comienza a publicar en 1901 su *Teatro* en tres tomos, cuya edición concluirá en 1902 (Bruselas, Lacomblez; incluye aquí *Sor Beatriz* en francés).

• 1902-1918: es el período de consagración en Francia y Europa. Publica en tres tomos la edición de su *Teatro* en Deman (Bruselas), con un relevante prólogo. El Théâtre de l’Oeuvre estrena en 1902 en París *Monna Vanna*, que establece un gesto de regreso muy acentuado al drama tradicional anterior al simbolismo. También, en 1902, sube a escena con enorme éxito la ópera *Pelléas y Mélisande*, de Debussy. En 1908 Stanislavski estrena en Moscú *El pájaro azul* en el Teatro de Arte; la pieza se edita en 1909 y llega a París en 1911. En 1907 se instala en Normandía (Saint-Wandrille), donde junto con Georgette Leblanc realizan representaciones de *Macbeth* (1909) y *Pelléas y Mélisande* (1910). La Academia Francesa de Letras en 1910 propone a Maeterlinck integrarlo como miembro, pero debe renunciar a su nacionalidad belga. El dramaturgo rechaza la oferta. En 1911 publica su *Elogio de la espada* y recibe el Premio Nobel de Literatura⁴. Otras obras teatrales del período son *Joyzelle* (1903), *El milagro de San Antonio* (1904), *María Magdalena* (1912), *El burgomaestre de Stilmonde* (1917, censurada en Francia y representada en Buenos Aires en 1918), *La sal de la vida* (1917), *Los esponsales* (1918). Publica, además, los ensayos *El templo sepultado* (1902), *El doble jardín* (1904), *La inteligencia de las flores* (1907, otro de sus grandes éxitos mundiales), *La muerte* (1913), *Los restos de la guerra* (1916), *El anfitrión desconocido* (1917). En 1918 se separa de Leblanc.

• 1919-1949: escribe los dramas *La desdicha pasa* (1925), *Berniquel* (1926), *El poder de los muertos* (1926), *María Victoria*, *Judas de Kerioth* (1929), *La princesa Isabel*

⁴ Véase el análisis que realiza Erwin Koppen (1990) de los criterios estético-políticos seguidos por la Academia Sueca para entregar los Nobel de Literatura en los primeros años del galardón (que comenzó en 1901). Maeterlinck fue el duodécimo autor elegido.

(1935), *El abate Setubal* (1939) y *Juana de Arco* (1948). Publica los ensayos *Los senderos de la montaña* (1919), *El Gran Secreto* (1921), *La vida de las termitas* (1927), *La vida del espacio* (1928), *En Sicilia, en Calabria y En Egipto* (1928), *La maravilla de lo infinito* (*La Grande Féerie*, 1929) y *La vida de las hormigas* (1930), *La araña de vidrio* (1932), *La gran Ley* (1934), *Ante el gran silencio* (1934), *El reloj de arena* (1936), *La sombra de las alas* (1936), *Ante Dios* (1937), *La gran puerta* (1939), *El otro mundo o el cuadrante estelar* (1942). En 1948, un año antes de su muerte, da a conocer su autobiografía: *Burbujas azules. Recuerdos felices*, y el artículo “La cuestión social y la bomba atómica”.

Cuando enfoca específicamente la producción teatral, González Salvador no destaca cuatro sino dos etapas:

No se puede abordar la actividad teatral de Maeterlinck sin especificar la evolución que esta conoce en el transcurso de un proceso que abarca desde *La Princesa Maleine* (1889) hasta *Juana de Arco* (1948) (...) La mayoría de los críticos están de acuerdo con dividir esta producción en dos etapas que configuran, de hecho, dos estilos muy distintos, siendo el primero mucho más innovador que el segundo. Sin embargo, la crítica no siempre es unánime a la hora de decidir cuál es la obra que marca el punto de inflexión, aunque es cierto que *Aglavaine y Sélysette* (1896) se encuentra en la línea de intersección entre ambos teatros. La diferencia — algunos dirían abismo— parece evidente, aunque los criterios utilizados para tal clasificación tampoco son siempre los mismos. Si bien es cierto que los temas evolucionan, también es innegable que lo que más llama la atención de esta transformación no es tanto un nuevo tratamiento temático como el abandono de los recursos formales presentes en los primeros dramas, lo que significa el retorno a una tradición que el propio Maeterlinck criticó en su juventud. Según Arnaud Rykner, el cambio reposa fundamentalmente en el abandono, por parte del autor, del ‘silencio’ como ‘material primordial del drama’, lo que le lleva a ‘aniquilar extrañamente sus propios esfuerzos para regenerar el teatro que él mismo consideraba en 1896 la más atrasada de todas las artes’. Es evidente por lo tanto que, exceptuando algunas obras de la segunda etapa del teatro de Maeterlinck —entre las que se encuentra *El pájaro azul*—, lo que más interesa a la crítica, aunque

no necesariamente al público, son las creaciones de sus inicios como dramaturgo” (2000: 50-51).

Coincidimos con González Salvador cuando afirma que el cambio de Maeterlinck en su manera de concebir el teatro se debió, en gran parte, a la influencia de su esposa Georgette Leblanc, quien habría convencido a Maeterlinck de la necesidad de que su dramaturgia generara grandes personajes femeninos (destinados, además, a la interpretación de la misma Leblanc)⁵. Esta exigencia de la actriz habría obligado a Maeterlinck a desentenderse de los primeros procedimientos de su “teatro estático” y a regresar a convenciones más tradicionales. Según esta segunda periodización centrada en las estructuras teatrales, para González Salvador *Sor Beatriz* responde al segundo “estilo”.

Desde una Poética Comparada y una Historia Comparada de las Poéticas, agrupamos las piezas teatrales de Maeterlinck con otro criterio en cuatro macropoéticas (o poéticas de conjunto):

I. el drama simbolista canónico: *La Princesa Maleine* (1889), *La intrusa* (1890), *Los ciegos* (1890), *Las siete princesas* (1891), *Alladine y Palomides* (1894), *Interior* (1894) y *La muerte de Tintagiles* (1894).

II. el drama simbolista en versión ampliada o fusionada con componentes de otras poéticas: *Pelléas y Mélisande* (1892), *Aglavaine y Sélysette* (1896), *Ariane y Barba-Azul* (1899), *Sor Beatriz* (1901), *Joyzelle* (1903), *El milagro de San Antonio* (1904), *El pájaro azul* (1908). *Maeterlinck preserva las estructuras del drama simbolista, pero comienza a combinarlas con procedimientos y estructuras de otras poéticas: el drama sentimental, el drama moderno, el drama de estaciones del expresionismo, la tragedia shakesperiana. Se advierte una “apertura” hacia otras modalidades del teatro coetáneo. Como puede verse, esa actitud ya está presente tempranamente en Pelléas y Mélisande, que Maeterlinck caracterizó como “un drama simple y banalmente pasional” escrito “con el fin de tranquilizarme y quizá así llegar a destruir esa etiqueta de poeta del terror que me han pegado en la espalda” (Maeterlinck, 1891, citado por González Salvador, 2000: 64).*

III. otras poéticas (especialmente el drama romántico, el drama moderno) ampliadas con la inclusión de procedimientos simbolistas: *Monna Vanna* (1902), *María Magdalena* (1912), *El burgomaestre de Stilmonde* (1917), *La sal*

⁵ Recuérdese el “primer defecto” del teatro simbolista señalado por la crítica coetánea: según Anna Balakian, se cuestionaba a Maeterlinck que “no daba personajes ni oportunidades para la interpretación” (1969: 156).

de la vida (1917), *Los esponsales* (1918), *La desdicha pasa* (1925), *Berniquel* (1926), *El poder de los muertos* (1926).

IV. otras poéticas (ya casi ausentes las huellas del simbolismo original): *María Victoria*, *Judas de Kerioth* (1929), *La princesa Isabel* (1935), *El abate Setubal* (1939) y *Juana de Arco* (1948).

Según esta agrupación de las micropoéticas en conjuntos macropoéticos, *Sor Beatriz* responde a un simbolismo fusionado con otras poéticas. Detengámonos en este aspecto. Preguntémosle a la poética de *Sor Beatriz* al respecto: ¿qué preserva y refuncionaliza de la poética simbolista canónica? ¿Qué aparta de su campo procedimental? ¿A qué poética no-simbolista recurre?⁶

La principal relación de la poética de *Sor Beatriz* con el simbolismo radica en la representación de lo sagrado, su dimensión hierofánica (Eliade, 1993)⁷. Si bien la encontramos diseminada en distintos puntos del texto, se concentra en los Actos II y III. El Acto II se abre con la animación de la estatua de la Virgen, que cobra vida para sustituir a Sor Beatriz ausente; las ropas que entrega a los pobres se tornan hierofánicas, “parecen cubrirse de pedrería” (442), “inclinada sobre el cesto, saca a manos llenas ropas de las cuales brotan rayos, velos que centellean, lienzos que se iluminan” (443). La manifestación de lo sagrado llega a su apoteosis cuando se produce el “milagro de las flores” primero en la capilla, en la extraescena, y luego se extiende a la escena: Sor Beatriz deja de ser considerada una “sacrílega” (446) y una representante del “Príncipe de las Tinieblas y Padre de la Soberbia” por la Abadesa, el Sacerdote y las hermanas, y pasa a ser “una santa” (447). En el Acto III la Virgen ha regresado a su estado de estatua, pero “se ve subir y bajar sola” la cuerda de la campana que llama a maitines, y “la puerta gira sola sobre sus goznes” (450): lo sagrado sigue manifestándose en lo material profano. Por la vía de lo hierofánico, *Sor Beatriz* preserva tanto la concepción de heterogeneidad de mundo característica del simbolismo, como su función de re-espiritualizar la vida contemporánea y reenviar a lo metafísico.

Pero, al mismo tiempo, sobresalen relevantes refuncionalizaciones de lo hierofánico, e incluso hondas diferencias si, por ejemplo, la comparamos con *Los ciegos* (1890) en tanto pieza del simbolismo canónico. Lo sagrado adquiere en *Sor*

⁶ Para las características de la poética simbolista en el teatro, y para el análisis de *Los ciegos*, remitimos a Dubatti, 2009: 143-180 y 181-208.

⁷ “Un objeto se hace sagrado en cuanto incorpora, es decir, revela, otra cosa que no es él mismo” (*Lo sagrado y lo profano*, 1993). Véase en Dubatti, 2009, el concepto de lo hierofánico aplicado a las prácticas y concepciones del simbolismo teatral.

Beatriz una variación religiosa: a diferencia del “personaje sublime” de *Los ciegos*⁸, símbolo oclusivo, jeroglífico que no permite desambiguar su referente y cuyo significante se construye por contigüidad metonímica (las palabras y acciones de los ciegos y del bebé, ya que el personaje sublime es un signo-cero: no tiene manifestación material), la Virgen reenvía al sistema de representaciones de la iglesia cristiana y se encarna doblemente en personaje materializado (primero estatua; luego persona). El cronotopo de “la isla” de *Los ciegos* (acaso, por sugerencias, ligado al tópico de la mítica “isla de los muertos”) es sustituido por un referente más realista: “un convento de los alrededores de Lovaina” (432).

Sor Beatriz no trabaja con el símbolo simbolista (entendido como enunciación metafísica del universo, de raíz no consciente, órfica, condensada en una imagen hegemónica, como el “personaje sublime”) y por lo tanto no coloca al espectador en un lugar de infrasciencia: a diferencia de *Los ciegos*, en *Sor Beatriz* el espectador sabe más que cualquiera de los personajes. Si en *Los ciegos* el espectador no ve ni oye al personaje sublime al que sí perciben los ciegos y el bebé (el espectador es, en consecuencia, el más “ciego” de todos), en *Sor Beatriz* sabe más que la protagonista (que no ha visto obrar a la Virgen) y que las hermanas del convento (que creen que Sor Beatriz nunca abandonó el retiro). La radicalidad del misterio y lo indescifrable de *Los ciegos* desaparece en *Sor Beatriz*, cuya causalidad puede explicar de acuerdo con el amor divino cristiano. La secuencia que va de *Los ciegos* a *Sor Beatriz* se explica por la afirmación borgeana: “Maeterlinck, al principio, explotó las posibilidades estéticas del misterio. Quiso descifrarlo después” (1996: 456).

En *Sor Beatriz* Maeterlinck rectifica los “tres defectos” de que se acusa al simbolismo canónico. Anna señala que “las mutaciones que el simbolismo [canónico] consiguió en la escritura poética son nada comparadas con los ataques que llevó a cabo contra la forma dramática” (1969: 155). Aclaremos: contra la forma dramática de muchos siglos de historia. Balakian distingue tres aspectos singulares del simbolismo narrativo (extensibles a la totalidad de la poética) que fueron en su época considerados “defectos” o “puntos en contra” del teatro simbolista:

a) primer “defecto”: el teatro simbolista “no daba personajes ni oportunidades para la interpretación” (156) de acuerdo con las fórmulas del teatro de éxito. Explica Balakian:

⁸ Así llamado por el mismo Maeterlinck en su prólogo a la edición de Deman, 1902b; véase Maeterlinck, 1958: 71.

¿No es acaso uno de los más preciosos atributos del teatro crear personajes fuertes, autorreveladores, que den al actor un papel capaz de ser delineado, elaborado y utilizado por él como combustible para su propia y rica personalidad? ¿De qué sirve poseer un buen instrumento cuando la música está construida sobre una sola escala, cuando los personajes son tan parecidos, cuando hablan tan poco, cuando esperan infinitamente a que ocurra algo en lugar de luchar contra el destino, cuando no son ni buenos ni malos, sino simplemente tristes, y están inactivos como si durmieran? Rilke observa que los aficionados eran capaces de interpretar las obras de Maeterlinck mejor que los actores profesionales. Esta observación puede aplicarse a cualquier obra teatral simbolista, porque realmente existe una especie de exigencia por parte del autor-poeta para que el actor desaparezca, se borre; porque el autor-poeta es, a la vez, todos sus personajes y busca más un *medium* que un intérprete, alguien que comunique sus palabras simplemente, con un ritmo unificado al resto de sus medios de comunicación, que son el gesto, el decorado, la luz y la atmósfera (155-156).

b) segundo “defecto”: “en el drama simbolista no hay crisis o conflicto” (156). Balakian desarrolla:

¿Por qué tendría que existir el deseo de superar los obstáculos de la vida cuando el obstáculo mayor de todos es la muerte, y este obstáculo es infranqueable? Si en esas obras da la sensación de que no existe crisis, se debe a que en verdad la crisis está siempre presente y a que esta presencia debe manifestarse mediante una gran dosis de sensibilidad en lugar de hacerlo mediante la acción o la dinámica de la emoción. La creación de una atmósfera de intensas vibraciones interiores es tan intangible como el poder de la propia personalidad humana; pero cuando existe, es tan electrizante como eficazmente comunicativa (156).

c) tercer “defecto”: el teatro simbolista “no contenía ningún mensaje ideológico, en un momento en que el teatro se había convertido en tribuna para la predicación de normas morales” (156). Balakian analiza:

De una representación simbolista no se puede extraer ninguna idea concreta. No hay catarsis [en el sentido tradicional] porque no se maneja ningún comportamiento moral; estas obras no proporcionan ni juego de emociones ni intercambio de ideas. Ni entretienen ni instruyen. No cumplen ninguno de los objetivos tradicionalmente atribuidos al teatro (156-157).

Las observaciones de Balakian sobre el actor-modelo implícito en la dramaturgia simbolista son claramente complementarias con las exigencias que E. Gordon Craig plantea a un actor “supermarioneta”. En un caso debe ponerse al servicio del autor; en el otro, del director. En conclusión, en el simbolismo, tanto el autor como el director reclaman al actor someterse a otra lógica estética y abandonar las imposiciones del vedettismo, de los capocómicos y las “primeras figuras” (originadas en el Renacimiento y desde entonces fuertemente arraigadas a la institución teatral). En este sentido, Georgette Leblanc había pedido a Maeterlinck que escribiera piezas que tuvieran personajes centrales, protagónicos, para favorecer el lucimiento de los actores, y a ella misma.

En *Sor Beatriz* la misma actriz tiene la posibilidad de encarnar un doble personaje principal: Sor Beatriz / La Virgen, ya que la distribución de la historia en los actos permite que una actriz encarne los dos roles (por otra parte, la joven Sor Beatriz del Acto I y la envejecida que regresa son muy diferentes, y esto habilita una mayor elaboración actoral). Por el contrario, en *Los ciegos* la estructura es coral, no se da cabida al personaje protagónico, y como la pieza es monosituacional los personajes poseen un recorrido de transformación acotado.

En *Sor Beatriz* la trama implica diferentes situaciones: entre el Acto I y el III *transcurren más* de 20 años (451). Sor Beatriz pasa por diferentes pruebas y cada acto contiene su núcleo fundamental de acción: la partida con el Príncipe Bellidor (Acto I); el milagro de la animación de la estatua y las hierofanías de las ropas y de las flores (Acto II); el regreso de Sor Beatriz. A diferencia de la estructura monosituacional de *Los ciegos* y su final abierto, en *Sor Beatriz* encontramos una secuencia narrativa prototípica completa en términos Adam (1992): Situación inicial (planteamiento del Acto I) / Complicación (Sor Beatriz se marcha, cierre del Acto I) / Re(Acción) (la Virgen toma su lugar, Acto II) / Resolución (regreso de Sor Beatriz) / Situación final (veneración y muerte inminente de Sor Beatriz).

En cuanto al habla de los personajes y los diálogos, Maeterlinck trabaja a la manera simbolista con el silencio de la Virgen y la coralidad de las hermanas,

pero otorga a Sor Beatriz amplio caudal lingüístico, tanto para expresar su amor al mundo terreno como para, tras su regreso, resumir su dolorosa experiencia. Incluso Maeterlinck emplea personajes delegados que explicitan el sentido de la pieza: “los designios del Señor son impenetrables” (449), en relación con el mundo como misterio; “sus ojos son más profundos, su mirada es más suave” (453), para explicitar la transformación de la Virgen en el Acto III; “sois el alma elegida que nos vuelve del Cielo” (455) y “la carga tremenda es el amor del hombre” (456), respecto de la experiencia de Sor Beatriz: no se trata de un *quiproquo*, sino de afirmar que efectivamente Sor Beatriz es la elegida del amor divino por su trayecto en el amor humano.

¿A qué poética no-simbolista recurre? Es destacable el subtítulo de *Sor Beatriz*: “Miracle” (1901: 177), “Milagro” (1958: 431), que religa con el origen y desarrollo de la poética del “milagro” en el teatro medieval, con sus proyecciones en la Larga Edad Media hasta hoy, con la tradición del teatro hagiográfico durante los procesos de la Modernidad hasta el presente. Por supuesto, se trata de un teatro que refuncionaliza el milagro más allá de su función evangelizadora, con un sentido resacralizador.

Por otro lado, Maeterlinck recrea una historia tradicional de origen medieval, ya trabajada en el teatro español por Lope de Vega (*La buena guarda*) y José Zorrilla (*Margarita la tornera*), y que Jean Charles Emmanuel Nodier popularizó con su relato *La légende de Soeur Béatrix* (1837). Robert Guiette rastrea hasta 1927 más de 200 textos que recrean este mito. Según H. Watenphul (1904), quien pudo entrevistar a Maeterlinck, el dramaturgo se basó en una vieja leyenda flamenca, escrita en latín c. 1320 por un monje anónimo, que encontró en la Biblioteca de la Universidad de Gante: *Caesarii Heisterbacensis dialogus miraculorum*. La intención de recrear la leyenda de Sor Beatriz en sus invariantes (no se trata de una invención de Maeterlinck, como en *Los ciegos*) le impuso una estructura narrativa con límites para la innovación simbolista.

Pero también debe tenerse en cuenta que, como explica Maeterlinck a Watenphul, escribió *Sor Beatriz* solo con la intención de proveer un libreto operístico al músico Gabriel Fabre (quien finalmente no compuso la música, y retomó el proyecto Albert Wolff). También lo afirma en el cierre del prólogo de 1902:

En cuanto a las dos piecillas que siguen a *Aglavena y Seliseta*, a saber: *Ariana y Barba Azul o la liberación inútil* y *Sor Beatriz*, quisiera que no hubiese respecto de ellas ninguna interpretación errónea.

No porque sean posteriores hay que buscar en ellas una evolución o un intento nuevo. Son, hablando con propiedad, menudos juegos de escena, poemas cortos del género llamado, harto desafortunadamente, “ópera cómica”, destinados a proporcionar a los músicos que los habían pedido tema conveniente a desarrollos líricos. No tienen otra pretensión, y juzgaría mal de mis intenciones quien quisiera encontrar en ellos, por añadidura, grandes intenciones morales o filosóficas (1958: 72).

La pieza subió a escena en 1910, sin autorización de Maeterlinck, en el Théâtre du Parc de Bruselas, y esto le valió al director Reding un proceso judicial. Maeterlinck dejó más tarde expresa voluntad de que no pudiera hacerse el estreno en la capital belga. La pieza subió a escena en 1915, en París, con dirección de Georges Pitoëff.

Pero lo cierto es que en Rusia Vsevolod Meyerhold venía trabajando en *Sor Beatriz* mucho antes (Ducrey, 1999). Su primera experiencia sobre el texto, junto a *La muerte de Tintagiles*, se enmarca en el Teatro Estudio, dependiente del Teatro de Arte de Moscú. Es Stanislavki quien pone al frente del Teatro Estudio a Meyerhold, con la expresa indicación de convertirlo en un espacio experimental. Desavenencias entre ambos hacen que los textos de Maeterlinck no lleguen a estrenarse y que Stanislavski ordene cerrar el Teatro Estudio. Pero Maeterlinck es invitado a sumarse al teatro de Vera Komissarjewskaia, donde el 22 de diciembre de 1906 estrena *Sor Beatriz*, con decorados de Sudeikine y música de Liadov. Meyerhold escribió valiosas reflexiones sobre el teatro de Maeterlinck (véase su “Historia y técnica en el teatro”, escrito de 1912, recogido en su *Textos teóricos*, 1992: 135-199; también el análisis de las relaciones entre Maeterlinck y Meyerhold en Béatrice Picon-Vallin, 2002 y 2006).

Bibliografía

- Adam, Jean-Michel (1992) *Les textes: types et prototypes*, Paris: Nathan Université.
- Balakian, Anna (1969) *El movimiento simbolista. Juicio crítico*, Madrid: Ediciones Guadarrama. Especialmente, “El teatro simbolista”, 153-190.
- Borges, Jorge Luis (1996) “Maurice Maeterlinck. *La inteligencia de las flores*”, en su *Obras completas*, IV, Buenos Aires: Emecé, p. 456.
- Dubatti, Jorge (2009) *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires: Colihue Universidad. Incluye los capítulos “El simbolismo como poética abstracta”, 143-180, y “Maurice Maeterlinck y el drama simbolista”, 181-208.
- Ducrey, Anne (1999) “Maeterlinck sur les scènes ruses au début du siècle”, *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, XXXI, 159-178.
- Eliade, Mircea* (1993) *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Gedisa.
- González Salvador, Ana (2000) estudio preliminar y edición de M. Maeterlinck, 2000, 9-79.
- Guiette, Robert (1927) *La légende de la sacristine*, Paris, Champion (Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée, t. XLIII).
- Koppen, Erwin (1990) “La literatura universal entre el idealismo vulgar y la representación social. El Premio Nobel de Literatura en la *Belle Époque*”, en su *Thomas Mann y Don Quijote; ensayos de literatura comparada*, Barcelona: Gedisa, 133-157.
- Maeterlinck, Maurice (1901) *Théâtre I, III*, Bruxelles, Lacomblez. El tomo III incluye “Soeur Béatrice. Miracle en trois actes”, 177-225.
- (1902a) *Théâtre II*, Bruxelles, Lacomblez.
- (1902b) *Théâtre*, Bruxelles, Deman, tres tomos.
- (1958) *Teatro*, México: Aguilar. Contiene las piezas teatrales *La Princesa Maleine*, *La intrusa*, *Los ciegos*, *Pelléas y Mélisande*, *Alladine y Palomides*, *Interior*, *La muerte de Tintagiles*, *Aglavaine y Sélysette*, *Ariane y Barba-Azul*, *Sor Beatriz*, *Monna Vanna*, *Joyzelle*, *María Magdalena*, *El milagro de San Antonio*, *El burgomaestre de Stilmonde*, *La sal de la vida*, *La desdicha pasa*, *El poder de los muertos*, *María Victoria*, *La princesa Isabel*, *El abate Setubal* y *Juana de Arco*.
- (1962) *Prosa*, México: Aguilar. Contiene los libros de ensayos *La vida de las abejas*, *La vida de los termites*, *La vida de las hormigas*, *Senderos en la montaña*, *La vida del espacio*, *La maravilla de lo infinito* y *La araña de vidrio*.
- (1979) *Théâtre complet*, Ginebra, Slatkine Reprints.
- (1999) *Oeuvres*, éd. Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe (Tomo I:

Poesía y ensayo; Tomos II y III: Teatro).

----- (2000) *La intrusa, Los ciegos, Pelléas y Mélisande, El pájaro azul*, Madrid: Cátedra.

Meyerhold, Vsevolod (1992) [1912] “Historia y técnica en el teatro”, en su *Textos teóricos* (ed. Juan Antonio Hormigón), Madrid, ADE, 135-199.

Nodier, Charles (1924) *Légende de Sœur Béatrix*, illustrations de G. Ripart, Maurice Glomeau Éditeur.

Picon-Vallin, Béatrice (2002) “Au seuil du théâtre: Meyerhold, Maeterlinck et *La Mort de Tintagiles*”, *Alternatives Théâtrales*, 73-74, 66-71.

----- (2006) *O Arte do Teatro: entre tradicao e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*, Rio de Janiero, Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem.

Watenphul, H. (1904) *Die Geschichte der Marienlegende von Beatrix der Küsterin*, Neuwied: Heuser.

**EL FUTURISMO
ITALIANO Y EL
TEATRO LIMINAL:
LE SERATE (1910-1913)**

EL FUTURISMO ITALIANO Y EL TEATRO LIMINAL:

LE SERATE (1910-1913)

En trabajos anteriores sobre el concepto de teatro liminal¹, sostuvimos que las vanguardias históricas de la primera mitad del siglo XX: el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo, aproximadamente entre 1909-1939, fueron las principales propulsoras de la liminalidad en el arte por su búsqueda utópica de una fusión del arte y la vida.

Afirmamos, además, que el fecundo legado de las vanguardias históricas, resultante al mismo tiempo de su triunfo y de su fracaso (Bürger, 1997), generó el vastísimo campo de la posvanguardia, cuyos efectos podemos reconocer incluso en el presente.

Nuestra intención es, en este artículo, detenernos en los acontecimientos artísticos conviviales o veladas del futurismo, *le serate*, destinados a producir ruptura estética, atraer a las masas y generar agitación política, en los inicios de la vanguardia histórica, como casos de teatro liminal.²

Es relevante analizar los aportes del futurismo y sus acciones iniciadas en 1909 porque, como sostiene Guillermo de Torre, más allá de los antecedentes y de su coetaneidad con el expresionismo alemán y el cubismo francés,

por el hecho de haber sido la corriente que supo articular con más coherencia sus propósitos, dándoles un revestimiento plástico atrayente y un alcance espectacular, resulta incuestionable que el futurismo abre la historia de los movimientos de vanguardia. (1974, tomo I: 84).

¹ Los fenómenos de liminalidad o teatro liminal son aquellos que nos llevan a preguntarnos: ¿es esto teatro? Poseen las características relevantes del teatro-matriz (convivio, *poíesis* corporal, expectación), pero, a la vez, incluyen otras características que, en las clasificaciones aceptadas —el concepto canónico de teatro para la Modernidad: lo dramático—, no corresponden al teatro. Según la distinción de Prieto Stambaugh (2009): no el teatro en fuerza centrípeta hacia el prototipo moderno (el drama, cuya expresión extrema sería la poética que Peter Szondi llama «drama absoluto»), sino en fuerza centrífuga hacia el no-teatro. Es decir, el teatro en función hacia el no-teatro, o también al revés: el no-teatro en función hacia el teatro. Véase nuestros trabajos citados en la bibliografía al final de este capítulo.

² Hemos trabajado de la misma manera el análisis del “poema simultáneo” y del “poema fonético abstracto” del dadaísmo en el Cabaret Voltaire de Zürich (Dubatti, 2019).

Debemos rescatar este carácter de iniciador, en tanto implica al mismo tiempo germinalidad, agitación, irradiación en Italia, Europa y el mundo,³ y, especialmente, apertura de un proceso de experimentación / investigación en un campo de procedimientos, convenciones y concepciones radicalmente innovadoras, entre vanguardia y experimentalismo (Eco, 1988: 99-111).

Raúl Gustavo Aguirre en *Las poéticas del siglo XX* resume:

Varias importantes razones hacen del futurismo uno de los movimientos estéticos de mayor trascendencia entre los que tuvieron lugar a comienzos del siglo XX. En primer término, su definido carácter programático (...). En segundo lugar, porque formuló una estética aplicable a todas las artes (...). En tercer lugar, porque la influencia del futurismo, que se extendió rápidamente por varios países europeos (en particular Francia, Italia, Alemania, Austria, Rusia), ha sido considerable —y no siempre reconocida—, sobre la mayoría de los movimientos estéticos que aparecieron posteriormente en Europa y América. En cuarto lugar, porque incorporó a la estética la noción de *vanguardia* (...). Por último, el futurismo supuso la integración de la ciencia y la técnica en los fundamentos de toda expresión creadora, asignándoles, por lo tanto, un valor esencial y positivo (1983: 63-64).

Llanos Gómez (a quien para esta ocasión elegimos seguir de cerca por su valioso aporte en el libro *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti. El discurso artístico de la Modernidad*, 2008) define la *serata* como una “experiencia global donde el espectador tiene la oportunidad de conocer, en ocasiones de manera contemporánea, la pintura, la danza, el teatro, la poesía o las proclamas del movimiento” (2008: 17-18). La revuelta que producen los futuristas en sus reuniones hace que, ya desde 1910, se imponga “una estrecha vigilancia policial en *le serate*, lo que no evitará, sin embargo, distintos altercados incluso en las calles” (2008: 25).

La mayoría de las veladas concluirán con peleas y detenciones, que la prensa relatará en noticias y crónicas, acrecentándose así la fama de alborotadores que acompañó siempre a los futuristas y a su público participante, que solía responder intensamente ante los discursos, aunque la declamación de consignas políticas constituía solo una parte (...). En estas veladas será habitual el lanzamiento de frutas y hortalizas por parte del público a los intérpretes. (2008: 25).

³ Incluida la Argentina: véase May Lorenzo Alcalá, 2009.

Gómez sintetiza: en la *serata* “se conjugan, entonces, expresiones artísticas y extraartísticas, destacando su dimensión en tanto movimiento que contempla la formación de un partido político, una danza, fotografía, cine, una moda, o incluso una cocina” (2008: 27).

Le serate introducen una nueva dinámica para los espectadores en su relación con el acontecimiento, de absoluto protagonismo co-creador:

La relación de los futuristas en estos primeros años con el público, el escenario, los periódicos y la calle no dejará todavía de ser algo incontrolado y azaroso, determinado por el ímpetu de detractores y seguidores y por el espacio en el que tenían lugar estos encuentros previstos o casuales (2008: 27).

Gómez define la *serata* como “expresión total” a partir de 1910.

El desarrollo de esta expresión proviene tanto de los presupuestos originales futuristas, contenidos ya en el primer manifiesto [*Manifiesto del Futurismo*, 1909], como de la intensa investigación llevada a cabo por Filippo Tommaso Marinetti para lograr que las obras pertenecientes a distintas disciplinas pudieran compartir un mismo espacio, unidas en el intento por superar el pasado” (2008: 18).

Para Gómez ya en el *Manifiesto Il Teatro di Varietà* (1913) de Marinetti se vislumbran las propuestas de *Il Teatro Futurista Sintetico* (1915) y de *Il Teatro della Sorpresa* (1921) en tanto indica:

La pretensión de alcanzar una escena antiacadémica, primitiva e ingenua en la que la participación del público será necesaria puesto que la acción surgirá no solo en el escenario, sino en la platea y los palcos. *La serata*, que recuerda al *cabaret* y *music-hall*, precisa y está destinada a las masas populares urbanas, que encontrarán un lugar en esta fórmula híbrida para expresarse (2008: 18).

Evoquemos, en secuencia cronológica, algunas de *le serate* más destacables entre 1910-1913, siguiendo los comentarios de Gómez (2008), a su vez basado en Goldberg (2002) y Salaris (1999):

- *serata* del 12 de enero de 1910, Teatro Rossetti de Trieste:
“Los futuristas, además de protestar contra la comercialización del arte y el culto a la tradición, se mostraron partidarios de la

intervención y calificaron de ‘urinarios ambulantes’ a los policías austríacos (Goldberg, 2002: 13) y provocaron la queja oficial del consulado de Austria ante el gobierno italiano” (2008: 25).

- *serata* del 15 de febrero de 1910, Teatro Lírico de Milán, cuya revuelta se generó en la sala y continuó en las calles.
- *serata* del 8 de marzo de 1910, Politeama Chiarella de Turín: se presentó una lectura del *Manifesto dei Pittori Futuristi*. “Una gran batalla de proyectiles vegetales se libró en la función” (2008: 25).
- *serata* del 20 de abril de 1910, Teatro Mercandante de Nápoles: “(...) el hecho más singular lo protagonizó el propio Marinetti (...) cuando fue capaz de capturar al vuelo, en medio de una lluvia de proyectiles, una naranja lanzada por el público que comió de forma pausada, y despertó así el aplauso de parte de los espectadores; célebre es, también, la ocasión en la [que] Carrà pronunció la frase: ‘¡Arrojen una idea en lugar de una patata, idiotas!’; mientras se encontraba en el escenario a merced de un público enfurecido (Goldberg, 2002: 16)” (2008: 25).
- *serata* del 8 de julio de 1910, Torre dell’Orologio de Venecia: lectura del Manifiesto *Contro Venezia passatista*.
- “*Grande Serata Futurista*” del 9 de marzo de 1913, Teatro Constanzi de Roma: el cartel que la anuncia adelanta que habrá música de Balilla Pratella, poesías de Buzzi, Palazzeschi, Folgore y Marinetti (recitadas por el último), conferencia de Boccioni sobre la pintura y escultura futurista y en el cierre *Consiglio al Romani* de Marinetti, “que, como de costumbre, despertaría la ira de los asistentes. Las palabras pronunciadas por Marinetti sobre el escenario desencadenaron una tempestad entre el público e incluso los aristócratas de la sala, como el Príncipe Ludovico Altieri, el Marqués Luigi Cappelli o el Príncipe Boncompagni llamarán bufón a Marinetti, quien les responderá con la frase: ‘Hijos de curas’” (2008: 26).
- *serata* del 21 de marzo de 1913, Roma: la cocina “permitirá la reunión de los futuristas y simpatizantes en torno a la mesa, como el banquete (...) al que asistirán Semenov, Giuseppe Sprovieri, Marinetti, Boccioni, Balla, Folgore, Dinamo Correnti, D’Alba, Altomare, Giovanni Prini, Ivan Mestrovic, Angelo Zanelli, Felice Carena y Pieretto Bianco, además de otros artistas y seguidores

(Salaris, 1999: 43-49). (...) El menú ofrecido fue el siguiente: ‘Manifiesto banchetto futurista / Risotto alla Valentina / Fegatelli / Pesce d’Altomare Marinettato / Trafiletti con poemi d’Auro d’Alba / Asparagi di Pratella / Contro Carrà di vitello con insalata Rusola / Tum-tim-Balla alla vaniglia / Frutta / Grandine / Folgore / Panini Soffici / Boccioni di vino’. El interés por los futuristas por la cocina llevó a escribir a Marinetti y Fillia *La cucina futurista. Un pranzo che evitò un suicidio*, publicado en 1932 en Milán, por Christian Marinotti Edizioni” (2008: 27).

- *serata* de finales de marzo de 1913, Sala Pichetti de Roma: “Tras una conferencia (...) los asistentes comenzaron a seguir a Marinetti por las calles de Roma; la espera de los admiradores frente a un estanco, mientras el actor compraba tabaco, se hizo larga y comenzaron a gritar: ‘¡Viva Marinetti!’. Unos agentes que se encontraban próximos a esta zona llegaron a la conclusión de que se trataba de una protesta política, por lo que intervinieron para disolver la supuesta manifestación y apresaron a un periodista con el propósito de conducirlo a la comisaría de San Marcello. Esta detención hizo que un grupo, al que se unía progresivamente más gente, siguiese por las calles a los policías y al arrestado, expresando su queja por la actuación policial. Finalmente, Marinetti también fue detenido y poco después liberado, con la invitación de que abandonase lo antes posible la ciudad, aunque el autor hizo caso omiso (Salaris, 1999: 47-48). Este hecho evidencia la espontaneidad que regía las relaciones de Marinetti con sus seguidores, al tiempo que denota el enorme peso adquirido por la cuestión política en este período, en el que el futurismo dará, según sostiene De María, sus obras más significativas en el terreno artístico” (2008: 27-28).

Como señala Silvana García, el futurismo realiza en estos años “turnés de *serate* pela Itália” (1997: 269), es decir, su programa incluye la irradiación en el territorio nacional, primero, y luego internacional.

Analicemos los acontecimientos de *le serate* desde las categorías de teatro-matriz y teatro liminal. Por un lado, les cuadra la estructura del teatro-matriz, puede reconocerse en ellas los componentes del acontecimiento matriz del teatro: se trata de reuniones de cuerpo presente en una encrucijada geográfico-

temporal (convivios), en las que se produce *poiesis* corporal y expectación de dicha *poiesis* como detonantes de una zona de experiencia, subjetivación y multiplicación (poiesis productiva, receptiva y convivial, Dubatti, 2014) que, a pesar de la ruptura, irreverencia, innovación y originalidad (o “sorpresa”), se relaciona con la memoria institucional del teatro (obsérvese que buena parte de *le serate* se realizan, deliberadamente, en salas teatrales convencionales).

Por otro lado, les cuadra el concepto de teatro liminal por otros varios rasgos en las relaciones entre el plano artístico inmanente y el plano extraartístico del acontecimiento, casi siempre indiferenciables:

- su estructura interna de números, inspirada en el teatro de variedades, el *cabaret*, el circo y el *music-hall* (es decir, otras tantas prácticas de teatro liminal). Dicha estructura pone en primer plano las tensiones entre lo dramático y lo no-dramático, es decir, la condición de liminalidad característica del teatro ancestral y el teatro popular, contra la creciente voluntad de homogeneización y concentración en la dramaticidad por parte del teatro moderno en los siglos XVIII, XIX y principios del XX (Dubatti, 2009).

- el cruce e integración de las artes (teatro, música, literatura, plástica, danza, escultura, etc.), así como el cruce de las artes con otras disciplinas no-artísticas o para-artísticas (la política, la cocina, la técnica, la ciencia, el automovilismo, la aviación, etc.).

- la radicalización de la participación del espectador en tanto espectador-actor, que al mismo tiempo que preserva su capacidad de observador de lo que acontece, es pleno participante de la agitación, a favor o en contra de los futuristas (Gómez, 2008: 18).

- la porosidad de la obra con el marco vital y viceversa, ya sea por la presencia de vigilancia policial o por los deslizamientos y concentraciones en la incidencia dentro del campo de poder político. Se genera una continuidad entre la sala y la calle, entre el teatro y el tejido de la ciudad. En este sentido, el futurismo pretende ser un movimiento nacionalista e internacionalista que rebasa lo artístico y es plenamente político, en las tensiones entre *avant-garde* y *vanguard*, vanguardia artística y vanguardia política (Susan Buck-Morss, 2004; Dubatti, 2017d).

- retomando las afirmaciones sobre la vanguardia y la liminalidad, la dinámica permanente de fusión entre arte y vida (primer fundamento de valor de la vanguardia histórica) y el deliberado desconocimiento de los parámetros de validación de la institución-arte (segundo fundamento de valor:

la lucha contra la institución-arte), con la consecuente propuesta de una auto-institucionalización a través de manifiestos, publicaciones o sedes (a partir de 1913 la Galería Futurista Permanente de Roma, coordinada por Luciano Folgore, o desde 1914 la Casa Balla, residencia del pintor, también en Roma). En *le serate* se advierte la voluntad de violentar destructivamente las convenciones del teatro establecido y acceder a un plano performativo que redefine la teatralidad como acontecimiento vivo, como acto que transforma la vida.

Finalmente, destaquemos que diversos investigadores (Goldberg, Gómez, Bazán de Huerta, entre otros) consideran *le serate* antecedente o primera avanzada de las poéticas que desarrollará la posvanguardia a partir de la posguerra: *performance*, *happening*, instalaciones, conferencias performativas, etc., que también pueden ser pensadas desde las nociones de teatro-matriz y teatro liminal.

Si nos valemos de los conceptos teatro-matriz, teatro liminal y liminalidad teatral como precuelas teóricas (categorías formuladas después, pero que nombran algo que está mucho antes, según Dubatti, 2017b), podemos repensar creativamente los procesos históricos del teatro. Y en esos procesos revisitados, las vanguardias tienen incalculable relevancia, tanto por su proyección hacia el siglo XX, como por invitarnos a reconsiderar el pasado, el cercano y el más remoto.

Bibliografía

- Aguirre, Raúl Gustavo (1983) “La poética del futurismo”, en *Las poéticas del siglo XX*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 63-73.
- Bazán de Huerta, Moisés (2001) “Las veladas futuristas, origen de la performance contemporánea”, en AAVV., *Simposio Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 137-147.
- Buck-Morss, Susan (2004) *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de utopías de masas en el Este y el Oeste*, Madrid: La Balsa de Medusa.
- Bürger, Peter (1997) *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península.
- De Torre, Guillermo (1974) *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid: Guadarrama, 3 tomos.
- Dubatti, Jorge (2009) *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires: Colihue.
- (2014) *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires: Atuel.
- (2016) *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*, Buenos Aires: Atuel.
- Coord. (2017a) *Poéticas de liminalidad en el teatro*, Lima: Fondo Editorial ENSAD.
- (2017b) “Teatro-matriz y teatro liminal. El problema de la liminalidad en el acontecimiento teatral y el corpus de los estudios teatrales”, en J. Dubatti, coord., 2017a, 13-36.
- (2017c) “Vanguardia / post-vanguardia en la historia del teatro: relación por campos procedimentales y modos de lectura”, *Revista Artescena*, 3, 1-12. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha.
- (2017d) “Vanguardia artística y política en los procesos del teatro”, en P. Pavis et al., *Puesta en escena y otros problemas de teatro*, Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 39-67.
- (2017d) *Teatro matriz-Teatro liminal*, México: Paso de Gato.
- (2019a) “Liminalidad teatral, teatro liminal. El ‘poema simultáneo’ y el ‘poema fonético abstracto’ dadaístas en el Cabaret Voltaire como formas de teatro liminal”, en P. Aschieri, ed., *Homenaje a Elina Matoso*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, EDIUNS, en prensa.
- Coord. (2019b) *Poéticas de liminalidad en el teatro II*, Lima: Fondo Editorial ENSAD.

- Eco, Umberto (1988) “El grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia”, en *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona: Lumen, 99-111.
- García, Silvana (1997) *As trombetas de Jericó. Teatro das Vanguardas Históricas*, Sao Paulo: Editora HUCITEC.
- Goldberg, Roselee (2002) *Performance Art*, Barcelona: Destino.
- Gómez, Llanos (2008) *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti. El discurso artístico de la Modernidad*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Lorenzo Alcalá, May (2009) *La esquiva huella del futurismo en el Río de la Plata. A cien años del primer manifiesto de Marinetti*, Buenos Aires: Rizzo Patricia Editora.
- Prieto Stambaugh, Antonio (2009) “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance”, en D. Adame, coord./ed., *Actualidad de las Artes Escénicas. Perspectiva Latinoamericana*, Xalapa, Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro, 116-143.
- Szondi, Peter (1994) *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona: Destino.

**LAS TETAS DE
TIRESIAS (1917) Y
COLOR DEL TIEMPO
(1918) DE GUILLAUME
APOLLINAIRE EN LA
HISTORIA TEATRAL:
¿VANGUARDIA
HISTÓRICA O
EXPERIMENTALISMO?
ANÁLISIS DE SU
POÉTICA**

LAS TETAS DE TIRESIAS (1917) Y COLOR DEL TIEMPO (1918) DE GUILLAUME APOLLINAIRE EN LA HISTORIA TEATRAL:

¿VANGUARDIA HISTÓRICA O EXPERIMENTALISMO?
ANÁLISIS DE SU POÉTICA

En el Proyecto UBACyT 2014-2017 “Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)”, dedicamos un capítulo central al aporte de Guillaume Apollinaire a los procesos de renovación del teatro europeo. Si bien Apollinaire despliega en su producción literaria (no-dramática) numerosas referencias al teatro (*El poeta asesinado*, entre otros textos), o echa mano a las estructuras del diálogo teatral en la narrativa (*El mago en putrefacción*¹), su corpus específicamente dramático es breve. Consta de tres piezas: *Les Mamelles de Tirésias*, *Casanova* y *Couleur du Temps*,² a los que los especialistas otorgan desigual relevancia. Afirma Pascal Pia:

“[...] en parlant de son théâtre, c’est seulement aux *Mamelles de Tirésias* que nous pensons, car, de ses deux autres essais dramatiques, l’un, *Couleur du Temps*, n’est guère qu’un poème dialogué; l’autre, *Casanova*, qu’en livret d’opéra écrit dans l’unique souci d’en tirer un peu d’argent et que sa médiocrité même ne distingue pas de la confection des librettistes professionnels” (1954: 161).³

El 24 de junio de 2017 se cumplieron 100 años del estreno de *Les Mamelles de Tirésias*⁴ en París, en el Conservatoire Renée Maubel, rue de l’Orient, Montmartre, por gestión de Pierre Albert-Birot, director de la revista *SIC*. Fue

-
- ¹ En francés: *L’enchanteur pourrissant*. Preferimos esta traducción, nuestra (ya avalada por el dramaturgo uruguayo-francés Sergio Blanco), a la propuesta por Mariano Fizman (Apollinaire, 2009).
 - ² En adelante abreviaremos los títulos con las respectivas iniciales, especialmente *LMdT* y *CdT*.
 - ³ Nuestra traducción: “cuando hablamos de su teatro, solo pensamos en *Las tetas de Tiresias*, porque, de sus dos otros ensayos dramáticos, uno, *Color del tiempo*, es poco más que un poema dialogado; el otro, *Casanova*, apenas un libreto de ópera escrito con el único propósito de ganar un poco de dinero y que por su mediocridad no se distingue de la creación de los libretistas profesionales”.
 - ⁴ Las citas del drama se harán por la edición de Gallimard (2003) y por la traducción de Mariano Fizman (2009).

en los tiempos difíciles de la Primera Guerra Mundial y ante una reducida audiencia de “élite”, que integraron, entre otros, Paul Fort, André Breton, Louis Aragon, Jacques Vaché y Philippe Soupault. Según Peter Read:

la première des *Mamelles de Tiresias* constitue l’apogée d’une série de « manifestations d’art » (conférences, débats, matinées littéraires et musicales) organisée par SIC, dans divers locaux, à partir de juillet 1916. Lors d’une soirée dans son appartement de la rue de la Tombe-Issoire, en novembre 1916, Pierre Albert-Birot avait proposé à Apollinaire de composer une pièce de théâtre qui serait montée et financée par la revue, afin de compléter sa campagne en faveur de tous les moyens d’expression contemporains. Apollinaire accepta de suite, disant qu’il possédait déjà un drame «commencé bien avant la guerre» (Read, 2000: 109).⁵

Para entonces Apollinaire ya había atravesado la trepanación necesaria para su curación de las heridas de guerra. Desde agosto de 1916 se lo veía convaleciente, con la cabeza vendada, visitar los lugares que le eran familiares de la Rive Gauche (Pascal Pia, 1958: 17-18).

Evoquemos el equipo creativo que llevó adelante la puesta de *LMdT*. Interpretaron los personajes Edmond Vallée (El Director, Presto), Louise Marion (Teresa – Tiresias – La Cartomántica), Marcel Herrand / Jean Thillois (El Marido), Juliette Norville (El Gendarme), Juliette “Yéta” Daesslé (Periodista Parisino, El Hijo, El Kiosko, Lacouf), Howard (El Pueblo de Zanzíbar), Georgette Dubuet (Una Señora), Niny Guyard, Maurice Lévy, Max Jacob, Paul Morissé (Coros). La escenografía y el vestuario estuvieron a cargo de Serge Férat. La música, de Germaine Albert-Birot, fue interpretada al piano por Niny Guyard, ya que la partitura orquestal no pudo ser ejecutada por falta de músicos. La portada del programa de mano contenía un dibujo de Pablo Picasso⁶ y en la

⁵ Nuestra traducción: “El estreno de *Las tetas de Tiresias* es la culminación de una serie de ‘manifestaciones artísticas’ (conferencias, debates, reuniones literarias y musicales) organizados por SIC, en diversos locales, desde julio de 1916. Una tarde en su apartamento en la calle de Tombe-Issoire, en noviembre de 1916, Pierre Albert-Birot le había propuesto a Apollinaire que compusiera una obra que sería editada y financiada por la revista para completar su campaña a favor de todos los medios de expresión contemporáneos. Apollinaire estuvo de acuerdo inmediatamente, y dijo que ya tenía un drama que había ‘comenzado a escribir mucho antes de la guerra’”.

⁶ Sobre la relación entre Apollinaire y Picasso, véase Peter Read (2010).

página 3 se indicaba: “Les Mamelles de Tirésias / Drame sur-réaliste en deux actes / et un prologue. / Chœurs, Musique et Costumes selon l’esprit nouveau”. Read reproduce el facsímil del programa y lo describe de esta manera:

Le programme des *Mamelles de Tirésias*, quatre pages non numérotées de dimensions généreuses (25,5 x 29 cm), contient des poèmes de Max Jacob («Périgal-Nohor»); de Jean Cocteau («Zèbre»); de Pierre Reverdy («Mao-Tcha»); de Pierre Albert-Birot («Poème en rond»). Il est orné d’une gravure sur bois de Matisse, le célèbre *Un* de 1906, dit *Le Grand bois*, d’une vigueur fauve et expressionniste. Sur la couverture, plus sagement lyrique, un élégant croquis de Picasso représente une belle écuycère devant un cheval qui se cabre. La couverture souligne le fait qu’il s’agit bien d’une «Manifestation SIC», tandis que la page de titre annonce «*Les Mamelles de Tirésias!* Drame sur-réaliste en deux actes et un prologue / Chœurs, Musique et Costumes selon l’esprit nouveau représenté pour la première fois le 24 juin 1917», avant de préciser que «La conférence annoncée est supprimée, le prologue en tenant lieu». La 4^e de couverture annonce que *SIC* commencera la publication des *Mamelles de Tirésias* dans le numéro de juillet (2000: 118-119).⁷

En el “Prefacio” a la primera edición de *LMdT* (Éditions SIC, 1918), Apollinaire fechó la composición de su obra entre 1903 y 1916: “Sin reclamar indulgencia, hago notar que esta es una obra de juventud, ya que, salvo el prólogo y la última escena del segundo acto que son de 1916, la obra fue hecha

⁷ Nuestra traducción: “El programa de *Las tetas de Tiresias*, cuatro páginas sin numerar de generosas dimensiones (25,5 x 29 cm), contiene poemas de Max Jacob (“Périgal-Nohor”); de Jean Cocteau (“Zèbre”); de Pierre Reverdy (“Mao-Tcha”); de Pierre Albert-Birot (“Poème en rond”). Está ornado con un grabado en madera de Matisse, el famoso *Desnudo* de 1906, conocido como *Le Grand Bois*, de un vigor fauvista y expresionista. En la cubierta, con inteligente lirismo, un elegante boceto de Picasso representa a una hermosa *écuyère* frente a un caballo que se encabrita. La cubierta resalta el hecho de que se trata de una “Manifestación SIC”, mientras que la portada anuncia ‘*Les Mamelles de Tirésias!* Drama surrealista en dos actos y un prólogo / Coros, música y vestuario según el espíritu nuevo, representado por primera vez el 24 de junio de 1917, antes de precisar que ‘La conferencia anunciada se cancela, el prólogo toma su lugar’. La contracubierta anuncia que SIC comenzará a publicar *Les Mamelles de Tirésias* en la edición de julio”.

en 1903, es decir, catorce años antes de su representación” (2009: 99). Pascal Pia cuestiona la veracidad del dato y sugiere que la obra fue concebida entre fines de 1913 y comienzos de 1914 (1958: 161-164). Sin embargo, por las características de la poética (como enseguida veremos), es posible que *LMdT* se remonte a 1903.

Los historiadores otorgan al estreno de 1917 relevante significación en los procesos de modernización del teatro occidental y en la constitución de la escena de la vanguardia histórica francesa e internacional.⁸ Henri Béhar afirma:

Hubo que esperar a [Roger] Vitrac para comprender que Apollinaire, gracias a la sorpresa, abría el camino hacia una nueva estética teatral que, reaccionando contra el teatro de costumbres y el teatro libre, sería ilustrada por Aragon, Ribemont-Dessaignes, etc. En adelante el teatro estaría hecho de asombro y poesía, muchas veces melancólica (1970: 42).

En *The Theatre of Absurd* (1961), Martin Esslin reivindica *LMdT* como antecedente principal del teatro del absurdo, y en su capítulo “Modern Theatre 1890-1920” para la *Oxford Illustrated History of Theatre*, sostiene que “the champion of cubism among poets, Guillaume Apollinaire, tried to embody its principles in a satirical play *LMdT* (*The Breasts of Tiresias*, 1917) (...) Here too, all external realism is abandoned in favour of a true ‘super-realism’” (1997: 378-379).⁹ Michel Pruner asegura en *Les théâtres de l’absurd* que “La création, le 24 juin 1917, des *LMdT* provoque un scandale analogue à celui d’*Ubu* (...) constituant un moment important dans l’élaboration d’une esthétique de la provocation” (2003: 14-15).¹⁰ Finalmente, destaquemos las palabras de Michel Décaudin en el prólogo a la edición de *LMdT* de Gallimard: “La représentation

⁸ Nuestra dedicación al teatro de Apollinaire está enmarcada, además del Proyecto UBACyT, en los contenidos de la cátedra Historia del Teatro Universal (Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Nos complace además pensar nuestro estudio como parte de una tradición argentina de auténtico interés por Apollinaire. Recordemos que la primera traducción al castellano de *LMdT* fue publicada en Buenos Aires (Apollinaire, 1988-1989). Sobre los principales hitos de la recepción de Apollinaire en la Argentina, ponemos a disposición nuestro trabajo inédito (Dubatti, 2017a).

⁹ Nuestra traducción: “El campeón del cubismo entre los poetas, Guillaume Apollinaire, intentó encarnar sus principios en una pieza satírica, *LMdT* (*The Breasts of Tiresias*, 1917) (...) Aquí también todo realismo externo es abandonado a favor de un verdadero ‘super-realismo’”.

¹⁰ Nuestra traducción: “La creación, el 24 de junio de 1917, de *LMdT* provoca un escándalo análogo el de *Ubu* (...) constituyendo un momento importante en la elaboración de una estética de la provocación”.

de cette pièce avait été, plus que celle de *Parade*, le grand événement de l'avant-garde en 1917" (2003: 10).¹¹

En ocasión del centenario del estreno, proponemos releer la poética dramática de *LMdT* en su relación con los procesos históricos del teatro francés y europeo, a partir de la teoría y la metodología que venimos desarrollando en la UBA: Teatro Comparado¹², Poética Comparada¹³ e Historia Comparada de las Poéticas Teatrales.¹⁴ Primero, nos detendremos en el carácter híbrido de la poética de Apollinaire y sus tensiones entre tradición e innovación teatral; luego, analizaremos el vínculo de *LMdT* con el drama experimentalista y la vanguardia histórica; finalmente, identificaremos algunos procedimientos que provienen del drama moderno.

Entre innovación y tradición

Un análisis de la micropoética de *LMdT* nos permite concluir que, a diferencia de lo sostenido por algunos historiadores, el drama de Apollinaire no encuadra totalmente en las coordenadas de la vanguardia histórica. Más bien, se trata de un texto dramático híbrido, de fusión de procedimientos de diversas poéticas en práctica en el teatro europeo hacia 1916-1917, entre una innovación radicalizada y convenciones dramáticas impuestas desde décadas atrás. Por una parte, sostendremos que *LMdT* hace una contribución principal a la poética del drama experimentalista (que diferenciaremos del drama vanguardista). Por otra parte, advertiremos en *LMdT* la presencia de procedimientos que se correlacionan con las estructuras del drama moderno consolidado a finales del siglo XIX.

¹¹ Nuestra traducción: "La representación de esta pieza había sido, más que la de *Parade*, el gran acontecimiento de la vanguardia en 1917".

¹² Sobre el Teatro Comparado, véase el artículo que abre el presente volumen.

¹³ Disciplina del Teatro Comparado que estudia la poética desde la consideración de los fenómenos de territorialidad, interterritorialidad y supraterritorialidad, y que parte de la distinción y relaciones entre micropoética (análisis del individuo poético en su singularidad y heterogeneidad), macropoéticas (análisis de grupos o conjuntos de micropoéticas consideradas en sus relaciones y diferencias) y poéticas abstractas (construcciones teóricas cuya formulación va más allá del estudio de los individuos y los grupos). Véase Dubatti, 2012.

¹⁴ Se trata de una historia del teatro a partir de la relación contrastiva, sincrónico-diacrónica, de las poéticas en el devenir temporal. Historia poética es una historia de las estructuras, del trabajo y de las concepciones. (Dubatti, 2009).

El dato de los años de composición provisto por Apollinaire, quien fija buena parte de la escritura de la obra en 1903, nos da la razón al aproximar la génesis del texto más al modelo experimentalista de Alfred Jarry (el autor del ciclo de *Ubú Rey* y numerosos otros dramas, referente central de Apollinaire hacia 1900) que a las expresiones de la vanguardia histórica (futurismo y dadaísmo) en la década de 1910. Hacia 1903, la situación del teatro europeo manifiesta una fuerte consolidación del drama moderno y del simbolismo (piénsese en la deuda de Apollinaire con este último en su drama *Couleur du temps*) y un todavía muy germinal avance del experimentalismo. Adelantado como Jarry, Apollinaire empezó a escribir *LMdT* en 1903, pero debió esperar hasta 1916 para que históricamente se dieran las condiciones de posibilidad de su conclusión, comprensión codificadora y estreno. A diferencia de lo que señala Pascal Pia, creemos que es coherente que la pieza se haya gestado hacia 1903, porque lo confirma justamente la mezcla de procedimientos y poéticas que el texto evidencia. En este sentido, valen para la micropoética de *LMdT* las observaciones de Saúl Yurkievich:

Apollinaire y su poesía se encuentran en la encrucijada entre un mundo que nace y un mundo que perece. A pesar de su entusiasmo modernista, de su fervor por el progreso, de su afirmación de todo lo contemporáneo, no querrá liberarse del pasado, porque no se considera colocado ante un enfrentamiento excluyente. La divergencia no tiene para él visos de opción trágica o de conflicto. Por esta índole suya, la de ser poeta de entremundos, poeta de clausura y de apertura, receptáculo de una antigua y transitada herencia, a la par que punto de arranque de nuevos caminos, su obra nos resulta doblemente atractiva. Un depurado romanticismo finisecular converge con el descubrimiento de nuevos contenidos y nuevos procedimientos poéticos. Hay, si se quiere, dos Apollinaire (...) el Apollinaire tradicional y el innovador (1968: 9-10).

Apollinaire subtítulo *LMdT* “Drame surréaliste en deux actes et un prologue” (2003: 91).¹⁵ En forma pública, ya había usado poco antes el mismo

¹⁵ A diferencia del programa de mano, donde se lee “sur-réaliste”, en el texto de la edición de 1918, la palabra “surréaliste” aparece sin guion.

término cuando participó en la experiencia de *Parade*¹⁶ con la escritura de un texto para el programa de mano: “Parade y el espíritu nuevo” (recogido más tarde en sus *Chroniques d’art*, 1960: 426-427).¹⁷ La tensión productiva entre lo nuevo y lo convencionalizado parece estar inscrita en la misma formulación del término “surrealista”. Erróneamente se tiende a asimilar lo “surrealista” apollinairiano como antecedente del movimiento posterior impulsado por André Breton, pero, en realidad, tanto en referencia a *Parade* como a *LMdT*, Apollinaire usa el término con otro sentido. En el texto sobre *Parade* anuncia futuras expresiones de ese “espíritu nuevo”, sin duda en referencia al próximo estreno de *LMdT*:

De esta alianza nueva, porque hasta ahora los decorados y los trajes, por una parte, la coreografía, por otra, no tenían entre ellos más que una ligadura artificial, ha resultado en *Parade* una especie de *surrealismo* en el cual yo veo el punto de partida de una serie de manifestaciones de este Espíritu Nuevo [sic, con mayúscula], que, al encontrar hoy la ocasión de mostrarse, no dejará de seducir a la élite, y que promete modificar de arriba abajo para júbilo universal las artes y las costumbres, porque el buen sentido quiere que ellas estén al menos a la altura de los progresos científicos e industriales. (Apollinaire, 1999: 138, el subrayado es nuestro).

Apollinaire se refiere aquí a lo “surrealista” como una suerte de nuevo “realismo” (1999: 138) que busca producir “emoción estética” (“Los decorados y los trajes de *Parade* muestran claramente su preocupación por extraer de un objeto todo aquello que pueda producir emoción estética”, 1999: 139) y que consiste “ante todo en traducir la realidad” (1999: 139). Entiende por traducción una nueva respuesta del arte a la representación de “la realidad” y “la naturaleza”, el pasaje de un realismo externo y objetivista a otro superador,

¹⁶ Ballet con música de Erik Satie y guion de Jean Cocteau, estrenado poco tiempo antes de *LMdT*, el 18 de mayo de 2017, en el Théâtre du Châtelet, en París, por les Ballets Russes de Sergei de Diaghilev, con vestuario y escenografía de Pablo Picasso, coreografía e interpretación de Léonide Massine y dirección orquestal de Ernest Ansermet.

¹⁷ Apollinaire insistirá en este “espíritu nuevo” en *LMdT* (por ejemplo, en el poema dedicatoria a Louise Marion, 2003: 101) y en su texto “L’esprit nouveau et les poètes”, publicado un mes después de su muerte en *Mercur de France* (1° diciembre 1918), donde valora “la sorpresa” como aquello “por lo que se distingue el espíritu nuevo de todos los movimientos artísticos y literarios que lo han precedido” (Béhar, 1971: 37-38).

de “análisis-síntesis”. Una forma innovadora de dar cuenta de la realidad social a través de nuevas formas:

Sin embargo, el motivo ya no es reproducido, sino meramente representado, y más que representado, querría ser sugerido por una especie de análisis-síntesis que abarcara todos sus elementos visibles y algo más, si es posible, una esquematización integral que intentaría conciliar las contradicciones al renunciar, tal vez deliberadamente, a producir el aspecto inmediato del objeto (1999: 139).

De la inmediatez y la reproducción realista (en el sentido convencionalizado y dominante en el siglo XIX) a una nueva representación, más compleja y profunda, de la realidad. Pero sin que se pierda la conexión directa con esa realidad que se busca representar. Dice Peter Read: “Apollinaire propose ainsi une créativité qui dépasse la simple imitation de la nature afin d’exprimer la vérité de l’expérience humaine, plus riche, plus complexe, plus surprenante que ne laisse supposer le réalisme «tranche de vie», forcément réducteur” (2000: 139-140).¹⁸ El “surrealismo” apollinairiano es, a la vez, integración, superación y ahondamiento de las relaciones entre arte y “naturaleza”. En el texto sobre *Parade*, Apollinaire llama también “cubismo” a este nuevo “realismo” (1999: 138). El cubismo sería la expresión de ese modo surrealista. En los manuscritos del “Prefacio”, afirma Read, Apollinaire usó los términos “surnaturaliste” y “surnaturalisme” (*supranaturalista* y *supranaturalismo*), que luego descartó (2000: 139). Tanto en el “Prefacio” a *LMdT* como en el “Prólogo” en boca del Director de la Compañía, Apollinaire insistirá en esta misma dirección. Dice en el “Prefacio” a *LMdT*:

Para caracterizar mi drama usé un neologismo que se me perdonará porque es algo que me sucede muy pocas veces y forjé el adjetivo *surrealista* (...) que define bastante bien una tendencia del arte (...) volver a la naturaleza misma, pero sin imitarla a la manera de los fotógrafos (2009: 99-100).

¹⁸ Nuestra traducción: “Apollinaire propone así una creatividad que excede la simple imitación de la naturaleza con el objetivo de expresar la verdad de la experiencia humana, más rica, más compleja, más sorprendente que el realismo de la «rebanada de vida», necesariamente reductivo”.

El “surrealismo” apollinairiano rompe con la ilusión fotográfica del realismo, pero preserva de este la conexión con la “realidad” y la “naturaleza”, así como su referencialidad. Para Apollinaire, este “surrealismo” sigue teniendo una base en el realismo porque es una vuelta a la naturaleza, pero sin mimesis fotográfica. Si bien la obra es “una fantasía”, al mismo tiempo “es mi manera de interpretar la naturaleza” (2009: 100). Quiere que, de esta manera, el teatro “pueda tener una influencia sobre las mentes y sobre las costumbres en el sentido del deber y del honor” (2009: 104). En el “Prólogo”, el personaje del Director afirma que el espectáculo se ofrece:

No con la finalidad / de fotografiar lo que llaman un pedazo de vida / sino para hacer surgir la vida misma en toda su verdad / porque la obra debe ser un universo completo / con su creador / es decir la naturaleza misma / y no solamente / la representación de un pequeño fragmento / de lo que nos rodea y de lo que pasó (2009: 117).¹⁹

De los escritos sobre *Parade* y *LMdT* se deduce que Apollinaire propone abandonar la dimensión costumbrista, fotográfica, icónica, mimética del realismo objetivista, el efecto de real (como lo llama Barthes), la ilusión de contigüidad con la empiria, pero no otras dimensiones del realismo, como su origen en la observación de la realidad, su señalamiento referencial de la “naturaleza” y su impacto en la transformación social. Sostenemos que Apollinaire cuestiona los ángulos sensorial, narrativo y lingüístico del realismo²⁰ para liberar el teatro de la representación mimética objetivista de la realidad a través de múltiples procedimientos antirrealistas (en la escenografía, el vestuario, el espacio, la música, la rima, etc). Pero, al mismo tiempo, preserva la capacidad de observación y referencialidad del teatro con la realidad social y su predicación sobre la vida, así como la fuerza del teatro para incidir en la modificación de la realidad. Le interesa, en suma, mantener los aspectos referencial, semántico y voluntario de la poética del realismo.

¹⁹ El texto original carece de puntuación.

²⁰ Sobre los ángulos sensorial, narrativo, lingüístico, referencial, semántico y voluntario de la poética del realismo en el drama moderno, véase Dubatti (2009: 36-46).

Se trata, en consecuencia, de reconocer en la poética “sur-réaliste” de *LMdT*, y de acuerdo con lo que observa Yurkievich, no la ruptura radical con el realismo, sino el pasaje, la absorción y transformación de un realismo a un nuevo *sur-realismo*, con la consecuente tensión y pervivencia de aquel en este. El drama realista (a través de algunos de sus componentes) aparece no totalmente abandonado o roto, sino de alguna manera inscripto o encriptado en el nuevo drama *sur-realista*. Esta es, entonces, nuestra visión para desarrollar: *LMdT* configura una poética en la que, a la par que se observa una innovación radicalizada propia del drama experimentalista, Apollinaire sigue recurriendo a procedimientos (semánticos, referenciales y voluntarios) estatuidos por el drama moderno y el realismo canónico.

Drama experimentalista y drama vanguardista

Para la caracterización de la micropoética de *LMdT*, necesitamos distinguir dos poéticas abstractas: las del drama experimentalista y el drama vanguardista (Dubatti, 2017b). Lo hacemos recurriendo a las teorías de Peter Bürger (1997) y Umberto Eco (1988). En su conferencia “El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia”, Eco propone diferenciar dos formas de pensar lo nuevo en la historia. El experimentalismo consiste en “actuar de forma innovadora respecto a la tradición establecida” (1988: 102) a partir de diferentes grados o niveles de experimentación (“se puede admitir que Joyce experimentaba más que [Henry] James”, 102). El artista experimental, dice, posee “voluntad de hacerse aceptar” por la institución, anhela que “sus experimentos se conviertan en norma con el tiempo” (103). La vanguardia, en cambio, está marcada por “la decisión provocadora, el querer ofender socialmente a las instituciones culturales (literarias o artísticas) con productos que se manifiestan como inaceptables” (103). Si bien Eco dicta esta conferencia en 1984, parece desconocer (al menos no lo menciona) el libro fundamental de Peter Bürger *Teoría de la vanguardia*, publicado en primera edición en 1974 (diez años antes de la conferencia de Eco). Eco coincide, sin mencionarla, con la tesis de Bürger sobre el componente antiinstitucional de la vanguardia. Eco sí cita a Renato Poggioli, con quien acuerda en una síntesis de las características de la vanguardia (103). En síntesis, Eco plantea tres diferencias relevantes entre experimentalismo y vanguardia:

Experimentalismo	Vanguardia
"juega con la obra concreta, de la que cualquiera puede extrapolar una poética, pero que vale ante todo como obra" (104) "de la obra se extrapola una poética" (104)	"juega con el grupo de obras o de no obras, algunas de las cuales no son sino meros ejemplos de poética" (104) "de la poética [se extrapola] una obra" (104)
"tiende a la provocación interna a la historia de una determinada institución literaria" (104)	"tiende a una provocación externa, es decir, que quiere que la sociedad en su conjunto reconozca su propuesta como un modo insultante de entender las instituciones artísticas y las instituciones literarias" (104)
"[se refiere a la relación] existente entre Autor y Lector Modelo" (104)	"se refiere a las relaciones entre autores y lectores empíricos" (104)

Por su parte, para Peter Bürger, hay que usar el término vanguardia con un estricto y preciso sentido técnico. Por eso afirma que la vanguardia es "histórica": constituye un período único e irreplicable en la cultura y el arte, caracterizado por un inédito fundamento de valor: la combinación de la búsqueda de fusión de arte-vida y la lucha contra la institución-arte. "The attack on the institution of art is the condition for the possible realization of a utopia in which art and life are united", afirma en un artículo donde revisa su tesis casi cuarenta años después (2010: 696).²¹ Destruir la institución-arte significa oponerse no solo a la situación presente del arte, sino a los procesos que el arte viene desarrollando durante al menos cinco siglos de historia. La vanguardia ataca los fundamentos de la producción, la circulación y la recepción artísticas, pretende acabar con las ideas estatuidas de artista, espectador y, especialmente, con las instituciones y agentes mediadores (los empresarios, la crítica, los museos, la universidad, los premios, etc.). Según Bürger, la concepción de la vanguardia histórica corresponde, en su expresión más ortodoxa, a las prácticas y las teorías del futurismo, el dadaísmo, el constructivismo y el surrealismo.

²¹ Nuestra traducción: "El ataque contra la institución arte es condición de posibilidad para la realización de una utopía en la que el arte y la vida están unidos".

En resumen, el experimentalismo es punta de choque de la modernización intrainstitucional; en cambio, la vanguardia histórica, en términos de Bürger, se asienta en otra dinámica más compleja de ruptura y contradicción:

In so far as the historical avant-garde movements respond to the developmental stage of autonomous art epitomized by aestheticism, they are part of modernism; in so far as they call the institution of art into question, they constitute a break with modernism. The history of the avant-gardes, each with its own special historical conditions, arises out of this contradiction (2010: 967).²²

A partir de las observaciones de Eco y Bürger, llamamos drama experimentalista a aquel que persigue una radical modernización frente a lo convencionalizado y la tradición, pero que, a pesar de su alto grado de innovación, se mantiene en el plano intrainstitucional y respeta las reglas de juego y legitimación de la institución-arte. El experimentalismo es intrainstitucional. En cambio, el drama vanguardista es aquel que busca la fusión de arte-vida atacando programáticamente a la institución-arte, con el fin de violentarla y disolverla. A diferencia del drama experimentalista, el vanguardista intenta fundar un espacio extrainstitucional y se sostiene en la lucha antiinstitucional.

Si conectamos la micropoética de *LMdT* con las poéticas abstractas del drama experimentalista y el drama vanguardista, es evidente que la pieza de Apollinaire trabaja intrainstitucionalmente en cuanto a las condiciones de producción, circulación y recepción (Read, 2000). Aunque en un circuito marginal, por los bordes del campo teatral, y resistiendo las adversidades del contexto bélico, ni la práctica de la producción de *LMdT* ni su aparato conceptual plantean violencia destructiva o ruptura contra los basamentos de la institución-arte. *LMdT* impulsa una modernización radical intrainstitucional.

Podemos entonces establecer una primera caracterización: *LMdT* es un drama experimentalista, de potente innovación, que, en el mejor de los casos, por su radicalidad de innovación, favorece los procesos de modernización y, concomitantemente, colabora en forma indirecta con la generación de

²² Nuestra traducción: "En la medida en que los movimientos históricos de vanguardia responden a la etapa de desarrollo del arte autónomo representado por el esteticismo, son parte del modernismo; en la medida en que cuestionan la institución arte, constituyen una ruptura con el modernismo. La historia de las vanguardias, cada una con sus propias condiciones históricas especiales, surge de esta contradicción".

condiciones históricas para la afirmación y consolidación del teatro de vanguardia, sin ser él mismo exponente de la vanguardia.

Como hemos señalado en un trabajo anterior (Dubatti 2017b), a pesar de su diferencia en la relación con la institución-arte, drama experimentalista y drama vanguardista comparten tres campos procedimentales para la construcción de sus poéticas:

I. violencia o “torpedeo”, conscientes y programáticos, contra ciertas poéticas del teatro anterior vigente en la contemporaneidad;

II. recuperación de procedimientos del teatro premoderno (entendiendo como tal, ya sea el teatro anterior a la Modernidad, o el que se realiza fuera de los territorios de la Modernidad: África, Oriente, la América aborígen) y antimoderno (que coexiste a la Modernidad, pero la enfrenta en sus fundamentos, en conexión de continuidad con lo premoderno).²³

III. la fundación constructiva de un vasto campo proposicional de procedimientos innovadores, que van más allá del ataque a lo estatuido o la recuperación apropiadora de lo marginado:

a) la liminalidad: la escena investiga formas de fusión y tensión entre arte y vida, entre el teatro y las otras artes, entre el teatro y otras disciplinas y profesiones (ciencia, técnica, automovilismo, aviación, vestimenta, etc.), busca zonas de indeterminación, de frontera o pasaje, de umbral y límite borroso entre campos ontológicos.²⁴

b) la redefinición de la teatralidad más allá de lo dramático: contra la idea hegeliana de “drama”, la teatralidad ya no aparece necesariamente asimilada a la representación de una historia encapsulada en sus propias reglas ficcionales (que cuenta con personajes, situaciones, objetos, espacio y tiempo, paralelos al mundo real); tampoco a la puesta en escena de un texto dramático previo. Se la identifica con el acontecimiento o acto de producir *poiesis* corporal en sí mismo, como en *le serate* futuristas o en las sesiones dadaístas. Se desestabiliza lo dramático. La vanguardia pone en

²³ En *El teatro sagrado* (1992) Christopher Innes demostró que la producción escénica del experimentalismo y la vanguardia histórica buscó en las manifestaciones del tiempo premoderno, dentro o fuera de la civilización occidental, referentes artísticos y culturales que le permitieron confrontar con las estructuras de la institución-teatro vigentes en las primeras décadas del siglo XX e impuestas a través de los procesos históricos de la Modernidad.

²⁴ Para el concepto de teatro liminal y la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral, así como las tensiones entre dramático y no-dramático, véase Dubatti (2016: 7-28, y 2017b).

tensión dos componentes del teatro presentes desde el origen mismo de lo teatral: lo dramático y lo no-dramático.

c) el irracionalismo: se investiga en estructuras al margen de la razón, como el humor, el absurdo, el disparate o *nonsense*, el símbolo opaco, oclusivo y la construcción de ausencia, lo inconsciente, lo onírico, la apelación a la pura imaginación desligada del control del sentido, en sus diversas manifestaciones, el “azar objetivo”, la escritura automática y la asociación libre, el montaje y el *collage*.

d) el conceptualismo: tanto en los “ismos” experimentalistas como en las expresiones vanguardistas (futurismo, dadaísmo, surrealismo, constructivismo) proliferan las poéticas explícitas, hacia una nueva dimensión conceptual del teatro, a través, por ejemplo, de metateatro, manifiestos, metatextos, e incluso personajes-delegados que explicitan fragmentariamente el sentido de la innovación o la ruptura, etc. Se diseñan dispositivos conceptuales que crean condiciones de comprensión racional y programática de lo que se va construyendo.

En *LMdT*, en tanto drama experimentalista, reconocemos la presencia de estos campos procedimentales:

I. Violencia contra determinadas estructuras teatrales dominantes: Apollinaire “torpedea” algunos artificios del drama moderno: el realismo sensorial (la cara de Teresa es azul, la cara del periodista “no tiene rasgos, solo tiene boca”); el cronotopo realista (la isla de Zanzíbar se cruza con el *zanzi*, juego de dados); el personaje con entidad psíquica, pasado, pertenencia social, motivaciones, etc.; la representación de lo normal y lo posible como categorías narrativas realistas (la metamorfosis de Teresa-Tiresias, la parición de 40.049 hijos en un solo día por un hombre y sin intervención de mujer, los bebés con vidas de adultos); el acuerdo mimético entre los objetos y su valor signífico (Teresa-Tiresias arroja por la ventana una chata, una escupidera y un orinal, que Marido transforma verbalmente en piano, violín y plato de manteca).

II. *Ratrapage* de estructuras del teatro premoderno y antimoderno: Apollinaire recupera y se reapropia del teatro en verso, la inclusión del “Prólogo” al público, el personaje de Tiresias (adivino ciego del imaginario griego clásico, presente en *Edipo Rey* de Sófocles) y del dios mitológico Zeus que puede parir solo a Atenea, la apelación al espacio mítico de Zanzíbar (puerto de la región homónima de Tanzania, costa este de África, que comprende las islas

Unguja y Pemba, en el Océano Índico, entre África y Asia; etimológicamente, del persa, Zanzíbar quiere decir “costa de los negros”), el personaje del Pueblo de Zanzíbar y la inclusión de los coros (procedimiento que remite a la antigua tragedia griega), la “comedia de magia” barroca, la relación de Teresa-Tiresias y de los teatristas con el Hada Morgana, etc.

III. Lo nuevo propositivo: Apollinaire juega con la liminalidad en la discusión entre Presto y Lacouf sobre el lugar de los acontecimientos (París, lugar de la función teatral, del acontecimiento; Zanzíbar, espacio dramático). Abundan en *LMdT* los artificios de un teatro no-racional, el *nonsense*, el poema-disparate “Eh, pastora, fume la pipa...”, la imagen absurdista (por ejemplo, “Un gran incendio destruyó las cataratas del Niágara”). La dramaticidad disparatada (mundo imaginario ficcional) genera distancia en el espectador, dificulta o imposibilita construir pacto ficcional y un espesor metafórico continuados, estables y sin fisuras, por lo que el orden convivial-representacional se tensiona con el mundo dramático. Apollinaire redefine la tensión entre dramático y no-dramático: la permanente caída de la dramaticidad y el regreso a lo representacional (la enunciación como enunciado) instalan en primer plano el orden de acontecimiento, la dimensión del teatro como “algo que pasa” y produce afectación, contagio, estimulación. Apollinaire trabaja además con múltiples procedimientos de explicitación conceptual: el “Prefacio” metatextual a partir de la primera edición (1918), el “Prólogo” metateatral interno a la obra a cargo del personaje Director de la Compañía (cuya función clave explicita en el “Prefacio”: “Para volver al arte teatral, se encontrarán en el prólogo de esta obra los rasgos esenciales de la dramaturgia que propongo”, 2009: 103), algunas observaciones metatextuales en los poemas-dedicatorias a los actores. Por otra parte, los dos actos de la pieza incluyen situaciones (por ejemplo, la del Hijo novelista) o referencias directas o indirectas al arte y su función en boca de los personajes (“Después de todo se trata del arte de curar a los hombres / La música se encargará de eso”, Acto I, Esc. 7, 2009: 139; “Es sensacional la música moderna / Casi tan sensacional como los decorados de los nuevos pintores / Que florecen lejos de los Bárbaros / En Zanzíbar / No hace falta ir a los ballets rusos ni al Vieux Colombier”, Acto II, Esc. 1, 2009: 148).

En una primera aproximación, podemos caracterizar *LMdT* como un drama experimentalista de dinámica intrainstitucional, pero que, con su espíritu innovador radicalizado, alienta el advenimiento y el desarrollo de la vanguardia.

Expresiones como la antes citada: “En Zanzibar / No hace falta ir a los *ballets* rusos ni al *Vieux Colombier*”, sugiere que Apollinaire comparte el anhelo de la utopía vanguardista de un arte vital fusionado con la vida.

Pervivencia del drama moderno en *LMdT*

Pero, al mismo tiempo, reconocemos en la micropoética de *LMdT* que no todo es torpedeo, *ratrapage* de lo olvidado o descartado por la modernidad, liminalidad e irracionalismo. Hay en *LMdT* ciertas perduraciones de la poética del drama moderno en los planos semántico, referencial y voluntario. Detengámonos brevemente en esta otra poética abstracta para luego volver a *LMdT*.

El drama moderno comienza a constituirse en el siglo XVIII, a través de la emergencia del drama burgués, y se consolida como poética en la segunda mitad del XIX (Emile Zola y Henrik Ibsen son dos de los principales responsables de esa consolidación). Se trata de una de las poéticas de mayor productividad en el teatro mundial hasta hoy. Propone un modelo mimético-discursivo-expositivo que trabaja con una nueva concepción del teatro, a la que llamamos objetivista, sustentada en cinco principios:

a) el ser del mundo es objetivo: existe un mundo “real”, objetivo, compartido por todos los hombres, determinado y constituido por el conjunto de saberes y experiencias de la empiria, y ese mundo posee reglas estables, de base material, por lo que el hombre puede investigarlo, observarlo, conocerlo, medirlo y hacer predicaciones sobre él a partir de un principio de verdad que se sustenta en las constataciones —observación de las recurrencias y comprobaciones— del régimen de experiencia empírica. Ese mundo objetivo es el punto de referencia de la vida social (el común mundo compartido, el régimen de la vida cotidiana y las interacciones humanas) y todo conocimiento o posibilidad del hombre parte de su relación con él.

b) el ser del arte puede ser complementario con el ser del mundo real: el arte, si bien tiene rasgos específicos, posee la capacidad de mimetizar sus mundos poéticos (fccionales) a las reglas de funcionamiento del régimen de experiencia empírica. La *poiesis* teatral puede generar la ilusión de una reproducción mimética de la empiria, pero, a la vez, organiza esa ilusión para construir hipótesis, tesis, predicaciones sobre el mundo real, y preserva su naturaleza específica de obra de arte.

c) el fundamento es la ilusión de contigüidad entre mundo y arte: la dinámica de relación entre el ser del mundo y el ser del arte debe estar definida por la adecuación del segundo al régimen del primero. El arte se adecua a la percepción del régimen de experiencia y adquiere el estatuto de una extensión valorizada, de una prolongación multiplicadora de la empiria, pero, al mismo tiempo, supera la diversidad-trivialidad del acontecimiento empírico con la organización en una idea y con la configuración de una estructura de reglas específicas.

d) el tipo de escena canónica en materia de arte teatral es la realista²⁵: sustentada en el procedimiento de ilusión de contigüidad metonímica entre los mundos real y poético, el realismo exige la puesta en suspenso de la incredulidad, la aceptación del pacto de recepción respecto de la posibilidad artística de dicha contigüidad. El espectador debe aceptar la convención por la que se sostiene que el mundo poético es una parte integrada al todo real, pero, a la vez, sabe que el arte proyecta una determinada valorización de la empiria y se separa de ella por su especificidad de construcción (reglas internas de la poética).

e) estatuto del artista y función del arte: es un observador del mundo real y un reproductor (reconstructor, recreador) de ese mundo en el arte, no crea un mundo autónomo a partir de su voluntad, sino que se limita a recrear en la esfera poética las condiciones de funcionamiento de la empiria, con el objetivo de volver a ver la empiria, de verla mejor, de predicar sobre ella y, recursivamente, de incidir desde el arte en el mundo real. La recursividad es relevante en la poética del drama moderno: se parte del mundo para duplicarlo en el arte, pero se pretende que luego el arte incida en la modificación del mundo. Resulta muchas veces difícil precisar si se trata de un vínculo tautológico (el arte ilustra lo ya advertido en el régimen de experiencia) o revelador (el arte pone en evidencia lo propio de la empiria hasta entonces no advertido). La recursividad se resuelve como borramiento de los términos causa-efecto.

Darío Villanueva ha señalado tres dimensiones del realismo que están presentes en la configuración del drama moderno:

²⁵ Es importante señalar que el realismo excede las estructuras del drama moderno y se manifiesta en muchas otras poéticas. El drama moderno, en cambio, exige realismo para su versión ortodoxa.

• **realismo genético:**

Todo lo fía a la existencia de una realidad unívoca anterior al texto ante la que sitúa la conciencia perceptiva del autor, escudriñadora de todos sus entresijos mediante una demorada y eficaz observación. Todo ello da como resultado una reproducción veraz de aquel referente, gracias a la transparencia o adelgazamiento del medio expresivo propio [del teatro], el lenguaje [dramático y escénico], y a la ‘sinceridad’ del artista (2004: 43).

• **realismo formal:**

Hablaremos de realismo formal o inmanente como opuesto al realismo genético y le atribuiremos en vez de aquella ‘hermenéutica de reconstrucción’ —la más lógica para poder proyectar en correspondencia el mundo interno descrito en el texto sobre el mundo real objetivo del que procedía— el principio desarrollado por Hans Georg Gadamer de la distinción estética, que lleva implícita la abstracción ‘de todo cuento constituye la raíz de una obra como su contexto original vital, de toda función religiosa o profana en la que pueda haber estado y tenido su significado’. Es decir, la puesta en paréntesis de ‘los momentos no estéticos que le son inherentes: objetivo, función, significado de contenido’. (...) Esta doctrina gadameriana concede al texto vida propia, relativamente autónoma del autor y de su intención (2004: 68).

• **realismo intencional o voluntario:**

Nos acercamos así a la comprensión del realismo no desde el autor o desde el texto aislado, sino, primordialmente, desde el lector, con todos los avales necesarios de la fenomenología, que no concibe una obra de arte [teatral] en plenitud ontológica si no es actualizada, y de una pragmática que no considera las significaciones solo en relación al mero enunciado, sino desde la dialéctica entre la enunciación, la recepción y un referente. Un realismo en acto, donde la actividad del destinatario es decisiva y representa una de las manifestaciones más conspicuas del “principio de cooperación” formulado por H. P. Grice (2004: 114).

El realismo del drama moderno presenta estas tres dimensiones: la de la presuposición y consecuente sujeción al régimen de experiencia empírica propio del mundo o la realidad; la de una lógica interna del texto dramático y del texto escénico que plantea un vínculo con la especificidad de lo artístico, la negatividad característica de la autonomía; la de la participación del espectador quien, para que haya realismo, debe partir de la aceptación voluntaria de la convención realista, incluso cuando es consciente de la especificidad artística de la obra y sus convenciones.

Como observamos antes, en tanto archipoética o modelo abstracto, los rasgos estructurales inmanentes del drama moderno pueden sistematizarse en seis ángulos, interrelacionados y, a la vez, subsumidos al efecto de ilusión de contigüidad metonímica entre mundo real objetivo y mundo poético: realismo sensorial, narrativo, referencial, lingüístico, semántico y voluntario (Dubatti, 2009). Por su fuerte productividad en el teatro posterior, de acuerdo con la Poética Comparada, el drama moderno ofrece al menos seis versiones de despliegue histórico: canónica, ampliada, fusionada, crítica, paródica, disolutoria. A través de estas versiones, el drama moderno sigue poseyendo una fuerte productividad hasta el presente y todo parece indicar que seguirá en vigencia en el futuro.

Volvamos a *LMdT*. Como ya señalamos, Apollinaire torpedea algunos ángulos del drama moderno y el realismo (los ángulos sensorial, narrativo y lingüístico), pero preserva otros: referencial, semántico y voluntario. Estaríamos ante una versión fusionada del drama moderno con el drama experimental.

¿Dónde se observan esas pervivencias del drama moderno en la micropoética de *LMdT*? Aunque desde “estéticas nuevas” (“Prefacio”, 2009: 104), Apollinaire se propone, como el drama moderno, exponer una predicación sobre la realidad observada y que no es sino una tesis de Apollinaire sobre la situación de la sociedad francesa contemporánea. Apollinaire repite en *LMdT* la actitud del drama moderno de querer incidir con esa idea principal en la sociedad y producir transformaciones para mejorar la situación social. Para ello necesita, como en el drama moderno, encontrar procedimientos que garanticen la conexión referencial entre el mundo poético de la obra y el mundo real de la empiria. La historia de *LMdT* encarna en su parábola la idea / tesis, y Apollinaire multiplica en su texto la función de los personajes delegados que explicitan la tesis redundantemente. Al mismo tiempo, como en el drama moderno, en *LMdT* se despliega una red simbólica que conecta sensiblemente con la tesis y, en términos semióticos, se construye un paradigma semántico

de comunicación que garantiza la transparencia a través de la cohesión y la isotopía pedagógica.

¿Cuál es la idea / tesis que Apollinaire impulsa a través de *LMdT*, tanto a través de la obra como del “Prefacio” y los poemas-dedicatoria a los actores? Es necesaria la repoblación porque se ha convertido en una “cuestión vital” (2009: 100). En Francia ha descendido la maternidad (señala Apollinaire a manera de diagnóstico) y es indispensable que nazcan más niños por “el grave peligro reconocido por todos que entraña para una nación que quiere ser próspera y poderosa no tener hijos” (102). “Nada podría provocarme una alegría más patriótica” (101), en referencia al crecimiento de la reproducción en Francia. La causa del problema que denuncia radica en una “verdad”: “no se conciben más chicos en Francia porque no se hace lo suficiente el amor. Eso es todo” (103). Es necesario repoblar Francia (100) porque en la guerra ha habido mucha muerte (100). Hay que “aprender la lección de la guerra”: la consigna debe ser darle la espalda a la muerte y fomentar el amor y los nacimientos. A riesgo de parecer reaccionario y conservador respecto de los derechos de la mujer, el poema-dedicatoria a Louise Marion, la actriz que encarnó a Teresa-Tiresias, dice literalmente: “La féconde raison a jailli de ma fable / Plus de femme stérile et non plus d’avortons” (2003: 101), es decir, “La fecunda razón ha surgido de mi fábula / No más mujeres estériles y no más abortos”. El término “avorton” puede tener además otro sentido complementario: “non plus d’avortons” podría traducirse como “basta de monstruos”, de “engendros”, de “abortos de la naturaleza”. Una mujer que no tiene hijos y quiere ser hombre sería, para *LMdT*, un “avorton” (monstruo, engendro, aborto de la naturaleza). Observemos que ese “mundo al revés” (el de la mujer que se transforma en hombre y el del hombre que se convierte en madre) es también objetivado en la puesta con el *cross-dressing* y el *cross-acting*: son actrices las que componen los personajes del Gendarme (Juliette Norville) y del Periodista Parisino / El Hijo / El Kiosko / Lacouf (Juliette “Yéta” Daesslé).

Se trata de una tesis fuertemente directiva (según la tipología textual de E. Werlich, 1975): vale como indicación de acciones para el comportamiento futuro, ya sea del artista o del espectador. Es una tesis que exige acción: Hay que reproducirse, debemos tener hijos, tenemos que repoblar Francia. En síntesis, la pieza pide a los espectadores que hagan el amor y tengan hijos. En el “Prefacio”, Apollinaire asegura que, en cuanto cambie la actitud de los franceses respecto de la reproducción, es decir, si su drama transforma la realidad social (como quería y creía que era posible para el teatro en la concepción del drama

moderno), recursivamente la pieza dejará de tener su sentido “más trágico” para transformarse en una “farsa” (100-101). En la argumentación que expone en el “Prefacio” afirma que, para hablar sobre “el problema de la repoblación”, podría haber asumido “el tono sarcástico-melodramático que pusieron de moda los hacedores de ‘obras de tesis’” (100). También sostiene que “habría podido escribir un drama de ideas” (100). Optó por el “surrealismo”, que consiste en “volver a la naturaleza misma, pero sin imitarla a la manera de los fotógrafos” (100). Es decir: expone el problema de la repoblación a través de “esta fantasía que es mi manera de interpretar la naturaleza” (100). El “surrealismo” le permite exponer tesis e ideas, pero a través de nuevas estéticas. Como el mismo Apollinaire explica, no resigna la tesis ni las ideas, sino que las expresa a través de un nuevo realismo o surrealismo. En consecuencia, retomando el sentido que le otorga Apollinaire a la expresión “surrealista”, podemos caracterizar a *LMdT* como un “drama surrealista de tesis” o un “drama surrealista de ideas”. Se trata de un drama de tesis, pero no-realista en el sentido canónico, una suerte de drama de tesis o de ideas fusionado con procedimientos experimentalistas. Se trata de exponer ideas, pero a la manera de “ciertas invenciones imposibles de novelistas cuya fama está fundada en lo que llaman científico maravilloso” (101). Como afirma en el “Prólogo” el Director, Apollinaire hace “uso razonable de inverosimilitudes” (116). Y esa razonabilidad está destinada a garantizar que el espectador reciba la idea / tesis y sienta su fuerza directiva. En cuanto al paradigma semiótico de comunicación, Apollinaire es contundente: “mi obra (...) es muy clara” (101).

¿Cómo se articula la tesis de la necesidad de la repoblación desde el ángulo de la historia, es decir, de la estructuración formal de la fábula? Observemos que todas las acciones de los personajes de *LMdT* concurren hacia dos campos semánticos complementarios, y que he aquí la central isotopía estructurante de la pieza en todos sus niveles: generar vida (engendrar hijos) o generar muerte, poblar / despoblar. El mismo Apollinaire explicita su conciencia sobre esta cohesión compositiva cuando señala que “todas mis escenas se encadenan según la fábula que yo imaginé y cuya situación principal [es] un hombre que concibe hijos” (101). Desmontemos la historia en un cuadro-esquema a partir del análisis de las acciones principales,²⁶ los campos semánticos que las involucran y la posible significación de esas acciones en virtud de la idea / tesis (citamos la traducción de Mariano Fisman):

²⁶ Por un principio metodológico de análisis, enunciaremos las acciones con infinitivos: ser, rebelarse, transformarse, etc.

Estructura externa	Acciones principales de la historia	Campos semánticos	Significación de las acciones
ACTO I Esc. 1 a 4	Teresa: ser "feminista", no reconocer "la autoridad del hombre" (121), rebelarse contra su marido, transformarse en hombre (Tiresias), decidir vivir como hombre, no ser madre ("tener hijos, cocinar no es demasiado", 122), irse de casa, dominar a su esposo, quitarle el pantalón, ponerle su pollera, atar a su marido y marcharse	Negación del engendrar hijos (no generar vida, despoblar)	Tópico cómico del mundo al revés: la mujer toma el lugar del hombre y el hombre es feminizado
Esc. 4	Presto y Lacouf: batirse a duelo y matarse entre sí	Generar muerte	Como en la guerra, los hombres se matan entre sí porque "todos los tiros están en la naturaleza" (130)
Esc. 5	El Gendarme: desatar al Marido y confundirlo con una muchacha	Negación del engendrar hijos (no generar vida, despoblar)	Tópico cómico del mundo al revés: atracción sexual de un hombre hacia otro hombre
Esc. 6	Presto y Lacouf: resucitar, expresar hartazgo de "estar muerto" y repudiar la muerte, sin embargo, volver a batirse y huir cuando el Gendarme interviene	Generar muerte otra vez	Aunque pueden reflexionar sobre el horror de la muerte, los hombres se siguen matando, la muerte como acto ritual, repetitivo o reincidente en la sociedad ancestral y contemporánea
Esc. 7	El Gendarme: seducir a Marido Marido: aceptar su nueva situación "Si mi mujer es hombre/ es justo que yo sea mujer (...) Soy una decente mujer-señor	Negación de engendrar hijos (no generar vida, despoblar)	Se profundiza el tópico del mundo al revés. El hombre se asume mujer y las mujeres celebran su liberación de la función de engendramiento,

	/ mi mujer es un hombre-señora" (138) Coro de Mujeres: celebrar la liberación de Teresa ("Viva Tiresias / No más hijos, no más hijos", 139) El Gendarme: avanzar en su seducción del Marido Marido: resistirse		parición y maternidad
Esc. 8	El Marido: decidirse a tener hijos él solo porque hay que poblar Zanzíbar ("Hay que hacer hijos en Zanzíbar nuevamente / La mujer no los hace / el hombre los hará" (142), prometer al Gendarme que para la noche habrá parido hijos sin mujer	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Frente a la necesidad de repoblar y engendrar hijos, la naturaleza transforma al hombre y le da capacidad de parir sin mujer ("natura / me dará sin mujer progenitura", 143)
Esc. 9	Marido, Gendarme, Presto, Pueblo de Zanzíbar: bailar para celebrar la resolución	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Fiesta frente al próximo nacimiento de niños
Entreacto	Coro: repetir tres fragmentos significativos de las Escenas 8 y 9	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Redundancia sobre el valor de repoblar
ACTO II Esc. 1	El Marido: tener 40.049 niños y cuidarlos	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Un hombre solo, sin colaboración de mujer, como un dios, ha podido engendrar prolificamente
Esc. 2	Un periodista de París: entrevistar a Marido porque "Anunciaron que usted encontró / la manera de que los hombres / conciban hijos" Marido: afirmar que "la voluntad [de engendrar, de	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Los niños, aunque bebés, producen riqueza al padre (uno de ellos es novelista exitoso, otra es divorciada y cobra una renta del rey de las papas, etc.)

	repoblar] señor nos conduce a todo" (151) y sostener que los hijos son la mayor riqueza		
Esc. 3	El Marido: repetir que los hijos son riqueza, refutar a los economistas y afirmar que seguirá pariendo. Engendrar al bebé 40.050 (al que destina para ser periodista)	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Nunca es suficiente el número de niños, hay que seguir multiplicándolos
Esc. 4	El Bebé: transformarse en periodista y atosigar al padre con información Marido: celebrar al hijo, recibir su información, fatigarse con la saturación de información	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Los hijos desarrollan sus capacidades, incluso por encima del progenitor, que se siente superado, excedido por sus acciones
Esc. 5	Marido: declarar que el hijo "no salió bien" y pensar en desheredarlo, frente a la llegada de más noticias decidir engendrar un hijo sastre ("nada de bocas inútiles / ahorremos, ahorremos" (162)	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Continúa y completa la acción de la escena anterior, disposición para seguir engendrando más niños
Esc. 6	El Gendarme: reconocer que Marido cumplió con lo prometido (engendró 40.050 niños), advertir que Zanzíbar colapsa de hambre por tantas bocas que alimentar Marido: proponer pedir "cartas" (tarjetas de aprovisionamiento	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	No importa que haya demanda de alimento, es posible atender, de alguna manera, la demanda que los niños traen

	de alimentos en la guerra) a la cartomántica		
Esc. 7	<p>La cartomántica: afirmar que quienes han tenido hijos serán millonarios y quienes no los han tenido (Gendarme) morirán “en la más horrible de las miserias” (168), estrangular a El Gendarme, identificarse como Teresa</p> <p>El Gendarme: resucitar.</p> <p>Teresa y Marido: reconciliarse, iniciar nueva relación (vuelve a ser mujer, pero sin senos y ha traído consigo a tres amantes)</p> <p>Teresa: liberar sus senos para que “Vayan a alimentar a todos los hijos / de la repoblación” (171)</p> <p>Todos: cantar como celebración del nuevo orden</p>	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Resolución del conflicto: reconstitución de la pareja, pero desde un nuevo orden (no regreso al orden anterior a la mutación de Teresa), Teresa deviene una madre universal cuyos senos alimentan a todos los niños de la repoblación

Recordemos que en el “Prefacio” a *LMdT* Apollinaire escribe que espera, a la manera del drama moderno, que la tesis incida en el cambio social, que el teatro produzca una transformación y ayude al progreso social: “El tema será bastante general como para que la obra dramática que lo tenga como fondo pueda tener una influencia sobre las mentes y sobre las costumbres en el sentido del deber y del honor” (104).

Se advierte en la pieza una proliferación de personajes que asumen la función de delegados en la transmisión explícita de la idea / tesis, así como contradelegados (Teresa, Coro de mujeres, El Gendarme) para favorecer una dialéctica de tesis / antítesis:

Estructura externa	Función personaje delegado	Personajes contradelegado
Prólogo	<p>Director (personaje delegado por excelencia): “Les traigo una obra cuyo fin es reformar las costumbres / trata de los hijos en la familia” (115) “entretener / para que bien dispuestos [los espectadores] puedan aprovechar / todas las enseñanzas que contiene la obra / y que el suelo se estrelle de miradas de recién nacidos” (116) “Escuchen, oh, franceses, la lección de la guerra / y tengan hijos ustedes que muchos no tienen” (116)</p>	
ACTO I Esc. 1		Teresa: “tener hijos, cocinar no es demasiado” (122)
Esc. 4		Presto: “Todos los tiros [la guerra, la muerte] están en la naturaleza” (130)
Esc. 6	<p>Presto: “Empiezo a hartarme de estar muerto / Pensar que hay personas / que creen que es más honorable estar muerto que vivo” (135) “Pero me repugna que nos hayamos batido en duelo / decididamente uno mira la muerte con ojos demasiado complacientes” (135) Lacouf: “Qué quiere, tenemos demasiado buen concepto / de la humanidad y de sus restos” (135)</p>	
Esc. 7	<p>Marido (a El Gendarme): “Haría mejor en tener hijos” (141)</p>	<p>Voces de mujeres: “Viva Tiresias / no más hijos, no más hijos” (139) Voces de mujeres: “no más hijos, no más hijos” (141)</p>

Esc. 8	<p>Marido: "La mujer quiere en Zanzíbar derechos políticos / y renuncia de pronto a los amores prolíficos / Las oye usted gritar: No más hijos / No más hijos" (142) "Zanzíbar quiere hijos (...) hay que hacer hijos en Zanzíbar nuevamente / La mujer no los hace / El hombre los hará" (142)</p> <p>El Kiosko: "Deseen que los hijos triunfen (...) repoblar Zanzíbar" (143)</p> <p>Marido: "cómo natura / me dará sin mujer una progenitura" (143) y repite lo mismo a continuación El Gendarme</p>	
Esc. 9	<p>Primero El Gendarme y luego El Marido repiten "cómo natura / me dará sin mujer una progenitura" (144)</p>	
Entreacto	<p>Coros: repiten frases del personaje El Kiosko "Deseen que los hijos triunfen", "repoblar Zanzíbar" (146)</p>	
ACTO II Esc. 2	<p>Periodista: "Anunciaron que usted encontró / la manera de que los hombres / conciban hijos" (150) "En suma usted es algo así como padre soltero" (152) Marido: "La infancia es la riqueza de residencias / mucho más que el dinero y las herencias" (152)</p>	
Esc. 3	<p>Marido: "Cuantos más hijos tenga / más rico seré y mejor podré alimentarme" (156) "acaso no es sensacional tener una familia numerosa / quiénes son entonces esos economistas imbéciles / que nos hicieron creer que el hijo / era la pobreza" (156)</p>	

	"por eso voy a seguir teniendo hijos" (156)	
Esc. 7	<p>La cartomántica: "Castos ciudadanos de Zanzíbar / que ya no conciben hijos / sepan que la fortuna y la gloria / los bosques de ananás y las tropillas de elefantes / le pertenecen por derecho / en un futuro cercano / a quienes para tenerlos hayan concebido hijos" (167) "Usted que es tan fecundo [al Marido] (...) Usted se hará diez veces millonario" "Usted [a El Gendarme] que no concibe hijos / morirá en la más horrible de las miserias" (168) "Levanten vuelo, pájaros de mi debilidad / vayan a alimentar a todos los hijos / de la repoblación" (171).</p>	<p>El Gendarme: "Pero la población zanzibariana / hambrienta por el aumento de bocas para alimentar / está en trance de morir de hambre" (165)</p>

A manera de la red simbólica puesta al servicio de la tesis en el drama moderno, en *LMdT* hay un conjunto de potentes imágenes que generan "emoción estética" complementaria a las ideas de la pieza: una mujer (antimadre) que no quiere ser mujer y quiere ser hombre; un hombre que es visto como una mujer; un hombre que debe parir solo (suma de padre y madre, un hombre-madre); la multitud de recién nacidos. El símbolo de Tiresias andrógino (desde el título) adquiere doble sentido: es monstruo o engendro (*avorton*) y, a la par, unidad del hombre y la mujer ("Ellas son todo lo que somos y, sin embargo, no son hombres", frase repetida en boca de Presto y de los Coros, Acto I, Esc. 9, 144, y Entreacto, 146).

Nos interesa volver sobre la expresión del Director en el "Prólogo": "el uso razonable de inverosimilitudes" (2009: 116), "l'usage raisonnable des invraisemblances" (2003: 114). ¿Qué debemos entender por "razonable"? Programado, calculado, deliberado: por un lado, "torpedeo" consciente a las estructuras del drama moderno y el realismo (Apollinaire sabe dónde atacar,

qué torpedear) y, por otro lado, consciente preservación de ciertas estructuras (exposición de una idea/tesis en la historia y a través de personajes-delegado, red simbólica, redundancia pedagógica, férrea isotopía, paradigma semiótico de comunicación transparente) puestas al servicio de la observación y la predicación social, la transmisión de la tesis, la garantía de comunicación con el espectador y el anhelo de transformación social. Acaso esta expresión: “raisonnables invraisemblances”, sea el oxímoron, el híbrido, la fusión que mejor expresa la poética de cruce entre experimentalismo y drama moderno.

En suma, según lo analizado, podemos caracterizar la micropoética de *LMdT* como un espacio de tensiones entre drama experimentalista y estructuras del drama moderno. Pero también como una poética innovadora que, sin ser exponente de la vanguardia histórica, pone a circular una energía artística que estimula la emergencia y el desarrollo de la vanguardia teatral en Francia. Poética experimentalista de fusión de procedimientos, *LMdT* no sería entonces, de acuerdo con nuestras conclusiones, un hito de la vanguardia histórica, sino de los procesos de modernización radical en la historia del teatro europeo.

Nos proponemos ahora caracterizar brevemente algunos de los rasgos destacables de la poética de *Couleur du Temps* a partir de la teoría y la metodología de la Poética Comparada y de una Historia Poética del Teatro.

En la producción dramática de Apollinaire *CdT* ha sido menos atendida por historiadores y críticos que *LMdT*. Si esta es insoslayablemente analizada en las investigaciones sobre los procesos de renovación del teatro europeo y occidental, *CdT* suele ser desplazada a un segundo plano, o incluso omitida. Existe una única traducción al español: la de José Manuel López (Apollinaire, 1994). Creemos, sin embargo, que se trata de un texto relevante en una Historia Poética del Teatro, especialmente para evidenciar la compleja articulación entre simbolismo, drama moderno y experimentalismo, y la hibridización de poéticas característica de los procesos de modernización, como hemos señalado antes sobre *LMdT*. *CdT* evidencia que, incluso en los autores más innovadores, experimentalismo y tradicionalismo conviven y se mezclan.

Couleur du temps se estrenó en París el 24 de noviembre de 1918, por la Compañía Art et Liberté, con dirección de Louise Lara. Se estaba ensayando cuando Apollinaire murió (9 de noviembre), apenas 15 días antes del estreno. Según Michel Décaudin, la respuesta del público y la crítica fue heterogénea:

“La représentation [...] suscita divers remous. Ceux qui admiraient en l’auteur des *Mamelles de Tirésias* un des maîtres

de l'avant-garde furent déçus par une pièce qui leur sembla d'un déplorable conformisme esthétique et intellectuel. D'autre part, une polémique s'ouvrit au sujet de la réalisation infidèle aux intentions de l'auteur selon certains qui, en particulier, s'étonnaient que les décors demandés à Vlaminck par Apollinaire n'aient pas été utilisés" (Décaudin, 2003: 12).²⁷

Cuando ponemos en relación la micropoética de CdT con los procesos históricos del teatro francés y europeo, observamos que se trata de un texto dramático híbrido, de fusión de procedimientos, que puede leerse desde al menos tres poéticas abstractas: drama moderno, drama simbolista y drama experimentalista, diferenciable del drama vanguardista. Esta condición de híbrida acerca la poética de *CdT* a la de *LMdT*.

Por razones de extensión disponible, resumamos en un apretado cuadro los principales núcleos de acción, así como los campos semánticos a los que refieren y su producción de sentido:

Estructura externa	Acciones principales de la historia	Campos semánticos	Significación de las acciones
ACTO I Esc. 1	Lugar: "Una plaza pública en la capital de un país que goza de paz" (141) Ansaldin: llevar/"arrastrar" (143) a Van Diemen y a Nyctor al avión para abandonar la ciudad porque "pronto el reino de la muerte / Llegará hasta aquí" (142) Nyctor: resistirse a dejar la ciudad: "un presentimiento me	Huir de la guerra y de la muerte / Buscar la paz Salvar lo que puede perderse. Fundar un mundo nuevo	"Salvar la patria" Fundar la "Roma nueva" (que) "crece en nosotros" (144) "salvar vuestra obra" porque "Ella es vuestra patria" (144) "Tres hombres para un mundo nuevo" Salvar al poeta (Nyctor), al sabio (Ansaldin) y al rico despojado de su riqueza (Van Diemen) "viajar con las manos vacías" (145)

²⁷ Nuestra traducción: "La representación [...] suscitó turbulencias diversas. Aquellos que admiraban en el autor de *Las tetas de Tiresias* a uno de los maestros de la vanguardia fueron decepcionados por una obra que les pareció de un deplorable conformismo estético e intelectual. Por otra parte, se abrió una polémica en torno de la puesta en escena, infiel a las intenciones del autor según aquellos que, en particular, se sorprendieron de que los decorados solicitados a Vlaminck por Apollinaire no habían sido utilizados".

	<p>dice / Que al partir vamos a la muerte" (143)</p> <p>Van Diemen: aceptar y despedirse de la ciudad</p>		
Esc. 2	<p>Lugar: "Entre cielo y tierra" (147), en el avión</p> <p>Nyctor: necesidad de cantar y celebrar el nuevo mundo aéreo</p> <p>Nyctor: desear ver la tierra, descender, estar en la tierra unos instantes y luego volver a volar</p> <p>Van Diemen y Ansaldin aceptan</p>	Regresar al mundo de la muerte	Atracción por la muerte y el escenario de la guerra
Esc. 3	<p>Lugar: "Campo de batalla con cruces" (149)</p> <p>Madame Giraume: buscar en el campo de batalla la tumba de su hijo; lamentarse por la muerte del hijo</p> <p>Mavise, la novia: sumarse a la madre en la tumba y también lamentarse la pérdida del hombre y de la pareja</p> <p>Voces de los Vivos y de los Muertos: "es el crepúsculo del amor" (...) "y qué importan, qué importan los hombres" (...) "Adiós adiós todo debe morir" (153)</p>	Lamentar la muerte del hombre joven. Anunciar la muerte universal ("todo debe morir")	Recordar la muerte como forma de impulsar la búsqueda de la paz Variación del tópico <i>memento mori</i>
Esc. 4	<p>Van Diemen: invitar a las mujeres a ir con ellos</p> <p>Madame Giraume acepta</p> <p>Nyctor: resistirse, pero aceptar</p>	Huir de la guerra y de la muerte Salvar lo que puede perderse Fundar un mundo nuevo	Nueva idea propuesta por Nyctor: escapando de la guerra y la muerte, se lleva el odio en el alma y allí se multiplica

	<p>Ansaldin: afirmar que ellas no conocen su proyecto de “ver el país divino de la paz”, que creen que solo las alejarán del campo de batalla</p> <p>Nyctor: proponer que se les informe el proyecto</p> <p>Ansaldin: negarse y amenazar a Nyctor con “matarlo” si revela el proyecto</p> <p>Nyctor: “Te odio he aquí la paz prometida / Y ya existe el odio entre nosotros” (155)</p> <p>Madame Giraume: proponer a Mavise que también vaya con ellos y ella acepta</p> <p>Nyctor: afirmar que “esta época quiere por sobrenombre / esa terrible palabra latina ‘cruor’ / que significa sangre derramada” (156)</p> <p>Voces de los Muertos y de los Vivos (invertido): “Adiós, adiós todo debe morir” (156)</p>		
ACTO II Esc. 1	<p>Lugar: “Una isla desierta” en África</p> <p>Madame Giraume: creer que Van Diemen se burla cuando sostiene que están en África y ella se sorprende</p> <p>Van Diemen: confesar que “Amamos la paz y huimos / de los países en los que no existe” (159) “El hombre ya no era nada por eso huimos / Para volver</p>	Huir de la guerra y de la muerte, buscar la paz, recordar la muerte en la vida	Madame Giraume acepta la utopía de Van Diemen y la función de recordar la muerte en la paz

	<p>a encontrar un poco de libertad humana" (160)</p> <p>Madame Giraume: mostrarse contenta de la situación</p> <p>Van Diemen: reclamar que "debes recordarnos sin cesar / en el feliz dominio de la paz / Los dolores que se sufren allá" (160)</p>		
Esc. 2	<p>Mavise: reclamar a Ansaldin que ha sido engañada</p> <p>Ansaldin: acusar de ingratitud porque "os hemos salvado de la muerte" (161)</p> <p>Mavise: afirmar que el "deber de las mujeres" era "quedarse allí" (...) "cuidar heridas, consolar corazones" (161)</p> <p>"esa paz solo se encuentra en los corazones / y es lo sabes / Deber cumplido" (162)</p> <p>Ansaldin: afirmar que en esta isla se podrá construir una nueva utopía: "Cristo adquirió para los hombres / Sus derechos espirituales / Y Francia inventó / Sus derechos filosóficos / En esta isla desierta / Proclamaremos al fin / Sus derechos físicos y políticos" (163)</p> <p>Mavise: oponerse: "No tenemos derecho / A abandonar así / A los vivos y a los muertos" (163)</p>	<p>Mavise: el único lugar donde es posible encontrar la paz es en el corazón</p>	<p>Mavise no acepta la utopía de Ansaldin, observa que el deber es acompañar a los que sufren y lo necesitan</p> <p>Mavise habla de "vivos y muertos" (como las voces de las escenas anteriores)</p>

	Mavise: solicitar que la regresen a su país y Ansalidin obedece y va en busca de Van Diemen (164)		
Esc. 3	Monólogo de Mavise: expresar contradicción entre su deseo de regresar y el amor por Nyctor	Rechazo a que se imponga una "paz innoble y triste" (165), deseo de regresar "a esa humanidad / plena de amor y de odio" (165) Al mismo tiempo nueva misión: ayudar a Nyctor "avergonzado de haber partido / avergonzado de ser poeta / avergonzado de estar vivo" (165)	Idea nueva: Nyctor siente la contradicción ("vergüenza") de estar vivo, los vivos se avergüenzan de estarlo, de no haber muerto como el prójimo. Vergüenza de estar vivo en un mundo donde todos mueren. El dilema de la guerra y la guerra como dilema: rechazarla y portar el odio (llevar con uno la guerra en la huida), aceptarla y servir al amor (ayudando a los que sufren en la guerra). Guerra en lo macropolítico y en el microcosmos
Esc. 4	Mavise: declarar amor a Nyctor, exponer su contradicción Nyctor: afirmar un discurso misógino: "amar es sin duda la fórmula / del poder absoluto" (168); al mismo tiempo preguntarse "quién puede amar a voluntad" Mavise: responder "el que no huye del peligro" Acuerdo: Nyctor afirma que "es verdad el peligro está en la vida / como lo sublime en el poeta" (168)	Paradoja: Amar es enfrentar la guerra, no huir	Identificación de la mujer con el poeta: amar es la fórmula del poder absoluto y amar es aceptar el peligro

Esc. 5	<p>Ansaldin: encontrar en la isla a un Solitario que avisa que un volcán estallará y hay que huir de la isla</p>	Huir nuevamente, pero de la violencia de la naturaleza	Donde se creyó que había paz porque no había hombres, tampoco hay paz por la violencia de la naturaleza
Esc. 6	<p>Solitario: relatar que por diez años ha estado solo, pero no en paz por "la dura lucha con la naturaleza /con los animales y los insectos" (170) Ante la propuesta de irse con ellos, Solitario afirma que no puede partir de la isla porque debe "expiar un gran crimen" (170) Van Diemen: para expiar el crimen "no tienes derecho a morir / es preciso vivir y sufrir" (172) "te devolveremos a los países donde corre la sangre" (173) Ansaldin: anunciar que irán hacia el Polo Sur Nyctor: "Ved pues qué terrible es / Esta paz que buscamos en vano" (173) Ante la inminencia de la explosión del volcán, todos abandonan la isla</p>	Alejarse de la sociedad como castigo a un crimen, pero necesidad de regresar como forma de expiación: ir a la guerra a morir por aquellos a los que traicionó	La experiencia de la vida como sufrimiento y expiación Imposibilidad de encontrar la paz, necesidad de regresar a la guerra y aceptarla
ACTO III Esc. 1	<p>Lugar: "Entre cielo y tierra" (174) Los personajes observan el viaje de los dioses hacia el sol. Voces de los Dioses: pedir al Sol: "Ten piedad de los hombres / Ten piedad de los dioses" (176)</p>	Si la humanidad muere, los dioses morirán.	La humanidad, al matarse, mata al mundo.

Esc. 2	Lugar: "El Polo Sur" (176) Nyctor: "La soberana blancura que brilla / Por todas partes es la imagen de la paz (...) Esta paz en todo su horror" (177) Mme. Giraume: la paz es "La profunda y eterna muerte" (178) Cuando los personajes sienten que mueren, enloquecen y desesperan, Van Diemen salir a explorar "A reconocer nuestro blanco reino"	La paz es la muerte del hombre. Utopía y distopía de construir el "reino" humano en la muerte.	La humanidad es lo contrario de la paz, la paz es un estado antihumano.
Esc. 3	Mavise: advertir que todos se han vuelto locos buscando la paz. Mavise personaje-delegado: "El hombre / No está acaso siempre y en cualquier parte / En peligro" (181). Tomar conciencia de la muerte inminente y pedir socorro en vano	La búsqueda de la paz conduce a la locura, es la negación de lo humano.	Muerte de los personajes enterrados en el hielo.
Esc. 4	Nyctor y la aparición de la Mujer congelada en el témpano	Mujer congelada, vida en muerte	Símbolo de la paz es la vida en muerte. Fascinación destructiva por la vida en muerte
Esc. 5	Se suma a la contemplación Ansalidin	ídem	ídem
Esc. 6	Se suma Van Diemen	ídem	ídem
Esc. 7	Se suma el Solitario	ídem	ídem
Esc. 8	Se suman Mavis y Mme. Giraume. Pelea delirante de los hombres por la Mujer en el Témpano Mme. Giraume	Estado de locura previo a la muerte	La búsqueda de la paz, la no asunción de la guerra como parte de lo humano, genera desintegración y muerte. Síntesis final:

	personaje-delegado: distinguir morir en la guerra y morir en la paz: "Oh, hijo mío, te había olvidado / Tú moriste en favor de la vida / Nosotros morimos por una paz que se parece a la muerte" (188) Voces de Vivos y Muertos: "todo debe morir" (188)		
--	---	--	--

La micropoética de *CdT* está lejos de la radicalidad antiinstitucional de la vanguardia, más bien debemos relacionarla con el experimentalismo, en el sentido que otorga a este término Umberto Eco: "actuar de forma innovadora respecto a la tradición establecida" (1988: 102), pero, a diferencia de la vanguardia, dentro de la institución-arte. La dimensión experimentalista se vincula, sobre todo, a lo aéreo, la ubicación de las escenas en el avión, "entre cielo y tierra", así como a una historia que genera "sorpresa" (de acuerdo con Béhar). Pero tanto por el trabajo con el verso y el símbolo de la Mujer en el Témpano, como por la presencia de las "Voces de los Vivos y de los Muertos" y las "Voces de los Dioses", remite a los procedimientos y la concepción metafísica del simbolismo. Por otra parte, *CdT* demuestra tener una alta cohesión semántica, personajes delegados y apuntar a la exposición de una tesis sobre la relación necesaria entre guerra y vida humana. Apollinaire sostiene que la humanidad lleva la guerra en el corazón, donde haya humanidad habrá guerra, y si "amar es sin duda la fórmula / del poder absoluto" y "el peligro está en la vida", amar es enfrentar la guerra, no escapar de ella. En conclusión, *CdT* puede ser leída como aporte no a la vanguardia histórica, sino a los procesos de la modernización teatral en el siglo XX: su experimentalismo reivindica una hibridez que entretiene drama moderno y simbolismo.

Bibliografía

- Apollinaire, Guillaume (1918) *Les Mamelles de Tiresias*, Paris: Éditions Sic.
- (1946) *Les Mamelles de Tiresias*, Paris: Éditions du Béliet.
- (1960) *Chroniques d'art (1902-1918)*, Paris: Gallimard. Édition de L.-G. Breuning.
- (1977) *El poeta asesinado*, Buenos Aires: Macondo Ediciones, Col. Los Clásicos. Sin traductor.
- (1988-1989) “Las tetas de Tiresias”, *Diario de Poesía*, Buenos Aires, N° 11 (verano), 5-10. Traducción y notas de Jorge Fondebriber.
- (1990) *El poeta asesinado*, Buenos Aires: Leviatán. Traducción de Enrique Vega y prólogo de Juan Jacobo Bajaría.
- (1994) “Color del tiempo”, en su *Poemas selectos*, selección y traducción de José Manuel López, Barcelona: Edicomunicación, 139-188.
- (1995) “Los pintores cubistas”, en Lourdes Ciriot (ed.), *Primeras vanguardias artísticas*, Barcelona: Labor, 59-73.
- (1999) “Parade y el espíritu nuevo”, en José A. Sánchez (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid: Akal, 138-139.
- (2003) *L'enchanteur pourrisant, suivi de Les mamelles de Tiresias et de Couleur du temps*, Paris: Gallimard.
- (2009) *El encantador putrefacto, Las tetas de Tiresias*, Buenos Aires: Losada. Traducción y nota preliminar de Mariano Fiszman.
- Barthes, Roland (1982) “El efecto de real”, en AAVV., *Polémica sobre el realismo*, R. Piglia comp., Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 141-155.
- Béhar, Henri (1971), *Sobre el teatro dadá y surrealista*, Barcelona: Barral Editores.
- Bürger, Peter (1997) *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península.
- (2010) “Avant-Garde and Neo-Avant.Garde: an attempt to answer certain critics of *Theory of the Avant-Garde*”, *New Literary History*, 41, 695-715.
- Décaudin, Michel (2003) “Préface”, en G. Apollinaire, *L'enchanteur pourrisant, suivi de Les mamelles de Tiresias et de Couleur du temps*, Paris: Gallimard, 7-14.
- Dubatti, Jorge (2009) *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires: Colihue Universidad.
- (2012) *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires: Atuel.
- (2016) *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*, Buenos Aires: Atuel.

- (2017a) “La obra de Guillaume Apollinaire en la cultura argentina”.
Inédito.
- (2017b) “Vanguardia artística y política en los procesos del teatro”,
en Patrice Pavis et al., *Puesta en escena y otros problemas de teatro*, Lima, Escuela
Nacional Superior de Arte Dramático, 39-67.
- Eco, Umberto (1988) “El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia”, en
De los espejos y otros ensayos, Buenos Aires: Lumen, 99-111.
- Esslin, Martin (1961) *The Theatre of the Absurd*, London: Penguin,
- (1997) “Modern Theatre: 1890-1920”, en J. Russell Brown (ed.), *The
Oxford Illustrated History of Theatre*: Oxford/New York, Oxford University Press,
341-379.
- Innes, Christopher (1992) *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México: FCE.
- Jarry, Alfred (2001) *Oeuvres complètes I*, Paris: Gallimard.
- (1987) *Oeuvres complètes II*, Paris: Gallimard.
- (1988) *Oeuvres complètes III*, Paris: Gallimard.
- Pia, Pascal (1958) *Apollinaire par lui-même*, Paris: Éditions du Seuil.
- Poggioli, Renato (1964) *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente.
- Pruner, Michel (2003) *Les théâtres de l'absurd*, Paris: Nathan.
- Read, Peter (2000) *Guillaume Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias. La revanche d'Éros*:
Presses Universitaires de Rennes.
- (2010) *Picasso & Apollinaire: The Persistency of Memory*: University of
California Press.
- Villanueva, Darío (2004) *Teorías del realismo literario*, Madrid: Editorial Biblioteca
Nueva.
- Werlich, Egon (1975) *Typologie der Texte*, München: Fink.
- Yurkievich, Saúl (1968) *Modernidad de Apollinaire*, Buenos Aires: Losada.

STEFANO (1928)
DE ARMANDO
DISCÉPOLO,
"PROBLEM-PLAY":
POLIFONÍA,
PLURALISMO Y
RESPONSABILIDAD

STEFANO (1928) DE ARMANDO DISCÉPOLO, “PROBLEM-PLAY”: POLIFONÍA, PLURALISMO Y RESPONSABILIDAD

Hay un aspecto fundamental de la poética de *Stefano*¹ en el que los estudios sobre la obra no han puesto el acento: su carácter de “problem play” u *obra-problema*. Este término, utilizado originariamente para el análisis de Shakespeare, fue propuesto por primera vez por el crítico británico Frederick Samuel Boas en su libro *Shakespeare y sus predecesores* (1896) y ha sido adoptado para el análisis de tres piezas “problemáticas” del dramaturgo isabelino: *Bien está lo que bien acaba*, *Troilo y Crésida* y *Medida por medida*. Como señala María Eugenia Bestani, Boas formula esta categoría sobre la base de lo siguiente:

Un tipo de obras popularizadas en su propio tiempo, inspiradas en el teatro sociológico, de ideas, de Henrik Ibsen. Se trata de textos que cuestionan los rígidos valores del siglo XIX y proponen una reflexión crítica, sin concesiones, sobre las convenciones sociales y sus estructuras ideológicas, con miras a una transformación social del individuo y de la sociedad en su conjunto (...). Este drama decimonónico ha sido de gran influencia tanto en el teatro de George Bernard Shaw como en la primera prosa de James Joyce (2008: 28).

Creemos que la intuición original del joven Boas (1862-1957) admite un grado mayor de abstracción y la “problem play” puede definirse como poética abstracta² de la siguiente manera: una pieza teatral que expone un problema sin resolverlo para colocar al espectador en la perturbadora situación de ser él mismo quien lo resuelva. Así, textos como *Medida por medida*, de Shakespeare, *Una casa de muñecas*, de Ibsen, *La ópera de tres centavos*, de Bertolt Brecht o *Stefano*, por solo citar algunos exponentes representativos, reelaboran la estructura de la *obra problema* de maneras diferentes desde el espacio de su micropoética

¹ Estrenada en Buenos Aires el 26 de abril de 1928 por la Compañía de Luis Arata en el Teatro Cómico. Todas las citas de Stefano se hacen por Discépolo, 1996.

² Llamamos poéticas abstractas (o archipoéticas) a modelos poéticos lógicos o teóricos, de formulación rigurosa y coherente, disponibles universalmente, patrimonio del teatro mundial y no necesariamente verificables en la realización de un texto particular (Dubatti, 2010: 94).

singular.³ Se trata, en consecuencia, de postular no una conexión intertextual de *Stefano* con las piezas citadas de Shakespeare o Ibsen, sino la relación de la micropoética de *Stefano* con el modelo abstracto de la “problem play”.

Dos núcleos poéticos destacables constituyen la entidad problemática de *Stefano*: la polifonía de los personajes, resultante de la ausencia de *personaje-delegado*, y la relación interpretativa causalidad-responsabilidad. En ellos nos detendremos.

Polifonía de personajes: Alfonso-Stefano-Esteban

A diferencia de lo que han sostenido algunos investigadores, creemos que en *Stefano* Discépolo no privilegia un *personaje-delegado*⁴ o “portavoz del autor”, no jerarquiza internamente una determinada visión de mundo que garantice la transmisión pedagógica. Por el contrario, despliega una polifonía encarnada en diferentes personajes, y, especialmente, en la confrontación de las posiciones frente a la vida de los tres varones adultos de la familia: Alfonso (el abuelo), Stefano (el padre) y Esteban (el hijo mayor). Acaso íntimamente Discépolo identificaría su mirada con uno de ellos (Esteban), pero esa valorización no se desprende ni explícita ni implícitamente de la estructuración de la poética en los niveles narrativo, lingüístico, referencial y semántico (Dubatti, 2010: 168-172). Las tres posiciones son sustentables y comprensibles, ninguna “supera” a la otra, Discépolo se propone que el espectador sienta que los tres personajes parecen tener su razón. Al menos Discépolo no hace nada para cuestionar a alguno de ellos: los pone en paridad. Pueden comprender (o no) la razón del otro, pero en caso de comprenderla, la razón del otro no les sirve para la propia vida. Y esto no vale solo para los vínculos particulares entre estos personajes, o para las relaciones intergeneracionales en general, sino que se extiende, según Stefano, a la naturaleza misma del hombre:

ALFONSO: Tú sei nu frigorífico pe mé.

STEFANO: Jeroglífico, papá.

³ A diferencia de las poéticas abstractas, las micropoéticas son las poéticas concretas de los individuos poéticos, es decir, la *poésis* considerada en su manifestación material individual. Las micropoéticas son espacios de cruce, mezcla y heterogeneidad de convenciones, y se definen en su singularidad tanto por los rasgos más abarcadores como por los detalles más pequeños (Dubatti, 2010: 94).

⁴ Es el personaje encargado de explicitar la tesis o el sentido de la pieza (véase Ph. Hamon, 1973).

ALFONSO: Tú m'antiéndise.

STEFANO: (*Apesadumbrado.*) E usted no.

ALFONSO: Yo no t'ho comprendido nunca.

STEFANO: Y es mi padre. Ma no somo culpable nenguno de lo dos. No hay a la creación otro ser que se entienda meno con su semejante qu'el hombre (265).

Es importante aclarar que esta polifonía se vincula con el relativismo, pero lo hace de manera singular. En el caso de Armando Discépolo el relativismo no pretende negar la idea de verdad sino sostener una verdad múltiple, es decir, se asimila a la actitud filosófica del pluralismo. Si para el relativismo pirandelliano la verdad no existe y solo hay construcciones subjetivas que enmascaran ese vacío y se desautorizan entre sí como falsas verdades, para Discépolo existen las verdades subjetivas, tantas como formas de experiencia y representación de la existencia puedan concebirse. La polifonía de *Stefano* favorece la percepción de multiplicidad de lo humano. La polifonía de Discépolo es pluralista, “acentúa la diversidad de perspectivas que nos entrega nuestra experiencia del mundo, sin que se juzgue posible, conveniente o necesario, un procedimiento reductivo que reconduzca tal experiencia múltiple a una unidad más básica o fundamental” (Cabanchik, 2000: 100). En suma, el relativismo de Discépolo es, en su espíritu, pluralista: cada visión de mundo es relativa cuando se la confronta con las otras, pero en sí misma es necesaria y verdadera para la territorialidad-historicidad de cada experiencia.

La polifonía se articula central, pero no excluyentemente, desde el procedimiento lingüístico, en el habla de los personajes: en tanto *personajes-embrague*⁵, Alfonso, Stefano y Esteban explican y comparan sus visiones del mundo, sus diferentes formas de pensar la existencia y el proyecto vital del hombre, pero ninguno asume la función privilegiada del *delegado*. Discuten sobre lo que tienen en común y sobre lo que los diferencia. Si bien lo hacen en diversas situaciones, hay dos que resultan de mayor concentración: el diálogo Alfonso-Stefano en el “Acto” (264-269) y el diálogo Stefano-Esteban en el “Epílogo”, en el que también interviene, aunque más lateralmente, Alfonso (289-293).

⁵ Es decir, los personajes que a través de su discurso proveen enunciados que resultan claves para la comprensión del texto. El personaje-delegado es un tipo de personaje-embrague (encargado de exponer la tesis), pero no todo personaje-embrague es personaje-delegado.

Stefano sostiene una visión pesimista de la existencia como absurdo, desilusión y fracaso, que sintetiza en la imagen del *trabajo de cargar un peso a la espalda*, anticipación a su manera del *ratrapage* camusiano del mito de Sísifo y que tiene además puntos de contacto con la visión del “hombre desengañado” del tango:

La vita es una cosa molesta que te ponen a la espalda cuando nace y hay que seguir sosteniendo aunque te pese (...) la caída de este peso cada ve ma tremendo e la muerte. Sémpliche. Lo único que te puede hacer descansar es l'ideale... el pensamiento... Pero l'ideale (...) es una ilusión e ninguno l'ha alcanzado. Ninguno. (...) No hay a la historia, papá, un solo hombre, por ma grande que sea, que haya alcanzado l'ideale. Al contrario: cuando más alto va meno ve. Porque, a la fin fine, l'ideale es el castigo di Dio al orguyo humano; mejor dicho: l'ideale es el fracaso del hombre (266).

Los esfuerzos por construir un mundo mejor se ven decepcionados y Stefano ironiza: “El premio viene siempre” (273). Su síntesis magistral del periplo existencial del hombre es la siguiente:

Uno nace, empieza a sufrir, se hace grande, entra a la pelea, y lucha y sufre, y sufre y lucha, y lucha y sufre, pero yega un día que uno... se muere (273).

En el final del “Acto” remata con un epigrama (que hoy circula oralmente, olvidado de su origen teatral): “Uno se cre un rey... e lo espera la bolsa” (283). En el “Epílogo” afirma que la vida es demasiado larga para ser tan dolorosa y se lamenta: “Lo que no comprendo es qué voy a hacer con todo este dolor que ahora me sobra” (292).

Alfonso, el padre de Stefano, propone una visión en la que es posible la felicidad a través de la posesión sencilla y humilde de “pane”, “pache e contento” (266):

(Imita groseramente [a Stefano]). “La vita es una ilusione...” ¡No! No es una ilusione. Es una ilusione para lo loco. El hombre puede ser felice materialmente. Yo era felice. Nosotros éramo felice. (...) Teníamo todo. No faltaba nada. Tierra, familia, e religione. La tierra... chiquita, nu pañuelito... *(Sonríe como si la viese.)* pero

que daba la alegría a la mañana, el trabajo al sole y la pache a la noche. La tierra... la tierra co la viña, la oliva y la pumarola no es una ilusione, no engaña, ¡e lo único que no engaña! (266-267).

Por su parte, Esteban siente que ya ha vivido “un pasado que desconozco” (286), le dice a su padre que “siento su vida como en carne propia. Soy su continuación. Usted es mi experiencia, yo soy su futuro, ya que por ser su hijo sumo dos edades, la suya y la mía” (291). Comprende y compadece a su padre, y sabe que no tiene “remedio para su pena” (291). Pero, a la vez, se opone al pesimismo de su padre desde una mirada esperanzada y le dice claramente que si no pudo escribir su ópera es porque nunca la escribiría:

Quien traiga un canto lo cantará. Nada ni nadie podrá impedirselo. El amor y el odio por igual lo elevarán. Para un artista no hay pan que lo detenga ni agua que le calme la sed que lo devora... ¡solo no canta cuando no tiene qué cantar! (...) La vida es como uno quiere que sea (291-292).

Estas palabras de Esteban son significativas y acaso precipitan la muerte de Stefano, porque su hijo (como antes Pastore) lo ha enfrentado con la dolorosa realidad: ¿acaso Stefano tenía algo que cantar, acaso no estaba vacío? Stefano atestigua la fuerza creadora del hijo y la contrasta íntimamente con su impotencia:

Por oírlos yorar no me he oído. Basta. (*Esteban abandona al viejo que se va con las tres mujeres y se inclina en la mesita. Ha compuesto un verso bello. Lo escribe*). (*Mirándolo con asombro*.) Canta... Todo este dolor por un verso. ¿Vale tan poco la vida? (293).

La posición de Esteban no es superación dialéctica de la oposición materialismo-idealismo de su abuelo y de su padre: es la fundación de un territorio de subjetividad alternativa a ambas posiciones basada en una radicalización de la experiencia de la auto-observación y el auto-conocimiento. Esteban trabaja (“Soy feliz cumpliendo”, le dice a su madre, 263), pero también puede crear, y está atento a sí mismo y a la creación. Lo que siente o piensa lo anota (“Lo que se piensa no se cuenta, se escribe”, 286). Aparentemente, Esteban sabe oírse a sí mismo, como los artistas que Stefano elogia (“lo que murieron a la miseria... por buscarse a sí mismo”, 278), y hace lo que Stefano

no supo hacer (“Por oírlos yorar no me he oído”, 293). Como es evidente, tampoco resulta válida la lectura de la circularidad de la historia: la idea de que Esteban repite la historia de su padre.⁶ Las diferencias entre los tres personajes son explicitadas en una recapitulación realizada por el mismo Stefano:

(Por el padre) Un campesino ñorante que pegado a la tierra no ve ni siente; (por él mismo) un iluso que ve e siente, pero que no tiene ala todavía; (por Esteban) un poeta que ve, siente e vola (...) (292).

Tampoco deben interpretarse estas palabras, en forma reduccionista o empobrecedora, como una serie evolucionista o una secuencia de progreso creciente, de la tierra al cielo. Por un lado, hay que atender a la complejidad de las diferencias de los grupos internos: campesino (Alfonso) / artista (Stefano-Esteban), y artista sin “ala” (Stefano) / artista “que vuela” (Esteban); hay que atender también a la diversidad de edades y experiencias existenciales, a la proliferación horizontal, no jerárquica ni evolucionista, del pluralismo. Por otro lado, calificar al padre de “campesino ñorante” es producto más del resentimiento y el enojo que de la reflexión equilibrada y respetuosa. ¿Acaso en el propio teatro de Discépolo muchas veces la simpleza, la ignorancia, no se acerca más a la sabiduría? Ser un “campesino ñorante” (exabrupto soberbio de Stefano, que no representa a Discépolo) no implica no poseer una visión de mundo y existencial sabia. Por otra parte, no podemos dimensionar positivamente el alcance del “vuelo” artístico de Esteban: solo vemos que sí, efectivamente, produce (a diferencia de su padre). Como sostiene Roberto Arlt coetáneamente, producir es lo más importante. Pero Discépolo construye en Esteban el artista “cachorro” (Dylan Thomas) o “adolescente” (James Joyce), y no da garantía alguna del valor o la trascendencia de esa producción. Su padre relativiza el valor de las afirmaciones de Esteban desde otro espesor de experiencia, invitando a esperar el futuro: “Cuando se te caiga el pelo e te veas la forma de tu cabeza —de tu propia cabeza que no conoce, ciego—, te voy a dar la mandolina para que repita este pasaje” (291).

La polifonía (sostenida en los matices de oposición y diferencia) hace que las tres voces estén en paridad y el espectador tiene que elegir con quién coincide en su propia visión, con quién no coincide pero al menos comprende

⁶ Para el desarrollo de este tema, véase Dubatti “Función del efecto de ‘déjà vu’ y las situaciones de repetición histórica en Stefano” (2011).

y a quién considera definitivamente equivocado. O tal vez concluya en forma pluralista, como Discépolo: los tres tienen razón, sustentada en su propia experiencia. Discépolo no le dice al espectador cómo tiene que pensar: lo hace pensar desde su propia experiencia. Construye ausencia de discurso pedagógico, no hay tesis explicitada, no hay personaje-delegado, y esa ausencia reclama la actividad del espectador. Discépolo habilita la elocuencia del espectador, al que por cierto no subestima. Para Discépolo el mismo espectador sabe o sabrá con quién o quiénes concordará.

Relación interpretativa causalidad-responsabilidad

De la misma manera, retomando la oposición entre Stefano (“qué canto ha quedado sen cantar”, 291) y Esteban (“quien traiga un canto lo cantará”, 291), la poética de *Stefano* instala otra pregunta que Discépolo no responde: ¿quién es el responsable del fracaso de Stefano?

¿Es el medio hostil, que lo obligó a pelear contra la miseria, por el pan diario, y no le permitió dedicarse a la creación musical? Las palabras de Stefano parecen sugerirlo: “¡Me he deshecho la vida para ganarlo! ¡Estoy así porque he traído pan a esta mesa día a día; e esta mesa ha tenido pan porque yo estoy así!” (266). ¿O, por el contrario, el responsable es el mismo Stefano, que no tenía nada que “cantar”? ¿Estaba vacío, estéril, desde el comienzo? ¿Sabemos acaso de alguna creación musical que Stefano haya compuesto alguna vez? En una capital musical como Buenos Aires, ¿ha llegado a distinguirse siquiera como intérprete? ¿O su talento es solo un malentendido, una ilusión desmedida, sin fundamento, una pretensión? Stefano también lo sugiere, siempre a medias⁷, cuando le confiesa a Pastore tras la caída de la máscara:

Pastore... tu cariño merece una confesión. Figlio... ya no tengo qué cantar. El canto se ha perdido; se lo han yevado... Lo puse a un pan... y me lo he comido. Me he dado en tanto pedazo que ahora que me busco no m'encuentro. No existo. L'última vez que intenté crear —la primavera pasada— trabajé do semana sobre un tema

⁷ La resistencia de Stefano a aceptar su realidad se advierte hasta el final: cuando se compara con su padre y su hijo se define como “un iluso que ve e siente, pero que no tiene ala todavía” (292). Póngase el acento en el valor del “todavía”.

que m'enamoraba... Lo tenía acá... (*Corazón*) fluía tembloroso...
(*Lo entona*) Tira rará rará Tira rará rará... Era Schubert...
L'Inconclusa... Lo ajeno ha aplastado lo mío. (...) Sí, figlio... no me
quedaba ma que soplar... (*Llora con la cara en la mesa*) (282-283).

La pregunta: ¿quién es el responsable del fracaso de Stefano? pone en evidencia que la causalidad dramática de la pieza es implícita (o del relato ideológico, según la clasificación de T. Todorov, 1975): nuevamente el dramaturgo no resuelve e invita al espectador a definir su posición. La respuesta que atribuye la responsabilidad a la causalidad social (Stefano como víctima de un país cuyo proyecto socio-económico liberal, basado en la desigualdad, acabó con su potencia creadora obligándolo a la lucha por la supervivencia diaria) ha sido la más frecuente y puede encontrársela tanto en los ensayos de David Viñas (1969) como en la reciente puesta en escena de Juan Carlos Gené en el Teatro Nacional Cervantes (2003). Gené abría la obra con la proyección de imágenes documentales de inmigrantes llegando a la Argentina y agregaba una escena inicial inexistente en el texto de Discépolo: el sepelio de Stefano, durante el que Esteban leía un fragmento de *Las Bases* de Alberdi referido a la política argentina frente a la inmigración.

En conclusión, *Stefano* es una “problem play” u *obra problema* en tanto formula dos preguntas-problema sin resolverlas para colocar al espectador en la perturbadora situación de ser él mismo quien las resuelva. El espectador es enfrentado a grandes interrogantes: ¿con qué personaje o personajes concuerda en su visión de mundo, quién tiene la razón frente a la vida?, y ¿quién es el responsable del fracaso de Stefano? Según responda estas preguntas fundamentales, el espectador definirá los múltiples alcances semánticos de *Stefano*.

Bibliografía

- Bestani, María Eugenia (2008) “Comedias sombrías y dramas romancescos”, en William Shakespeare, *Obras completas III. Comedias sombrías. Dramas romancescos. Poemas*, Buenos Aires: Losada, 27-35.
- Cabanchik, Samuel (2000) *Introducciones a la Filosofía*, Barcelona: Gedisa y Universidad de Buenos Aires.
- Camus, Albert (1999) *El mito de Sísifo*, Madrid: Alianza.
- Discépolo, Armando (1996) *Obra dramática. Teatro, vol. III*, Buenos Aires: Galerna, edición, estudio preliminar, notas y vocabulario de O. Pellettieri (con la colaboración en notas y vocabulario de L. Alzugaray, J. Dubatti y L. B. López).
- Dubatti, Jorge (2010) *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires: Atuel.
- (2011) “Función del efecto de ‘déjà vu’ y las situaciones de ‘repetición’ histórica en *Stefano*” (inédito).
- Hamon, Philippe (1973) “Un discours contraint”, *Poétique*, 16, 411-445.
- Pellettieri, Osvaldo (2008) *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*, Buenos Aires: Galerna.
- Todorov, Tzvetan (1975) *Poética*, Buenos Aires: Losada.
- Viñas, David (1969) “Grotesco, inmigración y fracaso”, introducción a Armando Discépolo, *Obras escogidas*, tomo I, Buenos Aires, Jorge Álvarez, VII-LXVI.

**EURÍPIDES Y LA
TRAGEDIA *HÉCUBA*
TRANSFIGURADOS
EN *POLIXENA* Y LA
COCINERITA (1931),
“FARSA PIROTÉCNICA”
DE ALFONSINA STORNI**

EURÍPIDES Y LA TRAGEDIA *HÉCUBA* TRANSFIGURADOS EN *POLIXENA* Y LA *COCINERITA* (1931), “FARSA PIROTÉCNICA” DE ALFONSINA STORNI

Entre los tesoros de la Biblioteca-Archivo del Instituto de Artes del Espectáculo¹, sobresale el volumen teatral no fechado *Dos farsas pirotécnicas de Alfonsina Storni* (Buenos Aires, Cooperativa Editorial “Buenos Aires”, Cabaut & Cía)². Por datos externos relativos a su circulación, Raúl H. Castagnino (1948: 101-103), Julieta Gómez Paz (1984: 5-6) y Beatriz Seibel (2010: 58) coinciden en que el libro apareció en 1931, es decir, en el contexto de la fuerte modernización de la dramaturgia argentina (Dubatti, 2002 y 2012) impulsada por diversos teatristas (Francisco Defilippis Novoa, Armando Discépolo, Vicente Martínez Cuitiño, Samuel Eichelbaum, Elías Castelnuovo, Roberto Arlt y otros), a partir de absorción y transformación reterritorializada de las poéticas innovadoras del teatro europeo y norteamericano (expresionismo, nuevas formas del realismo, simbolismo, teatralismo, experimentalismo, y especialmente los modelos textuales de August Strindberg, Luigi Pirandello, Eugene O’Neill, Ernst Toller). “Estamos en el año 1931”, afirma Eurípides personaje en la obra (“Epílogo”, 160), haciendo coincidir el tiempo dramático, el de la composición y el de la edición, que se habría concretado inmediatamente después del regreso de Alfonsina de Europa (Delgado, 2001: 177).

Dos farsas pirotécnicas incluye las piezas *Cimbelina en 1900 y pico* (5-122) y *Polixena y la cocinera* (más breve, 123-168). Nos detendremos en la segunda. Nos interesa observar cómo Storni se apropia de *Hécuba*, de Eurípides, para la construcción de una imagen de las “esclava[s] moderna[s]” (167), semejante y diversa de la de las esclavas troyanas.

En un breve apunte metatextual sobre *Polixena y la cocinera* Storni señala: “Esta obra fue escrita para que la representara Berta Singerman, lo que explica su carácter” (123). Lo recuerda Singerman, gran recitadora y actriz internacional, en sus memorias: “La obra de Alfonsina incluye algunas piezas de teatro, entre ellas, *Polixena y la cocinera*, obra en un acto que escribí para mí, para mi teatro de cámara” (*Mis dos vidas*, “Alfonsina Storni”, 1981: 236). La extensión acotada de la pieza de Storni se ajustaba a la voluntad modernizadora

¹ Dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

² Todas las citas al texto de *Polixena y la cocinera* se harán por esta edición.

de Singerman de hacer un “teatro sintético, sencillez de recursos, teatro breve, condensado, intenso” (*Mis dos vidas*, “Teatro de cámara”, 1981: 267). No hemos encontrado registro de que efectivamente Singerman haya llevado a escena la pieza. Así parece ratificarlo Delgado: “Aunque siguió escribiendo teatro [tras la experiencia adversa de *El amo del mundo*, 1927], ninguna de sus obras posteriores (...) fue representada durante su vida” (2001: 177). *Polixena y la cocinera* se estrenó póstumamente: pocos días después de la muerte de Storni, a manera de homenaje, el 10 de noviembre de 1938, la presentó el Teatro Íntimo, de Milagros de la Vega y Carlos Perelli. Dichosamente el interés de Alfonsina Storni por el teatro, así como su producción dramática, enmarcada en el corpus revisionista y decolonial de las “dramaturgas mujeres” de Latinoamérica, cuenta con cada vez mayor atención de los investigadores³.

La mujer como laboratorio de (auto)observación

La caracterización metatextual de la pieza: “farsa trágica en prosa y verso” (123), su división en un acto y un epílogo, y la indicación didascálica de “impresión de irrealidad” del “decorado” (125), evidencian desde las primeras líneas el afán modernizador que Storni despliega en todos los componentes de la poética. La trama, no dividida en escenas internas, puede segmentarse en ocho unidades principales:

“PRIMER ACTO” (125-158)⁴

Unidad 1. En una “cocina estilizada” (125) una joven cocinera (25 años, sin nombre) lee una escena de *Hécuba* de Eurípides (el “gran libro abierto” dispuesto en un atril) mientras seca platos y ordena vajilla y alimentos. En una mesa, muchos libros, y en el centro, una escalera-tijera abierta. La “cocinera” se auto-observa con un alto nivel de conciencia, tanto en el recitado de las palabras de Eurípides (“Oh, Eurípides, si me vieras a mí (...)”, 126), como en el desempeño del rol de la “cocinera perfecta” (127). Esa auto-reflexión remite al intertexto pirandelliano de los tópicos del vivir y verse vivir, de la existencia

³ Véanse al respecto Beatriz Seibel (1992, 1999, 2008, 2010: 58), María A. Salgado (1996), Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo (2002, caps. XII y XIV), Julio Prieto (1998), Catalina J. Artesi (2005), María Claudia André (2010), Nora Lía Sormani (2014), entre otros.

⁴ En términos técnicos, debería decir “Acto único”.

como representación liminal con el teatro, y de la asunción de una máscara voluntaria para la relación social⁵.

Unidad 2. El joven de la casa (28 años, según la tabla de personajes, 124), identificable con el tipo social “hijo de los patrones”, irrumpe en la cocina para asediarla sexualmente con violencia (127-129). Ante la ambigua resistencia de la cocinera (que parece estar representando una escena teatral), el hombre le anuncia que, aunque pagándole como a una prostituta, concretarán en su habitación el encuentro sexual por ella postergado.

Unidad 3. Con una risa “no desesperada, sino pequeña y convulsiva” (129, intertexto pirandelliano de la risa grotesca), la “cocinerita” examina la situación que acaba de vivir como si se tratara de una escena teatral: “La comedia va bien” (129). Su “risita” muta, “ya no es convulsiva sino triste” (130), y dispone en la parte superior de la escalera-tijera un cuchillo. Su “actitud ambigua” (129) y de “alucinación” (130) instala la percepción de una potente acción interna: el espectador advierte que mueve a la “cocinerita” un objetivo secreto, al que todavía no puede acceder (infrasciencia expectatorial⁶). Esa zona de intimidad de su conciencia es parte de su capacidad reflexiva, pero Alfonsina elige no revelarla verbalmente, estrategia que refuerza el suspenso creciente y proyecta las expectativas hacia el final.

Unidad 4. Se trata de la unidad más informativa, de concentrada acción verbal. La “cocinerita” dialoga con una mucama amiga. Se informa que, además de trabajar como cocinera, estudia y prepara un examen (132). Ambas amigas han emprendido una “aventura” (131), de la que la mucama quiere retirarse (ha decidido regresar a la casa de los padres). Las han movilizado “fantasías” (131), el “afán de corregir un mundo incorregible” (138), variante del “noraísmo” ibseniano (*Una casa de muñecas*). Las lecturas constituyen una experiencia relevante para la “cocinerita”, quien (otra vez pirandellianamente, *Seis personajes en busca de un autor*) imagina a los personajes literarios y teatrales saliendo de sus libros e integrándose a la vida: “¿Tú has pensado en lo que sentirías si los seres que están en los libros se movieran, salieran de sus páginas, se mezclaran en tu vida?” (133-134). La “cocinerita” relata que se fue de su casa hace cuatro años:

⁵ Insistiremos en estas páginas en que *Polixena y la cocinerita* es un caso relevante de la productividad del teatro de Pirandello en el Río de la Plata.

⁶ Cuando referimos en este análisis al espectador, trabajamos con el concepto de espectador implícito que diseña la pieza en su virtualidad escénica (Dubatti, 2019a).

Me salí a ver el mundo. Pero por los forros. Quise trabajar para verlo. He sido celadora, he sido enfermera, he sido empleada, he sido obrera, estoy en una cocina... Ganarse la vida aclara rápidamente las ideas. Había oído hablar de amos felices y oprimidos desdichados... Fui amo; quise ser servidor (134).

Promete que su próxima “experiencia”, cuando deje el trabajo de cocinera, será actuar (133). Trabajar como actriz significará para ella “acaso mi gran experiencia. Porque ¿quién te dice que mi verdadera vocación no está en ser un médium de la vida, de las pasiones, de las ideas de todos?” (133). Elegirá especialmente “los papeles de mujeres perdidas” (133).

La imagen femenina es poderosa: dos jóvenes mujeres amigas se autoconstituyen en laboratorios de (auto)observación del mundo, poniéndose deliberadamente en el lugar de los trabajadores y viviendo sus experiencias más amargas. Para la “cocinerita” el balance es grotesco, fusiona el horror y la risa, lo trágico y lo cómico (Pirandello): “Todo esto es muy divertido. ¿Has visto quemar a un ser humano? Sus contorsiones son las más cómicas que se puedan imaginar. ¿Nunca te ha dado risa?” (131). Una de las causas de la degradación del mundo es el varón, por eso la “cocinerita” se declara adoradora de la diosa Diana, capaz de matar a los hombres con sus flechas. Mucama y “cocinerita” componen un retrato negativo de “un hombre” (135-137) con un muñeco de papel. Como síntesis simbólica de lo vivido en esos cuatro años, la “cocinerita” evoca una experiencia en el hospital: la muerte de un muchacho vendedor de diarios de apenas 12 años⁷. La mucama contrarresta el pesimismo de su compañera con el relato de otra historia: la de un digno médico filántropo. Ambos relatos parecen equilibrarse entre sí (en la vida hay cosas buenas y malas, de acuerdo con el refrán popular “una de cal y una de arena”), pero el punto de vista de la pieza vuelve a centrarse en la “cocinerita”, quien concluye con una visión negativa: “Todos estamos desahuciados (...). Lo único que yo le enseñaría a los hombres es a saber morir. El ser más grande es el que mejor sabe morir” (140). Relaciona entonces su perspectiva con la historia de Polixena, que resume y celebra (140-143).

Unidad 5. Llegan de extraescena los sonidos de risas de varones y un “tango arrabalero”: el joven de la casa se ha reunido con sus amigos, se divierten

⁷ Tal vez pueda conectarse esta historia con la lectura de *Los hermanos Karamázov*, de Fiodor Dostoievski, y el argumento de Iván sobre la inexistencia de Dios por el sufrimiento de los niños.

y preparan la violación de la “cocinerita” en “manada” (144). Como el niño vendedor de diarios a la médica, la aterrada muchacha pide a su amiga que no la deje sola. Al mismo tiempo le confiesa su vínculo ambivalente con el joven, la atracción y el rechazo simultáneos:

Lo amo, lo amo alocadamente; lo amo, lo odio, lo desprecio, lo aborrezco... le haría pedazos el corazón con las uñas... si supieras lo que es tener que amar, a pesar tuyo, a un hombre brutal con un alma de hiena y un lenguaje de carrero... Porque es hermoso, sí, hermoso, y hombre, ¡tan hombre como infame!... Pero me redujo a una piltrafa, me ensució con palabras horribles, me trató como a la peor de todas las mujeres, porque mi voluntad es tan terrible como mi amor... ¡Jamás, jamás, jamás seré suya! Nunca seré humilde con él, ¡nunca, nunca! (143-144).

Por la ventana de la cocina se asoman las cabezas del joven de la casa y cuatro o cinco amigos (de 18 a 24 años, según indica la tabla de personajes, 124), que producen la “impresión de muñecos al aparecer” (124). Pero la expectativa de inminencia de la violación se desarma: los hombres salen de la casa por la puerta de servicio.

Unidad 6. La mucama insta a la “cocinerita” a escapar y la llama Polixena (145). Patética hasta el paroxismo, “con la risa convulsiva de antes a la que se agregan gemidos profundos” (145), con “un grito de alegría triunfante, heroico, en exaltación creciente” (145), la “cocinerita” representa para su amiga (teatro dentro del teatro) la historia de Polixena (145-158). Cuando actúa la escena del asesinato de Polixena a manos de Neoptólemo, se suicida con el cuchillo que antes puso sobre la escalera. La mucama duda si la “cocinerita” sigue representando, se acerca y, al tocarla, en la sangre que baña su mano derecha, reconoce la muerte real, no actuada. La acción interna, de pronto, trágicamente, se hace inteligible al espectador: lo que impulsaba a la “cocinerita” desde el comienzo de la trama era el pensamiento de acabar con su vida. La consumación del suicidio hace que el espectador, catafóricamente, relea y resignifique los hechos de la historia que ha atestiguado.

“EPÍLOGO” (159-168)

Unidad 7. En el “infierno plutoniano” (intertexto de *Las ranas*, de Aristófanes), sentado en una roca frente a un “fantástico mar anaranjado”

(159) y acompañado por su mujer dormida, Eurípides se aburre. Su soliloquio evidencia el profundo conocimiento de Alfonsina sobre el teatro griego clásico, y, en particular, sobre el dramaturgo. Para que los muertos se entretengan en su ingrata inmortalidad, Plutón les ha entregado una flauta para llamar a un “gigantesco pez musical” (160) que les aporta información sobre lo que sucede en el mundo. Eurípides llama al pez.

Unidad 8. El pez transmite a Eurípides algunas noticias sobre su viaje por el Atlántico Sur. El dramaturgo le confiesa su deseo de “morir de veras” (164) y el pez le propone que se suicide arrojándose a sus fauces: “Una vez en mi estómago no habrá nadie que pueda reanimarte” (164). El pez le comunica que trae de la Argentina, región que padece “la séptima plaga”, la de “las poetisas” (166), una noticia que lo involucra:

EL PEZ: Una mujer, esta noche, ha estrenado una farsa en Buenos Aires; tú eres la víctima. Tomó de tu tragedia *Hécuba* el magnífico episodio de la muerte de Polixena y lo puso en versos suyos. Y tiembla, Eurípides; la escena pasa en una cocina. ¡Una indigna esclava moderna, una maloliente fregona de estos despreciables demagogos del siglo XX, ha levantado con cacerolas, fuentones y plumeros el túmulo de Aquiles, e intercalado en su relato algunas de tus célebres palabras, ante espectadores tranquilos, y entre olores y repollos de ajos!... (167).

Atacado de ira, Eurípides pide que identifique a la irreverente victimaria. El pez le dice al oído: “Esa lirófora se llama... (muy bajo) Alfonsina Storni...” (167). Como la “cocinerita”, Eurípides se suicida, pero arrojándose a la boca del pez. Con autorreferencia teatral innovadora, en el “Epílogo” la obra habla de sí misma, específicamente del “acto” único, y de su autora, quien lúdicamente se autoatribuye ser la causante del suicidio “postmortem” del célebre trágico griego. *Polixena y la cocinerita incluye así un primer avance precursor de la autoficción en el teatro argentino.*

Transfiguraciones de “Hécuba” y de Eurípides

Destaquemos algunas de las principales apropiaciones que Storni ejecuta sobre el material que le proveen la tragedia *Hécuba*, en particular, y más ampliamente

vida y obra de Eurípides, según el orden en el que van apareciendo en el devenir del texto dramático:

a) El título: El texto de Eurípides aparece referido por Storni desde el título de su pieza, operación significativa para orientar semánticamente al espectador. La estructura nominal articula dos series a través de una conjunción copulativa (“y”), con valor afirmativo, poniendo en evidencia la voluntad relacional y comparativa, según la tradicional fórmula X-Y del Teatro Comparado (Dubatti, 2008): Polixena – cocinerita; Eurípides – Storni; escritor hombre – escritora mujer; ciclo troyano – contemporaneidad; Grecia clásica – Argentina actual; la tragedia *Hécuba* – la farsa trágica *Polixena y la cocinerita*; la “creación noble de un gran poeta” – la vida “sucía” (143). Se trata de asimilar la historia contemporánea de la “cocinerita” al mito ancestral de Polixena, de remarcar el puente transhistórico de su condición de “esclavas” (antigua y contemporánea), y de desplegar una política de la diferencia en su reescritura (Dubatti, 2019b). ¿En qué se parecen ambas mujeres? La “cocinerita” es una nueva Polixena, o una Polixena del siglo XX, porque ambos personajes padecen la desigualdad social, en desmedro de su libertad y su integridad, así como la inminencia del sometimiento sexual; ambas eligen morir como una forma de liberación, y ambas asumen sus destinos (lo explicita la “cocinerita” a su amiga: “He aceptado mi destino; me jugó una mala pasada, pero sábelo; lo he aceptado...”, 137, como en la tragedia de Eurípides Polixena lo expresa a su madre). ¿Por qué una cocinera? Storni ha leído atentamente a Eurípides y observa que Polixena piensa su futuro de esclava como criada y cocinera: “Después, encontraría, quizá, las decisiones de un amo cruel (...), y, tras imponerme la obligación de hacer el pan doméstico, me obligará a barrer la casa y a atender las lanzaderas, mientras llevo una triste existencia” (vv. 359-364).⁸

¿Qué las distingue? Storni despliega una marcada política de la diferencia. Transgrede deliberada e irónicamente el estatus trágico del personaje señalado por Aristóteles en *Poética*: la “cocinerita” no es noble de familia, es una muchacha de un hogar de clase media (“no era rica como tú, pero no necesitaba trabajar”, 134, le dice a su amiga) que ha elegido como programa existencial transformarse en una simple trabajadora doméstica, una criada,

⁸ Todas las citas de *Hécuba*, de Eurípides, se hacen por la edición de Gredos, traducción y notas de A. Medina, J. A. López Férrez y J. L. Calvo (*Tragedias I*, 2008).

“una maloliente fregona” (167)⁹. Ese cambio justifica la indignación del Pez y de Eurípides en el “Epílogo” (escándalo que, sin duda, a Storni la divertiría muchísimo). La “indigna” condición de la muchacha argentina se acentúa en la falta de nombre propio y el diminutivo con supuesto valor despectivo (irónicamente, ya que adquiere finalmente un valor simpático, de identificación compasiva). Esta supuesta “degradación”, que también se observa en la adscripción genérica de la obra (no tragedia, sino “farsa trágica en prosa y verso”, 123), es, en realidad, una reivindicación de las nuevas formas que asume lo trágico contemporáneo: Storni lleva a escena la tragedia de la mujer / el hombre comunes, así como plantea la mezcla de lo farsesco con lo trágico, contra la “pureza” de la separación antigua de géneros.

Pero, además, la “cocinerita” se diferencia de la Polixena clásica por múltiples aspectos: su ambivalencia de amor y desprecio hacia el varón brutal; su programa de investigación del mundo, por el que se ha alejado voluntariamente de su familia; su amistad con la muchacha con la que emprenden esta “aventura” de experiencia y conocimiento. También, porque mantiene sus estudios y puede, al mismo tiempo que cumplir con su trabajo, preparar sus exámenes; por su entidad de personaje pirandelliano que vive y se ve vivir, que encarna conscientemente su máscara y, al mismo tiempo, acaba perdiendo el control (a la manera de *Enrique IV*) y atenta contra sí misma; porque no es asesinada, sino que se suicida; por su capacidad de observación y reflexión sobre la condición de la mujer y las relaciones de género en la contemporaneidad; por su pasión por el teatro.

b) Lectura en voz alta de un fragmento de *Hécuba*: podríamos pensar que la Polixena del título hace alusión al mito, en general; sin embargo, la primera unidad de la trama plantea la lectura en voz alta del texto de Eurípides. La escena se abre, justamente, con la “cocinerita” leyendo “en el libro del atril con entonación enfática” (125) el parlamento de Polixena en el que expresa a su madre que se lamenta porque va a dejarla sola (vv. 197-210). Es el texto de Eurípides el que se hace presente.

c) Invocación a Eurípides: Inmediatamente después de leer el fragmento, la “cocinerita” invoca al dramaturgo griego (“Oh, Eurípides, si me vieras a

⁹ También el Joven se referirá a la suciedad de la “cocinerita”: “¡Y desengrásate primero, si quieres que mi cama te honre, sirvienta!” (129). Se trata de una transformación de lo observado por Polixena en el texto eurípideo: “Un esclavo comprado donde sea ensuciara mi cama” (v. 365).

mí fregando platos, a mí, admiradora de tu genio, secadora también de tus lágrimas, repetidora de tus cantos...” (126). La invocación se proyecta como irónico adelanto del “Epílogo”, en el que Eurípides aparecerá como personaje y, como la “cocinerita”, también se suicidará (pero por culpa de la “lirófora” Alfonsina Storni). La “cocinerita” se declara “admiradora de tu genio”, explicitación del homenaje que Storni realiza a Eurípides con esta reescritura.

d) Análisis e interpretación de *Hécuba* y la “leyenda” de Polixena: “¿Conoces la *Hécuba* de Eurípides?” (140), pregunta la “cocinerita” a su amiga. La ignorancia de la mucama (correlato del espectador implícito, que debe adquirir saberes al respecto) le permite a Storni actualizar la historia de Polixena e interpretarla (y de esta manera completar las competencias de un espectador implícito informado). La “cocinerita” le explica que se le ha “grabado” obsesivamente el “gesto heroico” de Polixena frente a la muerte: “¡Me admiran los gestos heroicos por lo mismo que yo no soy capaz de realizarlos! Nunca sabría morir como esa mujer” (141), dejando entrever irónicamente su objetivo secreto. Vincula la acción de Polixena con la idealización de “los románticos”, a los que quiere “despreciar” y no puede (141). Distingue entre “la leyenda que recoge Eurípides sobre Polixena” y “la verdad”, “que acaso fue otra cosa” (141). Sintetiza e interpreta la leyenda “que hace días leo y releo” (141) con estas palabras:

Era hija de una reina, Hécuba; madre e hija fueron hechas esclavas después de la guerra de Troya... (...) Y cuando todo lo había perdido, aun le pidieron la vida y la entregó sin cobardía... (...) Si yo fuera capaz de un acto semejante, ¡cuánto me estimaría! Oh, la vida es sucia frente a la creación noble de un gran poeta (143).

La “cocinerita” expresa que “muero de sed” (143) por la belleza idealizada del mito y su recreación en el texto de Eurípides. Contrasta así su deseo de “gestos bellos, cuerpos bellos, almas bellas, pensamientos bellos, actos bellos” (143) con la experiencia de la vida “sucia”. Por oposición de caracteres, la mirada más realista, burlona y, al mismo tiempo, incauta de la mucama (que no entrevé el conflicto profundo de su amiga) acentúa la idealización de la “cocinerita”. Storni se apropia en *Hécuba* de lo que le interesa: la historia de Polixena, y omite el episodio de Polidoro.

e) Teatro dentro del teatro: con estrategias liminales de teatro del relato (Dubatti, 2005), alternando *telling* y *showing*, narración y escena, la “cocinerita” representa primero en prosa y finalmente a través de una tirada de 273 versos

la muerte de Polixena a partir de una reescritura de la información que brinda Eurípides, especialmente el relato del mensajero Talibio a Hécuba y el coro (vv. 487-582). De acuerdo con la tragedia clásica, Storni escribe en verso esta pequeña y muy bella piecita teatral incluida, pero en su poética in nuce mantiene por momentos la comicidad: no desaparece el tono farsesco, la historia trágica se manifiesta “desentonada en sátira con frecuencia” (148). Metatextualmente, justifica que escribió esta obra para Berta Singerman, célebre recitadora de poesía, “lo que explica su carácter” (lírico, agreguemos). Sostiene respecto de la elección métrica libre su función dramática: “Su verso, deshilvanado, ha querido atender más a la nerviosidad del relato que a las formas normales de la versificación” (123). La “cocinerita” se desempeña como narradora-actriz, y también directora y escenógrafa: “Arreglemos la escena” (145), propone a su amiga, y a su voluntad la luz se altera narrativamente. Pirandellianamente, juega con la autorreferencia teatral, y la enunciación se vuelve enunciado: “¡Electricista, luz roja, aquí!” (146), en clave teatralista, antirrealista.

Ubica verbalmente la escena en Troya, y como centro del espacio dramático la tumba de Aquiles. Compone el túmulo y la presencia del ejército aqueo con la escalera, “elementos de cocina”, “cacharros, escobas y fuentones”, verduras (146). La espada con que Neoptólemo degollará a Polixena, un pepino; los aqueos, repollos tirados por el suelo; la guirnalda de Polixena, una “corona de perejil” (148). La liminalidad es múltiple: entre narradora y actriz, y entre narradora y personaje (“Ya soy Polixena; ya cuento lo que ocurrió”, 148); entre Polixena viva y Polixena muerta, que cuenta —prosopopeya— cómo la sacrificaron; entre la historia de Polixena y la de la “cocinerita”, ya que según indica la acotación la muchacha narra y actúa “mezclando su propio drama al que relata” (148). En el acto verbal “Ya soy Polixena”, resuena la ceremonia de invocación a los muertos, la presentificación y encarnación del espíritu de la griega en el cuerpo de la “cocinerita” (a la manera de lo que llamamos “teatro de los muertos”, Dubatti, 2014). La tirada de versos tiene como hablante básico a la narradora, quien describe en tiempo presente la escena y va dando la voz a los personajes de Hécuba, Ulises y Polixena, que compone como actriz. Por momentos narradora y actriz se tensionan liminalmente. Polixena, a su vez, evoca la voz de Neoptólemo, según el siguiente esquema narrativo:

vv. 1-15: Narradora-actriz refiere que Ulises va al encuentro de Hécuba y describe bellamente a la “otrora reina de troyanos” (v. 4)

- vv. 16-34:** Narradora-actriz encarna la palabra al Coro, quien recomienda a Hécuba que implore por la vida de su hija
- vv. 35-55:** Narradora-actriz da la palabra a Ulises, quien anuncia a Hécuba el sacrificio de Polixena
- vv. 56-58:** Narradora-actriz refiere el sufrimiento y la súplica de Hécuba a Ulises
- vv. 59-72:** Narradora-actriz presenta a Polixena y le da la palabra
- vv. 73-159:** Actriz asume el parlamento de Polixena a Hécuba y Ulises, donde expresa su voluntad de morir
- vv. 160-165:** Narradora-actriz retoma la palabra y describe al ejército aqueo dispuesto a asistir al sacrificio: la “cocinerita” refiere a los “repollos” y, a manera de una presentadora, exhorta: “¡Abrid las bocas que manará sangre!” (v. 165).
- vv. 166-273:** Actriz asume a Polixena, quien toma la palabra, describe y narra en presente la escena de su sacrificio hasta el momento mismo de la muerte

Entre los versos Storni intercala breves acotaciones escénicas. Los versos absorben y transforman sutilmente el texto eurípideo, al mismo tiempo que constituyen un texto poético nuevo con la singularidad del estilo lírico de Storni.

f) Eurípides personaje: se trata de uno de los componentes modernizadores más relevantes de esta poética, que acentúa en el “Epílogo” su dimensión antirrealista. Storni propone un teatro de lo maravilloso, no fantástico, ya que nunca problematiza el contraste de lo representado con el régimen empírico del espectador¹⁰. En el “plácido” infierno plutoniano (159), sentado en una roca, Eurípides “soporta sobre los hombros los pies de su mujer”, su segunda esposa, dormida (159-160). Mientras se defiende de los tábanos y se sorprende de los ronquidos de su mujer, el tono de su habla es “una mezcla de énfasis e ironía pero parca y dignamente amalgamados” (158). Storni le atribuye “cierto dejo bonachón” y “modales cuidados” (158). El Eurípides de Storni tiene conciencia de su grandeza histórica y de que su “mayor enemigo” ha sido el “blanco señor Jesús” (158). Sabe de la contemporaneidad (habla de “nueva era”, afirma que “estamos en 1931”, 160) y de los cambios históricos, que implican desde su perspectiva una degradación. Con módico

¹⁰ Para la distinción entre teatro maravilloso y teatro fantástico, traspolamos las categorías propuestas por Ana María Barrenechea (1978).

gesto feminista agradece a su mujer: “Laureles le debe mi frente. Escenas mis tragedias. Peso mi cuerpo” (160). Pero en el “suave infierno” (160) Eurípides se aburre: “¡Ni una guerra, ni un sacrificio, ni una peste, ni un incesto, ni una calumnia sabrosa, ni siquiera un crimen donde mojar mi pluma!” (161). La inmortalidad lo agobia y, a veces, quiere “morir de veras” (164). La única novedad en el infierno plutoniano es el “pez musical”, lo que aprovecha para burlarse del nivel de los espectadores: “No, no es la novedad un público inteligente para mis tragedias, no” (162). Sabe vagamente de la existencia de la Argentina, pero tiene mejor información sobre Buenos Aires: “Gran ciudad; 2.000.000 de habitantes; algunos griegos por el Paseo de Julio; autos de alquiler muy buenos; hermosas vírgenes; espera... espera... su fundador... ¡un ibérico!... Reside en el paraíso de Jehová” (165). Confiesa haber calumniado a Safo con la ayuda de Palas Atenea (166) y arde en ira cuando se entera de que una poetisa ha reescrito su tragedia *Hécuba*. No lo horroriza tanto la reescritura ambientada en una cocina, ni el hecho de que haya sido ejecutada por una mujer, como saber que la autora es Alfonsina Storni, hecho por el que decide suicidarse arrojándose a la boca del pez musical (167-168). Para Eurípides, Storni no pertenece al grupo de las poetisas “no del todo despreciables” (167). No le parece un nombre “digno de mi Polixena” (167). Storni se vale de Eurípides para reírse de sí misma. Pero, de alguna manera, también se venga en Eurípides de los varones con la ambivalencia antes apuntada: el retrato de Eurípides combina el homenaje y la irreverencia, el reconocimiento y la sátira.

Conclusión

La modernización teatral de *Polixena y la cocinera* se expresa en cada uno de los componentes morfofemáticos de la poética. Atañe, por un lado, a aspectos formales de la estructura dramática (algunos de ellos, como observamos, bajo el signo pirandelliano), innovadores hacia 1930: el teatralismo, el metateatro, la autorreferencia, lo maravilloso, el antirrealismo, lo lúdico farsesco y satírico, la reescritura contemporánea de los clásicos, la autoficción. Por otro lado, se vincula a su dimensión semántica y tematológica. ¿Por qué se apropia Alfonsina Storni de la tragedia *Hécuba* y de Eurípides como personaje? Para construir una representación de la mujer como “esclava moderna” (167), con una nítida intención política de discutir el estado presente de la sociedad. El texto, al mismo tiempo que declara fascinación por el varón, denuncia el machismo,

el sexismo, el clasismo y la violencia de género, que conducen al suicidio a la “cocinerita”. La parábola inscrita en la trama denuncia el sufrimiento de los trabajadores y, especialmente, de las trabajadoras en una sociedad de la desigualdad. Pero, además, quiere marcar una política de la diferencia respecto del pasado: pone en escena nuevos roles de la mujer “aventurera”, que busca “salir al mundo” e instituirse en laboratorio de (auto)observación de la realidad social para producir conocimiento y generar transformaciones. Nuevos roles que, a la par que descubrimientos y afirmaciones, revelan resistencias, oposiciones y dificultades para construir un nuevo espacio de la mujer en la contemporaneidad. Storni reescribe la valentía del “saber morir” (140) de Polixena como doble suicidio: el de la “cocinerita” y el de Eurípides. Expone así una teoría del suicidio como “saber morir”. Teatro y existencia de la autora se entretienen, como escribió en uno de sus poemas más bellos: “Yo no estoy y estoy siempre en mis versos, viajero, / pero puedes hallarme si por el libro avanzas” (del libro *Irremediablemente*, incluido en 1968: 125). Más allá de la profecía autobiográfica, hay que valorar en *Polixena y la cocinerita* su semántica política. Si la calificó como “farsa pirotécnica”, no es solo para asimilarla a los fuegos de artificio (por su belleza, visibilidad y peligro incendiario), sino más bien por el carácter explosivo de su denuncia¹¹ en la Argentina de los años treinta. Una farsa rellena de pólvora.

¹¹ Según el Diccionario de la Real Academia Española, pirotecnia es la “técnica de la fabricación y utilización de materiales explosivos o fuegos artificiales” (<https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=pirotecnia>).

Bibliografía

- André, María Claudia (ed.) (2010) *Dramaturgas argentinas de los años 20. Antología*, Buenos Aires, Nueva Generación.
- Aristófanes (2015) *Comedias III*, trad. esp. Luis M. Macía Aparicio, Madrid: Gredos.
- Aristóteles (2011) *Poética*, trad. esp. Eduardo Sinnott, Buenos Aires: Colihue, Col. Colihue Clásica.
- Artesi, Catalina Julia (2005) “Alfonsina Storni, lectora de Shakespeare”, *Conjunto* 135.
- Barrenechea, Ana María (1978) “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, en su *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas, Monte Ávila, 87-103.
- Castagnino, Raúl H. (1948) “El teatro pirotécnico de Alfonsina Storni”, *Boletín de Estudios de Teatro*, 22-23, 101-103.
- Delgado, Josefina (2001) *Alfonsina Storni. Una biografía esencial*, Buenos Aires: Planeta.
- Dostoievski, Fiódor (2006) *Los Hermanos Karamázov*, trad. esp. Omar Lobos, Buenos Aires: Colihue, Col. Colihue Clásica.
- Dubatti, Jorge (2002) “Precursores de la modernización del treinta (1924-1930): Concepción de la obra dramática”, en O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, tomo II, Buenos Aires: Galerna, 492-503.
- (2005) “Narración oral, teatro del relato: herramientas para una definición y tipología”, en AAVV., *Cuenteros y Cuentacuentos: De lo Espontáneo a lo Profesional. Compendio del 5º al 9º Encuentro Internacional de Narración Oral*, Buenos Aires: Coedición de Fundación El Libro, Instituto Summa-Fundación Salotiana y ALIJA, 209-216.
- (2008) *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires: Atuel.
- (2012) *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- (2014) *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires: Atuel.
- (2019a) “Espectadores: acción, liminalidad, historia”, *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano* 191, 11-21. Disponible en <http://www.casa.co.cu/revistaconjunto.php>
- (2019b) “Apropiaciones de la dramaturgia universal en el teatro argentino: las reescrituras de Shakespeare como corpus de la dramaturgia nacional. Perspectivas de Teatro Comparado y Poética Comparada”, en María

- Ester Gorleri (comp.), *La Literatura Argentina en el Bicentenario. Balance del sistema y diálogos con el mundo*, Formosa, Universidad Nacional de Formosa, Facultad de Humanidades, 67-95.
- Eurípides (2008) *Tragedias I*, trad. esp. A. Medina, J. A. López Férrez y J. L. Calvo, Barcelona: Gredos.
- Galán, Ana Silvia y Gliemmo, Graciela (2002) *La otra Alfonsina*, Buenos Aires: Aguilar.
- Gómez Paz, Julieta (1984) “Introducción”, en Alfonsina Storni, *Obras escogidas. Teatro*, Buenos Aires: Sociedad Editora Latino Americana, 5-6.
- Ibsen, Henrik (2006) *Una casa de muñecas, Un enemigo del pueblo*, trad. esp. Clelia Chamatrópulos, Buenos Aires: Editorial Colihue, Col. Colihue Clásica.
- Pirandello, Luigi (1964) *Teatro completo*, Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- Prieto, Julio (1998) “*Cimbelina en 1900 y pico*: las tácticas de la (re)escritura en el teatro de Alfonsina Storni”, *Latin American Theatre Review*, 32/1 (Fall).
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario*. Disponible en <https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=pirotecnia>
- Salgado, María A. (1996) “Reflejos de espejos cóncavos. El teatro clásico en las ‘farsas pirotécnicas’ de Alfonsina Storni”, *Latin American Theatre Review*, 30/1 (Fall).
- Seibel, Beatriz (1992) “El feminismo en el teatro de Alfonsina Storni”, *Teatro* 2, 2.
- Seibel, Beatriz (1999) “Alfonsina: el desafío teatral”, en Ana María Ramb (ed.), *Pasión y coraje. Mujeres que hicieron historia*, Buenos Aires, Desde La Gente, 63-73.
- Seibel, Beatriz (2008) “Alfonsina y el teatro. Una escena olvidada”, *Nómada*, 4.
- Seibel, Beatriz (2010) *Historia del teatro argentino II. 1930-1956: crisis y cambios*, Buenos Aires: Corregidor.
- Singerman, Berta (1981) *Mis dos vidas*, Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos.
- Sormani, Nora Lía (2014) “Prólogo”, en Alfonsina Storni, *Alfonsina y los niños: teatro infantil*, Buenos Aires: Atuel, 5-19.
- Storni, Alfonsina, s. f. (1931) *Dos farsas pirotécnicas*, Buenos Aires: Cooperativa Editorial “Buenos Aires”, Cabaut & Cía.
- Storni, Alfonsina (1968) *Poesías*, Buenos Aires: Sociedad Editora Latino Americana.
- Storni, Alfonsina (1984) *Obras escogidas. Teatro*, Buenos Aires, Sociedad Editora Latino Americana.

**CAMPOS
PROCEDIMENTALES
DE LA VANGUARDIA
EN EL TEATRO:**
DE LA ESCENA
LIMINAL DE
OLIVERIO GIRONDO
A LA DRAMATURGIA
POSTSURREALISTA
DE ALDO PELLEGRINI

CAMPOS PROCEDIMENTALES DE LA VANGUARDIA EN EL TEATRO: DE LA ESCENA LIMINAL DE OLIVERIO GIRONDO A LA DRAMATURGIA POSTSURREALISTA DE ALDO PELLEGRINI

Las teorías aportadas por la Filosofía del Teatro en los últimos veinte años (acontecimiento teatral triádico: convivio, *poíesis* corporal, expectación; teatro-matriz, teatro liminal y dimensión performativa de la literatura y las artes; dramaturgias preescénicas, escénicas y postescénicas, territorios singulares que el teatro suma a la literatura, entre otras) han estimulado una re-ampliación del concepto de teatro y artes escénicas que permite redefinir el corpus de estudio y, en consecuencia, revisar la historia de sus prácticas en el mundo y en Hispanoamérica (Dubatti, 2016 y 2017). A la luz de dichas teorías dirigimos el Proyecto UBACyT 2014-2017 “Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica”, orientados por preguntas acuciantes: ¿qué significó la vanguardia histórica para el teatro?, ¿cuáles son sus principales procedimientos?, ¿cómo redefine su impacto nuestra lectura de los procesos poéticos hacia el futuro y hacia el pasado?, ¿cómo reordena, en suma, la periodización del teatro contemporáneo?

Expresiones escénicas como *le serate* (veladas), del futurismo; el *poema fonético* y el poema abstracto, de los dadaístas; los *sketches* surrealistas y, entre otros, la poética explícita del “teatro de la crueldad”, de Antonin Artaud (que en *El teatro y su doble* reúne 14 ensayos y un prefacio sin puesta-modelo histórica), cambiaron la escena internacional en la primera mitad del siglo XX, se proyectaron en la posguerra postvanguardista y su legado sigue vivo en el siglo XXI. Nunca antes en la historia del teatro universal se había experimentado tal liberación renovadora para la composición teatral.

La investigación nos permitió afirmar que, aunque por lo general omitida en las historias, la vanguardia contribuyó incalculablemente al teatro. Tenemos una gran deuda historiográfica con la vanguardia histórica teatral y sus proyecciones, especialmente en Hispanoamérica, donde algunos especialistas llegan a negar su presencia. Si revisamos la productividad teatral de la vanguardia, podemos rearticular los procesos históricos con que pensamos nuestra escena a través de los siglos XX-XXI. En este trabajo propondremos algunos pasos iniciales: primero, coordenadas histórico-teóricas para distinguir la vanguardia teatral de otros procesos escénicos; luego caracterizaremos sus principales campos procedimentales; finalmente, nos detendremos en dos casos

de la escena argentina —muestra de una ebullición hispanoamericana hasta hoy no considerada por la historiografía teatral—, elegidos estratégicamente para ilustrar la articulación entre vanguardia y posvanguardia en el arco que va de 1932-1933 a 1964.

I. Poética abstracta de la vanguardia histórica en el teatro

¿De qué hablamos cuando hablamos de vanguardia histórica en el teatro? Desde la Poética Comparada (Dubatti, 2012: 127-142) tomemos posición al respecto y propongamos algunas herramientas básicas para comprender el origen y la productividad de la vanguardia en los siglos XX y XXI: su doble fundamento de valor; sus relaciones y diferencias con la modernización y el experimentalismo; su legado en la posvanguardia, y la imposibilidad de una restauración vanguardista en la historia; la deuda con el simbolismo y su profundización de la nueva instrumentalidad del arte que surge de la autonomía y la no-ancilaridad; las relaciones y diferencias entre vanguardia artística (*avant-garde*) y vanguardia política (*vanguard*) y los procesos de re-ancilarización política.

Para construir una poética abstracta, proyectable a lo teatral, emprendimos la revisión metacrítica¹ de un amplio conjunto de autores que teorizaron o historizaron la vanguardia a través de los años.² Esta actitud revisionista ha sido asumida por otros estudiosos, como Ana Longoni y Fernando Davis (responsables de un *dossier* sobre “Vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografía de un debate” en la revista *Katatay*, 2009), los artistas y teóricos reunidos en la Universidad de Buenos Aires (AAVV. 2003), e incluso Peter Bürger (autor del insoslayable *Teoría de la vanguardia*, cuya primera

¹ Los quince integrantes (docentes, graduados, alumnos) del Proyecto UBACyT analizamos metacríticamente amplia bibliografía sobre vanguardia desde los siguientes parámetros unificados: ¿Qué entiende el autor por lo que llamamos “vanguardia histórica”?; ¿Distingue diferentes tipos de vanguardia?; ¿A quiénes retoma y cita de la bibliografía anterior sobre vanguardia?; ¿Qué corpus incluye en la vanguardia?; ¿Qué período traza?; ¿Cómo relaciona la vanguardia con la historia anterior y la posterior?; ¿Otros elementos destacables?

² Aguirre (1983), Béhar (1967), Buck-Morss (2004), Bürger (1997, 2010), Calinescu (1985), De María (1986), De Micheli (2000), De Torre (1974), Díaz (2010), Eco (1988), Foster (2001), García (1997), Giunta (2001), Gómez (2008), Huyssen (2002), Innes (1981, 1993), Lehmann (2013), Longoni (2014), Longoni y Davis (2009), Nadeau (1993), Pavis (2007), Paz (1974), Poggioli (1964), Salaris (1999), Sánchez (1999), Sarti (2006, comp.), Schechner (2012), Tinianov (1968), Wellwarth (1966), Williams (1989), entre muchos otros.

edición, en alemán, es de 1974), quien se dedica a repensar las objeciones planteadas a su libro clásico en un artículo publicado por *New Literary History* en 2010. Tras un balance de las diversas lecturas, concluimos que no hay consenso entre los especialistas respecto del uso del término vanguardia. Hay quienes lo utilizan para un período histórico preciso (Poggioli, Bürger), otros lo emplean como tendencia transhistórica o constante con variaciones a través de las décadas, incluso siglos (Paz, Huyssen, Foster); otros distinguen diversos tipos de vanguardia (*avant-garde / vanguard*, Buck-Morss), o vanguardia de “experimentalismo” (Eco), o emplean vanguardia explícita o implícitamente como equivalente o variante de modernización (de Torre, Sánchez). No hay acuerdo tampoco sobre qué movimientos incluir en la vanguardia. Algunos autores suman el expresionismo (García, de Torre, Huyssen, Pavis), mientras que otros lo consideran modernización. Hans-Thies Lehmann afirma en su *Teatro posdramático* en el cierre del siglo XX: “Vanguardia es un concepto que se originó en el pensamiento de la Modernidad y que necesita una revisión urgente” (2013: 48). Incluso se desconfiaba de la carga semántica que el término arrastra, como cuando Patrice Pavis escribe: “Avant-garde est un terme plus journalistique et publicitaire que conceptuel” (2007: 155).³ En su más reciente *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, en la entrada “Vanguardia”, Pavis se pregunta si es posible una definición y sintetiza las dificultades que enfrenta el intento de formular una teoría de la vanguardia (2016: 355-359).

Esta falta de consenso no debe sorprender. Sabemos que en las últimas décadas un fenómeno asentado de las Humanidades, en general, y de la Teatología, en particular, es la multiplicidad en el uso de los términos⁴. Justamente esta nueva situación internacional exige leer y conocer lo que proviene de las distintas territorialidades, así como obliga a tomar posición. Como resultado de la revisión bibliográfica, coincidimos con la tesis de *Teoría de la vanguardia*, de Peter Bürger, más allá de las críticas y reparos que

³ Nuestra traducción: “Vanguardia es un término más periodístico y publicitario que conceptual”.

⁴ Aceptamos que no hay “gurú” internacional a quien seguir, que todo debe ser permanentemente revisado, y que, aunque usemos las mismas palabras técnicas – deconstrucción y giro lingüístico mediante –, no hablamos una lengua mundial común. Nos apropiamos de los términos en las diversas territorialidades y las usamos de maneras diferentes para pensar problemas y cuestiones diversos desde una cartografía radicante y un pensamiento cartografiado, con la aspiración de un diálogo de cartografías (Dubatti, 2016).

pueden hacerse a su libro en diversos aspectos⁵. Bürger emplea el término para designar un momento histórico único e irreplicable en la cultura y el arte: vanguardia histórica corresponde a un conjunto de concepciones y prácticas artísticas, y específicamente teatrales, en torno de un nuevo (doble) fundamento de valor, surgido a fines del siglo XIX y consolidado en las primeras décadas del siglo XX. Dicho fundamento de valor combina la búsqueda de la fusión de arte-vida con la lucha contra la institución-arte. Son aspectos complementarios, inseparables, uno lleva al otro, como en una cinta de Moebius. Las concepciones y prácticas que portan, en su expresión más ortodoxa o radicalizada, este doble fundamento de valor, son las del futurismo, el dadaísmo y el surrealismo, sin duda relevantes productores de acontecimientos teatrales entre 1909 y 1939⁶, con antecedentes desde *Ubú Rey* (1896), de Alfred Jarry.

Fusionar el arte con la vida implica producir un arte que tenga significación directa en la existencia (un arte vital), así como vivir una vida atravesada por los saberes y las estrategias del arte (una vida artística o “artistizada”, constituida, afectada por el arte). La vanguardia aspira a generar al mismo tiempo un arte nuevo y una vida nueva, de conexión simbiótica, opuestos a un arte viejo y una vida vieja. Hans Richter ha reflexionado sobre la pervivencia de la dimensión artística incluso en la experiencia sin concesiones del dadaísmo: señala que en los mismos creadores había conciencia de “las profundas razones que impidieron a los literatos dadaístas — pese a sus declaraciones antiarte— detener el desarrollo pro-arte en el corazón mismo del movimiento” (1973: 53). “El rechazo radical del arte propagado por Dadá era, en última instancia, provechoso para el arte” (55). Destruir la institución-arte es promover un renacimiento otro del arte: pretende acabar con las dinámicas de los roles de artista, espectador e instituciones mediadoras entre artistas y espectadores (crítica, universidad, empresas, salas, premios, museos, etc.) tal como se habían impuesto en Occidente en los procesos de la Modernidad. Acabar con el artista “genio”, el espectador “consumidor” o “pasivo”, las reglas de legitimación y consagración del teatro, las formas de regulación y mediación estética, política, económica, moral, religiosa, etc. No se trata de destruir el

⁵ Entre otros aspectos relevantes del libro de Bürger que deben revisarse: su forma de pensar las relaciones entre arte y burguesía; su noción de autonomía artística; la tesis de que la vanguardia surge en oposición al esteticismo; su concepto de “neovanguardia”.

⁶ Este corte de periodización es convencional, abarca desde los inicios del futurismo al cierre de la etapa de “autonomía del surrealismo” según Maurice Nadeau (1993: 143-185).

arte, sino de favorecer su radical liberación de ataduras, límites y prejuicios institucionales que empobrecen su potencia vital.

La vanguardia histórica genera un “big bang” de concepciones y procedimientos que continúa expandiéndose más allá de su ciclo ortodoxo y hace necesario pensar una posvanguardia (preferimos este término al de “neovanguardia” de Bürger): otro conjunto de prácticas y concepciones artísticas/teatrales que, desde fundamentos de valor diferentes a los de la vanguardia histórica, se apropia como legado de las concepciones y las prácticas de esta, incluso ya en parte del mismo período que cubre la vanguardia histórica. Debe observarse que futurismo y dadaísmo poseen una historia interna diversa a la del surrealismo, y sus versiones ortodoxas culminan antes de 1939. De allí que pueda hablarse de posvanguardia antes de 1939, cuando aún los procesos de la vanguardia surrealista no han terminado. En este sentido, el prefijo “post” puede significar “lo que viene después”, pero principalmente significa “lo que es consecuencia de”, lo que asume el legado de la vanguardia.

Esta doble inflexión del fundamento de valor (fusión de arte-vida, lucha contra la institución-arte) otorga a la vanguardia una historicidad única que la diferencia de otras expresiones coetáneas de lo nuevo y del cambio en los procesos de modernización. Desde el siglo XV, con la fuerza del Renacimiento, lo nuevo se expresa en sucesivos pulsos de modernización, de diferentes grados de calidad y cantidad, a través del cuestionamiento y superación crítica de lo vigente e inmediatamente anterior, pero siempre en el marco de las prácticas estatuidas intrainstitucionales (internas a la institución-arte), progresivamente afianzadas, respecto de las formas de producción-circulación-recepción. La vanguardia se diferencia de otros pulsos de renovación intrainstitucionales, anteriores y coexistentes. La vanguardia ya no lucha solo contra un estado del arte inmediatamente anterior, o solo contra sus contemporáneos dominantes, sino también contra los procesos de producción-circulación-recepción del arte tal como se han ido imponiendo, durante al menos cinco siglos de historia, en la progresiva constitución de la Modernidad y del arte / el teatro modernos. La vanguardia no pretende ser un nuevo pulso de modernización intrainstitucional, sino mucho más: instaura una ruptura histórica, la quiebra de un proceso de siglos. Se trata de un estallido inédito que, al mismo tiempo que busca acabar con la institucionalidad anterior, abre un nuevo universo para las formas de producción-circulación-recepción del arte en tanto rompe la linealidad de transmisión de la secuencia “del artista al espectador”. Producción, circulación y recepción se mezclan, fusionan, liminalizan. La variable antiinstitucional

/ intrainstitucional marca la diferencia de la vanguardia histórica con otras modernizaciones. En su conferencia “El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia”, Umberto Eco afirma que hay dos grandes formas de pensar lo nuevo en la historia del arte en el siglo XX. El experimentalismo consiste en “actuar de forma innovadora respecto a la tradición establecida” (1988: 102), que hay diferentes grados o niveles de experimentación (“se puede admitir que Joyce experimentaba más que [Henry] James”, 102). El autor experimental, dice, posee “voluntad de hacerse aceptar” por la institución, anhela que “sus experimentos se conviertan en norma con el tiempo” (103). La vanguardia, en cambio, está marcada por “la decisión provocadora, el querer ofender socialmente a las instituciones culturales (literarias o artísticas) con productos que se manifiestan como inaceptables” (103). Eco concluye que en el Grupo 63, y por extensión —podemos deducir— en todas las expresiones artísticas, “las dos almas (vanguardista y experimental)” conviven y se conectan ambigüamente (105). Pero no todo lo que hizo el Grupo 63 podría ser pensado con la radicalidad antiinstitucional de la vanguardia. Definimos, entonces, experimentalismo como el extremo más radical de la modernización intrainstitucional, que no se constituye en vanguardia porque trabaja dentro de los límites de la institución-arte. La distinción entre experimentalismo y vanguardia nos permite comprender por qué algunos “ismos” del siglo XX (expresionismo, cubismo, constructivismo, imaginismo, ultraísmo, personalismo, invencionismo, existencialismo, concretismo, iracundismo, etc.) son relevantes modernizaciones, pero no pertenecen al movimiento vanguardista (antiinstitucional): su trabajo se despliega dentro de la institución-arte, su provocación —retomando la expresión de Eco antes citada— es “interna” a la institución.

Como observan Poggioli y Bürger, la vanguardia realiza un trayecto histórico único, irreplicable en su radicalidad, en tanto, paradójicamente, la vanguardia fracasa porque triunfa y triunfa porque fracasa. Contra su deseo de liberación institucional, la vanguardia se auto-institucionaliza, va armando su propio museo, se convierte en referente de sí misma y, por lo tanto, termina armando una institucionalidad paralela o acaba integrándose a aquello que ataca: la misma institución-arte que ha enfrentado. Cuanto más avanza en su devenir histórico, más ratifica su pertenencia a la institución-arte, y, finalmente, es tomada por esta. Toda vanguardia está condenada a procesos de auto-institucionalización y, al mismo tiempo, a ser absorbida y neutralizada por la institución-arte. La vanguardia histórica termina constituyéndose, para

la institución, en el período (único e irrepetible) de la historia del arte / del teatro en el que la institución-arte se cuestionó a sí misma, para finalmente ratificar el omnímodo poder de la institución. Por este carácter de singularidad histórica, que hace que la vanguardia no pueda regresar en la historia como tal, preferimos el concepto de posvanguardia al de neovanguardia.

Así como Eco señaló que vanguardia y experimentalismo conviven, es importante advertir que, paralelamente a su acontecer orgánico u ortodoxo, la misma vanguardia va generando resonancias de modernización intrainstitucional, formas heterodoxas de tensión de lo nuevo, entre ruptura y modernización. Es muy común observar en el arco de producción de un determinado artista (por ejemplo, en Jarry o en Artaud), o dentro de un movimiento, una zona de vanguardia y otra de modernización o experimentalismo. Así, vanguardia, experimentalismo y otras formas de modernización se complementan y entretajan, conviven, se alimentan entre sí, coexisten, y muchas veces sus límites son ambiguos y difíciles de precisar. La vanguardia ortodoxa realiza trayectos históricos discontinuos, espasmódicos, no se sostiene regularmente, muchas veces se reproduce en experimentalismo.

A diferencia de Bürger, sostenemos que la propuesta vanguardista de fusión del arte con la vida y de la vida con el arte no es resultado del rechazo de la autonomía del arte del esteticismo, sino de una profundización de la herencia simbolista (justamente uno de los devenires del esteticismo en la segunda mitad del siglo XIX).⁷ Sin simbolismo no hay vanguardia histórica; sin Maurice Maeterlinck no hay Antonin Artaud. Alfred Jarry es un ejemplo notable de esa articulación: *Ubú Rey* se estrena en el seno mismo del Théâtre de l'Oeuvre.⁸ Para Bürger “autonomía” implica separación y aislamiento de la vida, pérdida de incidencia en lo vital; por el contrario, con el simbolismo la autonomía configura una nueva instrumentalidad del arte en la vida, un paradójico neoutilitarismo específico del arte, a partir de la negación de la ancilaridad del arte. Los simbolistas, herederos del esteticismo, sostienen que el arte cambia la vida, que es un instrumento de transformación de la existencia individual y social, cuando el arte no es ancilar a algo externo al arte. La autonomía del simbolismo no debe ser pensada como alejamiento o aislamiento de la vida, sino como no-ancilaridad: el arte se vuelve autónomo cuando decide no ponerse al servicio del Estado, las clases sociales, el poder, la política, la

⁷ Véase nuestro “El drama simbolista”, en Dubatti, 2009: 143–208.

⁸ Véase al respecto el artículo sobre Jarry incluido en el presente volumen.

moral, la educación, la ciencia o la religión. De esa manera, por la vía de la no-ancilaridad, paradójicamente, la autonomía genera en el arte una nueva instrumentalidad que le es propia, el arte comienza a prestar un servicio único, propio y singular. Cuando el arte “no sirve” a los otros campos externos al arte y “se sirve” a sí mismo, no pierde su utilidad, sino que comienza a adquirir una nueva utilidad y a prestar un servicio específico.

La vanguardia piensa como principal función de esta nueva instrumentalidad del arte su carácter subversivo. El arte posee, para la vanguardia, una enorme capacidad liberadora de todo tipo de sujeción. Aldo Pellegrini, el más importante intermediario y exponente del surrealismo en la Argentina, explica esa fuerza de la vanguardia entendida como una revolución “abierta” a través de la poesía, por extensión, a través del arte, cuyo fin último es la subversión, la desautomatización de lo aprendido, la desestabilización del *statu quo*, de las costumbres, las reglas morales y la percepción, pero sin la aspiración de generar un nuevo orden estabilizado:

Abierto el camino de la libertad por la poesía [por el arte], se establece automáticamente su acción subversiva. La poesía se convierte entonces en instrumento de lucha en pro de una condición humana en consonancia con las aspiraciones totales del hombre. Ceder a la exigencia de la poesía [del arte] significa romper las ataduras creadas por el mundo cerrado de lo convencional. [...] Libre de los esquemas de la razón, libre de las normas sociales, libre de las prohibiciones, libre de los prejuicios, libre de los cánones, libre del miedo, libre de las rigideces morales, libre de los dogmas, libre de sí misma. [...] La acción subversiva se manifiesta al ofrecernos la poesía [el arte] la imagen de un universo en metamorfosis en oposición al universo rígido que nos imponen las convenciones. La imagen poética en todas sus formas actúa como desintegradora de ese mundo convencional, nos muestra su fragilidad y su artificio, lo sustituye por otro palpitante y viviente que responde al deseo del hombre (2016: 104-106).

Esa potencia descubierta en la *no-ancilaridad*, en la *autonomía del arte* (el arte ya no “sirviendo” de factores externos), pronto va a generar la atención de la política y de quienes quieran ponerla al servicio de la construcción

de poder político. La vanguardia terminará siendo re-ancilarizada por / hacia la política, dejará de ser un fin en sí misma (en tanto vivir en estado de vanguardia es abrir nuevos horizontes tanto artísticos como existenciales) para transformarse en un medio al servicio de y regulado por la política. Podemos distinguir, así, dos tipos de vanguardia, generalmente diferenciadas en castellano como *vanguardia artística* y *vanguardia política*. En su libro *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de utopías de masas en el Este y el Oeste*, Susan Buck-Morss las llama respectivamente *avant-garde* y *vanguard* (Cap. 2, “Sobre el tiempo”, 2004: 59-115). La primera trabaja desde la autonomía, desde la subversión, desde la metamorfosis, sin dejarse “tomar” por sistemas ordenadores, puesta al servicio de una revolución “abierta”, no regulada, no pautada como programa, que es la vanguardia misma en la fusión arte-vida. La segunda admite la re-ancilarización y pone toda su fuerza al servicio de una revolución “regulada” por los partidos políticos, como en el caso del surrealismo puesto al servicio del comunismo.

II. Campos procedimentales de la vanguardia histórica

Si estos lineamientos configuran la concepción de la vanguardia histórica, ¿cuáles son los principales campos procedimentales que aporta la vanguardia al teatro, que proyecta además en la posvanguardia? Podemos sistematizar su repertorio estructural en tres grandes campos procedimentales fuertemente productivos en la historia de la escena vanguardista y posterior:

I. violencia, “sabotaje” o “torpedeo”⁹, conscientes y programáticos, contra ciertas poéticas (estructuras, concepciones, formas de trabajo) del teatro anterior, por ejemplo, contra el drama moderno objetivista, racionalista, de tesis y las poéticas del “teatro burgués”¹⁰. Jarry exalta en el epígrafe a *Ubú encadenado*: “¡No habremos demolido todo si no demolemos incluso las ruinas!” (2001: 427, nuestra traducción). La vanguardia tiene plena conciencia de que, haciendo estallar las poéticas convencionalizadas, genera una liberación de las concepciones vitales y artísticas coartadoras que esas estructuras portan.

⁹ André Breton emplea estos términos, por ejemplo, en su “Segundo Manifiesto del Surrealismo”, de 1930: “Se concibe que el surrealismo no tema hacer un dogma de la rebelión absoluta, de la insumisión total, del sabotaje sistematizado, y que no espere ya nada que no provenga de la violencia” (2001: 85).

¹⁰ Véase nuestro “El drama moderno”, en Dubatti 2009: 21-140.

II. recuperación de procedimientos del teatro premoderno (el teatro anterior a la Modernidad o fuera de los territorios de la Modernidad, en África, Oriente o América) y antimoderno (que coexisten a la Modernidad, enfrentándola en sus fundamentos, en conexión con la pervivencia de lo premoderno). Los vanguardistas se reapropian y refuncionalizan procedimientos de la tragedia clásica y del rito (los misterios de Eleusis), del teatro teocéntrico y profano medieval y los histriones, de la fiesta popular, de la *commedia dell'arte* y la tragedia de sangre barroca, de la titiritesca ancestral y el circo, de la danza balinesa y los rituales aborígenes mexicanos, etc., en tanto han sido despreciados por la poética realista, expositiva y argumentativa del drama moderno.

III. fundación constructiva de un vasto campo proposicional de procedimientos innovadores, que van más allá de la destrucción sistemática de lo estatuido o la recuperación apropiadora de lo marginado y configuran el aporte de mayor originalidad de la vanguardia:

a) la liminalidad: la escena busca zonas de indeterminación, de frontera o pasaje, de umbral y límite borroso entre campos ontológicos diversos, investiga en formas de fusión y tensión entre el arte y la vida, entre el teatro y las otras artes, entre arte y no-arte, entre el teatro y otras disciplinas y profesiones (ciencia, técnica, automovilismo, aviación, vestimenta, etc.).¹¹

b) la redefinición de la teatralidad más allá de lo dramático en su dimensión de acontecimiento: contra la idea hegeliana de “drama” absoluto (profundizada por Peter Szondi, 1994), la teatralidad ya no aparece necesariamente asimilada a la ficción encapsulada en sus propias reglas ficcionales y a la representación de un texto dramático previo, sino que se la identifica con el acontecimiento o acto en sí mismo, como en *le serate* futuristas o en las sesiones dadaístas. La vanguardia pone en tensión dos componentes del teatro presentes desde el origen mismo de lo teatral: lo dramático y lo no-dramático, y prioriza el segundo.¹² Abre así el camino a múltiples expresiones posteriores, como el *happening*, lo performativo, lo posdramático.

c) el irracionalismo: privilegia la pura imaginación desligada del control racional, por ejemplo, el absurdo, el disparate o *nonsense*, el símbolo

¹¹ Para el concepto de teatro liminal y la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral, véanse Dubatti 2016: 7-28 y 2017.

¹² Para la distinción entre lo dramático y lo no-dramático, Dubatti 2016: 7-28 y 2017.

opaco, oclusivo y la construcción de ausencia, lo inconsciente, lo onírico, el delirio, el trance, la escritura automática, la asociación libre, la improvisación, el “azar producido”, el montaje y el *collage*, la imagen surrealista que conecta términos distantes.

d) el conceptualismo: la vanguardia abunda en poéticas explícitas, hacia una nueva dimensión conceptual del teatro, que explica las condiciones de comprensión de los acontecimientos y las prácticas y reivindica la teoría misma como acontecimiento: metateatro, manifiestos, metatextos, e incluso personajes-delegados dentro de las obras que explicitan fragmentariamente el sentido de la ruptura, etc. Diseña dispositivos conceptuales que crean condiciones de comprensión racional de lo que se va construyendo, al mismo tiempo que constituyen las obras (como en los ready-made). Baste recordar los ya mencionados ensayos de *El teatro y su doble*, los numerosos manifiestos futuristas, dadaístas y surrealistas, o el discurso metateatral del personaje del “Director” en la apertura de *Las tetas de Tiresias*, de Guillaume Apollinaire.

Destrucción, recuperación apropiadora de lo marginado, fundación de nuevos territorios procedimentales para la construcción artística. Como afirmó Tristan Tzara en su conferencia de 1947 en la Sorbonne sobre “El surrealismo y la posguerra”, no solo hay que observar el “lado destructivo” de la vanguardia, sino también su relectura del pasado y su capacidad propositiva original. “Es verdad que la *tabla rasa*, de la que hicimos el principio director de nuestra actividad, no tenía valor sino en la medida en que *otra cosa* debía sucederle” (Tzara 1955: 30).

Es importante señalar que, si bien separamos estos campos procedimentales, son en realidad complementarios, superpuestos, fusionados. Podríamos pensarlos como diferentes ángulos para observar la praxis de esta ruptura radical. Torpedear la noción tradicional de representación (campo D) genera la mencionada redefinición de la teatralidad (campo III, b). Otra forma de observar esa relación de los campos es pensar componentes que los transversalizan: por ejemplo, la risa, el humor, lo cómico, la parodia, que se vinculan a la par con el torpedeo (por el poder revulsivo, irreverente de la risa), lo premoderno (la ancestralidad de los procedimientos cómicos) y, entre otros, la irracionalidad (el absurdo, el *nonsense*, el disparate) y lo conceptual (pensemos en la *Antología del humor negro* compilada por Breton, pródiga en

reflexiones sobre el poder subversivo de la risa).¹³ Muchas veces la vanguardia comparte estos procedimientos, ya no en variable antiinstitucional sino intrainstitucional, con el experimentalismo y otras formas menos radicalizadas de modernización. Pero hay, además, otros campos de procedimientos que los cruzan: la reelaboración de la cultura de masas, los nuevos recursos tecnológicos (Huysen). Estos tres campos procedimentales (“torpedeo”, *rattrapage* de lo premoderno y lo antimoderno desdeñado u olvidado por la Modernidad, nueva proposicionalidad poética) generan, a su vez, modos de lectura de la poética de la vanguardia histórica (como veremos al estudiar a Oliverio Girondo y Aldo Pellegrini): podemos preguntarle, por ejemplo, a *Víctor o los niños al poder* (1928), la pieza de Roger Vitrac, cómo se relaciona con la violencia destructiva de las poéticas vigentes, cómo se reapropia de artificios constructivos premodernos y antimodernos, cómo trabaja con la liminalidad, el nuevo concepto de teatralidad, el irracionalismo y el conceptualismo.

La potencia creadora de estos campos procedimentales hace que, en la historia del teatro occidental, la vanguardia histórica introduzca una auténtica revolución en todos los niveles (poético, político, histórico, conceptual, etc.). Por otra parte, por la potencia de su gesto revolucionario, la vanguardia histórica se constituye en una “bisagra” hacia adelante y hacia atrás en la historia teatral: hacia adelante, a manera de un descomunal “big bang”, la vanguardia genera la posvanguardia —con manifestaciones y transformaciones hasta hoy—; hacia atrás, por su reconsideración de lo premoderno, la vanguardia invita a recuperar / releer / volver a pensar la historia teatral despreciada por la Modernidad. Su propuesta sobre el valor de la liminalidad es relevantísimo, tanto en las prácticas como en las teorías, como hemos tratado de señalar en nuestros estudios (2016, 2017, 2019). Si en la vanguardia se busca la fusión del arte con la vida, en la posvanguardia —como reelaboración del fracaso y del triunfo de la vanguardia— se trabaja con la tensión del arte con la vida. La vanguardia y la posvanguardia invitan a proyectar la experimentación sobre la liminalidad en el futuro, pero también a redescubrir la liminalidad en el pasado. La concepción futurista, dadaísta y surrealista de un teatro liminal propone implícitamente reconocer formas de teatro liminal en el pasado, por ejemplo, entre teatro y rito, entre fiesta, poder cívico y representación. La energía artística e histórica de la vanguardia construye al mismo tiempo

¹³ En *¿Qué es el humor?* (2003), Jonathan Pollock reflexiona sobre los poderosos vínculos entre la vanguardia, la risa y el “humor destrucción” (Cap. 4 “La negrura del humor”, 109-135).

su presente, sus antecedentes en el pasado y su posteridad. Después de la “aventura” y el “riesgo” (Michaud, 1994: 297-328) de la vanguardia histórica, el arte y el teatro ya no podrán ser los mismos.

Un escritor contemporáneo no puede ignorar ese legado, que resuena en él de muchas maneras, incluso cuando opte por emprender una política de la diferencia, en dirección contraria. Hay algo del surrealismo “heterodoxo” (siguiendo los términos de Cirlot, 1953: 10), de cuyos procedimientos los artistas se apropian consciente o inconscientemente para integrarlos a una poética diversa, propia. Coincidimos con Carlos Marcial de Onís, sobre la presencia del surrealismo en España, en que tras la “desintegración” del surrealismo durante y después de la Guerra Civil, “quedan, sin embargo, operantes o en disponibilidad, ciertas adquisiciones permanentes” (1974: 85). Nuestra hipótesis es que el legado de la vanguardia, ya disuelto su doble fundamento de valor original, se proyecta en la potencia de sus campos procedimentales, que son absorbidos, transformados y devenidos en otros procedimientos y desde nuevos fundamentos de valor por la posvanguardia. Esta implica el reconocimiento de esas “adquisiciones permanentes”. La posvanguardia es el testimonio de la productividad del legado de la vanguardia tras la desaparición de su fundamento de valor. La posvanguardia porta una memoria de la vanguardia y estimula la evocación de los tiempos del gran “crack” (Gadamer, 1996).

Los fenómenos de la posvanguardia operan como la constatación, a la par, del triunfo de la vanguardia y del fracaso de su concepción. En la actividad escénica, por ejemplo, reconocemos expresiones de la posvanguardia (en tanto reelaboraciones del legado de la vanguardia histórica) en el “nuevo teatro” entre 1940 y 1970 (Marco de Marinis, 1988), en John Cage, el Living Theatre, el teatro del absurdo, el *happening* y la performance, en el teatro pánico, el teatro ambiental y el *rásico*, en el “teatro de la muerte” de Tadeusz Kantor, las instalaciones, en el teatro de Peter Brook, Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, Philippe Genty y Bob Wilson, en el teatro “posmoderno” y el teatro de la destotalización, en el teatro posdramático (recordemos que Lehmann dedica todo un capítulo al análisis de las relaciones entre vanguardia teatral y teatro posdramático, 2013: 99-117), el nuevo teatro documental, la autoficción, el biodrama y el vasto espectro de poéticas de la liminalidad, el “teatro de estados”, de Ricardo Bartís, entre otros. Diversos investigadores especialistas en futurismo (Goldberg, 2002; Gómez, 2008; Bazán de Huerta, 2001) consideran *le serate* como una primera avanzada de las poéticas que desarrollará la

posvanguardia a partir de la posguerra: *performance*, *happening*, instalaciones, conferencias performativas, etc. Creemos que el impacto de la vanguardia histórica ha sido tan grande en la historia del teatro universal (y, como veremos, en el hispanoamericano) que la posvanguardia sigue aconteciendo en diversos ámbitos hasta hoy, en una suerte de ampliación permanente de su productividad.

En consecuencia, vale también preguntar a los fenómenos dramáticos y escénicos de la posvanguardia por los tres modos de lectura surgidos de la vanguardia: qué violencia destructiva ejercen sobre poéticas precedentes, qué retoman de los procedimientos premodernos y antimodernos, cómo se relacionan con las nuevas propuestas poéticas de la liminalidad, la teatralidad dramática/no-dramática, el irracionalismo y el conceptualismo. Pero se instala una radical novedad: hay que indagar en el nuevo fundamento de valor, en la nueva concepción, no necesariamente vinculados a la vanguardia histórica, en tanto la posvanguardia es fatalmente intrainstitucional. La posvanguardia se manifiesta en el creciente canon de multiplicidad o destotalización posmoderna, en la molecularización de los fundamentos de valor.

III. Manifestaciones de la vanguardia teatral en Hispanoamérica

A partir de esta caracterización de la vanguardia histórica, su relación con el experimentalismo y otras modernizaciones, y sus proyecciones en la posvanguardia, podemos releer la historia del teatro hispanoamericano para ampliar su corpus y transformarla. Hay un conjunto de acontecimientos artísticos, generalmente identificados con la literatura, la plástica o la música, que, por su liminalidad, deben formar parte de los estudios del teatro hispanoamericano y pueden ser pensados en su relación con la vanguardia histórica y la posvanguardia (y hasta hoy no han sido considerados como tales).

El concepto de teatro liminal (Dubatti, 2016, 2017, 2019) nos permite identificar acontecimientos artísticos que antes no eran percibidos como teatro. Llamamos teatro liminal a aquel que, a la par que manifiesta las características relevantes del teatro-matriz (convivio, *poiesis* corporal, expectación), nos lleva a preguntarnos: ¿es esto teatro? Su acontecimiento incluye componentes que, según las clasificaciones aceptadas —a partir del concepto canónico de teatro

para la Modernidad: lo dramático—, no corresponden precisamente al teatro.¹⁴ Retomando la distinción de Antonio Prieto Stambaugh (2009): no el teatro en fuerza centrípeta hacia el prototipo moderno (el drama, cuya expresión extrema sería la poética que Szondi llama “drama absoluto”, a partir de Hegel), sino en fuerza centrífuga hacia el no-teatro. Es decir, el teatro en función hacia el no-teatro, o al revés: el no-teatro en función hacia el teatro.

Detengámonos en un caso relevante: el de la literatura latinoamericana de vanguardia que se inicia en los años veinte y se proyecta en las décadas siguientes. Por ejemplo, la poesía de Vicente Huidobro, Oliverio Girondo, Nicolás Guillén, Xavier Villaurrutia, entre muchos. Ha sido mayormente estudiada en su dimensión estrictamente literaria, a partir del análisis de libros y revistas. Pero se ha descuidado su aspecto performativo, presentacional/representacional, liminal con el acontecimiento teatral. Detengámonos en un caso relevante de la Argentina: Oliverio Girondo hacia 1932-1933¹⁵.

¿Por qué no se han incluido hasta hoy en las historias teatrales las acciones performativas, liminales con el teatro, de Girondo? Aldo Pellegrini (sobre el que volveremos enseguida) celebra “las tertulias de Girondo”, y señala que tanto este como Macedonio Fernández “revelaban un sentido nuevo del humor que se asociaba inseparablemente a lo poético, y que me resultaba lo más próximo a Apollinaire y a Jarry” (1987: 206). La poesía, en general la literatura, per-formadas por el cuerpo vivo en reunión (convivio), producían acontecimiento teatral liminal más cercano que la página impresa al espíritu provocador de la vanguardia. En 1932, para promocionar su libro de poemas *Espantapájaros*, Girondo produjo un acontecimiento insólito de teatro liminal: construyó con sus propias manos un muñeco de papel maché

¹⁴ Hoy sabemos que las formas de teatro liminal son mucho más numerosas que las del teatro canónico (véanse los más de cincuenta artículos sobre diferentes expresiones de teatro liminal incluidos en Dubatti 2017 y 2019), del teatro para bebés y los desfiles de modas, a las *performances* de las hinchadas de fútbol y el *site specific*.

¹⁵ Siendo la Argentina una cultura con tradición de auténtico interés por las manifestaciones de la vanguardia teatral europea, se suele afirmar que no ha tenido vanguardia histórica teatral. Hay que poner la relectura que proponemos en relación con el hecho de que en Buenos Aires se realizaron las primeras ediciones en castellano de *Ubú Rey* de Alfred Jarry (1957), *Las tetas de Tiresias* de Guillaume Apollinaire (1988-1989), *El teatro y su doble* de Antonin Artaud (primero, en 1932, en la revista *Sur*, se publicó el ensayo “El teatro alquímico”, y más tarde, en 1964, en *Sudamericana*, el libro completo), *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (1954) y *Notas y contranotas* de Eugene Ionesco (1965), entre otros textos cardinales de la vanguardia histórica y la posvanguardia en el teatro. Nos complace pensar nuestra investigación inserta en aquella tradición artístico-intelectual.

de unos tres metros de alto (idéntico al dibujo de tapa de la primera edición de su libro), representante del “crítico académico” (guantes blancos, galera, monóculo, traje caro, cuello almidonado y corbata, flor en el ojal, con gesto de solemnidad, pedantería, soberbia, superioridad...) y durante dos semanas hizo que una carroza fúnebre, tirada por seis caballos, lo pasara por las calles de Buenos Aires. Dos lacayos de librea conducían la carroza (a la que en alguna oportunidad acompañó el mismo Gironde). Mientras tanto, en un local de la calle Florida, unas muchachas vendían el libro, del que muy pronto se agotaron 5.000 ejemplares. Según Susana Lange, sobrina de Norah Lange, mujer de Gironde, “Oliverio tenía previsto quemar el muñeco a la vista de todos, en el patio de la Sociedad Argentina de Escritores, pero mi tía Norah no lo dejó y lo llevó a la casa de Suipacha” (Secretaría de Cultura, 2017). En su sede de Suipacha 1444, el “académico” era visitado por los artistas: “El espantapájaros era lo primero que veías cuando entrabas a la casa. Había una escalinata y más arriba estaba el muñeco, con un cuervo”, recuerda Susana Lange.

A Norah le gustaba el espantapájaros y lo tuvo ahí hasta que falleció Oliverio y ella se mudó. Después, cuando murió Norah, sus hermanas se lo regalaron al escritor Enrique Molina, que era amigo de Oliverio. Pero la esposa de Enrique odiaba al muñeco, así que, cuando se separaron, Molina se fue a otra casa e inmediatamente la señora llamó al Museo de la Ciudad para donar el muñeco (Secretaría de Cultura, 2017).

Hay que destacar diversas facetas de este acontecimiento de teatro liminal vanguardista. La sorpresa que generó en una Buenos Aires para la que este tipo de acción artística performativa era insólita a comienzos de los años treinta. El procedimiento del muñeco, en nítido rescate del componente premoderno de las fiestas populares (carnaval, Fiesta de San Juan, las parodias de “autos de fe”, etc.), al mismo tiempo que alusión a los títeres, muñecos de cera, maniqués y “supermarionetas” de Alfred Jarry, Maurice Maeterlinck, Edward Gordon Craig en el simbolismo y la vanguardia. El gesto antiinstitucional de ataque a la “crítica académica”: no solo se la declaraba muerta (era llevada en carroza fúnebre supuestamente a su entierro), sino que iba a ser finalmente cremada en la SADE (si no se hubiese interpuesto Norah). La violencia de la actitud satírica, de combate contra la institución

mediante la burla, que persigue la condenación desde la desconsideración y el ridículo, que emplea la reducción de la víctima (en contraste con la solemnidad del empaque del muñeco) y lo grotesco (es un “espantapájaros”) como mecanismo cómico, en referencia a una estricta actualidad. La agresión multiplicada por el hecho de que el muñeco permanece estático, vivo y muerto en su materialidad física, y así no puede defenderse. La irreverencia de valerse de esta *performance* como estrategia de venta del libro, contra el elitismo intelectual y la alta cultura, la valoración del mercado y el éxito comercial. La conservación del muñeco y el rito de su exhibición en la casa de los escritores vanguardistas, como reafirmación del gesto irreverente. El hecho de que haya sido legado a otro escritor vinculado a la vanguardia, al surrealismo: Enrique Molina, y finalmente la paradoja (característica del triunfo y la derrota de la vanguardia) de que hoy el muñeco se conserva en el Museo de la Ciudad de Buenos Aires.

Recordemos, también, la fiesta-representación con motivo de la publicación de la novela *45 días y 30 marineros* (1933), de Norah Lange, realizada en la casa de Gironde y Lange, de la que se conservan fotografías reveladoras (www.gironde-lange.com.ar, véase también Esperanza López Parada 2017: 264). Norah viste un traje de sirena, confeccionado por Gironde, y aparece rodeada (entre otros) de Pablo Neruda, Xul Solar, Vizconde Lazcano Tegui, Evar Méndez, Emilio Pettorutti, el mismo Gironde, vestidos de marineros, buzos y capitanes. En otra fotografía, también disfrazados, se ve a Federico García Lorca y Raúl González Tuñón (Norah Lange 2015: 159-163). ¿No están estos acontecimientos promovidos por Gironde en la línea de los que estudiará más tarde Irina Garbatzky (2013)? Hay que recomponer la continuidad de ese vínculo a través del teatro liminal, debemos rescatar la dimensión de acontecimiento convivial - poético corporal - expectatorial que poseen las artes de vanguardia en Buenos Aires e Hispanoamérica, su contribución al teatro liminal. Sin extendernos más (he aquí un programa de trabajo futuro), debemos destacar también la liminalidad teatral de la presencia de Marinetti en el Río de la Plata (Lorenzo Alcalá, 2009).

Detengámonos ahora, 30 años más tarde, en la labor de Aldo Pellegrini dramaturgo. Se trata de la arista de su obra menos indagada por los investigadores. Pellegrini (Rosario, provincia de Santa Fe, 1903 – Buenos Aires, 1973) se inicia tempranamente en el surrealismo de los años veinte y, a través de las décadas, va acompañando sus transformaciones hasta los setenta. Por ese devenir es un escritor clave para pensar la articulación vanguardia / posvanguardia.

Pellegrini es ampliamente reconocido como pionero, artista, teórico e intermediario del surrealismo en América Latina (Méndez Castiglioni, 2014).¹⁶ Se han estudiado su producción poética y ensayística, su trabajo como traductor, editor y antologista, la relevancia de sus múltiples gestiones para difundir y desarrollar el surrealismo en la Argentina y el mundo hispanico (de la fundación de revistas orgánicas a la curaduría de la muestra “Surrealismo en la Argentina” en el Instituto Di Tella en 1967). Sin embargo, para el campo teatral y la teatrología argentina, Pellegrini constituye una gran omisión.

La referencia a Pellegrini y sus textos dramáticos está casi ausente tanto en las carteleras como en los principales diccionarios teatrales, anuarios escénicos (por ejemplo, los del Fondo Nacional de las Artes entre 1965 y 1972) y libros de investigación sobre dramaturgia y espectáculo. Sin embargo, publicó el volumen *Teatro de la inestable realidad*, en 1964, en la prestigiosa Ediciones del Carro de Tespis, dirigida por José Luis Trenti Rocamora, de alta visibilidad en los años sesenta. Pellegrini reúne allí siete textos dramáticos: “Cinco divertimientos” (sic), “Un paso de comedia: La buscadora de amor” y “Una pieza en dos cuadros: La escalera”, en cuya poética nos detendremos.

Si bien su dramaturgia es incluida en Ediciones del Carro de Tespis, y en la Colección “Nuestro Teatro” comparte catálogo con dramaturgos de diversas tendencias (Eduardo Pappo, Félix M. Pelayo, Andrés Balla, Juan Carlos Herme...), Pellegrini no parece ser integrado a las dinámicas del campo teatral. No se ha escrito aún un estudio sobre las relaciones, intercambios y diferencias entre los campos teatral, de artes plásticas y literario en los sesenta y setenta, que proponemos liminalizar y transversalizar, porque allí están los rastros de la vanguardia histórica.

Analicemos la experiencia de Aldo Pellegrini a partir de las nociones expuestas de vanguardia, experimentalismo y posvanguardia. Pellegrini se pone en contacto desde Buenos Aires con la vanguardia histórica literaria francesa muy tempranamente, hacia 1923 o 1924, y su relación con el surrealismo se mantendrá de diversas maneras hasta su muerte en 1973, durante casi medio siglo. Méndez Castiglioni describe e interpreta la trayectoria de Pellegrini (2014:

¹⁶ El libro *Surrealismo: Aldo Pellegrini. El pionero en América* (2014), de Rubén Daniel Méndez Castiglioni, profesor de la UFRGS, Porto Alegre, es reelaboración de su tesis doctoral y marca una insoslayable sistematización y actualización bibliográfica en los estudios sobre Pellegrini (véase su “Bibliografía”, 2014, 141-151).

43-82), desde su contacto con la revista *Littérature*, donde lee por primera vez a André Breton y otros exponentes del dadaísmo francés.

Antes del segundo semestre de 1925, Pellegrini recibe en Buenos Aires, a través de la editorial Gallimard, el *Manifiesto surrealista*, de Breton y el primer número de *La Révolution Surréaliste*. A partir de estas y otras lecturas, en 1926 anima y funda en Buenos Aires el primer grupo surrealista de América Latina, que concretará en noviembre de 1928 la publicación de la revista *Qué*. El grupo se disuelve en 1930 tras la aparición del número dos. En estos años iniciales, Pellegrini y sus compañeros no escriben dramaturgia ni realizan actividades teatrales convencionales, centralmente se dedican a la teoría y la literatura, los textos filosóficos y poéticos, pero concretan algunos acontecimientos performativos (presentaciones, lecturas de textos), expresiones de teatro liminal. En este momento Pellegrini y sus compañeros están más cerca de la vanguardia artística que de la vanguardia política, y pueden expresar acentuadamente un impulso centrífugo respecto de la institución porque todavía están en sus márgenes, son emergentes, trabajan en los bordes del campo literario y cultural.

Méndez Castiglioni ubica un nuevo momento entre 1930 y 1947, en el que “no sabemos si Pellegrini o los demás integrantes del grupo realizaron nuevas publicaciones [...] Este período se caracteriza por el silencio total de los surrealistas argentinos” (2014: 60). En estos años Pellegrini tradujo los *Manifiestos del surrealismo*, de André Breton, pero por diversas resistencias del medio no consiguió publicarlos hasta 1965, como revelará en el prólogo a la edición de Nueva Visión (2001: 7). El contexto no parece ser fértil para el desarrollo orgánico del surrealismo, aunque es una buena señal que se inician las ediciones del sello Argonauta. Mientras tanto, en el mundo la vanguardia va cediendo paso a la posvanguardia por los acelerados procesos de consagración internacional e institucionalización de sus exponentes. Pellegrini acompaña ese proceso. “Durante los años 40, Pellegrini posiblemente se dedicó a la tarea de elaborar los poemas que publicaría en 1949 con el título *El muro secreto* y a estudiar las manifestaciones bonaerenses en la pintura” (Méndez Castiglioni, 2014: 61). Comienza entonces su trabajo a dos aguas, entre la literatura y la plástica. Se interesa por la obra de Juan Batlle Planas y sus discípulos, entre ellos Roberto Aizenberg.

Una nueva fase se constituye entre 1948 y 1950, en la Posguerra, con la publicación de los números de la revista *Ciclo*. Centrada en literatura, plástica, teoría artística y política, entre el surrealismo y el arte concreto, *Ciclo* tampoco evidencia centralmente el interés de Pellegrini y sus compañeros por el teatro, pero

abunda en experiencias performativas. Se acentúa su relación con la vanguardia política. “*Ciclo* no fue una revista de creación, sino de ensayo y crítica, en la cual concretistas y surrealistas sumaron sus fuerzas para expresar sus ideas. [...] Dio una buena visión del surrealismo y colaboró para crear un ambiente favorable a sus ideas y divulgarlas”, afirma Méndez Castiglioni (2014: 67).

Los años cincuenta marcan un afianzamiento en el reconocimiento intrainstitucional de Pellegrini, en el pasaje de la vanguardia a la posvanguardia y el experimentalismo y en su desplazamiento como agente de la periferia al centro del campo cultural: dicta dos conferencias en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires (“El movimiento surrealista”, 1950, y “Nacimiento y evolución del movimiento surrealista”, 1951) y publica dos poemarios, *La valija de fuego* (1952) y *Construcción de la destrucción* (1957); en 1952 funda el grupo “Artistas Modernos Argentinos”, de artes plásticas, y se suma a la revista *A partir de Cero*, dirigida por Enrique Molina (que publica tres números entre 1952 y 1956). Entre octubre de 1953 y julio de 1954 Pellegrini dirige *Letra y Línea*, revista (cuatro números) abierta a las tendencias de modernización y experimentalismo. Sobre el cierre de la década se suma a la revista *Boa* (1958-1960), articulación de poesía y plástica, que equilibra el legado de la vanguardia artística y la política. Nuevamente podemos afirmar que el teatro convencional no parece interesarle a Pellegrini, más allá de acontecimientos de teatro liminal.

Los años sesenta, cuando aparece su dramaturgia (1964), marcan la centralidad de Pellegrini en la institución-arte por hitos fundamentales en su trayectoria: su *Antología de la poesía surrealista en lengua francesa* (1961), celebrada por André Breton; la traducción de las obras completas de Lautréamont (1964) y de los *Manifiestos del surrealismo* (1965); los ensayos *Para contribuir a la confusión general* (1965) y *Nuevas tendencias en la pintura* (1966); la presidencia de la Tercera Bial de Arte Americana (Córdoba, 1966); la publicación de su *Antología de la poesía viva latinoamericana* (1966) y de su poemario *Distribución del silencio* (1966); la organización de la exposición “Surrealismo en la Argentina” (Instituto Di Tella, 1967), entre otros.

Cuando publica *Teatro de la inestable realidad*, Pellegrini ya está transformado en una referencia interna fundamental de la institución-arte y la cultura argentina. Acaso su lucha antiinstitucional (vanguardia histórica) puede identificarse en sus primeros pasos a finales de los años veinte, pero a partir de fines de los cuarenta se afianza como un agente central, con acceso cada vez mayor a los medios de producción dentro del campo. Su trayectoria describe un arco que va de la vanguardia histórica antiinstitucional y el experimentalismo

(en los tempranos comienzos de su animación surrealista, en sincronía con los procesos del surrealismo francés) a la posvanguardia y el experimentalismo intrainstitucionales. Su dramaturgia de 1964 reelabora el legado del surrealismo en la posvanguardia, proponiendo un experimentalismo innovador pero interno a las estructuras y dinámicas de la institución-arte, al que podemos calificar de postsurrealista.

Proponemos la hipótesis de que la dramaturgia de Pellegrini es resultado más del devenir de la vanguardia en la posvanguardia que de las lecturas que pudo realizar del teatro del absurdo coetáneo en los años cincuenta y sesenta en Buenos Aires. *Teatro de la inestable realidad* nace del riñón del surrealismo, al mismo tiempo que deja ver su transformación en posvanguardia por la presencia de un nuevo fundamento de valor. Podemos definirla como dramaturgia postvanguardista / postsurrealista en tanto asume el legado procedimental de la vanguardia histórica, pero no su fundamento de valor radicalizado. Pellegrini no busca con sus obras ni la ruptura de la institución-arte ni la fusión del arte con la vida, sino, como él mismo lo explicita en el metatexto “A manera de prólogo” (1964: 5), otra forma de relacionarse con la realidad, más lúcida, que desestabilice las convenciones, que desordene las costumbres, lo estatuido y permita la ampliación de los límites de la realidad. También lo afirma en el prólogo a la edición de 1965 de los *Manifestos del surrealismo*: más allá del paso del tiempo y las transformaciones de cuatro décadas, el surrealismo ofrece un legado provechoso para el presente.

Los males denunciados por el surrealismo hace cuarenta años no solo persisten, sino que se han acentuado. Por eso, hoy más que nunca, los manifiestos surrealistas conservan su candente vigencia. Un profundo resquebrajamiento affige a la sociedad contemporánea en todos sus planos. Sus esquemas aparecen falsos y sin validez para quien contempla los acontecimientos con el mínimo de objetividad. Los jóvenes lo sienten hondamente, y una sorda rebelión toma los más diversos caracteres, bulle en ellos. Para los jóvenes, que todavía son puros, el mensaje de Breton está especialmente destinado (2001: 12).

El título que da unidad al volumen pone el acento en esa voluntad de desestabilizar la realidad cotidiana que se cree aparentemente firme y sólida, o de revelar lo inestable de la verdadera realidad, esa que permanentemente

“se le escapa” al hombre, “tiene su propio destino y se niega a ser el espejo del hombre” (1964: 5) porque no se deja atrapar por las coordenadas del sentido común, el materialismo o el racionalismo. Podemos conectar esta concepción con su ensayo “El huevo filosófico” (*A Partir de Cero*, N° 2, diciembre de 1952), más tarde recogido en *La conquista de lo maravilloso* (2016: 145-150):

A la idea del hombre común de admitir como real solamente las apariencias sensibles se opone la idea surrealista de la existencia de aspectos, o mejor, de planos múltiples y variados de la realidad. [...] El surrealismo cree, pues, en una realidad sin límites. Su terreno de investigación es lo desconocido ilimitado. [...] Esta realidad total, síntesis ilimitada de sujeto y objeto, es la realidad que persigue el surrealista. Esa realidad no permanece inmóvil, fluye, es inasible, y para expresarla se requiere un lenguaje móvil, que también fluya inasible: el lenguaje poético (2016: 145-147).

¿Cómo construye Pellegrini en su dramaturgia ese “lenguaje poético” destabilizador de la percepción de la realidad? Podemos apelar para su descripción a los modos de lectura que instalan los tres campos procedimentales que provienen de la vanguardia histórica y se transforman en legado de la posvanguardia:

I. violencia o “torpedeo” de las convenciones estabilizadas: es el campo procedimental más desarrollado por Pellegrini en su poética. En sus piezas breves o en las más extensas, Pellegrini sabotea las estructuras del drama moderno realista a partir de la parodia (repetición y transgresión) de sus procedimientos. Parte de la identificación de una situación cotidiana (por ilusión de contigüidad con la empiria propia del realismo), pero rápidamente la torna extraña, la absurdiza, sorprende al lector al desautomatizar el discurso esperado de lo normal o lo posible en el régimen empírico. En “El agente de policía” el control del tránsito deviene en un pedido de casamiento. En “El pintor” desmonta el diálogo entre un artista plástico, sus espectadores, el crítico y el marchand. “El cazador de unicornios” plantea el trámite burocrático de licencia para ingresar a un coto en busca de seres imaginarios. En “La escalera” la vida cotidiana de un edificio y una calle se ven alterados por una gran escalera blanca y negra que inexplicablemente se ha quedado pegada, fija a la pared. En todos estos casos se confronta un acontecimiento o una visión desestructurante que perturba a otra situación o visión estructurada por

la costumbre y el sentido común. El diálogo expone el desconcierto. Como explicita “El pescador”:

PASEANTE 1º: Un momento, no tan simple. Me encuentro con este espectáculo absurdo y usted me dice que es simple. O usted bromea o es loco.

EL PESCADOR: No veo lo absurdo. ¿Acaso pescar es algo absurdo? [...] Yo no pesco lo normal, yo pesco la excepción. Yo me muevo en el mundo de lo excepcional (1964: 21).

La forma breve, a la manera de los *sketches* de la vanguardia histórica europea, cuestiona artificios fundantes del realismo: el personaje referencial con entidad psíquica, el cronotopo, la gradación de conflicto, la exposición de una tesis, la redundancia pedagógica. El sentido educativo del drama moderno se ve atacado por la propuesta genérica de los “divertimientos” (sic, con “i”), término que deliberadamente cruza diversión y mentira.

II. recuperación de procedimientos del teatro premoderno y antimoderno: En “El ensayo” se rescata la tradición premoderna y antimoderna de lo fantástico en el teatro, al plantear el desdoblamiento de El Director y su conciencia en el personaje de El Intruso. En el segundo “divertimiento” se cazan unicornios. En “La buscadora del amor” Pellegrini recupera el procedimiento de la alegoría (la abstracción personificada), de origen medieval, tanto en los personajes del marco, que abren y cierran la pieza: Optimista Prudente, Soñador Impenitente, Misántropo Desconfiado, como en La Buscadora, que busca “el gran amor, el Amor con mayúscula” (1964: 32). Cuando sale a realizar la “encuesta”, recuerda el viaje o peregrinación de los cuentos tradicionales en busca de sabiduría, a la manera del de la Comadre de Bath para saber qué es lo que las mujeres desean con más vehemencia (Chaucer, *Cuentos de Canterbury*, finales del siglo XIV). Este *ratrapage* está siempre resemantizado por la visión contemporánea, postvanguardista de Pellegrini. En su investigación sobre el amor, La Buscadora escuchará la respuesta de numerosos personajes (como en el diálogo filosófico *El banquete*, de Platón), entre ellos del Inspector, quien identifica el amor con una potencia desintegradora, subversiva (equivalente, en términos surrealistas, a la poesía).

EL INSPECTOR: Soy inspector de seguridad pública. Señora, usted está creando un estado de angustia colectiva. ¿Sabe lo que eso significa? Un

verdadero atentado a la seguridad del Estado. [...] ¿A quién le interesa el amor? No tiene derecho a alterar la tranquilidad de los ciudadanos [...] No, no puede... porque el Estado es enemigo del amor, ¿lo sabe ahora? El Estado es enemigo de todo desorden, y el amor es un desorden (1964: 38).

III. poética propositiva de procedimientos innovadores: Pellegrini no recurre a la liminalidad entre ficción y no-ficción, ni a la redefinición de la teatralidad más allá de lo dramático. Por el contrario, trabaja plenamente con la ficción y se mantiene en las coordenadas de la dramaticidad (mundo representado imaginario). Pero sí recurre al irracionalismo, por ejemplo, en los juegos de ruptura de la causalidad realista, en la disolución de la lógica empírica, en el salto al absurdo. Y también al conceptualismo: no solo escribe un “prólogo” a sus obras, sino que, además, dos de los *sketches* tematizan y cuestionan el funcionamiento de la institución-arte y proponen reflexionar sobre el arte y el teatro (“El pintor” y “El ensayo”). Por otra parte, los textos incluyen en las situaciones, a manera de personajes-delegado positivos o negativos, la explicitación de las condiciones de comprensión de los textos, como puede verse en “La escalera”:

EL PROPIETARIO: ¡Usted es el cínico habitual! El enemigo del orden. Usted se complace en que todo esté patas arriba, subvertido. Pero los hombres normales como yo no soportan esto. El hombre normal sufre. Yo sufro por mí y por todos los otros... Por todos los hombres normales... Es un gran sufrimiento... Es un sufrimiento casi metafísico (1964: 46).

EL CURIOSO: Esto es una catástrofe. Ya no se puede creer en la continuidad de las cosas. ¿En qué mundo absurdo vivimos? (1964: 55).

EL HOMBRE: De todos modos, gracias. Ya sé que no podría ser yo. Es posible que todo haya sido un sueño, que no exista tal escalera. ¿Pero cómo hacer para volver al sueño, para no salir del sueño? [...] Lo sólido y seguro es lo que se desvanece más pronto (1964: 60).

La comicidad transversaliza los tres campos procedimentales, otorgando a la risa la función de producción de conocimiento. Es una risa reflexiva, incluso amarga, porque “el tema de la realidad que se rehúsa constituye el brillante espectáculo cómico de casi todo el devenir humano, pero, por otro

lado, representa también el núcleo de la verdadera tragedia que sacude al hombre” (1964: 5).

En conclusión, la labor de Aldo Pellegrini resulta reveladora al menos por tres aspectos destacables: su articulación entre vanguardia histórica y posvanguardia, a través de los procesos de transformación del surrealismo en más de cuatro décadas; el reconocimiento de un teatro liminal de la vanguardia histórica y la posvanguardia surgido del campo literario y de las artes plásticas; el aporte de su *Teatro de la inestable realidad*, que debe ser rescatado para una historia compleja, facetada de las prácticas y concepciones de la posvanguardia teatral en la Argentina.

Esperamos que las coordenadas históricas y el análisis de estos casos sean el punto de partida para un programa de investigación que rescate la dimensión performativa de la vanguardia hispanoamericana, en tanto teatro liminal, e indague en su potente productividad postvanguardista.

Bibliografía

- AAVV. (1965-1972) *Anuario del Teatro Argentino / Argentine Theatre Yearbook / Annuaire du Théâtre Argentin*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 7 vols.
- (2003) *Vanguardias argentinas. Ciclo de mesas redondas*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, Col. Libros del Rojas.
- Aguirre, Raúl Gustavo (1983) *Las poéticas del siglo XX*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Apollinaire, Guillaume (1988-1989) “Las tetas de Tiresias”, traducción y nota de Jorge Fondebrider, *Diario de Poesía*, 11 (Verano), 5-10.
- Artaud, Antonin (1932) “El teatro alquímico”, *Sur*, II, 6 (Otoño).
- (1964) *El teatro y su doble*, traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Buenos Aires: Sudamericana.
- Bazán de Huerta, Moisés (2001) “Las veladas futuristas, origen de la performance contemporánea”, en AAVV., *Simposio Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 137-147.
- Beckett, Samuel (1954) *Esperando a Godot*, traducción de Pablo Palant revisada por el autor, Buenos Aires: Poseidón, Col. Teatro de Hoy.
- Béhar, Henri (1967) *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris: Gallimard.
- (1971) *Sobre el teatro dadá y surrealista*, Barcelona: Barral Editores.
- Breton, André (2001) *Manifiestos del surrealismo*, traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini, Buenos Aires: Argonauta.
- Breton, André (2007) *Antología del humor negro*, Barcelona: Anagrama.
- Buck-Morss, Susan (2004) *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de utopías de masas en el Este y el Oeste*, traducción de José Ramón Ibáñez Ibáñez, Madrid: La Balsa de Medusa.
- Bürger, Peter (1997) *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península.
- (2010) “Avant-Garde and Neo-Avant Garde: an attempt to answer certain critics of *Theory of the Avant-Garde*”, *New Literary History*, 41, 695-715.
- Calinescu, Matei (1985) *Cinco caras de la Modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*, Madrid: Taurus.
- Cirlot, Juan Eduardo (1953) *Introducción al surrealismo*, Madrid, *Revista de Occidente*.
- De Maria, Luciano (1986) *La nascita dell'avanguardia*, Venezia: Marsilio.
- De Marinis, Marco (1988) *El nuevo teatro 1940-1970*, Barcelona: Paidós.
- De Micheli, Mario (2000) *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza.

- De Onís, Carlos Marcial (1974) *El surrealismo y cuatro poetas de la Generación del 27*, Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas S. A.
- De Torre, Guillermo (1974) *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid: Guadarrama, 3 tomos.
- Díaz, Silvina (2010) “La vanguardia teatral”, en *El actor en el centro de la escena. De Artaud y Grotowski a la antropología teatral en Buenos Aires*, Buenos Aires: Corregidor, 25-47.
- Dubatti, Jorge (2009) *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires: Colihue Universidad.
- (2012) *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires: Atuel.
- (2013-2014) “Roger Vitrac, *Victor o los niños al poder* y la poética teatral de la vanguardia histórica”, *AdVersus. Revista de Semiótica*, X, 25 (diciembre/abril), 92-102.
- (2016) *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*, Buenos Aires: Atuel.
- Coord. (2017) *Poéticas de liminalidad en el teatro*, Lima, Perú: Ediciones de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD).
- Coord. (2019) *Poéticas de liminalidad en el teatro II*, Lima, Perú: Ediciones de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD).
- Eco, Umberto (1988) “El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia”, en *De los espejos y otros ensayos*, Buenos Aires: Lumen, 99-111.
- Foster, Hal (2001) *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*, Madrid: Akal.
- Gadamer, Hans-Georg (1996) *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós.
- Garbatzky, Irina (2013) *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- García, Silvana (1997) *As trombetas de Jericó. Teatro das Vanguardas Históricas*, Sao Paulo: Editora HUCITEC.
- Giunta, Andrea (2001) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires: Paidós.
- Goldberg, Roselee (2002) *Performance Art*, Barcelona: Destino.
- Gómez, Llanos (2008) *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti. El discurso artístico de la Modernidad*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Huysen, Andreas (2002) *Después de la gran división*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Innes, Christopher (1981) *Holy Theatre. Ritual and the Avant-Garde*: Cambridge University Press.
- (1993) *Avant Garde Theatre 1892-1992*, London: Routledge.

- Ionesco, Eugène (1965) *Notas y contranotas. Estudios sobre el teatro*, traducción de Eduardo Paz Leston, Buenos Aires: Losada.
- Jarry, Alfred (1957) *Ubú Rey*, traducción de Enrique Alonso y Juan Esteban Fassio, prólogo y notas de Juan Esteban Fassio, Buenos Aires: Minotauro.
- (2001) *Oeuvres complètes I*, Paris: Gallimard.
- (1987) *Oeuvres complètes II*, Paris: Gallimard.
- (1988) *Oeuvres complètes III*, Paris: Gallimard.
- Lange, Norah (2015) *45 días y 30 marineros*, Buenos Aires: Interzona.
- Lehmann, Hans-Thies (2013) *Teatro posdramático*, México: Paso de Gato/ CENDEAC.
- Longoni, Ana (2014) *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires: Ariel.
- Longoni, Ana, y Davis, Fernando, coords. (2009) “Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate”, Revista *Katatay*, V, 7 (septiembre), 6-36.
- López Parada, Esperanza (2017) “Las relaciones peligrosas: fotografía y vanguardia en Buenos Aires”, en Selena Millares (ed.), *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas*, Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 245-282.
- Lorenzo Alcalá, May (2009) *La esquiwa huella del futurismo en el Río de la Plata. A cien años del primer manifiesto de Marinetti*, Buenos Aires: Rizzo Patricia Editora.
- Méndez Castiglioni, Rubén Daniel (2014) *Surrealismo: Aldo Pellegrini. El pionero en América*, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras.
- Michaud, Stéphane (1994) “La palabra arriesgada: la aventura de la poesía moderna (siglos XIX y XX)”, en Pierre Brunel e Yves Chevrel, dirs., *Compendio de Literatura Comparada, México, Siglo XXI*, 297-328.
- Nadeau, Maurice (1993) *Historia del surrealismo*, Montevideo, Altamira y Nordan-Comunidad: Col. Caronte Ensayos.
- Pavis, Patrice (2007) “Le jeu de l’avant-garde théâtrale et de la sémiologie”, en su *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 155-168.
- (2016) “Vanguardia”, en *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, México: Paso de Gato, 355-359.
- Paz, Octavio (1974) “La tradición de la ruptura”, en *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona: Seix Barral, 13-35.
- Pellegrini, Aldo (1964) *Teatro de la inestable realidad*, Buenos Aires: Ediciones del Carro del Tespis, Col. Nuestro Teatro, 14.

- (1987) “Mi visión personal de Oliverio Girondo”, en Jorge Schwartz, comp., *Homenaje a Girondo*, Buenos Aires: Corregidor, 206-208.
- (2001) “Prólogo [1965]”, en André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini, Buenos Aires: Argonauta, 7-12.
- (2016) “La acción subversiva de la poesía”, en *La conquista de lo maravilloso. Ensayos reunidos*, Buenos Aires: Argonauta, 103-109.
- Poggioli, Renato (1964) *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente.
- Pollock, Jonathan (2003) *¿Qué es el humor?*, Buenos Aires: Paidós.
- Prieto Stambaugh, Antonio (2009) “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance”, en Domingo Adame, coord./ed., *Actualidad de las Artes Escénicas. Perspectiva latinoamericana*, Xalapa, Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro, 116-143.
- Richter, Hans (1973) *Historia del dadaísmo*, traducción de Enrique Molina, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Salaris, Claudia (1999) *La Roma delle avanguardie. Dal futurismo all'underground*, Roma: Editori Riuniti.
- Sánchez, José A. Ed. (1999) *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid: Akal.
- Sarti, Graciela C. Comp. (2006) *Vanguardias revisitadas. Nuevos enfoques sobre las vanguardias artísticas*, Buenos Aires: Van Riel.
- Schechner, Richard (2012) *Estudios de la representación. Una introducción, México*: Fondo de Cultura Económica.
- Secretaría de Cultura de la Nación (2017) “El Espantapájaros de Girondo y una historia curiosa”, 03/02/17. Disponible en https://www.cultura.gob.ar/el-espantapajaros-de-girondo-y-una-historia-curiosa_3400/
- Szondi, Peter (1994) *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona: Destino.
- Tinianov, Juri (1968) *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo.
- Tzara, Tristan (1955) *El surrealismo de hoy*, traducción y nota preliminar de Raúl Gustavo Aguirre, Buenos Aires: Alpe.
- Wellwarth, George E. (1966) *Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia*, Barcelona: Lumen, 17-33.
- Williams, Raymond (1989) *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*, Londres-New York, Verso, caps. 3 y 4. (Hay traducción castellana: “La política de la vanguardia” y “El lenguaje y la vanguardia”, en *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires: Manantial, 1997, 71-87 y 89-107).

**LA DRAMATURGIA
DE EZEQUIEL
MARTÍNEZ ESTRADA.**

LA POÉTICA DEL
DRAMA MODERNO,
VERSIÓN AMPLIADA,
EN *LO QUE NO
VEMOS MORIR* (1941)

LA DRAMATURGIA DE EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA.

LA POÉTICA DEL DRAMA MODERNO, VERSIÓN AMPLIADA,
EN *LO QUE NO VEMOS MORIR* (1941)

En diversas ocasiones se ha dicho que la relación de Ezequiel Martínez Estrada con el teatro es uno de los aspectos menos estudiados de su biografía y de su producción literaria. En los últimos años se han realizado nuevos aportes sobre el tema, pero falta aún un trabajo integral y sistemático sobre sus cuatro textos dramáticos, sus lecturas teatrales y su experiencia como espectador, sobre las referencias al teatro en su vasta ensayística, sobre la relación entre dramas y ensayos, entre otras focalizaciones.

Por esta razón la Dra. Nidia Burgos nos pidió que encaráramos una nueva lectura de la poética de sus dramas para el *Tercer Congreso Internacional sobre la Vida y la Obra de Ezequiel Martínez Estrada*. La conferencia de 2013, en la que analizamos *Lo que no vemos morir*, *Sombras* y *Cazadores*, ha quedado registrada en soporte audiovisual.¹ El presente estudio difiere de aquella conferencia: por razones de extensión y voluntad de profundización en la materia, hemos optado por concentrarnos en el análisis de *Lo que no vemos morir*, cuya laboriosa complejidad exige detenimiento y observación de incontables detalles de composición.²

Si bien hay trabajos de investigación y análisis sobre sus piezas dramáticas³, la mayoría de los estudios se centra en su primer texto dramático: *Títeres de pies ligeros* (1929).⁴ Más allá de su concretización teatral en la puesta en escena de Teatro del Pueblo (1931), *Títeres...* posee un estatus liminal con la poesía, con el teatro para ser leído como poesía dramática, como lo señaló Juan Carlos Ghiano: *Títeres...* es “más poesía que drama” (1957: 11). Al respecto, no puede ignorarse que Martínez Estrada reeditó *Títeres...* —sin las ilustraciones— en el volumen *Poesía* (1947), junto con sus otros libros de poemas.

Por otra parte, sus tres textos dramáticos siguientes: *Lo que no vemos morir*,

¹ En soporte audiovisual, puede consultarse en la página oficial de la Fundación Ezequiel Martínez Estrada (www.fundeme.org.ar) y en youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=nJi8aFp6wQw>).

² La Dra. Nidia Burgos nos ha invitado a prologar una edición del *Teatro* de Martínez Estrada, donde trabajaremos sobre su producción dramática completa (de próxima aparición bajo el sello de EDIUNS).

³ Veánse, entre otros, los trabajos citados en la bibliografía al final de este artículo.

⁴ Véase al respecto la bibliografía citada por Nidia Burgos en su estudio fundamental “El teatro de Ezequiel Martínez Estrada. Sus *Títeres de pies ligeros*” (2011: XI-XXXVIII).

Sombras y Cazadores, reunidos en libro en 1957, responden a una concepción teatral muy diferente a la de *Títeres...*. Este combina el poema dramático o poema en diálogo, en verso, con componentes de la *commedia dell'arte* y el intertexto pirandelliano, en cambio los otros tres responden a las estructuras del drama moderno en su versión ampliada. Se trata de dos concepciones teatrales bien diferentes, que marcan dos etapas diversas en su relación con el teatro. La primera, que integra *Títeres...*, corresponde a la búsqueda de un teatro liminal con la poesía, en verso, metateatral, que se autoexhibe como artificio, teatralista; la segunda, de la que participan *Lo que no vemos morir*, *Sombras y Cazadores*, se basa en el modelo mimético-discursivo-expositivo del drama moderno, aunque en su progresión histórica de escritura va acrecentando la incorporación de otros procedimientos del teatro contemporáneo, especialmente el expresionismo y el simbolismo.

Por lo antes expuesto, para este artículo elegimos detenernos en tres núcleos: una propuesta para pensar la articulación entre ensayo y teatro en la obra de Martínez Estrada; la productividad del drama moderno, su poética y sus versiones; el análisis de la poética del drama moderno —en versión ampliada— en *Lo que no vemos morir*.⁵

Teatro y ensayística, teatro y producción no-teatral

Basta observar rápidamente la bibliografía completa de Martínez Estrada para advertir la preeminencia de la ensayística en su producción. El teatro, como la poesía o el cuento, poseen un corpus más reducido que el ensayo, aunque no por eso menos relevante. Seguir un indicador cuantitativo —cantidad de volúmenes, cantidad de páginas— y concluir que el teatro es “menor” o “marginal” dentro de ese corpus sería, en el caso de Martínez Estrada, engañoso: ensayística y teatro, o mejor aún, teatro y producción no-teatral (ensayo, poesía, cuento, epistolario, etc.), más allá de las diferencias discursivas, son en Martínez Estrada una unidad. Luis Fernando Beraza escribe con acierto: “la producción teatral de Martínez Estrada fue concebida como una continuación del resto de su obra” (2015: 69). Su teatro es resultado de una vasta operación de permanente reescritura intratextual, si entendemos por intratextualidad “el proceso intertextual [que] opera sobre textos del mismo

⁵ Estrenada el 29 de mayo de 1941 en el Teatro del Pueblo, con dirección de Leónidas Barletta.

autor” (Martínez Fernández, 2001: 151). De esta manera podemos sostener que en sus dramas Martínez Estrada absorbe y transforma sus ensayos, sus poemas, sus cuentos, bajo un nuevo formato. También podemos afirmar que en sus sucesivas piezas teatrales Martínez Estrada absorbe y transforma su teatro anterior. *Lo que no vemos morir* retoma el símbolo del hijo perdido de *Títeres de pies ligeros*; *Sombras y Cazadores* son, a su vez, reescrituras de *Lo que no vemos morir*.

Si conectamos ensayística y drama, se puede definir poliédricamente esta condición de la escritura de Martínez Estrada por los diferentes ángulos en que se combinan pensamiento y teatro:

1. Su teatro es una *puesta en drama* de su pensamiento ensayístico: la reelaboración de su pensamiento bajo las reglas de un nuevo formato textual, el del *teatrar*;⁶ pero también...

2. Su teatro *piensa y sabe* aquello a lo que no accede la ensayística: por su formato textual alternativo al ensayo, revela en sus estructuras poéticas, en tanto metáfora epistemológica (Eco, 1985: 88-89) y de acuerdo con la semantización de la forma (Szondi, 1994: 14), aspectos de su pensamiento no explicitados en sus ensayos. Parafraseando a Alain Badiou (2005), en Martínez Estrada el *teatro piensa*, o de acuerdo con la expresión de Mauricio Kartun (2010: 110-114), en Martínez Estrada *el teatro sabe*. Piensa y sabe cosas que la ensayística no piensa ni sabe.

3. Su teatro es una *puesta en praxis* de su pensamiento: el teatro como creación que pone en ejercicio sus ideas sobre la existencia, la ética y la estética, ya no proyecto, programa o análisis, sino concretización artística, pasaje de la potencia al acto. Martínez Estrada hace en el teatro lo que dice en el ensayo.

4. Su teatro (como su cuentística y su poesía), en tanto cantera metafórica y poética, es el llamado a advertir cuánto hay de metáfora y *poiesis* artística en su ensayística. El teatro, el cuento y la poesía colaboran en la revelación de la dimensión poética de Martínez Estrada como ensayista.

5. Su teatro genera reflexión específica sobre teatro, metatextos ensayísticos sobre teatro que, directa o indirectamente, se refieren a la concepción de teatro del mismo Martínez Estrada (por ejemplo, sus reflexiones sobre Henrik Ibsen o Augst Strindberg). De la práctica teatral surge una

⁶ Como también sucede con otros grandes ensayistas argentinos que escribieron teatro: Ricardo Rojas, Bernardo Canal Feijóo, Rodolfo Kusch, David Viñas, Pedro Orgambide. Sobre la posibilidad de articular esa relación desde el Teatro Comparado, véase nuestro “Tematología Comparada. El sistema de ideas del nacionalismo en los ensayos y el teatro de Ricardo Rojas” (Dubatti, 2003: 71-183), y, especialmente, el apartado “El sistema de ideas en textos ficcionales y no-ficcionales: modelos de análisis para el ensayo y el teatro” (75-81).

Filosofía de la Praxis Artística/Teatral en doble inflexión: en la concepción que impulsa implícitamente la praxis y en el pensamiento que explicita los saberes de esa praxis (saber-ser, saber-hacer, saber abstracto), objetivado en ensayos y metatextos. Un hacer teatral que ayuda a comprender el propio teatro y el teatro que hacen los otros.

6. Su teatro se escribe a partir del análisis del teatro y las artes de los otros, especialmente del teatro europeo. El teatro de Martínez Estrada se hace con el teatro que analiza, es decir, el pensamiento de Martínez Estrada sobre teatro descubre la productividad del teatro de los otros en el teatro propio, es un puente entre teatro (de los otros) y teatro (de Martínez Estrada).

7. Su teatro es un *mediador*, un *difusor* de sus libros e ideas: creemos que Martínez Estrada sentía atracción por el teatro, entre otras razones, porque le abría el acceso a un público mucho más amplio que el lectorado de sus libros y artículos. Público teatral del que podía devenir un público lector. El convivio teatral como correlato del ágora, en su plena dimensión multiplicadora del contagio político. El teatro en su doble dimensión de comunicación y estimulación.

Se pone en juego una fecunda dinámica de modalidades de lectura “dentro” de la obra de Martínez Estrada:

- a)** del teatro al ensayo
- b)** del ensayo al teatro
- c)** la búsqueda de un plano transgenérico o transdiscursivo de los elementos comunes a ambos, manifestaciones de la misma fuente: una común concepción
- d)** el ejercicio contrastivo de identificación de lo que los diferencia, separa y, a la vez, complementa en el sistema de pensamiento de Martínez Estrada
- e)** la relación teatro-ensayo hacia el mundo, teatro-ensayo como mediadores de un pensamiento transteatral y transensayístico, por ejemplo, hacia la construcción de una visión política e interpretativa sobre la Argentina, una visión filosófica y ética sobre la existencia.

Por esta articulación de múltiples perspectivas de análisis y modalidades de lectura, el teatro de Martínez Estrada se presenta como un *teatro liminal*⁷ con el pensamiento ensayístico, con la poesía, con el cuento, es decir, un lugar de frontera y conexión entre campos ontológicos diversos, enlazados,

⁷ Sobre el concepto de liminalidad en el teatro: Dubatti, 2016.

conectados, fusionados, friccionados entre sí por la intratextualidad. Un teatro de poética liminal con la poesía (*Títeres de pies ligeros*), con el ensayo a través de la exposición escénica de ideas (*Lo que no vemos morir*, *Sombras*, *Cazadores*). Una relación intratextual de recursividad (Morin, 2003), ya que es imposible establecer qué texto es la causa y cuál el efecto: la relación es literalmente compleja, es decir, “com-plexus”, “lo que está tejido junto”.

También por dicha articulación, le corresponde a Martínez Estrada ser reivindicado como un investigador-artista o un artista-investigador,⁸ esto es, un productor de pensamiento ensayístico en diversos campos disciplinarios (Historia, Política, Estética, Ética, etc.), pero que, al mismo tiempo, produce pensamiento desde la praxis artística, tanto al hacer obras como al pensar ese hacer en metatextos.

Productividad del drama moderno

Hay un punto de partida ya destacado por la investigación anterior: la relación de Martínez Estrada con la dramaturgia de Henrik Ibsen y August Strindberg. En un pasaje de su prólogo a *Tres dramas*, Ghiano recuerda las reflexiones de Martínez Estrada sobre Ibsen y Strindberg en *Panorama de las literaturas* y afirma que esas observaciones “pueden aplicarse a las ambiciones de su propia dramática” (1957: 11-12). Hay que conectar este análisis de Ghiano con los puntos 5 y 6 arriba apuntados: Martínez Estrada lee a Ibsen y Strindberg desde su propio proyecto poético y a la par los toma como modelos productivos para su propia dramaturgia. Se trata, en términos de teoría de la complejidad, de un vínculo de recursividad: no se sabe bien cuál es la causa y cuál el efecto. Lo cierto es que la presencia de Ibsen —más que la de Strindberg— prolifera en la obra total de Martínez Estrada. Baste mencionar algunas referencias. En *El Hermano Quiroga*, en el capítulo “Literatura”, asegura que “tema insistente para nuestras conversaciones era Ibsen, que los dos reverenciábamos si bien por motivos distintos” (2001: 110), y a continuación reproduce fragmentos de un intercambio epistolar sobre *Brand* (110-117). En el poema “El ombú”: La soledad te ha hecho / luchador por el tronco, / por las ramas artista, / por la raíz filósofo. / El árbol más potente / es el que está más solo”, se descubre un intertexto de la última frase del Dr. Stockmann en *Un enemigo del pueblo*:

⁸ Sobre el concepto de investigador-artista: Dubatti, 2014.

“El hombre más poderoso del mundo es el que está más solo” (2006: 236). Hasta cuando no lo nombra, Ibsen parece estar presente como presuposición, como silencioso referente, por ejemplo, en *La cabeza de Goliat* (“El mundo de los fantasmas y los simulacros”, “Payasos y fieras”, 2009: 253-258), cuando Martínez Estrada expresa su distancia respecto de un teatro del mero entretenimiento (cuyo contramodelo es el teatro ibseniano).

Ahora bien: hay que plantear una diferencia con la investigación anterior. Creemos que no importa tanto la huella intertextual de los dramas de Ibsen o Strindberg en una obra completa, una escena o un aspecto compositivo del teatro de Martínez Estrada, como el hecho —relevantísimo— de que a través de esos dramas Martínez Estrada se conecta con la poética del drama moderno. En términos de Poética Comparada, Ibsen y Strindberg valen para el teatro occidental como instauradores de discursividad (Foucault), no solo para Martínez Estrada, sino para todo el teatro del siglo XX (Dubatti, 2006a: 6). Ibsen y Strindberg consolidan una forma teatral que luego se independiza de sus textos, se expande en miles de textos de otros creadores, forma teatral que Martínez Estrada reconoce condensada en los textos ibsenianos y strindberguianos, pero que también frecuenta en muchos otros autores, incluso en algunos rioplatenses, como Florencio Sánchez, Roberto Payró o Samuel Eichelbaum. Ya incipientemente a fines del siglo XIX, y de manera definitiva a comienzos del siglo XX, las estructuras del drama moderno pasan a formar parte del legado compartido del teatro occidental.

Detengámonos en el drama moderno, poética de enorme productividad, no solo en el teatro, también en el cine, la televisión, el video, incluso el documental.⁹

El drama moderno comienza a constituirse en el siglo XVIII, a través de la emergencia del drama burgués, y se consolida como poética en la segunda mitad del XIX (Alejandro Dumas h. y Henrik Ibsen son dos de los principales responsables de esa consolidación). Desde entonces se ha desarrollado y sigue desarrollándose en todas sus versiones (canónica, ampliada, de fusión, crítica, paródica, disolutoria), por lo que resulta un referente fundamental para pensar la historia del teatro mundial entre 1870 y el presente. El drama moderno guarda relación con los principios basales de la Modernidad: es la poética de mayor

⁹ Para un desarrollo más completo sobre el drama moderno y sus versiones (canónica, ampliada, fusionada, crítica, paródica, disolutoria), véase nuestro *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* (2009, Primera Parte).

representación histórica de la Modernidad, tal vez la contribución más específica y original que la Modernidad ha realizado a la historia del teatro mundial. En tanto metáfora epistemológica, la poética del drama moderno es la síntesis poética de la experiencia de la Modernidad, con sus logros y sus limitaciones. Sin la experiencia histórica de la Modernidad¹⁰, la poética del drama moderno sería inconcebible. Llamamos drama moderno, de acuerdo con la Poética Comparada, a una poética abstracta (o archipoética) específica, que se recorta por su singularidad dentro de la historia del teatro moderno y que significa una contribución esencial a los procesos de modernización del teatro mundial, así como atraviesa, a lo largo de su historia, sus propios procesos de modernización (el drama moderno evidencia internamente cambios relevantes regidos por el valor de lo nuevo; véase más adelante, el tema de las «versiones» del drama moderno).

El pensamiento ilustrado introduce una nueva concepción teatral que comienza a imponerse en la segunda mitad del siglo XVIII a través de Denis Diderot (*La paradoja del comediante*, 1773,¹¹ y los dramas *El padre de familia* y *El hijo natural*) en Francia, G. E. Lessing (con *Dramaturgia de Hamburgo*, 1769 y los dramas *Minna von Barnhelm* y *Emilia Galotti*) en Alemania, Oliver Goldsmith (*Ella se humilla para seducir*, 1773) y Richard B. Sheridan (*La escuela del escándalo*, 1777) en Inglaterra. El racionalismo comienza a dar un giro hacia el registro de la empiria y se acentúa la búsqueda de la ilusión referencial con el medio social coetáneo a través de la primera fundación de las matrices del «efecto de realidad» teatral. Ya se advierte una puesta del drama al servicio de la exposición de una tesis que articula una predicación sobre el mundo social contemporáneo. Robert Abirached (1994) afirma que, bajo la impronta de la Ilustración y el racionalismo, hacia 1770 el papel del teatro se vio sometido a revisión, y la jerarquía de las artes comenzó a experimentar un profundo cuestionamiento. Lessing y Diderot dieron los primeros pasos que modificaron el alcance y el sentido de varios términos clave del dispositivo de la mimesis y su legado fue revolucionario. Es en el siglo XVIII que empieza a concebirse el personaje como un “reflejo” de los hombres tal

¹⁰ La Modernidad propone un conjunto de coordenadas que se hacen forma teatral en el drama moderno, en resumen: progreso (significación global, pensamiento totalizador, universales), saber es poder (dominio de la realidad, cientificismo), laicización y antropocentrismo, igualación social y democratización, lo nuevo como valor (cuestionamiento y superación crítica de lo anterior), teatro útil a la burguesía (visión materialista, racionalista, objetivista, pragmática), el teatro como escuela y el teatrista como guía. Al respecto, véase Dubatti, 2009: 21-31.

¹¹ *La paradoja del comediante* se publica recién en libro en 1830. Hasta entonces su circulación fue restringida.

como actúan en la vida pública, a la vez como tipos y como individuos. El teatro aspira a convertirse en un “espejo” donde se invita al espectador a reconocer a sus semejantes y a sí mismo en la comprensión de una “nueva naturaleza” (Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo*). Al entrar en la era burguesa, el teatro querrá cada vez más disimular su naturaleza teatral “convencional”, reivindicada en el pasado por la mimesis aristotélica y su principio fundante de idealización: en el arte la realidad no debe ser como es sino como debería ser. Esa negación hace que el teatro deje de ser “la última fortaleza de los convencionalismos” (Émile Zola, “El naturalismo en el teatro”, 2002: 153) y que, intentando acercarse cada vez más a la observación directa de “cómo es la vida”, vaya sentando progresivamente los artificios del realismo. Zola reconoce que “Diderot y Mercier instauraron decididamente las bases del teatro naturalista” (2002: 165) y que a partir de allí se observaría una “evolución naturalista” que convertiría a los dramaturgos en “obreros de la verdad”, “anatomistas, analistas, investigadores de la vida, compiladores de documentos humanos” (2002: 182).

El nuevo concepto de la mimesis cumple una función utilitaria: sirve ahora para excitar el interés del espectador halagando su complacencia y para confirmar el juicio favorable que tiene de la ideología y la moral de su grupo social; más adelante servirá para producir en él los cambios exigidos por el progreso, el autocuestionamiento burgués (tan caro a la burguesía) y la lucha de clases. En “Nuestros teatros en los noventa”, uno de los máximos cultores del drama moderno, George Bernard Shaw, afirmará: “[El teatro debe ser] una fábrica de pensamiento, un incitador de la conciencia, un elucidador de la conducta social, un arsenal contra la desesperación y la estupidez, y un templo del Ascenso del Hombre”. En el prólogo a *La señorita Julia*, August Strindberg explicita la función pedagógica que la burguesía otorga a ciertas formas de teatro, y en particular al drama moderno, ya sea para educar en su visión de mundo, afianzar su conformismo o para cuestionarlo: “Durante largo tiempo he tenido al teatro, como al arte en general, por una *Biblia pauperum* [Biblia de los pobres], una biblia en imágenes para los que no saben leer la letra impresa, y al dramaturgo por un predicador laico¹² que va ofreciendo las ideas de su tiempo en forma popular, lo suficientemente popular para que la clase media,

¹² Implícitamente, Strindberg establece una continuidad del teatro como escuela desde la Edad Media (cuando estaba puesto al servicio de la educación en el dogma cristiano) al teatro como escuela de la Modernidad (cuando, vaciado de su sentido religioso original, el nuevo teatro escuela “evangeliza” en los valores laicos de la sociedad moderna).

que es la que llena los teatros, pueda entenderlas sin demasiados quebraderos de cabeza. Por eso el teatro ha sido siempre una escuela para la juventud, las personas medianamente cultas y las mujeres, es decir, para aquellos que todavía conservan la capacidad primitiva de engañarse a sí mismos y de dejarse engañar, o, en otras palabras, de aceptar la ilusión o sugestión que les presenta el autor» (1982: 89). Un brillante continuador y renovador del drama moderno en el siglo XX, Arthur Miller, observará que “El drama social es el hombre de la totalidad humana. Para mí, solo accesoriamente es un análisis crítico de la sociedad. *Un tranvía llamado Deseo* es un drama social, así mismo *El mono velludo* y prácticamente todas las demás piezas de O’Neill. Pues en el fondo todas ellas calan en la pregunta: ¿cómo debemos vivir?” (“El drama social del futuro”, 1959).

En nombre de la educación y de la ilusión escénica, el teatro burgués encuentra en la “utilidad” el fundamento político de la nueva poética: una herramienta para refrendar o cuestionar —como método superador— los valores de la burguesía. Todavía en el siglo XX Jean-Paul Sartre registra ese valor conformista y de ratificación del *statu quo* de algunas expresiones del drama moderno: “Todas estas obras burguesas siempre me han parecido repletas de filosofía, solo que los burgueses no la reconocen porque es la suya propia... Únicamente la ven cuando la filosofía es de algún otro; si se trata de la propia, entonces creen que es la verdad y exclaman: ¡Con qué elegancia está dicho!” (*Un teatro de situaciones*, 1979).

En suma, en el siglo XVIII se sientan germinalmente las bases poéticas y epistemológicas que harán posible la configuración del drama moderno en la segunda mitad del XIX: se anhela y elabora una forma genérica alternativa a la tragedia y la comedia, el drama; se la destina a cumplir una utilidad social en un contexto inmediato y específico, el de la burguesía urbana, sus problemas, planes e ideología. Se estructura la poética de este nuevo drama de manera tal que la pieza expone una clara tesis sobre problemas sociales vigentes. El objeto del teatro pasa a ser el análisis crítico de la sociedad contemporánea, su discusión y, sobre todo, su modificación. Para ello se diseñan recursos de registro escénico de la empiria observada que garanticen la ilusión referencial, la identificación temática y la comunicación de la tesis. El teatro adquiere una función de “espejo” o “reflejo” de la vida, y de esta manera comienza a proyectarse hacia el realismo con la intención de disimular su naturaleza teatral. Las primeras expresiones canónicas del drama moderno pueden hallarse hacia 1870. Encuentran antecedentes en

el siglo XIX en Alexandre Dumas (hijo) y Émile Augier¹³, y las poéticas del melodrama social y el drama sentimental. Dumas (hijo) escribe en el prólogo a su obra *El hijo natural* (1868): “Mediante la comedia, la tragedia, el drama, la obra bufa, en la forma que más nos convenga, pero inauguraremos el teatro útil”. Sobre Dumas (hijo) ha señalado Alfredo de la Guardia: “Tiene el mérito de ser, en verdad, el fundador del teatro de ideas. Es evidente que su obra, no solo revolucionó la escena francesa, y le abrió un ancho horizonte, sino que ejerció una influencia universal. El comienzo del realismo francés atrajo, sin duda, la atención de Ibsen y de Bjornson” (1947: 38-39). Sin embargo, en su revisión de una historia del teatro francés, Émile Zola cuestiona a Dumas (hijo) porque, si bien “es uno de los obreros más potentes del naturalismo y poco le ha faltado para que encontrara la fórmula completa [del teatro naturalista] y la realizara” (p. 170), es sensible aún a los convencionalismos del teatro anterior. “Nunca duda entre la realidad y una exigencia escénica; vuelve la espalda a la realidad (...) se diría que M. Dumas solo se sirve de lo verdadero como un trampolín para saltar en el vacío. Hay algo que lo ciega. No nos conduce nunca a un mundo que conozcamos, el medio es siempre penoso y ficticio, los personajes pierden todo el acento natural y ya no tocan con los pies en el suelo. Ya no se trata de la existencia en toda su amplitud, sus matices, su sencillez; se trata de un alegato, una argumentación, algo frío, seco, frágil, en lo que ya no hay aire. El filósofo ha matado al observador, esta es mi conclusión; y el hombre de teatro ha consumado al filósofo. Esto es muy lamentable” (2002: 171-172).

La consolidación de la poética del drama moderno, tardía respecto de la novela realista como sostiene Zola, se vincula además a los procesos de cambio en la puesta en escena y, especialmente, a los avances en escenotecnia (iluminación a gas y eléctrica, escenografía tridimensional). Destaquemos entre otros hitos iniciales (tanto dramáticos y escénicos como metateatrales) de productividad en el teatro europeo entre 1870-1880, el estreno de *Teresa Raquin* del mismo Zola en 1873 (versión escénica de su novela, de escasa permanencia en cartel); el inicio en 1874 de la gira de Meiningen por Europa; los estrenos de *La bancarota* (1875) y *Leonarda* (1879) de Björnstjerne Björnson, *Los pilares de la sociedad* (1877) y *Una casa de muñecas* (1879) de Henrik Ibsen.

¹³ El primero, a través de obras que prefiguran el drama moderno: *La dama de las camelias* (1852), *Le Demi-monde* (1855), *El hijo natural* (1858), *Las ideas de Mme. Aubray* (1867) y *Monsieur Alfonso* (1874); el segundo, especialmente con *El yerno del señor Poirier* (1854).

El desarrollo del realismo y el naturalismo ya no tendrá límites a partir de la década del ochenta, cuando se producirá su rica polémica (Chevrel, 1982), crecerá el número de obras y autores y aparecerán compañías que realizarán un aporte esencial a su poética, entre ellas el Théâtre Libre (1887) de André Antoine (Francia) y la Freie Bühne (Escena Libre) de Otto Brahn (Alemania). A partir de los años ochenta y noventa y en la primera década del siglo XX realizarán valiosas contribuciones a la poética del drama moderno, entre otros, Henri Becque, August Strindberg, Gerhart Hauptmann, George Bernard Shaw, Hermann Sudermann, Máximo Gorki, Antón Chejov, Angel Guimerá, Eugene Brieux, Jacinto Benavente, Enrique Gaspar, Giuseppe Giacosa, Romain Rolland, Girolamo Rovetta, Roberto Bracco, Arthur Schnitzler y, en el Río de la Plata, Florencio Sánchez y Roberto Payró. Adquirirá protagonismo impar el Teatro de Arte de Moscú (1896), liderado por Constantin Stanislavski y Nemirovich Danchenko.

La poética del drama moderno

La poética abstracta del drama moderno propondrá un modelo mimético-discursivo-expositivo que trabaja con una nueva concepción del teatro (que reclama para el análisis su respectiva base epistemológica) a la que llamaremos objetivista, sustentada en cinco principios:

a) el ser del mundo es objetivo: existe un mundo “real”, objetivo, compartido por todos los hombres, determinado y constituido por el conjunto de saberes y experiencias de la empiria, y ese mundo posee reglas estables, de base material, por lo que el hombre puede investigarlo, observarlo, conocerlo, medirlo y hacer predicaciones sobre él a partir de un principio de verdad que se sustenta en las constataciones —observación de las recurrencias y comprobaciones— del régimen de experiencia empírica. Ese mundo objetivo es el punto de referencia de la vida social (el común mundo compartido, el régimen de la vida cotidiana y las interacciones humanas) y todo conocimiento o posibilidad del hombre parte de su relación con él.

b) el ser del arte puede ser complementario con el ser del mundo real: el arte, si bien tiene rasgos específicos, posee la capacidad de mimetizar sus mundos poéticos (ficionales) a las reglas de funcionamiento del régimen de experiencia empírica. La *poiesis* teatral puede generar la ilusión de una reproducción mimética de la empiria, pero, a la vez, organiza esa ilusión para

construir hipótesis, tesis, predicaciones sobre el mundo real, y preserva su naturaleza específica de obra de arte.

c) el fundamento es la ilusión de contigüidad entre mundo y arte: la dinámica de relación entre el ser del mundo y el ser del arte debe estar definida por la adecuación del segundo al régimen del primero. El arte se adecua a la percepción del régimen de experiencia y adquiere el estatuto de una extensión valorizada, de una prolongación multiplicadora de la empiria, pero, al mismo tiempo, supera la diversidad-trivialidad del acontecimiento empírico con la organización en una idea y con la configuración de una estructura de reglas específicas.

d) el tipo de escena canónica en materia de arte teatral es la realista¹⁴: sustentada en el procedimiento de ilusión de contigüidad metonímica entre los mundos real y poético, el realismo exige la puesta en suspenso de la incredulidad, la aceptación del pacto de recepción respecto de la posibilidad artística de dicha contigüidad. El espectador debe aceptar la convención por la que se sostiene que el mundo poético es una parte integrada al todo real, pero, a la vez, sabe que el arte proyecta una determinada valorización de la empiria y se separa de ella por su especificidad de construcción (reglas internas de la poética).

e) estatuto del artista y función del arte: es un observador del mundo real y un reproductor (reconstructor, recreador) de ese mundo en el arte, no crea un mundo autónomo a partir de su voluntad, sino que se limita a re-crear en la esfera poética las condiciones de funcionamiento de la empiria, con el objetivo de volver a ver la empiria, de verla mejor, de predicar sobre ella y, recursivamente, de incidir desde el arte en el mundo real. La recursividad es relevante en la poética del drama moderno: se parte del mundo para duplicarlo en el arte, pero se pretende que luego el arte incida en la modificación del mundo. Resulta muchas veces difícil precisar si se trata de un vínculo tautológico (el arte ilustra lo ya advertido en el régimen de experiencia) o revelador (el arte pone en evidencia lo propio de la empiria hasta entonces no advertido). La recursividad se resuelve como borramiento de los términos causa-efecto.

La poética naturalista propone una variante de la versión canónica del drama moderno: se trata de observar-analizar-exponer la empiria desde

¹⁴ Es importante señalar que el realismo excede las estructuras del drama moderno y se manifiesta en muchas otras poéticas. El drama moderno, en cambio, exige realismo para su versión ortodoxa.

los saberes rigurosos de la ciencia: ilustrar los saberes científicos *a priori* a través de esquemas narrativos escénicos; acceder a esos saberes a través del contacto con las tesis científicas, de allí que el artista debe informarse, documentarse, leer ciencia; partir de la observación de la naturaleza y elaborar un método que garantice un conocimiento riguroso. A la vez se trata de colaborar con la ciencia en la provisión de nuevos saberes desde el “teatro-laboratorio”. Como sostiene María Luisa Bastos (1989: 27-40), el naturalismo es un realismo que acentúa la “ilusión de científicismo”. Zola lo explicita en su manifiesto de 1879: “El naturalismo en las letras es, igualmente, el regreso a la naturaleza y al hombre, es la observación directa, la anatomía exacta, la aceptación y la descripción exacta de lo que existe [...] No más personajes abstractos en las obras, no más invenciones falseadoras, no más absoluto, sino personajes reales, la verdadera historia de cada uno, la relación de la vida cotidiana” (2002: 150); “No somos más que sabios, analistas, anatomistas, y nuestras obras tienen la certeza, la solidez y las aplicaciones de las obras de ciencia” (p. 163).

El drama moderno opera como mimesis realista en tanto posee la capacidad de someter los mundos poético-ficcionales al régimen de experiencia del mundo natural-social objetivo. Es discursivo porque se basa en la fluidez de la palabra dentro de la situación escénica, no cuestiona la posibilidad de contar con un alto caudal lingüístico: la acción verbal es un componente insoslayable de su poética, a veces más relevante que la acción física. Es expositivo porque los intercambios verbales son puestos al servicio de la exposición redundante de una tesis, del análisis, conocimiento y predicación sobre el mundo.

En la esfera del trabajo, el dramaturgo es consciente de cómo entabla vínculos entre empiria y creación poética. Obsérvese cómo resuelve Ibsen esa tensión en este metatexto: “En general establezco para cada una de mis piezas tres planes que difieren mucho por los detalles, si no por la trama. Después del primer esquema, me parece conocer a los personajes como si yo hubiera viajado con ellos en tren. En el borrador siguiente, todo se me aparece con más nitidez y yo los conozco como si juntos hubiéramos pasado un mes en un lugar de veraneo: ya distingo en ellos los rasgos fundamentales y las pequeñas particularidades de su carácter. Con todo, todavía sería posible un error de mi parte en algún aspecto esencial. En fin, con el tercer borrador, llego a los límites de mi conocimiento: ya no ignoro nada de esas gentes que he frecuentado durante tanto tiempo y tan de cerca. Son mis amigos íntimos. No me han de decepcionar, y tal como entonces los veo, es como los veré siempre. Yo no busco

símbolos, pinto hombres. No me atrevo a meter un personaje en una pieza hasta que sea capaz de contar mentalmente los botones de su levita”.¹⁵

Darío Villanueva ha señalado tres dimensiones del realismo que están presentes en la configuración del drama moderno:

• **realismo genético:** “Todo lo fija a la existencia de una realidad unívoca anterior al texto ante la que sitúa la conciencia perceptiva del autor, escudriñadora de todos sus entresijos mediante una demorada y eficaz observación. Todo ello da como resultado una reproducción veraz de aquel referente, gracias a la transparencia o adelgazamiento del medio expresivo propio [del teatro], el lenguaje [dramático y escénico], y a la «sinceridad» del artista” (2004: 43).

• **realismo formal:** “Hablaemos de realismo formal o inmanente como opuesto al realismo genético y le atribuiremos en vez de aquella «hermenéutica de reconstrucción» —la más lógica para poder proyectar en correspondencia el mundo interno descrito en el texto sobre el mundo real objetivo del que procedía— el principio desarrollado por Hans Georg Gadamer de la distinción estética, que lleva implícita la abstracción «de todo cuento constituye la raíz de una obra como su contexto original vital, de toda función religiosa o profana en la que pueda haber estado y tenido su significado». Es decir, la puesta en paréntesis de «dos momentos no estéticos que le son inherentes: objetivo, función, significado de contenido». (...) Esta doctrina gadameriana concede al texto vida propia, relativamente autónoma del autor y de su intención” (2004: 68).

• **realismo intencional:** “Nos acercamos así a la comprensión del realismo no desde el autor o desde el texto aislado, sino primordialmente desde el lector, con todos los avales necesarios de la fenomenología, que no concibe una obra de arte [teatral] en plenitud ontológica si no es actualizada, y de una pragmática que no considera las significaciones solo en relación con el mero enunciado, sino desde la dialéctica entre la enunciación, la recepción y un referente. Un realismo en acto, donde la actividad del destinatario es decisiva y representa una de las manifestaciones más conspicuas del principio de cooperación formulado por H. P. Grice” (2004: 114).

El realismo del drama moderno presenta estas tres dimensiones: la de la presuposición y consecuente sujeción al régimen de experiencia empírica propio del mundo o la realidad; la de una lógica interna del texto dramático y

¹⁵ Metatexto antológico de Ibsen, citado y traducido por Anderson Imbert (1946: 179).

del texto escénico que plantea un vínculo con la especificidad de lo artístico, la negatividad característica de la autonomía; la de la participación del espectador quien, para que haya realismo, debe partir de la aceptación de la convención realista incluso cuando es consciente de la especificidad artística de la obra y sus convenciones.

Consideramos que estas tres dimensiones del realismo son complementarias, no opuestas o refractarias entre sí y que, a diferencia de lo señalado por Villanueva, las tres están presentes en la teoría y en la práctica literaria-teatral de Zola (2004: 44 y sigs.). Por lo tanto, tres preguntas son insoslayables ante la poética del drama moderno:

1. ¿Cómo piensa la poética del drama moderno el mundo o la realidad con los que guarda un vínculo de realismo genético y sobre los que pretende incidir?

2. ¿Qué artificios o procedimientos estructurales establece el drama moderno para simultáneamente entablar el vínculo de la obra artística con el mundo/la realidad sustentados en forma objetivista y preservar la autonomía, la monumentalidad, la diferencia que hacen de esa obra una contribución al arte?

3. ¿Qué le pide el realismo del drama moderno al desempeño del espectador en cuanto al desarrollo de destrezas para que, pragmáticamente, la poética sea posible? ¿Qué diseño de espectador implícito realiza?

En tanto archipoética o modelo abstracto, los rasgos estructurales immanentes del drama moderno pueden sistematizarse en seis niveles, interrelacionados y, a la vez, subsumidos al efecto de ilusión de contigüidad metonímica entre mundo real objetivo y mundo poético:

• **realismo sensorial:** a partir de los datos provenientes de los sentidos (especialmente la vista, el oído y el olfato), la escena realista debe reproducir el efecto sensorial del mundo real, “como si” el espectador asistiera a una escena real¹⁶. El espectador debe poder aceptar la ilusión de una “cuarta pared” invisible, debe sentirse el espía de una situación “real” que no reconoce su presencia como testigo. Esa ilusión no debe romperse de ninguna manera (principio de dramaticidad). Para ello son fundamentales la función icónica de los signos, el empleo en escena de accesorios reales (objetos), la escenografía tridimensional (que desplaza los telones pintados), la abundancia de detalles

¹⁶ Véase Anne Surgers, “En dirección al ‘realismo’” en *Escenografías del teatro occidental* (2005: 130-136).

superfluos (R. Barthes) que contribuyen a crear el efecto de “diversidad de mundo” (Ph. Hamon), los materiales reales en la confección del vestuario, el efecto de la luz adecuado al régimen empírico, el acuerdo coherente entre escena y extraescena, el trabajo de los actores no direccionado frontalmente hacia el espectador (los actores pueden actuar “de espaldas” a la platea). Deben evitarse los guiños al público, los monólogos y soliloquios, el “salirse de personaje”. El realismo canónico no puede evitar valerse de recursos del realismo ingenuo, por ejemplo, el uso de comestibles calientes y olorosos durante la situación de una cena, el uso de fuego, la inclusión de animales vivos; sin embargo, muchas veces no puede renunciar a la mediación metafórica, especialmente en las escenas de violencia, sangre, sexo o muerte, en esos casos se buscan las resoluciones sensoriales más veristas a través de efectos especiales (que tanto desvelaban a un director como el naturalista André Antoine).

• **realismo narrativo:** en el plano de la articulación de los acontecimientos ficcionales entre sí, la poética del drama moderno busca mimetizar el funcionamiento empírico de las representaciones temporales en la vida cotidiana, pero, a la vez, lo tensiona con las necesidades de la coherencia narrativa inmanentes a la obra dramática. Se trata de lograr un equilibrio entre la lógica del régimen de lo real y la materialidad del arte, ya que —como señalamos arriba— incluso en el realismo el drama no pierde su dimensión poética. Se requiere la escena presentificadora de los acontecimientos (que se exponen “por ellos mismos” ante los ojos de los espectadores, de acuerdo con la observación de P. Szondi, 1994: 29), combinada con la inclusión dramática de relato (referencia verbal de los acontecimientos en su ausencia, con el objetivo de informar lo sucedido en el pasado o lo acontecido en el campo de la extraescena) a través del personaje (narradores internos, Abuín González, 1997: 23); linealidad progresiva (principio, desarrollo, fin) articulada según gradación de conflictos; ritmo y velocidad acordes a cada situación según la observación del régimen de experiencia; alternancia de secuencias sintácticas con acción y sin acción; causalidad explícita o implícita (inteligible o explicitable) en el vínculo entre los hechos; cronotopo realista (acuerdo entre espacio y tiempo según la observación de la empiria); distribución de la elipsis para anular zonas de representación trivial; ubicación estratégica y valorización central de los encuentros personales (E. Bentley) en tanto en dichos momentos reveladores es cuando más avanza la acción de la pieza.

• **realismo referencial:** lo narrado o mundo representado en escena (cuerpo semiótico II)¹⁷ debe guardar vínculos referenciales con la imagen del mundo real proveniente del régimen de experiencia. Dicha imagen varía de acuerdo con variables socio-culturales (por ejemplo, no conciben de la misma manera el régimen de experiencia un ateo y un creyente). Los componentes de la fábula y la historia (personajes, acontecimientos, objetos, tiempo y espacio representados) no pueden entrar en contraste con los datos y saberes que proveen las categorías de lo normal (lo que constituye norma, lo inexorable) y lo posible (lo contingente, incluso lo insólito) en el régimen de experiencia¹⁸. Algunos procedimientos en este nivel son los siguientes: el personaje referencial de identificación social; el acuerdo metonímico entre el personaje y el espacio que habita; el personaje con entidad psíquica y social (lógica de comportamientos, afectaciones, pasado y memoria, motivaciones, pertenencia socio-cultural, diferencia); la oposición de caracteres; las nociones de tipo y de individuo de rasgos definibles; el registro del tiempo contemporáneo que (a diferencia del drama histórico) busca acentuar el efecto de contigüidad entre el teatro y la vida inmediata.

• **realismo lingüístico:** la lengua de los personajes en escena debe contribuir, a través de su convencionalización, a generar efecto de realidad de acuerdo con la naturaleza del personaje, las situaciones, la pragmática del diálogo, etc., siempre referenciados con los saberes de la empiria. La lengua poética de los personajes busca asimilar su convención a la lengua natural. El uso de la prosa es excluyente. Se recurre a un alto caudal lingüístico de los personajes, que evidencia una gran confianza de los dramaturgos realistas en la capacidad de expresión y creación de sentido de la palabra.

• **realismo semántico:** todos los niveles están atravesados por el objetivo de exponer una tesis, que consiste en una predicación relevante, significativa sobre el mundo social, resultado del examen de lo real social, con vistas a ratificar o modificar su realidad. La producción de sentido se concreta desde la estructura narrativa, desde la composición del personaje,

¹⁷ Para la noción de cuerpo semiótico, véase *Cartografía teatral*, cap. II.

¹⁸ Por ejemplo, constituyen lo normal las leyes de la física y la química, la regularidad del tiempo (las estaciones, los momentos del día), las imposiciones de la naturaleza biológica, etc. En lo posible ingresa todo aquello que, de acuerdo con el régimen de experiencia, podría suceder, aunque no necesariamente (es posible que mañana sea un hermoso día, que vengan visitas, etc.) Sobre las nociones de lo normal y lo posible, véase Barrenechea, 1978: 89-90).

desde el plano lingüístico, etc. Tres procedimientos fundamentales son el personaje-delegado (Ph. Hamon), encargado de explicitar las condiciones de comprensión de la tesis; la creación de una red simbólica que objetiva y sintetiza la tesis a través de un símbolo o conjunto de símbolos (la “casa de muñecas”, el “pato salvaje”, los “espectros”, etc.); la redundancia pedagógica, herramienta de cohesión que garantiza la insistencia en la construcción de la tesis a lo largo del texto y en todos sus niveles. La tesis generalmente es unívoca, aunque la capacidad de producción de sentido del texto la supera y produce un efecto multiplicador de la semántica de la pieza. En el caso del naturalismo (variable interna de la poética realista), la tesis proviene de textos científicos preexistentes. En el realismo canónico la tesis suele poseer un carácter tautológico, es decir, preexiste a la creación de la pieza teatral. El texto predica una tesis cuyo contenido es extraartístico y ya se conoce antes de ver o leer la obra. Sin embargo, como observaremos en el análisis de *Una casa de muñecas* (Dubatti, 2009), el drama posee una capacidad semántica que excede la univocidad de la tesis y, en consecuencia, posibilita la generación de saberes nuevos, no tautológicos. Es relevante la observación de Zola respecto del carácter objetivo de la tesis, que debe dejar de lado toda “emoción” o “prejuicio” del autor: la tesis debe ser “impersonal”, el dramaturgo “no es más que un escribano que no juzga ni saca conclusiones. El papel estricto de un sabio consiste en exponer los hechos, en ir hasta el fin del análisis, sin arriesgarse en la síntesis; los hechos son estos, la experiencia probada en tales condiciones da tales resultados; y se atiene a estos resultados porque si quisiera avanzar a los fenómenos, entraría en el campo de la hipótesis; se trataría de posibilidades, no de ciencia” (2002: 160-161).

• **realismo “intencional” o voluntario en la pragmática del espectador:** la violencia o presión que implica someter los mundos poéticos a la lógica del régimen de la empiria y de la exposición de una tesis, muchas veces no garantiza que los textos no se desdelimiten del principio organizador del efecto de real. En esos casos, de acuerdo con Darío Villanueva, es el lector o el espectador del drama el encargado de mantener viva, a puro pacto de recepción, la dinámica de la convención. Para que haya realismo, el espectador debe aceptar la existencia de un mundo anterior a la poíesis, la sujeción de esta al funcionamiento de ese mundo, el sistema de convenciones que generan la ilusión de contigüidad, la función del arte y del artista antes señalados, etc. Como puede observarse, cada concepción de teatro exige a los espectadores un principio de colaboración, desempeños, presuposiciones y saberes diversos.

Tal como sostiene la Poética Comparada, las archipoéticas ofrecen al menos seis versiones de despliegue histórico y en el caso del drama moderno esto resulta verificable por la gran productividad de su modelo. Las versiones son las siguientes:

1. la versión canónica, que acabamos de caracterizar en su modelo abstracto, y que puede hallarse en la micropoética de los textos de Henrik Ibsen de su período canónico: *Los pilares de la sociedad* (1877), *Una casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881), *Un enemigo del pueblo* (1882) y *El pato salvaje* (1884).

2. la versión ampliada, en la que la estructura canónica presenta intertextos de otras archipoéticas subordinadas. Puede verificarse en una vasta literatura dramática, entre la que se cuentan textos del mismo Ibsen (*El arquitecto Solness*, *El niño Eyolf*, *Cuando despertemos entre los muertos*) y de Arthur Miller (drama moderno e intertextos del cine en *La muerte de un viajante*, 1949).

3. la versión fusionada de dos archipoéticas (ambas archipoéticas se imponen como formalizadoras de la organización del nuevo modelo) puede hallarse en el teatro de August Strindberg, ya en *El padre* (1887) y *La señorita Julia* (1888), pero especialmente en la versión más compleja, *La danza macabra* (1900). También en el teatro de Eugene O'Neill, *El mono velludo* (1922).

4. la versión crítica o cuestionamiento interno de la versión canónica: se trata de una versión avanzada por su capacidad de síntesis y economía sobre la organización de la poética canónica, y que recurre a intertextos de otras archipoéticas. Sobresale en el realismo crítico de Bertolt Brecht: *Madre Coraje* (1939), *Vida de Galileo* (1939), *El círculo de tiza caucasiense* (c1940).

5. la versión paródica, que trabaja sobre el modelo de la repetición y la transgresión de componentes de la versión canónica, puede hallarse tempranamente en la estructura de *Ubú Rey* (1896) de Alfred Jarry y en *La cantante calva* (1950) de Eugene Ionesco.

6. la versión disolutoria o versión negativa, cuya poética resulta del ejercicio de violencia sistemática contra los fundamentos de la versión canónica. Pueden leerse como versiones disolutorias del drama moderno *Esperando a Godot* (1952) o las piezas del teatro breve de Samuel Beckett.

Martínez Estrada y las estructuras del drama moderno

Los tres dramas escritos por Martínez Estrada en su segunda etapa teatral responden a las estructuras del drama moderno, pero en su versión ampliada,

es decir, incorpora procedimientos de otras poéticas —expresionismo, simbolismo— subordinados a una matriz que proviene del drama moderno canónico. Como hemos adelantado arriba, en la secuencia de escritura *Lo que no vemos morir* / *Sombras* / *Cazadores*, se advierte una progresiva intensificación de la incorporación de otros procedimientos, pero la poética del drama moderno sigue siendo basal. Nos detendremos en el análisis de *Lo que no vemos morir* para señalar, primero, su relación con el drama moderno, y luego la presencia de procedimientos de ampliación con otras poéticas.¹⁹

Martínez Estrada escribe *Lo que no vemos morir* desde la base mimético-discursivo-expositiva objetivista del drama moderno. La historia de Pablo, Marta y su familia está construida desde la mimesis realista por la ilusión de contigüidad que se genera entre el mundo poético-ficcional y el régimen de experiencia del mundo natural-social objetivo. La mimesis realista garantiza que el espectador establecerá relaciones entre la obra y el mundo contemporáneo, de allí que la historia que se cuenta sea contemporánea al mundo real del espectador. En cuanto a lo discursivo, Martínez Estrada se funda en la fluidez de la palabra dentro de la situación escénica, otorga a sus personajes un alto caudal lingüístico que coloca en primer plano la acción verbal. Pone todos estos componentes al servicio de la exposición de una tesis, del análisis, el conocimiento y la predicación sobre el mundo compartido con los espectadores. Martínez Estrada respeta los cinco principios de la concepción del drama moderno: a) parte del supuesto de que el ser del mundo es objetivo, “real”, compartido por todos los hombres, posee reglas estables, y puede ser investigado, comprendido y predicado; b) el ser del arte tiene la capacidad de complementarse con el ser del mundo real, puede mimetizar sus mundos poéticos (fccionales) de acuerdo con las reglas de funcionamiento del régimen de experiencia empírica; c) desarrolla los mecanismos de ilusión de contigüidad entre mundo y arte; d) recurre a la escena realista; e) se autoatribuye un estatuto de artista observador del mundo real y capaz de reproducir el funcionamiento de ese mundo en el arte, así como otorga a su teatro la función de volver a ver la empiria, de verla mejor, de predicar sobre ella y, recursivamente, de incidir desde el arte en el mundo real. En el caso de Martínez Estrada la recursividad es relevante: parte de la observación y el análisis del mundo para duplicarlo en el arte, pero pretende además que el arte incida en la modificación del mundo. Es,

¹⁹ Para el análisis de *Sombras* y *Cazadores*, remitimos a nuestra conferencia citada en nota 1 o al prólogo de *Teatro* de Martínez Estrada de próxima edición en EDIUNS.

a la vez, un vínculo tautológico (el arte ilustra lo ya advertido en el régimen de experiencia) y revelador (el arte pone en evidencia lo propio de la empiria hasta entonces no advertido). He aquí la doble instrumentalidad del drama moderno, presente en *Lo que no vemos morir*, en complementariedad con la función que el teatro independiente —y especialmente el Teatro del Pueblo, que estrena la obra— otorga al teatro como escuela.²⁰

No se trata en Martínez Estrada de la exposición de saberes científicos, tomados de sus lecturas de la ciencia, sino más bien de saberes que provienen de la auto-observación de la propia existencia en el mundo. En su caso, como en el de Strindberg (Dubatti, 2009), la base objetivista, como veremos enseguida, se combina con una dimensión subjetivista. En la esfera del trabajo, como el dramaturgo del drama moderno, Martínez Estrada es plenamente consciente de sus métodos de observación social y de auto-observación existencial, explicitados en sus ensayos e incluso en su poesía.

Para componer *Lo que no vemos morir*, Martínez Estrada pone en ejercicio las tres dimensiones del realismo presentes en la configuración del drama moderno señaladas por Villanueva (2004): *realismo genético* (la reproducción veraz del referente observado en la realidad social y existencial), *realismo formal* (concede al texto vida propia, relativamente autónoma del autor y de su intención) y *realismo intencional* (garantiza desde la construcción de la poética que el lector acepte la convención realista, su principio complementario de cooperación).

Detengámonos primero en los artificios o procedimientos estructurales del drama moderno canónico con los que Martínez Estrada construye *Lo que no vemos morir*, luego observaremos los procedimientos de ampliación provenientes de otras poéticas. Seguiremos en nuestro primer paso los seis niveles de realismo:

• **Realismo sensorial:** a partir de los datos provenientes de los sentidos (especialmente la vista, el oído y el olfato), la escena realista de *Lo que no vemos morir* reproduce el efecto sensorial del mundo real, “como si” el espectador asistiera a una escena real. Esto se desprende de la primera didascalía, en la que Martínez Estrada diseña el espacio escénico: “Comedor, a todo lo ancho del escenario. Amplia puerta que puede cerrarse con cortinas, comunica con el escritorio”, etc. (1957: 18). El dramaturgo diseña un espectador-modelo que acepta la ilusión de una “cuarta pared” invisible y sostiene el principio de dramaticidad (el mundo ficcional parece desempeñarse ajeno a la presencia del

²⁰ Sobre la relación del teatro independiente con el concepto de teatrista ilustrado, véase Dubatti 2012a.

público en la sala, sin fracturas, a la manera del “drama absoluto” del que habla Szondi, 1994). En la descripción del espacio escénico Martínez Estrada recurre a todos los componentes de la escena realista característica del drama moderno: la función icónica de los signos, el empleo de accesorios reales (objetos), la escenografía tridimensional (que desplaza los telones pintados), la abundancia de detalles superfluos y el efecto de “diversidad de mundo”, los materiales reales en la confección del vestuario, el efecto de la luz adecuado al régimen empírico, el acuerdo coherente entre escena y extraescena, el trabajo de los actores no direccionado frontalmente hacia el espectador (los actores podrían actuar “de espaldas” a la platea). Deben evitarse los guiños al público, los monólogos y soliloquios, el “salirse de personaje”. Ningún componente de la imagen multisensorial de la escena quiebra el efecto de real.

• **Realismo narrativo:** Martínez Estrada combina la escena presentificadora de los acontecimientos (que se exponen “por ellos mismos” ante los ojos de los espectadores) con la inclusión dramática de relato a cargo de personajes-narradores internos. Trabaja con una linealidad progresiva (principio, desarrollo, fin) articulada según gradación de conflictos, según una secuencia narrativa prototípica (Adam, 1992)²¹:

1. Situación inicial: cubre casi todo el Acto I, en el que se cuenta la situación desesperante de los negocios de Pablo y el malestar de su relación con Marta, justo el día en el que cumplen 25 años de casados. Se trata de una situación inicial extensa, en la que Martínez Estrada actualiza abundante información sobre el pasado de los personajes (y estratégicamente oculta parte importante de esa información que nunca será revelada en el transcurso de la obra, en un juego relevante con las expectativas del público, deseoso de saber).

2. Complicación: el suicidio de Marta, magistralmente manejado por Martínez Estrada desde la elipsis y el recurso del entreacto madurativo.

²¹ Para Jean-Michel Adam (*Les textes: types et prototypes*, Paris, Nathan Université, 1992), el texto narrativo se define por una secuencia, estructura o red relacional jerárquica. Es la unidad constitutiva del texto conformada por grupos de proposiciones (macroproposiciones). La proposición es una unidad ligada por el movimiento doble complementario de la secuencialidad y la conexidad. La secuencialidad es la estructura jerárquica a la que se integran las proposiciones; la conexidad es la sucesión lineal de esas proposiciones. Para Adam hay cinco secuencias prototípicas (número reducido de tipos de reagrupamiento de proposiciones elementales): narración, descripción, argumentación, explicación y diálogo. La secuencia narrativa prototípica puede esquematizarse de este modo: Situación inicial - Complicación - Re(Acción) - Resolución - Situación final.

Se oye el disparo del arma justo en el cierre del Acto I. El espectador dudará durante el intervalo entre Acto I y Acto II quién se ha matado, ya que tanto Pablo como Marta pueden haberse suicidado. Recién sabremos efectivamente qué ha sucedido en el arranque del Acto II, Pablo aparece en el comienzo de la Escena 1 y se refiere a la muerte de Marta.

3. Re(Acción): toma todo el Acto II y buena parte del III. Frente al suicidio de Marta, Pablo irá tomando conciencia de su nueva situación, se sentirá culpable e irá cayendo progresivamente en un nuevo estado de desesperación y agotamiento, confusión y lucidez. Dialogará con la sirvienta María sobre el secreto de su esposa, se encontrará en el espacio del sueño con Marta, intentará ordenar en lo posible algunas cuentas pendientes, pedirá a sus hijos dinero para pagar la deuda con su cuñado Andrés (dinero que le será negado), se enterará del secreto de su mujer (el hijo perdido) en diálogo con su hija Ofelia.

4. Resolución: Acto III, Escena 6 (escena final). En diálogo con Eva, su cuñada, Pablo realiza una confesión final y le anuncia que partirá “Para no mirar a la muerte. Sino adelante. A la soledad” (1957: 74). Finalmente, parte de su casa en un nuevo estado de conciencia. Es esta, en realidad, su segunda partida del hogar, pero ahora diferente: “Lo que ninguno de los dos sabremos es si me voy sin culpa. Ni cuál es el sentido de esas cosas que mueren en nosotros y que no vemos morir” (1957: 75).

5. Situación final: breve mirada final en la que Eva despide a Pablo (en la extraescena) mientras lo mira alejarse desde la ventana, en situación deliberadamente semejante a la de la despedida anterior de Pablo con el Cobrador. Escribe Martínez Estrada: “(*Sale Pablo. Eva mira por la ventana, a la calle, como Pablo cuando se fue el Cobrador. Un largo silencio. Eva levanta una mano, como saludando. Telón.*)” (1957: 75).

La secuencia se articula a través de la ubicación estratégica y la valorización central de los encuentros personales (procedimiento fundante del drama moderno canónico), y es en dichos momentos reveladores cuando más avanza la acción. Martínez Estrada multiplica los encuentros personales de Pablo con Marta (Acto I y Acto III, este último en el plano del sueño), con Eva (en los tres actos), con sus hijos, con la sirvienta María, con el Cobrador, con su cuñado Andrés... En todos los casos combina la acción verbal con la acción interna, la acción manifestada por el silencio de los personajes, lo que se dice y lo que se calla, de lo que resulta una causalidad implícita que se encarga, paradójicamente,

de explicitar el misterio de la existencia, la necesidad de aceptar que no se sabe, la imposibilidad de decir. Martínez Estrada centra la acción en el balance existencial, la reflexión a partir del paso del tiempo en la propia vida y el devenir de la existencia, por lo que su obra busca un equilibrio entre realismo social y realismo psicológico. Es relevante recordar que este procedimiento de la acción interna ya está presente, con la consecuente anulación de las estructuras monológicas, en la versión canónica del drama moderno, por ejemplo, en *Una casa de muñecas*, de Ibsen (véase al respecto Dubatti, 2006a, y especialmente nuestro estudio preliminar a Ibsen, 2006). Martínez Estrada preserva en los tres actos el mismo cronotopo realista del interior de la casa.

• **Realismo referencial:** el mundo representado por *Lo que no vemos morir* se vincula referencialmente con la burguesía argentina contemporánea, y por extensión con la sociedad argentina en su conjunto (los otros sectores sociales con los que la burguesía se vincula). Hay una correlación entre campo interno referencial de la obra y campo externo referencial (el mundo de la vida social/existencial en la empiria). Los componentes de la fábula y la historia (personajes, acontecimientos, objetos, tiempo y espacio representados) no entran en contraste con los datos y saberes que provienen de la empiria, Martínez Estrada se maneja dentro de las categorías de lo normal (lo que constituye norma, lo inexorable) y lo posible (lo contingente, incluso lo insólito) en el régimen de experiencia (Barrenechea, 1978). *Lo que no vemos morir* trabaja su poética con los principales procedimientos canónicos del realismo referencial: el personaje referencial de identificación social; el acuerdo metonímico entre el personaje y el espacio que habita; el personaje con entidad psíquica y social (lógica de comportamientos, afectaciones, pasado y memoria, motivaciones, pertenencia socio-cultural, diferencia), con historia (método biográfico); la oposición de caracteres; las nociones de tipo y de individuo de rasgos definibles; el registro del tiempo contemporáneo que (a diferencia del drama histórico) busca acentuar el efecto de contigüidad entre el teatro y la vida inmediata.

• **Realismo lingüístico:** la lengua de los personajes en escena genera efecto de realidad (tal como se pensaba ese registro en los años cuarenta). Martínez Estrada mimetiza el régimen lingüístico poético interno a la obra, a través del léxico, la pragmática del diálogo, las funciones del lenguaje, etc., de acuerdo con la observación de la lengua natural en la empiria. El habla de los personajes se funda en una convención que busca la ilusión de contigüidad con el habla en la sociedad contemporánea. Los personajes hablan en prosa, como es característico del realismo en oposición a la tradición ancestral del teatro

en verso (y a diferencia de *Títeres...*). Se recurre a un alto caudal lingüístico de los personajes, que evidencia una gran confianza de Martínez Estrada en la capacidad de expresión y creación de sentido de la palabra, pero también al uso de lo no-dicho, de la palabra silenciada, de la palabra de la acción interna, componente que Martínez Estrada reivindica como presente en la vida cotidiana.

• **Realismo semántico:** en *Lo que no vemos morir* todos los niveles del realismo están atravesados por el objetivo de exponer una tesis, que —como en el drama moderno canónico— consiste en una predicación relevante, significativa sobre el mundo social, resultado del examen de lo real social, con vistas a ratificar o modificar su realidad. La tesis de Martínez Estrada es desoladora, y, a la vez, catártica, y como veremos enseguida (al estudiar los procedimientos de ampliación del drama moderno) tiene una base subjetivista: la existencia nos condena a la muerte, la disolución y el fracaso, con el paso del tiempo todo va muriendo en nosotros, pero nos empeñamos en no verlo morir, en algún momento de la existencia abrimos nuestra percepción a esos procesos de degradación y asumimos una nueva relación con la muerte. Nuestra nueva relación con la muerte se transforma en un nuevo estado de conciencia, que implica una mirada lúcida sobre la verdadera realidad. Conocer esa verdadera realidad implica aceptar el misterio, es decir, aceptar que nos está vedado conocer, comprender, desentrañar el porqué de esa verdad del mundo. Y esa lucidez, dolorosa, a la vez, es catártica: es necesario enfrentar esta verdad porque “cuanto más padezco, más me siento aliviado”, afirma Pablo (1957: 47). Como es característico de una zona del drama moderno (por ejemplo, *Los pilares de la sociedad*, *Una casa de muñecas*, *Un enemigo del pueblo*, *Espectros* de Ibsen, no así *El pato salvaje* que propondrá la tesis contraria de la “mentira vital”), Martínez Estrada propone valerse del teatro para mirar de frente la realidad, la verdad (tal como el autor la concibe). El (auto)engaño (no querer ver la realidad) es, a la larga, peor que la toma de conciencia sobre cómo funciona realmente la vida. Martínez Estrada se vale de los tres procedimientos fundamentales para la explicitación de esta tesis: los personaje-delegados (Pablo, Eva, Marta cumplen la función de explicitar las condiciones de recepción de la tesis); la creación de una red simbólica que objetiva y sintetiza la tesis a través de un símbolo o conjunto de símbolos complementarios (la “tabla en el naufragio”, el “hijo perdido”, con la riqueza semántica que se despliega en estos símbolos-canteras que enlazan en red con el cierre de la fábrica, la muerte de Marta, la disolución de la familia, etc.); la redundancia pedagógica, la isotopía, la insistencia —repetición

con variaciones— en los mismos núcleos semánticos para garantizar la comunicación de la tesis.

• **Realismo “intencional” o voluntario en la pragmática del espectador y el lector:** implícitamente, Martínez Estrada diseña un espectador y un lector encargados de mantener viva, a puro pacto de recepción, la dinámica de la convención realista. Todos los niveles anteriores diseñan pregnantemente un espectador/lector dispuesto a asumir el pacto de recepción realista del drama moderno, con la intención de volver a ver la empiria/existencia real desde el teatro, verla mejor, salir del teatro con una predicación sobre el mundo social/existencial, hacer con ese saber algo en la vida cotidiana.

Ampliación del drama moderno: procedimientos

Reconocida la matriz procedimental del drama moderno canónico, de la que sin duda Martínez Estrada es deudor, detengámonos ahora brevemente en los procedimientos de la versión ampliada con componentes de la poética expresionista y simbolista:

• **Tesis subjetivista:** a diferencia del drama moderno canónico, Martínez Estrada no fundamenta su tesis en un corpus científico o en una documentación/observación objetivista, sino en la propia experiencia subjetiva. Su tesis está relacionada con la vehiculización teatral de la propia visión de mundo: a la manera del protoexpresionismo (Dubatti, 2009), *Lo que no vemos morir* habilita la concepción de que el teatro puede transmitir tesis vinculadas a la experiencia autobiográfica, a la autorreflexión existencial, a las “dramaturgias del yo” (como sucede precursoramente con Strindberg y más tarde, entre otros, con Eugene O’Neill; véase al respecto nuestro análisis de *La señorita Julia*, de Strindberg y *El mono velludo* de O’Neill en Dubatti, 2009). La concepción de Martínez Estrada se relaciona con el expresionismo por la valoración de la experiencia subjetiva del hombre como fundamento de la realidad y del mundo social. Paradójicamente, el expresionismo sostiene que la experiencia subjetiva construye el mundo compartido y, por lo tanto, dar cuenta de la experiencia subjetiva es ampliar los límites de la objetividad. Lo individual subjetivo también es histórico, y, por lo tanto, es transmisible a todos los hombres cuando adquiere un nivel transubjetivo. Como hemos estudiado en otra oportunidad, el expresionismo propone una nueva “objetividad subjetiva” que amplía, enriquece el conocimiento de la realidad y la empiria, como quería

el drama moderno en sus orígenes canónicos objetivistas. Se trata de una visión evolucionada, enriquecida de la base objetivista del primer drama moderno, que deja “entrar” a las estructuras del drama moderno una visión más amplia de los límites del régimen de la experiencia humana.

• **Posible intertexto de la noción simbolista de “lo trágico cotidiano” de Maurice Maeterlinck:** para la tesis de Martínez Estrada vivir es enfrentar la muerte, el absurdo, la soledad, la falta de amor y comprensión (incluso de los hijos), la propia mediocridad, enfrentar la humillación del tiempo y la degradación, asumir la depresión, la equivocación, la frustración de los ideales, el mundo como “infierno” (1957: 52). Hay un símbolo de síntesis: “la vida es como una tabla en un naufragio, una tabla en el océano, a la que nos agarramos sin soltar (...) no sabía nada, en medio del misterio (...), agarrado a la tabla, nada más. Esto que vemos es apenas lo que alumbra un fósforo en la noche” (1957: 54, final del Acto II). Con respecto a la supuesta “ausencia” de conflictos en la dramaturgia del primer simbolismo, Maeterlinck reflexiona en *Le trésor des humbles* (El tesoro de los humildes, 1896) sobre su voluntad de redefinir el conflicto trágico en la dimensión misma del misterio de vivir: “Existe un trágico cotidiano que es mucho más real, mucho más profundo y mucho más conforme a nuestro ser verdadero que el lado trágico de las grandes aventuras. Es fácil sentirlo, pero no es fácil mostrarlo, porque este sentimiento trágico no es simplemente material o psicológico. No se trata ya aquí de la lucha determinada de un ser contra otro ser, de la lucha de un deseo contra otro deseo, o del eterno combate de la pasión y el deber. Se trataría más bien de hacer ver lo que de sorprendente hay en el simple hecho de existir. Se trataría más bien de hacer ver la existencia de un alma en sí misma, en medio de una inmensidad que no está nunca inactiva. Se trataría más bien de hacer oír, por encima de los diálogos ordinarios de la razón y de los sentimientos, el diálogo más solemne e ininterrumpido del ser y de su destino”.²² Hay en Martínez Estrada esta noción de que lo trágico está en la situación metafísica de existencia del ser humano: en su enfrentamiento con la muerte, el tiempo, lo absurdo, el misterio, la degradación, la disolución. El auténtico antagonista de esta tragedia cotidiana es el “personaje sublime” presente en el “teatro estático” del primer simbolismo, signo-cero, poética extrema de la

²² Citamos por la traducción de González Salvador, 2000: 62-63. Para ampliar esta noción, véanse los estudios sobre drama simbolista y el teatro de Maeterlinck en Dubatti, 2009: 143-208.

representación sin significante (véase nuestro análisis de *Los ciegos*, Dubatti, 2009: 181-208). El conflicto no puede pensarse solo en términos de causalidad social o responsabilidad individual, sino que accede a un plano metafísico, ligado a los fundamentos de la existencia, más allá de lo social y lo individual.

• **Valor del misterio y aceptación de la infrasciencia:** ya desde el título, en *Lo que no vemos morir* se pone el acento en la indigencia del hombre frente al conocimiento, en su no-saber, en la infrasciencia como categoría poética y filosófica (se sabe menos de lo que debería saberse, de lo que necesitaría saberse para vivir). La pieza de Martínez Estrada insiste en el “misterio” como lugar inabordable para el conocimiento y la comprensión humanos (1957: 56, 58, 64, 75). Tanto lo hace en la explicitación de la tesis (baste citar a Pablo como personaje-delegado en sus últimas palabras en la pieza: “Lo que ninguno de los dos sabremos es si me voy sin culpa. Ni cuál es el sentido de esas cosas que mueren en nosotros y que no vemos morir”, 1957: 75), como en la construcción narrativa y referencial del drama (la acción interna de Marta en el Acto I, que ha decidido suicidarse y ni Pablo ni el espectador lo saben; el misterio que envuelve lo que ha hecho Pablo en su primera salida del hogar; la voluntad de Pablo de no conocer el “secreto” de boca de María; todo lo importante que está en el pasado de los personajes y deliberadamente no se informa al espectador; incluso el final, abierto, ¿a dónde se va Pablo?, ¿qué hará de su vida ahora?). Todos los personajes son infrascientes, el dramaturgo coloca al espectador en un lugar de infrasciencia; es más, acaso el dramaturgo mismo escribe desde la infrasciencia como condición de creatividad, ni él mismo sabe lo que no saben sus personajes.²³ La infrasciencia otorga una condición paradójica a la tesis (se sostiene que se sabe que no se sabe) y a la función del drama moderno: a diferencia de la versión canónica, la versión ampliada propone el misterio como un límite. Este nuevo drama moderno confronta al autor y al espectador con la conciencia de su límite frente al conocimiento, el progreso, el saber y el poder. Se pone el drama moderno al servicio del planteamiento de los límites de la Modernidad. Paradójicamente, ese límite es un nuevo principio del conocimiento, la posibilidad de iniciar una nueva relación con el mundo, y, por lo tanto, constituye un nuevo pulso de modernización.

• **Procedimiento expresionista de objetivación escénica de los contenidos de la conciencia de Pablo:** el Acto III se inicia con una típica

²³ Sugerimos confrontar esta concepción con la que explicita Ibsen sobre la relación con sus personajes (citada arriba).

escena de expresionismo subjetivo. Pablo dialoga con Marta, ya muerta, en lo que parece ser un sueño objetivado escénicamente. Se quiebra el cronotopo realista objetivista y se accede a la interioridad del personaje de Pablo. El escenario está en sombras, pero el espectador oye el diálogo, que acontece en la conciencia del personaje. Se trata de un procedimiento relevante para la estructura narrativa, ya que en él se adelanta el contenido del secreto de Marta (“el hijo perdido”), que ratificará más tarde Ofelia. Con inteligencia Martínez Estrada pone en suspenso la resolución del estatus ontológico de esa escena: sabemos que acontece en el “interior” de Pablo, pero ¿es onírica?, ¿el sueño opera como un espacio de encuentro con el más allá de los muertos?, ¿es pura sugestión psicológica de Pablo, encausada en el sueño por la conexión con el inconsciente?, ¿cree Martínez Estrada en la vía de comunicación con los muertos? Nueva ruptura del diseño objetivista del drama moderno canónico: Martínez Estrada abre una instancia-puente entre mundos, más allá del mundo objetivo del drama moderno canónico. Coloca al espectador en un lugar de infrascencia: ¿dónde acontece este diálogo, es puente con qué otras realidades que exceden el mundo objetivamente cognoscible, mensurable, predicable? ¿Podemos hablar de una hierofanía, de una manifestación de lo sagrado (entendido como lo radicalmente otro respecto del mundo profano, en este caso, el mundo metafísico de los muertos), o en realidad se trata de un mecanismo explicable en términos psicológicos? Una nueva instancia refuerza esta desmaterialización de la escena realista y la apertura de lo real a otros planos de existencia: en el diálogo con la hija, en el Acto III, esta parece transformarse en una “médium” de conexión con la esposa muerta. Deliberadamente Martínez Estrada lleva al espectador y al lector a preguntarse: ¿quién habla en la Escena 6 del Acto III?

• Superación de la idea de tipo/individuo del personaje realista y representación de otra trama de relaciones entre los personajes: en *Lo que no vemos morir* se sugiere una trama arquetípica que conecta a los personajes más allá de sus tipos sociales y sus individualidades. Todos los hombres son el mismo hombre, o todos los hombres atraviesan la misma experiencia, son iguales frente al misterio, parece decir Martínez Estrada. Pablo y el Cobrador se llaman de la misma manera, y el dramaturgo insiste en los paralelismos de sus acciones y existencias, más allá de sus diferencias sociales e individuales (edad, estatus social, relación empleador-empleado). Tanto en el encuentro personal expresionista con Marta como en el “realista” con su hija Ofelia, aparece el juego de correlaciones: la Mujer es, a la vez, Madre, Esposa, Hija. Nuevamente podemos establecer una conexión con el protoexpresionismo y con el expresionismo en la relación con

una representación de lo humano que rompe el concepto realista de personaje (Abirached) para ampliar los límites de la percepción de lo real, por el vínculo con lo inconsciente, con lo esencial y con la historia ancestral.

• **Ampliación semántica del título:** tal como señalamos en otra oportunidad (Dubatti, 2009), el título del drama moderno es significativo en la orientación del lector y del espectador hacia la tesis. En el caso de *Lo que no vemos morir*, se cumple ese valor, pero va más allá de la comunicación de los contenidos de la tesis. El título del drama es tan abierto que, más allá de garantizar la comunicación, habilita un plano de estimulación: el lector y el espectador pueden cargarlo de infinitas significaciones. Podríamos reescribir el título, en complementariedad con su cantera semántica, de la siguiente manera: “Todo eso que no vemos morir”. El título adquiere una dimensión genérica, totalizante, que excede los planteos internos de la pieza. El título se ha vuelto deliberada y ampliamente polisémico. Si bien en casos como *Una casa de muñecas* el título ya registra ese valor de ampliación, en Martínez Estrada el título es más amplio aun en su capacidad abarcativa: designa todo aquello “que no vemos morir”. Esto incluye, sin duda, aspectos de la trama (no vemos morir a Marta, no hemos visto morir al “hijo perdido”, no vemos morir todo lo que muere en el alma y en la existencia de los personajes como Pablo), pero también permite al espectador establecer múltiples conexiones referenciales más allá de los planteamientos internos de la pieza. Hay que celebrar este título tan abierto de Martínez Estrada por su poder de estimulación referencial y en la producción de sentido.

• **Estatismo de la estructura narrativa:** se le ha cuestionado al drama de Martínez Estrada, tanto en la crítica de la época como en la bibliografía analítica posterior, la composición de su estructura dramática, ya sea por la falta de acontecimientos, por la relativa ausencia de acción física en los Actos II y III, o por los extensos parlamentos (en muchos casos con baja acción verbal). Se ha vinculado estos componentes a su impericia en la construcción dramática. Sin embargo, podemos pensarlos de otra manera, al servicio de otra búsqueda. Por un lado, los Actos II y III responden a la gradación en la construcción de una nueva conciencia, los pasos que va dando Pablo entre la confusión y la lucidez, hasta la revelación final que marca su voluntad de alejamiento/desprendimiento y la salida de su casa. Martínez Estrada piensa la estructura no como en la narrativa de acontecimientos del drama moderno canónico, sino como un drama del nacimiento de una nueva conciencia. Tal vez pueda leerse aquí una deuda con el expresionismo. Por otro lado, hay que establecer un vínculo con el “teatro estático” del simbolismo, con la representación dramática de lo

“trágico cotidiano”. Los mundos simbolistas aportan al teatro su propia lógica narrativa, diversa de la lógica temporal del régimen de experiencia, con el que contrastan radicalmente. Se favorecen las situaciones de pasaje/conexión, viaje y transformación de las representaciones del régimen empírico a la alteridad (a través del sueño, de lo fantástico, del acceso a lo metafísico), o se construye directamente un cronotopo específico, que sustenta sus reglas en la autonomía artística o la infrasciencia jeroglífica. Maeterlinck es claro al respecto: “El poeta dramático (...) está obligado a hacer descender a la vida real, a la vida de todos los días, la idea que él se forja de lo desconocido. Es preciso que nos muestre de qué modo, bajo qué forma, en qué condiciones, según qué leyes, a qué fin obran sobre nuestros destinos las potencias superiores, las influencias ininteligibles, los principios infinitos, de los cuales, en cuanto poeta, está persuadido de que está lleno el universo” (1958: 69). Los acontecimientos responden a una causalidad implícita difícilmente inteligible por su conexión con la convención teatral o con lo desconocido. Se valora especialmente lo estático y el silencio. Ana Balakian señala que “las mutaciones que el simbolismo consiguió en la escritura poética son nada comparadas con los ataques que llevó a cabo contra la forma dramática” (1969: 155). Aclaremos: contra la forma dramática de muchos siglos de historia. Balakian distingue tres aspectos singulares del simbolismo narrativo (extensibles a la totalidad de la poética) que fueron en su época considerados “defectos” o “puntos en contra” del teatro simbolista: el teatro simbolista “no daba personajes ni oportunidades para la interpretación” (p. 156) de acuerdo con las fórmulas del teatro de éxito; “en el drama simbolista no hay crisis o conflicto” (p. 156); “no contenía ningún mensaje ideológico, en un momento en que el teatro se había convertido en tribuna para la predicación de normas morales” (p. 156). Nos complace abrir el siguiente interrogante: cuando se le cuestiona a Martínez Estrada su dominio de la estructura dramática, ¿no será que se lo está pensando desde una poética que justamente él está tratando de cuestionar por la vía del expresionismo y del simbolismo? Más allá de la posibilidad de llevar a escena esta pieza en las condiciones de la teatralidad actual, ¿por qué no pensar su búsqueda en las condiciones de su historicidad, la de dinamización interna del drama moderno, incluso dentro de un concepto de teatro para ser leído, no para ser representado?

En conclusión, con la segunda concepción de su dramaturgia, Martínez Estrada contribuye a desarrollar la poética del drama moderno en el teatro argentino (introducida a comienzos del siglo XX, Dubatti, 1998, 2006b).

Martínez Estrada dinamiza las convenciones del drama moderno en el teatro nacional, trabaja con una versión ampliada con procedimientos del expresionismo y del simbolismo. Su conexión con el drama moderno va más allá de las lecturas de Ibsen y Strindberg, y se conecta con la poética abstracta del drama moderno, patrimonio del teatro mundial, presente en al menos cuatro o cinco décadas de teatro, incluso en expresiones del teatro del Río de la Plata. No hay que desestimar su conocimiento de Maurice Maeterlinck, O'Neill, Henri Lenormand, Georg Kaiser, Ernst Toller y otros dramaturgos (cuya producción puede haber sido vista en escena o leída por Martínez Estrada). Tampoco hay que desestimar la presencia de estas poéticas (drama moderno ampliado, simbolismo, expresionismo) en el cine. Esta concepción de Martínez Estrada es complementaria con la que en paralelo está desarrollando la modernización del teatro argentino en los circuitos de producción independiente y profesional (o comercial de arte, Dubatti, 2012b). ¿Por qué dinamiza Martínez Estrada las convenciones del drama moderno?: para vehicular su tesis subjetivista y proponer una pedagogía existencialista, una nueva catarsis, una mirada de reconocimiento sobre el misterio contra una burguesía materialista. Ajusta el drama moderno a su proyecto creador, en íntima conexión intratextual con sus ensayos, sus poemas y sus cuentos.

Bibliografía

- AAVV. (1982) *Polémica sobre el realismo*, Ricardo Piglia comp., Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982, 141-155.
- Abirached, Robert (1994) *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid: ADE.
- Abuín González, Angel (1997) *El narrador en el teatro*, Universidade de Santiago de Compostela.
- Adam, Jean-Michel (1992) *Les textes: types et prototypes*, Paris: Nathan Université.
- Anderson Imbert, Enrique (1946) *Ibsen y su tiempo*, La Plata: Editorial Yerba Buena.
- Badiou, Alain (2005) *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires: Manantial.
- Balakian, Anna (1969) *El movimiento simbolista. Juicio crítico*, Madrid: Ediciones Guadarrama. Especialmente, “El teatro simbolista”, 153-190.
- Barrenechea, Ana María (1978), “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas: Monte Ávila, 87-103.
- Barthes, Roland (1982) “El efecto de real”, en AAVV. (1982) 141-155.
- Bastos, María Luisa (1989) “Cambaceres o falacias y revelaciones de la ilusión científicista”, en *Relecturas*, Buenos Aires: Hachette, 27-40.
- Bentley, Eric (1964) *La vida del drama*, Buenos Aires: Paidós.
- Beraza, Luis Fernando (2010) *Antiperonistas. Los que forjaron otra mirada*, Buenos Aires: Ediciones B.
- (2015) *El pensamiento de Ezequiel Martínez Estrada. De Sarmiento al Che*, Bahía Blanca: EDIUNS / Buenos Aires: Eudeba. Especialmente sobre teatro los capítulos “Meditaciones líricas”, pp. 15-36, y “De Ibsen a Martínez Estrada (1941)”, 69-82.
- Burgos, Nidia (2011) “El teatro de Ezequiel Martínez Estrada. Sus *Títeres de pies ligeros*”, en Martínez Estrada, E., *Títeres de pies ligeros*, Buenos Aires: Interzona, XI-XXXVIII.
- Chevrel, Yves (1982) *Le naturalisme*, Paris, PUF.
- De la Guardia, Alfredo (1947) “Iniciación del realismo”, en *El teatro contemporáneo*, Buenos Aires: Schapire, 31-111.
- Domínguez, Marta Susana (1995) “Análisis semiológico del drama *Lo que no vemos morir*”, en AAVV, *Actas Primer Congreso Internacional sobre la Vida y la Obra de Ezequiel Martínez Estrada*, Bahía Blanca, Fundación Ezequiel Martínez Estrada, 134-139.

- Dubatti, Jorge (1998) “Florencio Sánchez frente a la estructura teatral ibseniana”, en Osvaldo Pellettieri y Roger Mirza (eds.), *Florencio Sánchez. Entre las dos orillas*, Buenos Aires: Editorial Galerna, Col. Cuadernos del GETEA (Núm. 9), 86-96.
- (2003) “Tematología Comparada. El sistema de ideas del nacionalismo en los ensayos y el teatro de Ricardo Rojas”, en *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*, Buenos Aires: Atuel, 71-183. Especialmente: 75-81.
- (2006a) *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*, Buenos Aires: Colihue Teatro, Serie Análisis Teatral.
- (2006b) “Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense”, en Revista *Teatro/Celcit, Revista de Teatrológia, Técnicas y Reflexión sobre la Práctica Teatral Iberoamericana*, N° 30 (noviembre), véase www.celcit.org.ar. También en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2010.
- (2008) *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires: Atuel.
- (2009) “El drama moderno” y “El drama simbolista”, en *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires: Colihue Universidad, 21-140 y 143-208 respectivamente.
- (2012a) “La crisis del ‘teatrista ilustrado’ en la escena argentina contemporánea”, *Latin American Theatre Review*, The University of Kansas, Center of Latin American Studies, USA; Special Issue: A Tribute to George Woodyard / Homenaje a George Woodyard, Guest Editors Jorge Dubatti and Beatriz J. Rizk, 46/1, Fall 2012, 103-128.
- (2012b) *Cien años de teatro argentino. Del Centenario a nuestros días*, Buenos Aires: Biblos-OSDE.
- (2014) “El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral”, en *El teatro de los muertos. Filosofía del Teatro y Epistemología de las Ciencias del Teatro*, México: Libros de Godot, 123-174.
- (2016) “Teatro-matriz, teatro liminal. La liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral”, en *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*, Buenos Aires: Atuel, 7-28.
- Eco, Umberto (1985) *Obra abierta*, Barcelona: Ariel.
- Esslin, Martín (1997) “Modern Theatre: 1890-1920”, en Russell Brown, 1997, 341-379.
- Foucault, Michel (1979) *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI.
- Ghiano, Juan Carlos (1957) “El teatro de Martínez Estrada”, en Martínez Estrada, E., *Tres dramas*, Buenos Aires: Losange, Col. Teatro Argentino, 5-15.

- González Salvador, Ana (2000) estudio preliminar y edición de M. Maeterlinck, 2000, 9-79.
- Hamon, Philippe (1973) “Un discours contraint”, *Poétique*, 16, 411-445.
- Holland, Peter, y Michael Patterson (1997) “Eighteenth-Century Theatre”, en Russell Brown, 1997, 255-298.
- Ibsen, Henrik (2006) *Una casa de muñecas, Un enemigo del pueblo*, traducción de Clelia Chamatrópulos, introducción, notas y apéndice por Jorge Dubatti, Buenos Aires: Colihue Clásica.
- Kartun, Mauricio (2010) *El niño argentino*, Buenos Aires: Atuel, 101-104.
 ----- (2015) *Escritos 1975-2015*, Buenos Aires: Colihue.
- Lena Paz, Marta (1995) “Ezequiel Martínez Estrada, dramaturgo”, en AAVV., *Actas Primer Congreso Internacional sobre la Vida y la Obra de Ezequiel Martínez Estrada*, Bahía Blanca: Fundación Ezequiel Martínez Estrada, 181-184.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1993) *Dramaturgia de Hamburgo*, Madrid: ADE.
- Maeterlinck, Maurice (1958) *Teatro*, México: Aguilar.
 ----- (2000) *La intrusa, Los ciegos, Pélleas y Mélisande, El pájaro azul*, Madrid: Cátedra.
- Martínez Estrada, Ezequiel (1941) *Lo que no vemos morir*, Buenos Aires: Ediciones Conducta.
 ----- (1946) *Panorama de las literaturas*, Buenos Aires: Claridad.
 ----- (1947) *Poesía*, Buenos Aires: Argos.
 ----- (1957) *Tres dramas*, Buenos Aires: Losange, Col. Teatro Argentino.
 ----- (2001) *El Hermano Quiroga*, Buenos Aires: Oberdán Rocamora Editor.
 ----- (2009) *La cabeza de Goliath. Microscopía de Buenos Aires*, estudio preliminar de Christian Ferrer, Buenos Aires: Capital Intelectual.
 ----- (2011) *Túteres de pies ligeros*, con ilustraciones del autor, Buenos Aires: Interzona.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001) *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid: Cátedra.
- Melchinger, Siegfried (1959) *El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht*, Buenos Aires: Fabril Editora.
- Miller, Arthur (1959) “El drama social del futuro”, en Melchinger, 1959, 93-95.
- Morin, Edgar (2003) *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona: Gedisa.
- Naugrette, Catherine (2004) *Estética del teatro*, Buenos Aires: Artes del Sur.
- Redmon, James (1991) “Si la sal perdió su sabor: algunas obras de teatro ‘útiles’, dentro y fuera de contexto, en los escenarios londinenses”, en H. Scolnicov y P. Holland, 1991, 86-117.

- Russell Brown, John (1997) Ed., *The Oxford Illustrated History of Theatre*, Oxford-New York: Oxford University Press.
- Sartre, Jean Paul (1979) *Un teatro de situaciones*, Buenos Aires: Losada.
- Scolnicov, Hanna, y Peter Holland (1991) Eds., *La obra de teatro fuera de contexto*, México: Siglo XXI.
- Shaw, George Bernard (1965) *The Complete Prefaces of Bernard Shaw*: London, Paul Hamlyn.
- Strindberg, August (1982) “Prólogo a *La señorita Julia*” y “*La señorita Julia*”, en *Teatro escogido*, Madrid: Alianza.
- Surgers, Anne (2005) “En dirección al ‘realismo’”, en *Escenografías del teatro occidental*, Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 130-136.
- Szondi, Peter (1994) *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona: Destino.
- Villanueva, Darío (2004) *Teorías del realismo literario*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Zola, Emile (2002) *El naturalismo*, Barcelona: Península.

**MEMORIA(S) DE
FEDERICO GARCÍA
LORCA EN LOS
ESCENARIOS
ARGENTINOS:
HISTORIA Y
PRESENTE**

MEMORIA(S) DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN LOS ESCENARIOS ARGENTINOS: HISTORIA Y PRESENTE

La Argentina ha jugado un rol protagónico en la construcción de memoria(s) de Federico García Lorca, en la difusión y legitimación de su obra, en el reclamo político por su asesinato y desaparición. No se trata de una memoria, sino de memorias, en plural, que construyen imágenes diversas del dramaturgo. En todo caso, una memoria entendida como ramillete de memorias. Distintos agentes en la Argentina: exiliados españoles, inmigrantes republicanos o filo-republicanos, hijos y nietos de los inmigrantes, nativos y extranjeros contrarios a la dictadura de Franco, impulsores de la diversidad de género, entre otros, han trabajado desde diversos ámbitos y oficios (edición, puesta en escena, análisis crítico y escritura histórica, inclusión de sus obras en el canon escolar, o, simplemente, desde la poderosa red de oralidad del “boca-en-boca”) para transmitir y consolidar el valor simbólico múltiple de su legado.¹

Hemos escrito, en otra oportunidad, que en la cultura argentina hay auténtica “pasión” por García Lorca y sus textos, como se desprende de un indicador revelador: el conocimiento que los espectadores de Buenos Aires poseen de sus obras, frecuentación de su teatro y su poesía estimulada por los maestros y profesores desde la escuela secundaria (Dubatti, 2013: 7-11). Lorca se ha constituido en un símbolo compartido para un amplio sector de nuestra sociedad. Símbolo, por la pluralidad de significados que porta y genera: hay muchos García Lorca en la cultura argentina actual.

Nuestra hipótesis es que las representaciones de la(s) memoria(s) de García Lorca configuran una tendencia² del teatro argentino de la postdictadura dentro del canon de la multiplicidad (Dubatti, 2015), variante del teatro de los muertos (Dubatti, 2014), que opera como “máquina de la memoria” (Carlson, 2003) para mantener vivo el recuerdo de Lorca, del horror de la Guerra Civil Española y sus consecuencias. Al mismo tiempo, las imágenes de la

¹ Estas reflexiones se enmarcan en las teorías sobre relaciones interterritoriales e internacionales propuestas por las disciplinas Teatro Comparado (Dubatti, 2008; véase el capítulo inicial en el presente volumen) y Poética Comparada (Dubatti, 2012).

² Llamamos tendencia al ejercicio analítico de conectar entre sí, dentro del canon de multiplicidad, espectáculos de poéticas diferentes a través de la observación de algún elemento común (sea desde una perspectiva tematólogica, morfológica, composicional, semántica, de producción, etc.).

persecución, muerte y desaparición de García Lorca se han transformado, para el teatro argentino contemporáneo, en metáfora de otros abusos, violaciones, desapariciones y exilios de las dictaduras en Latinoamérica y el mundo, así como de derechos y reclamos de justicia y diversidad. Algunos de los casos que estudiamos son justamente producciones de exiliados argentinos (en España, en Venezuela) de la última dictadura (1976-1983) que se valen del símbolo García Lorca para referir también a su propia experiencia de artistas perseguidos en la Argentina y Sudamérica. La persecución a Lorca por su homosexualidad (como han demostrado sus biógrafos, entre ellos Ian Gibson y Leslie Stanton) lo transforma además en un símbolo de defensa de la diversidad sexual y de género. Por otra parte, recuperar la imagen del asesinato de Lorca opera como un reclamo para las autoridades españolas: no solo está pendiente un juicio histórico, también la construcción de una memoria de los crímenes de la Guerra Civil, así como el rescate de los huesos del poeta.³ Si España no hace lo que debe hacer, el arte le recuerda lo que está pendiente.

Esa tarea memorialista, artística y política, con diferentes grados de intensidad y concentración, conforma una constante con variaciones desde fines de la década del 30 hasta hoy, y no se interrumpe en años de sangrientas dictaduras. Una línea de trabajo fundamental para el sostenimiento de esa continuidad referencial y la irradiación de la obra de Lorca ha sido la actividad permanente de Editorial Losada. Fundada en Buenos Aires en 1938 por el español Gonzalo Losada, este sello incluye entre sus primeros trece títulos las “Obras completas” de Lorca, a apenas dos años del asesinato del autor. Entre otras iniciativas meritorias, Losada descubre y publica una copia mecanografiada de *Así que pasen cinco años* y realiza la edición príncipe de *La casa de Bernarda Alba*, cuyo original Margarita Xirgu le entregó a Gonzalo Losada en octubre de 1938. Afirma Estofán de Amaya:

La Colección de *Obras completas* de escritores, como por ejemplo los ocho tomos de la edición de Lorca, significaron una empresa tan arriesgada como nueva cuando la editorial Losada la emprendió; algunos de sus títulos estaban agotados desde hacía

³ Véase, por ejemplo, la nota en *Tiempo Argentino* “Una decisión del gobierno andaluz. Dejarán de financiar la búsqueda de los restos de García Lorca”, 7 de abril de 2015, link de consulta: <http://tiempo.infonews.com/nota/149466/dejaran-de-financiar-la-busqueda-de-los-restos-de-garcia-lorca>

largo tiempo, otros existían solamente en originales manuscritos que habían circulado entre directores de teatro y actores; la paciencia y el sentido crítico de Guillermo de Torre lograron finalmente obtener este corpus —reproducido más tarde por otras editoriales—, el primero autorizado (1993: 534-535).

Losada sigue publicando ininterrumpidamente a García Lorca a través de las décadas, hasta el presente. En 2013 sobresale la edición de Losada del *Teatro completo*, volumen de casi 600 páginas, con reedición de estudios preparados para publicaciones anteriores por Guillermo de Torre (García Lorca, 2013: 13-20 y 101-105) y la reproducción facsimilar de una carta de 1945 de Federico García (padre del escritor) a Gonzalo Losada (21-23), donde le expresa su “sincero agradecimiento” por cuanto hace por la obra de su hijo.

Esa constante se proyecta con fervor en el siglo XXI, incluso se manifiesta multiplicada respecto de décadas anteriores. En los últimos años se han realizado numerosas ediciones de sus textos (a partir de 2007 están liberados los derechos), investigaciones históricas, análisis y crítica de sus obras, puestas en escena de sus textos dramáticos y escenificaciones a partir de su poesía, e incluso García Lorca aparece como personaje o es referido en la representación de piezas teatrales de ficción o biodramáticas.

Hay mucho por hacer al respecto para los investigadores comparatistas. Se han estudiado con buenos resultados la visita de García Lorca a la Argentina y los primeros pasos de la recepción de su obra, así como las ediciones y las puestas de sus obras inmediatamente posteriores a su muerte, especialmente hasta 1945, año del estreno mundial de *La casa de Bernarda Alba* en el teatro Avenida de Buenos Aires por la compañía de Margarita Xirgu. Pero menos se ha investigado la presencia de García Lorca en los escenarios en años posteriores a aquel estreno, y escasamente se ha escrito, de forma sistemática, sobre Lorca en la postdictadura (1983-2016). Falta todavía un libro que se haga cargo de esta materia.⁴

⁴ Sugerimos la consulta de los resultados parciales de la investigación en proceso “Federico García Lorca en la cultura y el teatro argentinos”, realizada por un equipo de la Universidad de Buenos Aires bajo nuestra dirección y radica actualmente en el Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Trabajamos allí diversos ítems: I. Puestas en escena de la dramaturgia de García Lorca; II. Escenificaciones de la poesía de García Lorca; III. Reescrituras de textos de García Lorca en espectáculos argentinos; IV. Ensayo e Investigación (libros, artículos, notas); V. Ediciones; VI. Otros casos comparatistas de relevancia (plástica, música, literatura, etc.).

Menos aun se ha dedicado el análisis a su presencia como personaje en piezas del teatro argentino, una tendencia que, si bien tiene antecedentes, en los últimos años se ha intensificado.

Nuestra intención es realizar una primera contribución a este último aspecto, a partir de la reunión (no exhaustiva) de materiales dispersos y de la somera referencia a un conjunto de espectáculos que problematizan la historia de García Lorca, lo evocan explícitamente o lo “presentifican” como personaje en escena. Nos concentraremos para esta oportunidad en casos estrenados a partir de 2010.

Examinemos algunos casos teatrales que pueden ser hilvanados en tendencia por la temática lorquiana, pero que, al mismo tiempo, preservan sus diferencias, singularidades y multiplicidad en las poéticas (estructura, trabajo, concepción; Dubatti, 2012).

Memoria de la visita: *Federico de Buenos Aires* (2010)

En enero-febrero de 2010, el grupo La Galera, dirigido por Héctor Presa, presenta *Federico de Buenos Aires*⁵ en el Museo Larreta (dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires). Lo hace en el marco de la temporada “Verano en los jardines del Museo”, en un escenario al aire libre, en la sección “Espectáculos para Adultos”. El programa de mano editorializa esta “versión libre de Héctor Presa” con las siguientes palabras:

Federico de Buenos Aires cuenta la visita que Federico García Lorca hizo a la ciudad de Buenos Aires a fines del año 1933. Se presentan en la obra fragmentos de las obras *Mariana Pineda*, *Bodas de sangre* y *Yerma* en el marco de los encuentros, charlas, reuniones y espectáculos que el poeta viera en una visita que inicialmente iba a durar una semana y que finalmente se prolongó por seis meses.

En escena vemos a Federico (encarnado por Andrés Granier), quien evoca y vive momentos de aquella visita. Se van intercalando, entre los recuerdos, escenas de *Mariana Pineda*, *Bodas de sangre* y *Yerma*, interpretadas por Maite Mosquera (Mariana Pineda), Gabriel Velázquez (Pedroza), Leo Spina (Pedro),

⁵ El texto de *Federico de Buenos Aires* permanece inédito, disponible en el archivo del grupo La Galera.

Luciana Lester (*La Novia*), Marianella Ávalos (*La Madre del Novio*) y Erika D'Alessandro (*Yerma*).⁶

El título de la pieza no solo hace referencia al paso de García Lorca por Buenos Aires y al impacto que produjo su estadía: pone además en primer plano la presencia de Lorca en la memoria colectiva contemporánea. Durante aquella visita nace el “Federico de Buenos Aires” que se mantiene vivo en el corazón de los argentinos hasta el presente, según asegura la obra de Presa. Se invoca al muerto como forma de celebrar, a la vez, los acontecimientos del pasado y su proyección en el amor del presente.

Lorca llega a Buenos Aires el 13 de octubre de 1933 y se queda en el Río de la Plata hasta el 31 de marzo de 1934. Es aclamado en la ciudad porteña, visita La Plata y Rosario, viaja a Montevideo entre fines de enero y principios de febrero. En Buenos Aires da conferencias, asiste a las puestas de sus obras que presenta Lola Membrives (*Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa*, *Mariana Pineda*), lee en privado y en público fragmentos de *Yerma*, asiste a la puesta protagonizada por Eva Franco de *La niña boba* (adaptación de *La dama boba* de Lope de Vega realizada por Lorca). Poco antes de su partida, realiza en el Comedia una función privada de títeres, con el apoyo de los artistas plásticos Jorge Larco y Ernesto Arancibia: representa *Euménides* de Esquilo, un entremés de Cervantes y su obra *Retablillo de don Cristóbal* (estreno). Hay dos cartas de Lorca a su familia que vale citar porque retratan el mencionado entusiasmo en su real dimensión. La primera es del 20 de octubre de 1933, a una semana de su llegada. Dice Lorca: “Yo estoy abrumado por la cantidad de agasajos y atenciones que estoy recibiendo. Estoy un poco deslumbrado de tanto jaleo y tanta popularidad. [...] Aquí, en esta enorme ciudad, tengo la fama de un torero”.

Lorca cuenta a su familia que noches atrás asistió a un estreno en un teatro y “el público, cuando me vio, me hizo una ovación y tuve que dar las gracias desde el palco. Pasé un mal rato, pues estas cosas son imprevistas en mi vida. Ya veréis los periódicos. Una cosa como cuando vino el príncipe de Gales. ¡Demasiado!” (*Obra completa*, 2008, tomo VII: 1139).

La segunda carta, sin fecha precisa (aproximadamente diciembre de 1933), figura al reverso de una foto, y dice: “Estoy muy mal porque estaba nerviosísimo

⁶ Completan la ficha técnica del programa de mano: música y arreglos: Diego Lozano. Letras de poemas [sic]: Federico García Lorca. Coreografía: Mecha Fernández. Vestuario: Lali Lastra. Realización de vestuario: Gladys David. Realización de escenografía: Claudio Provenzano. Asistente de dirección: Ramiro Bianchi. Diseño de espacio, puesta en escena y dirección: Héctor Presa.

de tanto beso y tanto apretón de mano. Cuando me fui al hotel, no pude dormir de cansado que estaba. Aquí por eso [se refiere a la foto] tengo una sonrisa falsa porque lo que quería era que me dejaran solo y veo que es imposible”.

Lorca dice no parar a comer en el hotel, siempre invitado “y llevado y traído. Esta mañana firmé en la cama veinte álbumes. He tenido que tomar un muchacho que me sirva de secretario y de mecanógrafo y me defiende de las visitas que llegan hasta la cama. Algo atroz”.

La popularidad de Lorca en Buenos Aires le permite afirmar que en la ciudad viven tres millones de habitantes, pero que tantas fotos han salido en los diarios que “me conocen por las calles. Esto ya no me gusta. Pero es para mí importantísimo porque he conquistado un pueblo inmenso para mi teatro” (*Obra completa*, 2008, tomo VII: 1142-1143).

La visita de García Lorca dejará inmediatamente una huella imborrable y muy productiva en la Argentina, que se multiplicará ante la noticia de su temprana desaparición y muerte en 1936 en el contexto de la Guerra Civil (como evoca Juan Carlos Gené en el espectáculo que comentaremos enseguida, al referirse al intercambio de información entre los republicanos y filo-republicanos en Buenos Aires). La Argentina estaba en 1933-1934 estrechamente vinculada a la cultura española por la presencia inmigratoria. Por otra parte, la convulsión que produce en España la guerra entre 1936 y 1939, así como la imposición de la dictadura de Franco en las décadas siguientes, hacen que muchos grandes artistas del teatro español se instalen en Buenos Aires. El investigador Nel Diago dice que entre 1936 y 1939 Buenos Aires se transforma en la “capital teatral de España” (Diago, 1994), afirmación que inspira en la observación del crítico Joaquín Linares, de *El Hogar*, quien escribe en 1937: “En nueve escenarios de Buenos Aires se ofrecen espectáculos de arte español. Dramas, comedias, sainetes, zarzuelas, danzas y músicas populares. Algunos de los más famosos poetas y autores dramáticos de España se han acogido a la hidalga hospitalidad argentina”.

Y los enumera: Eduardo Marquina, Carlos Arniches, Antonio Quintero, Enrique Suárez de Deza, Francisco Madrid. “Aquí escriben, y en escenarios porteños brindan ya las primicias de sus obras, que acaso no lleguen a conocerse —representadas— en España”. Linares concluye con una rotunda afirmación: “Buenos Aires adquiere —por un azar trágico— la categoría de metrópoli dramática del mundo hispanoparlante. Por eso en esta extraordinaria temporada de 1937, debemos considerar al teatro español como una actividad intelectual argentina” (*El Hogar*, 23 de abril de 1937).

De esta manera Héctor Presa trae a la memoria un momento estelar en la historia de los vínculos entre García Lorca y la Argentina, y, a la vez, invita a pensar que otro habría sido su destino si, retenido por el fervor de su público, el poeta hubiese optado por no regresar a España.

Drama y biodrama: *Bodas de sangre* (Un cuento para cuatro actores) (2010)

En el CELCIT, en las temporadas 2010 y 2011, Juan Carlos Gené ofrece *Bodas de sangre* (*Un cuento para cuatro actores*). Los intérpretes son el mismo Gené, Verónica Oddó, Violeta Zorrilla y Camilo Parodi. Gené firma la dirección, la iluminación y también la dramaturgia,⁷ que lo incluye como narrador (de allí el subtítulo: “un cuento”), un narrador a la vez presentador y generador que va articulando las escenas actuadas por los cuatro intérpretes. Gené tiene a su cargo dos roles principales: el de narrador y el del personaje del Padre de la Novia. La pieza alterna narración y escena, como es procedimiento organizador de la poética en el teatro del relato. Gené narra al público, en su propio nombre (a la manera de un *performer* o un narrador oral), acontecimientos y características de la pieza de Lorca, al mismo tiempo que refiere, como dice el programa de mano, “un mito familiar. Un mito: un relato con abundancia de leyenda y abundancia, también, de verdades traspuestas, de esas que fundamentan existencias” (texto firmado por Gené en el programa, pero que luego le oiremos decir en el espectáculo, en boca del narrador).

El “mito” se vincula con su madre y su tía, espectadoras de *Bodas de sangre* en 1933, con la visita de Lorca a Buenos Aires en 1933-1934, con la asistencia a una de sus conferencias, y dos años más tarde con la llegada a la casa de Gené (casa de descendientes de inmigrantes españoles que arriban a la Argentina en el siglo XIX) de la noticia de la muerte de Lorca a manos de “los Rebeldes” (así, con mayúscula en el texto). Mito gestado en plena infancia de Gené, ya que en 1933 tenía apenas cinco años, y en 1936, ocho. Biodrama (no-ficcional, testimonial) y drama (la ficción lorquiana, en forma de relato o de escena) se

⁷ La ficha técnica de *Bodas de sangre* (*Un cuento para cuatro actores*) se completa con la escenografía y vestuario de Carlos Di Pasquo. Musicalización: Verónica Oddó y Camilo Parodi. Música original: Camilo Parodi. Danza: Alejandro Díaz. Maquillaje y peluquería: Silvia Argüello. Asistente: Milagros Plaza Díaz.

alternan, se cruzan, se confunden y fusionan en la trama del espectáculo, como se desprende del texto. Una “segunda versión” de *Bodas de sangre*⁸ registra los pasajes biodramáticos, precedidos por las iniciales JCG [Juan Carlos Gené], que preferimos transcribir por encontrarse aún inéditos⁹:

[Fragmento I: Apertura del texto, página 1]

JCG: Neruda dirá: “... es el apogeo más grande que un poeta de nuestra raza haya recibido”. En esos seis meses que el poeta pasó en Buenos Aires, abrir un diario o revista era encontrarse con su cara mirándonos sonriente o comiendo en la costanera, o dando conferencias o durante los ensayos con Lola Membrives. Carta del poeta a su madre: “Buenos Aires tiene tres millones de habitantes, pero tantas, tantas fotos mías han salido en estos grandes diarios, que soy muy popular y me conocen por las calles. Eso no me gusta. Pero es para mí muy importante porque he conquistado un pueblo inmenso para mi teatro”.

No sé si para su teatro, pero los ojos de aquellas fotos que la miraban desde su “color de sombra”, como ella decía, conquistaron a mi madre.

Mi padre era rubio de ojos azules, de modo que, cuando ella elogiaba los atractivos de un hombre, casi siempre se trataba de un moreno de ojos oscuros... En cuanto al teatro, toda la vida le oí contar que fue a ver *Bodas de sangre* con mi tía Raquel al teatro Avenida en una función *matinée*. Y que el 14 de noviembre de aquel 1934 (la fecha, claro, no es recuerdo mío, sino documentación)¹⁰, volvió al Avenida con mi tía para escuchar la conferencia del poeta sobre “Juego y teoría del duende”.

Apoteosis de una sala colmada hasta los techos, particularmente (lo dicen periódicos que pueden leerse ahora en cualquier hemeroteca) entre el público femenino. Carta a la mamá (del poeta, claro): “No pasa día que no reciba declaraciones de señoritas (deben estar chaladas), diciéndome cosas notables”. Y dos muchachas presentes le escriben: “El duende de los duendes eres tú”.

8 Texto inédito mecanografiado, con notas, tachaduras y agregados manuscritos, se conserva en el Archivo Juan Carlos Gené, Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, junto con otros materiales sobre *Bodas de sangre* organizados por Gené en dos carpetas (borradores, programas, artículos de diarios sobre García Lorca, entre otros).

9 Respetamos la redacción original.

10 Nota de edición: la fecha es incorrecta, debería decir 1933.

Y si bien firman “Ada y Celia”, como reza el documento hoy clasificado en el archivo del poeta, siempre fantaseé sobre la posibilidad de que fuesen mi mamá y mi tía quienes se ocultaron bajo esos nombres.

Tenía yo seis años: no recuerdo nada de eso. Un mito familiar. Un relato con abundancia de leyenda y de verdades transpuestas [sic] que fundamentan existencias.

[Fragmento II: enlace entre la narración ficcional y la biodramática, páginas 19-20]

JCG: [...] Con el sol ya muy alto, el regreso: cubre el polvo vestidos y pestañas, un cortejo cubierto de un blanco amarillento que lo vuelve fantasma; son fantasmas que cantan.

Fantasmas... La mamá de uno no puede estar llegando de la calle casi a las diez de la noche con sombrero con velo, cartera, guantes y su enagua negra satinada. Porque así la veo. Mi tía Raquel, que llega con ella, normal, con su vestido azul, siempre muy señora. Pero a ella la veo (mi memoria lo inventa, claro) dejar sombrero, cartera y guantes y sentarse a la mesa con su enagua negra con la que se echaba en la cama en las siestas calurosas. Mi abuelo la mira implacable, porque en aquella casa se cenaba a las nueve y no a las diez menos veinte. Pero ella solo hablaba de que venía del teatro y había sido hermoso...

[Fragmento III: enlace entre la narración ficcional y la biodramática, página 28]

JCG: Los Félix. Para mí solo había un Félix: el gato. En la obra que ella me contaba... (sí, con la enagua negra que en ese momento no podía tener puesta...) había un caballo sonoro e invisible, una luna que hablaba y tenía frío, una víbora en un arcón... y el Gato Félix. Y yo no podía comprender que un pariente del Gato Félix como ese “Leonardo de los Félix” hiciera algo tan terrible como lo que yo escuchaba.

[Fragmento IV: narración biodramática, página 32]

JCG: Agosto 1936. De lo que ocurrió ese mediodía, sí me acuerdo. Yo volvía del colegio en el que la Historia Sagrada me había enseñado que Abel había sido asesinado por Caín (la ilustración con un morrudo Caín dando en la cabeza de un Abel frágil y feminoide con la quijada de un cuadrúpedo de proporciones, me aclaraba lo tremendo de la cuestión...),

encontré a mi madre y a la tía Raquel abrazadas y llorando; por supuesto fue verlas así y llorar yo también. Mi papá no sabía qué hacer con el trío lacrimógeno, pero mi abuelo, sentado a la mesa porque en esa casa se almorzaba a las doce y media, aclaró que lloraban, en vez de estar sentadas y comiendo, porque en España los Rebeldes “habían asesinado al poeta andaluz, ese que a tu madre y a tu tía les gustó tanto cuando estuvo por aquí”. Fue así como supe, a mis ocho años, que existían hombres reales que asesinaban a hombres reales. Y desde entonces, el nombre real de Abel fue, siempre, Federico García Lorca.

[Fragmento V: cierre del texto, página 42]

JCG: Esa tarde, en mi casa, necesitados de consuelo por el poeta asesinado, dormimos la siesta en su cama, abrazados. Ella tenía puesta la enagua negra satinada.

El relato biodramático (el “mito familiar”, en él se cruzan los puntos de vista de Gené niño y adulto) abre y cierra el espectáculo y enmarca la ficción lorquiana, dialoga con ella, la organiza e interpreta. La historia tiene un valor iniciático en tres dimensiones fundamentales para el Gené niño, recuperado por el Gené adulto desde la construcción memorialista, en tanto las “verdades traspuestas” del mito “fundamentan existencias” y determinan su vida:

- iniciación de Gené a la fascinación por el teatro y la actividad artística (el niño es estimulado por la fascinación de la madre ante el relato de aquella función de *Bodas de sangre* y ante el encanto que García Lorca despierta en madre y tía); en particular, iniciación a su pasión lorquiana, constante en su trayectoria, como Gené ha afirmado en más de una oportunidad;¹¹
- pérdida de la inocencia ante la revelación de la carnadura real del mito de Abel y Caín¹²;
- iniciación a la conexión entre arte, misterio, subversión, erotismo y muerte (acaso condensados en la perturbadora “enagua negra satinada” de la madre y en la identificación de la experiencia artística con la alteración de la vida cotidiana, frente a la que reacciona el sentido común cotidiano del abuelo y del padre).

¹¹ Conservamos en el Archivo de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires sus declaraciones al respecto cuando asistió al análisis de *Bodas de sangre* (*Un cuento para cuatro actores*) en 2011.

¹² Véase cómo refiere Gené este mismo episodio de “pérdida de la inocencia” en la “biografía a dos voces” con Olga Cosentino (2015: 42-43).

Estos tres fundamentos existenciales son también ejes de lectura y celebración de *Bodas de sangre*. El marco biodramático “lee” e interpreta la obra en algunas de sus aristas destacables: propone advertir la monumentalidad artística del poeta y su obra; reconocer (y a, la vez, recordar) su muerte y su tragedia en la historia de los novios y el cainismo español (García Lorca sería víctima de las mismas fuerzas brutales que expone en sus obras); advertir el vínculo entre erotismo y muerte en el entramado poético (desde el título mismo: “bodas de sangre”).

El marco biodramático vale, además, para resaltar el protagonismo de los españoles que, desde la Argentina, resisten al avance de “los Rebeldes” y hacen circular noticias que los franquistas niegan, como evoca Gené en sus memorias: “Fue cuando en 1936 se comentó en casa el asesinato de Federico García Lorca, algo horroroso que al principio fue un rumor que sostenían los republicanos, ya que el franquismo negaba que tal cosa hubiese ocurrido” (Cosentino, 2013: 43).

Por último, destaquemos que Gené padeció la persecución de la dictadura militar y debió exiliarse, primero en Colombia y luego en Venezuela, entre 1976 y 1993 (año en que regresó definitivamente a la Argentina). La Guerra Civil Española, la dictadura franquista, la figura de los exiliados españoles en Argentina y el mito de Abel y Caín encarnado en García Lorca se resignifican como metáforas de la experiencia política de su generación y su propia trayectoria en dictadura. Cabe recordar que, en 1986, cuando se cumple medio siglo del asesinato de Lorca, estando Gené exiliado en Venezuela, escribe y estrena su pieza *Memorial del cordero asesinado*, homenaje al autor de *Bodas de sangre*.

Lorca recordado por Margarita Xirgu: *Ainadamar* (2010)

Con motivo del Bicentenario de la Revolución de Mayo, el 25 de mayo de 2010, en la Sala Alberto Ginastera del Teatro Argentino de La Plata, Provincia de Buenos Aires, se presenta la ópera *Ainadamar*, música del argentino Osvaldo Golijov (radicado en Estados Unidos) sobre textos del escritor norteamericano David Henry Hwang, “basado en la vida del escritor Federico García Lorca”, según se detalla en el programa de mano. Si bien la traducción del texto de Hwang, del inglés original al castellano, fue realizada por Golijov, en el programa de mano figuran la traducción, adaptación del libreto y sobretitulado por Mónica

Zaionz. El elenco estuvo integrado por Graciela Oddone / Marisú Pavón (Margarita Xirgu), Franco Fagioli (Federico García Lorca), Patricia González (Nuria), Jesús Montoya (Ruiz Alonso), Víctor Castells (José Tripaldi), Emiliano Bulacios (Maestro), Sergio Spina (Torero), Federico Fleitas (Bailaor), Adam del Monte y Gustavo Torres (guitarristas), Keita Ogawa (cajón flamenco).¹³ Se trata de su estreno en Sudamérica (el estreno mundial se realizó en Tanglewood en 2003). *Ainadamar* se ofrece como segunda parte de un programa doble, en el que la primera corresponde a *Estancia-Suite*, nueva producción escénica, ballet en versión coreográfica de Carlos Trunsky sobre la música de Alberto Ginastera.

Por su condición de programa oficial de las celebraciones del Bicentenario, se incluyen palabras de las máximas autoridades de la Provincia en referencia a las obras y a Lorca. Sobre *Ainadamar* dice Daniel Scioli, Gobernador: “[...] es una ópera que recuerda a Federico García Lorca, un poeta que tanto influyera a los intelectuales argentinos del siglo XX”. Por su parte, Juan Carlos D’Amico, Presidente del Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, escribe: “*Ainadamar* es la primera ópera del compositor argentino Golijov. Nos cuenta la historia de Federico García Lorca y con ella creemos rendir a la inmigración que fue formando nuestra diversidad cultural que hoy es carácter e identidad de nuestro país”. Desde el discurso oficial se rescata a Lorca por su carácter de autor-faro de la cultura argentina (aclaremos, no solo en el siglo XX, también en el XXI) y por su vínculo con las corrientes de inmigración (entre ellas la española) en la Argentina.

Ainadamar es presentada como “ópera prima en un acto compuesto de tres imágenes”.¹⁴ El programa de mano incluye un argumento, que transcribimos a manera de síntesis de la materia narrativa:

Acción

La ópera cuenta la historia del escritor Federico García Lorca y su musa, la actriz catalana Margarita Xirgu. Subtitulada “una ópera en tres

¹³ Otros datos de la ficha artística y técnica: Las Voces de la fuente, rosales, girls A y B: Alicia Alducín, Roxana Deviggiano, María Inés Franco, Fabiana Haydée Francovig, Susana Paladino, Ximena Ibarrolaza, Gabriela Bulich, Constanza Poj, Rocío Arbizu, Carolina Verardo. Voces on stage: Oriana Favaro y Cecilia Pastawski. Orquesta Estable del Teatro Argentino, con dirección de Rodolfo Fischer. Dirección escénica y diseño de vestuario: Claudia Billourou. Diseño escenográfico e iluminación: Juan Carlos Greco.

¹⁴ Sobre Osvaldo Golijov y la dimensión musical y sonora de su ópera, sugerimos la consulta de los textos de Luciano Marra de la Fuente y el ingeniero de sonido Gustavo Basso en el programa de mano (véase bibliografía).

imágenes”, *Ainadamar* está contada cronológicamente de modo inverso e involucra la oposición de García Lorca a la Falange Española, acusaciones de homosexualidad y su subsecuente muerte.

Primera imagen: Mariana

La acción comienza en el Teatro Solís de Montevideo en abril de 1969. Se escuchan voces de niñas cantando la balada de apertura de la obra de García Lorca: *Mariana Pineda*. La actriz Margarita Xirgu mira hacia atrás en el tiempo a través de 40 años, desde que participó en la *première* de esta atrevida obra de un joven y brillante autor. En los instantes finales del último día de su vida, ella intenta transportar a su alumna, la joven Nuria, al fuego, la pasión y la esperanza de su generación, la que hizo nacer a la República Española. Recuerda en flashes su primer encuentro con García Lorca en un bar de Madrid. Él le dice que la libertad en su obra no es solo libertad política, y narra un mundo inspirado en la visión de la estatua de Mariana Pineda, que vio de niño en Granada. Mariana fue ejecutada en 1831 por coser una bandera constitucional y rehusarse a revelar los nombres de los líderes de la oposición constitucional a la monarquía absolutista de Fernando VII, entre ellos, su amante. Este la abandonó, y ella escribió una carta final, serenamente compuesta, a sus hijos, explicando su necesidad de morir con dignidad. Margarita reflexiona en los sucesos paralelos de Mariana y Federico. El ensueño es roto por la llamada de Ramón Ruiz Alonso, el falangista que ordenó el arresto de Lorca, ejecutado en agosto de 1936.

Segunda imagen: Federico

La balada de *Mariana Pineda* vuelve a sonar, esta vez llevando a Margarita al verano de 1936, la última vez que vio a Federico. La República Española es atacada: el levantamiento de los generales de la derecha ha comenzado. La compañía de teatro de Margarita es embarcada en una gira a Cuba. Ella le rogó a Federico que la acompañara, pero él decidió, en cambio, ir a su casa en Granada a trabajar en nuevas obras y poesía. Nadie sabe los detalles de la muerte de Lorca. Margarita tiene una visión de su hora final: el oportunista Ruiz Alonso, arrestando a García Lorca en Granada, y conduciéndolo a un solitario lugar de ejecución, *Ainadamar*, “la fuente de las lágrimas”, junto a un torero y un maestro.

Tercera imagen: Margarita

Por tercera vez se escucha la balada de *Mariana Pineda*, una vez más la obra está por comenzar, la historia recontada por la generación de alumnos latinoamericanos de Margarita, quien sabe que está muriendo. Esta vez no puede hacer su entrada, otros deben hacerla. Guiada por su corazón, le dice a Nuria que un actor vive por un momento, la voz individual de un actor es silenciada, pero que la esperanza de la gente no muere. La dictadura militar se prolongó en España por casi cuarenta años. Franco nunca permitió que Margarita Xirgu, imagen de la libertad, pisara suelo español. Margarita mantuvo vivas las obras de García Lorca en Latinoamérica mientras eran prohibidas en España. El espíritu de García Lorca entra en la sala. Toma la mano de Margarita y toma la mano de Nuria. Juntos entran en un ardiente atardecer de delirante transformación visionaria. Margarita muere, ofreciendo su vida a las líneas finales de *Mariana Pineda*: Soy libre. Su coraje, su claridad y su humanidad son pasadas a Nuria, sus estudiantes y las generaciones que le siguen. Canta: “Soy la fuente de la cual tú bebes”.

Golijov y Hwang recuperan la figura de García Lorca a través de la memoria de Margarita Xirgu, en una suerte de “metamemoria”: un acto de memoria (el de Margarita) dentro de otro macro-acto de memoria (la ópera en sí). Tematizan además el problema de la transmisión de la memoria que Xirgu realiza con Nuria y sus discípulos latinoamericanos (*alter ego* del mismo Golijov), y que, metacomunicacionalmente, la ópera efectiviza con el público. Construyen un García Lorca perseguido por la derecha española (condensada en Ruiz Alonso como símbolo) por sus ideas, por su arte y por su homosexualidad. Como en *Federico de Buenos Aires*, se sugiere que la historia de García Lorca hubiese sido otra si seguía el consejo de Xirgu de partir con ella en gira a Latinoamérica. Como en *Bodas de sangre (Un cuento para cuatro actores)*, se trabaja la relación entre la muerte de Lorca y la representación de la muerte en su obra, en este caso en *Mariana Pineda*.

Anda jaleo (2010-2015), de España a Argentina: en busca del cadáver de Federico

El 3 de abril de 2010, en España, la directora y dramaturga argentina Susana Toscano estrena *Anda jaleo (Presas por buscarte, Federico)*, en la Sala Tis, de Lavapiés,

Madrid. Luego realiza gira por distintos espacios de Madrid y comunidades de toda España. Integran el elenco original Mike Areitio, Alain Kortazar y Jesús Pardo. En noviembre de 2011 *Anda jaleo* se presenta en la Argentina, con el elenco español, en el ECUNHI (Espacio Cultural Nuestros Hijos), invitado por Madres de Plaza de Mayo en el Festival Internacional de Teatro que organiza Madres. Ese mismo año hace también función en Timbre 4, sala independiente que dirige Claudio Tolcachir.

En octubre de 2013 *Anda jaleo* presenta un nuevo elenco mixto integrado por el español Alain Kortazar junto con los argentinos Nacho Gadano y Esteban Prol, en el Festival de Teatro Clásico del teatro El Tinglado. En junio de 2014 la obra comienza a hacer temporada en el teatro La Comedia, y se repone en el mismo teatro el 13 de abril de 2015. Desde 2015 hay una valiosa grabación de *Anda jaleo* disponible en el portal digital *Teatrix*.

Anda Jaleo no es una puesta en escena de un texto o textos de García Lorca, sino una nueva dramaturgia de Susana Toscano compuesta principalmente a partir de tres piezas del dramaturgo: *La casa de Bernarda Alba*, *Doña Rosita la soltera* y *Yerma*. Así presenta la dramaturgia del espectáculo una de las editorializaciones más frecuentadas por el público, la de la página *Alternativa Teatral*:

Tres personajes emblemáticos: Bernarda Alba, Yerma y doña Rosita se han dado cita esta noche para exhumar los restos de Federico García Lorca. Quieren dar santa sepultura a su creador y no están dispuestas a esperar un día más decisiones de jueces, parientes y políticos. Han tomado la férrea decisión. Y así lo harán, y... ¡será hoy! Entre rejas, pasará de todo... Rencillas, competencias, confesiones, rezos, situaciones hilarantes, momentos tragicómicos. Reflexionarán sobre la España actual y aquella otra en la que han sido creadas. Finalmente, tratarán de convencer a los carceleros de que no son reales, de que están escritas, de que todo es ficción, teatro, mentira, tinta sobre papel.

Bernarda, Yerma y doña Rosita acuden en la noche al lugar donde su autor ha sido enterrado. Quieren desenterrarlo para darle sagrada sepultura, pero las fuerzas del poder en la España contemporánea las encarcelan. Toscano hace confluír en su texto muchas otras referencias a numerosos personajes femeninos de García Lorca. Esa confluencia se revela en el pasaje del texto

en el que los tres personajes son arrestados y en el que se hace referencia a la presencia de muchos otros personajes lorquianos convocados por la causa:¹⁵

VOZ: ¿Queda otra? No se escondan...

(A partir de este momento se escucha una música de fondo).

ALAIN: Martirio.

NACHO: Lavandera 3.

ESTEBAN: La zapatera prodigiosa.

ALAIN: Adela.

ESTEBAN: Poncia.

NACHO: Angustias.

VOZ: ¿Y ahí, detrás de ese montículo?... , vemos muchas cabezas.

LOS TRES: Cien mujeres de llanto.

VOZ: ¿Alguna más?

ALAIN: Novicia 1.

NACHO: Novicia 2.

ESTEBAN: Novicia 3.

ALAIN: Vecina Rosa.

ESTEBAN: Vecina Morada.

NACHO: Vecina Negra.

VOZ: ¡Quiero verlas a todas! No se escondan. ¿Qué piensan, que la policía es tonta?

ALAIN: Beata 1.

NACHO: Beata 2.

ESTEBAN: Beata 3.

NACHO: Belisa.

ALAIN: Marcolfa.

ESTEBAN: La mecanógrafa.

NACHO: La novia.

ESTEBAN: La Máscara.

VOZ: Teniente García. Pida refuerzos. Son un montón.

LOS TRES: Muchachas, Jovencitas, Viejas Paganas.

ESTEBAN: La mujer de Leonardo.

¹⁵ El texto dramático de *Anda jaleo* está inédito y disponible en nuestro archivo por gentileza de Susana Toscano. Obsérvese que la notación del texto dramático nombra a los personajes con el nombre de los actores: Alain [Kortazar], Nacho [Gadano], Esteban [Prol].

ALAIN: La suegra.

NACHO: La madre.

VOZ EN OFF: Todas pa' dentro, a la cárcel.

(Los tres juntos.)

ESTEBAN: Una voz.

ALAIN: La muerte.

NACHO: La luna.

Otra de las situaciones más desarrolladas de *Anda jaleo* es la asistencia de los personajes de Bernarda, Yerma y doña Rosita al velorio de Mariana Pineda, que en el texto comienza de esta forma:

(Los tres se van al velorio de Mariana Pineda.)

ALAIN: Encended las velas que el viento las habrá apagado, cerrad las ventanas, acercad el cuerpo.

DE UNA EN UNA: ¡Descansa en paz!

ALAIN: Concede el reposo a tu sierva Mariana Pineda y dale la corona de tu santa gloria.

LOS TRES: Amén.

En su texto dramático, Toscano reelabora, absorbe y transforma, e incluso cita poemas de García Lorca, como es el caso de “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” (1935) o el soneto “El poeta dice la verdad” (*Sonetos del amor oscuro*, 1936):

NACHO: Ignacio Sánchez Mejías.

ESTEBAN: “A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.”

NACHO: “Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.”

ESTEBAN: “Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.”

NACHO: “Lo demás era muerte y solo muerte.”

ESTEBAN: “A las cinco de la tarde.”

ALAIN: Bueno, ya os vale. Terminemos de una vez la bandera.

ESTEBAN: Solo el final, solo el final.

NACHO: Sí, sí los últimos versos...

ESTEBAN: “¡Ay, qué terribles cinco de la tarde!

NACHO: ¡Eran las cinco en todos los relojes!

LOS DOS: ¡Eran las cinco en sombra de la tarde!”

(*Esteban recita la primera estrofa del soneto llamado “El poeta dice la verdad”*).

ESTEBAN: “Quiero llorar mi pena y te lo digo

para que tú me quieras y me llores

en un anochecer de ruiseñores

con un puñal, con besos y contigo”.

Observemos algunas características principales de la dramaturgia de Toscano: la conexión con el mito de Antígona (variante del ya mencionado teatro de los muertos); las relaciones entre tragedia y comedia; el metateatro (o teatro dentro del teatro).

• **el mito de Antígona:** Toscano ha tomado pasajes clave de las tres piezas de Lorca, de las que reproduce respectivos fragmentos, pero coloca, a su vez, a esos personajes en una nueva situación dramática. Resuena en la imagen de las tres mujeres —que buscan los restos de su creador para darles el entierro y los homenajes que merecen— el mito de Antígona, quien enfrentando la ley de la polis enterrará a su hermano. Bernarda, Yerma y doña Rosita son nuevas Antígonas frente al Estado español (nuevo Creonte). En este sentido *Anda jaleo* puede leerse a la luz de lo que María Gabriela Rebok llama el “paradigma oculto de nuestra época” (2013: 7). El mito de Antígona, que Sófocles registró en 440 a.C. en una tragedia admirada a través de los siglos, hoy considerada una de las grandes obras maestras de la Humanidad, ha despertado en la cultura argentina profundas resonancias. La joven hija-hermana de Edipo, que decide enterrar a su hermano Polinices contra la ley de la ciudad de Tebas dictada por Creonte y que elige la muerte, se ha reencarnado en numerosas recreaciones argentinas, teatrales y narrativas, del mito: entre otras, las de Leopoldo Marechal (*Antígona Vélez*, 1951), Alberto de Zavala (*El límite*, 1958), Griselda Gambaro (*Antígona furiosa*, 1986), David Cureses (*La cabeza en la jaula*, 1987), Juan Carlos Gené (*Golpes a mi puerta*, 1988), Federico Peltzer (*El cementerio del tiempo*, 1990), Rómulo Pianacci (*In memoriam Antigona*, 1999), Jorge Huertas (*AntígonaS, linaje de hembras*, 2001, así con “S” final mayúscula), Hebe Campanella (*Antígona... con amor*, 2003), Yamila Grandi (*Antígona, ¡no!*, 2003; *Una mujer llamada Antígona*, 2011), Alberto Muñoz (*Antígonas*, 2009), Marcelo Marán (*Antígona 1-11-14 del Bajo Flores*, 2014). También ha merecido notables páginas de investigación científica y ensayística, entre otras, el libro del profesor argentino, de la Universidad Nacional de Mar

del Plata, Rómulo Pianacci, *Antígona: una tragedia latinoamericana*, publicado en Estados Unidos por Gestos y en versión ampliada por Losada. Pianacci rastrea la presencia del mito de Antígona en la dramaturgia de la Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, Nicaragua, Perú, Puerto Rico, República Dominicana y Venezuela. Si bien Pianacci demuestra que el mito está vivo en todo el continente latinoamericano, encuentra la mayor cantidad de recreaciones en la Argentina. Rebok conecta la vigencia del mito de Antígona con el retorno de lo trágico en el pensamiento contemporáneo, al que define como una verdadera cura de la omnipotencia, la fragmentación y el vacío formalismo de la racionalidad moderna. En el plano de la filosofía del arte, conecta la dimensión de lo trágico con el concepto de lo sublime como ‘paradójica representación de lo irrepresentable’, de lo infinito que desborda y asedia a lo finito. Para Rebok, la índole de lo trágico estimula al arte y da que pensar. Pero, además, Rebok vincula el paradigma de Antígona con un nuevo perfil de la identidad femenina. En este aspecto destaca la visión de María Zambrano. “A diferencia de lo sostenido por Hegel —dice—, la Antígona de Zambrano no se queda en el ‘presentimiento’ ético, sin acceder a la conciencia, por el contrario, ella es la ‘aurora de la humana conciencia’, el símbolo de una inacabable nascencia” (2013: 156). Sin duda, este libro de Rebok es una clave fundamental para releer *Anda jaleo* desde el mito de Antígona.

• **relación de la tragedia con la risa y la comedia (la tragicomedia):** La dramaturgia de Toscano retoma y continúa la vida ficcional de las criaturas de García Lorca, como si se tratara de nuevos episodios vividos por estos personajes. Hay una vasta tradición en la literatura y el teatro mundial de las continuaciones, también llamadas “secuelas”. En este caso adquiere un sentido singular: los personajes siguen viviendo, el dramaturgo no. La creación de García Lorca es inmortal, no así el ser humano, a quienes sus criaturas hacen finalmente inmortal. Es importante observar que la muerte de Lorca es materia trágica y el espectáculo trabaja con el cruce de tragedia y comedia, es decir, tragicomedia. En este caso lo cómico revela lo trágico, la risa opera como un componente contrastivo que pone en primer plano el dolor de la tragedia. La risa es una herramienta de reflexión, el “humorismo” al decir de Luigi Pirandello. Es también un elemento de relajación y desolemnización, y se relaciona con la inmortalidad de los personajes clásicos: después de todo, la eternidad de Bernarda, doña Rosita y Yerma es también la de Federico, más allá de su dolorosa muerte. Desolemnizar implica poner en primer plano, explícitamente, uno de los

componentes fundamentales del universo y la escritura de García Lorca: la relevancia de la sexualidad, de la que en *Anda jaleo* se hacen referencias literales. En la búsqueda de un nuevo lenguaje para García Lorca, que lo libere de los tratamientos tradicionales, también investiga en esta dirección Vivi Tellas con su puesta de *La casa de Bernarda Alba* (Teatro San Martín, 2001).

• **metateatro o teatro dentro del teatro:** Otro rasgo fundamental de *Anda jaleo* es su deuda con Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de su autor*. *Anda jaleo* podría llamarse “tres personajes en busca del cadáver de su autor”. La clave poética es el metateatro, es decir, el teatro dentro del teatro o el teatro que habla sobre el teatro, que se auto-refiere, los personajes teatrales que cobran vida propia y se autonomizan. Bernarda, doña Rosita y Yerma se muestran como criaturas teatrales y reflexionan sobre la naturaleza del teatro. Por otra parte, se representan fragmentos de las piezas de las que los mismos personajes provienen, a manera de inserciones de los textos de García Lorca en la nueva dramaturgia. ¿Qué función puede cumplir el metateatro hoy? Por un lado, pone en evidencia la convención teatral, generando distanciamiento y multiplicando planos de narración; por otro lado, explicita los mecanismos de funcionamiento de la obra de arte teatral, explicando sus secretos y el oficio del dramaturgo. El metateatro genera una paradoja: el teatro es convención, artificio; sin embargo, se parece mucho en su artificio a la naturaleza de la “realidad” transteatralizada (Dubatti, 2015). El teatro está hecho de mundo y el mundo está hecho de teatro: teatro y mundo se relacionan porosa, liminalmente. Sin embargo, en el reconocimiento de la ilusión teatral —sostiene *Anda jaleo*— construimos nuestra relación con la realidad, es allí donde podemos construir el sentido que la realidad se empeña en disolver. El metateatro es un nuevo homenaje a García Lorca, porque, al reflexionar sobre los mecanismos teatrales, se pone en primer plano su maestría como artífice dramático.

Es importante señalar que se trata de una obra de autora-directora argentina, pero estrenada en España y pensada originariamente para la realidad española. Toscano es uno de los casos más interesantes de internacionalización del teatro argentino. Llamamos así a la presencia de representantes del teatro nacional que trabajan fuera de las fronteras geopolíticas del país (por elección de radicación en otro país, por exilio forzoso, por trabajos circunstanciales). *Anda jaleo* abre dos líneas de lectura principales: la conexión de la muerte de García Lorca con la memoria pendiente, en España, de las muertes de la Guerra Civil; la conexión con los muertos argentinos, especialmente con aquellos cuyos cadáveres han desaparecido y sus restos aún no han sido encontrados ni han

recibido el homenaje ni la sepultura que les corresponde. A través del símbolo del cadáver de García Lorca, los muertos de la Guerra Civil Española se conectan con los muertos de la dictadura argentina. Por extensión, con el horror de la violencia política de las dictaduras.

En *Anda jaleo* Susana Toscano toma la decisión —como ella misma explica en la entrevista que le hicimos para Teatrix, obligada por la circunstancia de trabajo— de que los tres personajes femeninos lorquianos sean interpretados por actores varones: Nacho Gadano, Yerma; Alain Kortazar, Bernarda; Esteban Prol, doña Rosita. El cruce de varón/mujer, realidad/ficción, produce en el teatro múltiples matices de sentido, que dan a la obra una poética diferente (cabe imaginar qué diferente hubiese sido si la interpretaran actrices):

- durante siglos las mujeres no pudieron actuar, y los varones debieron asumir los personajes femeninos, por ejemplo, en el teatro isabelino se impuso el llamado *cross-gender acting* y el *cross-dressing* (el varón que actúa de mujer, el varón disfrazado de mujer). En *Anda jaleo* resuena la evocación de aquella tradición en la historia del teatro, componente que religa el espectáculo con siglos de teatro (y en particular con la ancestralidad trágica de Antígona).

- el hecho de que sean varones los que encarnan los personajes femeninos universaliza la problemática de sus conflictos: Bernarda es “Bernardo”, no se trata de temas estricta ni excluyentemente femeninos, sino válidos para todo ser humano, para toda existencia.

- resuena en el cruce de varón/mujer la fascinación del mismo García Lorca por la identificación con la femineidad, resuena también su disidencia sexual y especialmente el mito del andrógino o hermafrodita, que recorre su obra (como ha demostrado Luis Martínez Cuitiño en su investigación *El mito del andrógino en Federico García Lorca*).

- la actuación del varón revela otros matices en cada personaje, especialmente en Bernarda, que tiene ya en la ficción atributos de masculinización, o en el caso de Yerma, como señala Miguel García-Posada (2008: 81-82).

Anda jaleo aporta nuevos sentidos al teatro y la figura del poeta. El subtítulo de la obra “(Presas por buscarte, Federico)” indica que los personajes de Bernarda, Yerma y doña Rosita atraviesan la misma experiencia del dramaturgo en sus últimos días cuando intentan cumplir con lo que está pendiente: buscar los restos de Lorca, homenajarlos, darles la merecida sepultura, pero, sobre todo, hacer memoria de lo sucedido en la Guerra Civil Española, buscar a todos los desaparecidos y castigar los crímenes y abusos entonces cometidos. Acto de

memoria y justicia. España las pone presas (y el paréntesis del subtítulo figura las rejas que las encierran, como en el espectáculo) porque *Anda jaleo* denuncia que en España se reprime la voluntad de memoria y justicia y se prefiere una política del olvido y la omisión, con el trauma que esto implica en las sucesivas generaciones. Incluso se menciona en el espectáculo al juez Baltasar Garzón, a quien se impidió seguir adelante con su trabajo (véase www.baltasargarzon.org). En este sentido, hay que poner en contacto *Anda jaleo* con dos espectáculos de artistas españolas hechos en la Argentina, que justamente reivindican memoria y justicia por la Guerra Civil, pero desde la Argentina: *Granos de uva en el paladar* y *Pinedas tejen lirios*, de Susana Hornos y Zaida Rico. También con el impacto que produjo Teatrolxlaidentidad en España, como recuerdan sus organizadores: para España se trata no solo de buscar a los nietos argentinos, sino también a los abuelos y bisabuelos españoles que siguen desaparecidos.

Clandestinidad y resistencia: 1941. Bodas de sangre (2013)

Jorge Eines es un director argentino exiliado en España en 1976. Trae al teatro Apolo, de Buenos Aires, en 2013, una producción realizada y estrenada en Madrid: *1941. Bodas de sangre*, versión de la pieza de García Lorca con la compañía que Eines dirige en España, Tejido Abierto. Integran el elenco Mariano Venancio, Jesús Noguero, Beatriz Meglares, Carmen Vals, Inma González, Luis Miguel Lucas, Carlos Enri, Danay Querol y Daniel Méndez. Eines propone una nueva dramaturgia para García Lorca, surgida del proceso de investigación y descubrimiento con los intérpretes. Transforma *Bodas de sangre* en un ensayo clandestino de la pieza, en 1941, en la España del franquismo, a cinco años de la muerte del autor y bajo la permanente amenaza de violencia del fascismo, que irrumpe en el ensayo con diversas manifestaciones de terror de estado. Bajo nuevo título, *1941. Bodas de sangre*, Eines resignifica la obra políticamente: el ensayo de la pieza asume en la España de Franco el gesto de la fundación de un territorio de resistencia micropolítica, un espacio de subjetividad alternativo, resiliente. ¿Por qué es necesario representar clandestinamente a García Lorca? Porque está prohibido, porque no se lo puede mencionar en la España de Franco. Acaso el texto de *Bodas de sangre* que ha circulado de mano en mano para el ensayo en aquel 1941 sea la edición argentina de Losada, que llega desde Buenos Aires escondida. Como señala Estofán de Amaya:

En la primera etapa de las publicaciones realizadas por la Editorial, el sistema [editorial] argentino interfiere en el sistema español entregando obras de autores españoles exiliados que circulan en Argentina y clandestinamente por España. Ante tales circunstancias la editorial de don Gonzalo llegó a ser no solo muy importante, sino que también vino a constituirse en algo así como la editorial de los exiliados; por cierto que la publicación de las obras de García Lorca fue lo que dio el clima de este hecho (1993: 536).

Eines le imprime a la obra una nueva textura musical y rítmica (huellas de flamenco, cante jondo, taconeos, acordeón y cajón), así como un diseño del espacio que mantiene a los actores todo el tiempo en escena, entre el frío de la España real y el calor de la España lorquiana de ficción. En la puesta de Eines es la criada la que también se casa (la criada de blanco, la novia de negro), la boda tiene mucho de celebración judía (otra cultura perseguida y silenciada en España durante siglos) y el personaje de La Luna, encarnado por un actor, canta. ¿Qué marcas argentinas hay en esta versión de un Eines exiliado en España hace casi cuarenta años? Sin duda, el trabajo de dirección de actores (uno de los componentes más relevantes de la puesta), que Eines profundiza en una brillante trayectoria a partir de la reelaboración de modelos del teatro nacional y que sintetiza en sus siete libros de teoría (entre ellos, *El actor pide* y *Repetir para no repetir*). También lo argentino aparece en la inscripción de la resistencia: en el insilio de los actores que ensayan un García Lorca prohibido, está presente la experiencia del exiliado Eines, cuya labor gratamente la Argentina ha ido recuperando en los últimos diez años.

Paradójicamente, *1941. Bodas de sangre* pone a García Lorca en escena por ausencia: está presente en el miedo, en la represión, en los signos de su prohibición, en la ominosa inminencia de violencia del franquismo sobre los actores que, en el ensayo, mantienen viva su memoria.

Observaciones finales

Hay otros casos relevantes de “presentificación” de García Lorca como personaje en los escenarios de Buenos Aires desde 2010. Por razones de espacio, solo mencionaremos tres (que estudiamos en nuestra investigación mencionada en nota 4):

• *El mar dejó de moverse* (2010) de Ariel Varela, cuyo texto títeresco ha sido recogido recientemente en libro (Varela, 2016: 107-122), precedido por una lectura crítica de Bettina Girotti;

• *Los caminos de Federico* (2015), unipersonal de Cristina Banegas inspirado en el espectáculo de Alfredo Alcón, con dirección de Jorge Vitti;

• *Mil Federicos* (2016), de Mariana Mazover, a quien entrevistamos, junto con los actores Hernán Lewkowicz y Gastón Grinspun, y sus observaciones están disponibles en “Espacio Crítico”, Dubatti, 2016).

Valgan estos primeros señalamientos para continuar una investigación que, a través del legado de Federico García Lorca, las relaciones culturales entre España, Argentina y Sudamérica, la Guerra Civil y las dictaduras latinoamericanas, invita a reflexionar sobre las heridas que han dejado más de 80 años de violencia, duelos pendientes y desencuentros. A la par, el arte opera, de alguna manera, como práctica de duelo, de transformación de la relación con la muerte. Estas indagaciones se enmarcan en el estudio del teatro de los muertos (Dubatti, 2014), y ponen el acento en la contribución social del teatro al necesario ejercicio de la memoria.

Bibliografía

- Basso, Gustavo (2010) “El universo sonoro de *Ainadamar*”, programa de mano del Teatro Argentino de La Plata, *Estancia-Suite y Ainadamar*, sin paginar.
- Carlson, Marvin (2003) *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Cosentino, Olga (2015) *Mi patria es el escenario. Biografía a dos voces de Juan Carlos Gené*, Buenos Aires: Corregidor, con una “Cronología” de Milagros Plaza Díaz.
- Diago, Nel (1994) “Buenos Aires, capital teatral de España (1936-1939)”, en Osvaldo Pellettieri (ed.), *De Lope de Véga a Roberto Cossa*, Buenos Aires: Galerna-Universidad de Buenos Aires.
- Dubatti, Jorge (2008) *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires: Atuel, Col. Textos Básicos.
- (2012) *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires: Atuel.
- (2013) “Pasión por Federico García Lorca”, en García Lorca, Federico, *Teatro completo*, 7-11.
- (2014) *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, prólogo de Guillermo Heras, Buenos Aires: Atuel, Col. Textos Básicos.
- (2015) “La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas”, en Luis Alberto Quevedo, compilador, *La cultura argentina hoy. Tendencias!*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores y Fundación OSDE, 151-196.
- (2016) “La poética de *Mil Federicos*: entrevista con la directora-dramaturga Mariana Mazover y los actores Hernán Lewkowicz y Gastón Grinspun”, *Espacio Crítico*, Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Dirección electrónica: iae.institutos.filo.uba.ar
- Estofán de Amaya, Cristina (1993) “La Editorial Losada y su divulgación”, en Luis Martínez Cuitiño y Élide Lois (eds.), *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras y Asociación Argentina de Hispanistas, Tomo II, 533-537.
- García Lorca, Federico (2008) *Obra completa*, edición de Miguel García-Posada,

Madrid: Akal, 7 tomos.

----- (2013) *Teatro completo*, Buenos Aires: Losada. Presentación de Jorge Dubatti, “Pasión por Federico García Lorca”, 7-11. Introducciones de Guillermo de Torre (13-20 101-105) y Carta de Federico García (padre del escritor) a Gonzalo Losada (21-23).

García-Posada, Miguel (2008) Introducción a *Obra Completa III*, Teatro, 1, Madrid: Ediciones Akal, 81-82.

Gibson, Ian (1998) *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona: Plaza & Janés.

Marra de la Fuente, Luciano (2010) “*Ainadamar*: un lamento para Federico”, programa de mano del Teatro Argentino de La Plata, *Estancia-Suite y Ainadamar*, sin paginar.

Martínez Cuitiño, Luis (2002) *El mito del andrógino en Federico García Lorca*, Buenos Aires: Corregidor.

Pianacci, Rómulo (2015) *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Buenos Aires: Losada.

Rebok, María Gabriela (2013) *La actualidad de la experiencia de lo trágico y el paradigma de Antígona*, Buenos Aires: Biblos.

Stainton, Leslie (2001) *Lorca. Sueño de vida*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Varela, Ariel (2016) “El mar dejó de moverse”, en Antoaneta Madjarova y Nora Lía Sormani, comps., *Títeres en palabras. Obras para niños y adultos. En ocasión del Premio Nacional Javier Villafañe*, Buenos Aires: Ediciones del CCC, con la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo y UNIMA, 107-122. Precedido por “Lectura crítica de *El mar dejó de moverse*”, por Bettina Girotti (103-105).

**PARA LA RECEPCIÓN
DE EUGÈNE IONESCO
EN LA ARGENTINA
(1950-1976)**

PARA LA RECEPCIÓN DE EUGÈNE IONESCO EN LA ARGENTINA (1950-1976)

No se ha realizado hasta hoy un estudio integral ni sistemático sobre la presencia de Eugène Ionesco en el teatro argentino, sino aportes parciales (Mirta Arlt, 1993 y 2003; Dubatti, 2000 y 2004; Javier, 2009; Pellettieri, 1993, 1997, 2003). En las indagaciones nacionales de Teatro Comparado, se ha dedicado más atención al análisis de la productividad de otro dramaturgo coetáneo vinculado al teatro de posguerra: Samuel Beckett, o a otras expresiones de la escritura dramática y la escena “experimental” de los sesenta (Tschudi, 1974, y Pinta, 2013, quienes apenas mencionan a Ionesco).

Nuestra intención es organizar algunas referencias entre 1950 y 1976, entre la llegada a Buenos Aires de las primeras noticias sobre el dramaturgo de *La cantante calva* (estrenada en París el 11 de mayo de 1950 en el Théâtre des Noctambules, con dirección de Nicolas Bataille) y el comienzo de la dictadura militar más sangrienta de la historia argentina (que desarticula violentamente el campo teatral, Dubatti, 2012). Se trata, por razones de espacio, de una primera contribución en cinco ejes: las puestas en escena, las traducciones, las ediciones y algunos ensayos sobre el autor, y en particular la transformación de la poética implícita y explícita de Eduardo Pavlovsky (caso relevante de recepción) en su relación con el autor rumano. Nuestro objetivo es ofrecer datos sobre los acontecimientos que permitan ejercitar comparatísticamente, en términos de Zulma Palermo, un “regionalismo crítico decolonial” (2011: 127). ¿Qué hacen los argentinos con Ionesco, cómo se lo apropian? ¿Qué políticas de la diferencia le imprimen a sus reescrituras reterritorializadas en la Argentina (Dubatti, 2018-2019)? A partir del acopio fáctico, observamos que el interés por Ionesco en el teatro argentino da sus primeros pasos en los años cincuenta, se consolida ya a comienzos de los sesenta, pero muestra un marcado descenso a finales de la década, acaso en relación directa con los procesos de politización del campo teatral, acentuados en los setenta (Dubatti, 1999; Verzero, 2013).

Puestas en escena, traducciones, ediciones, ensayos

Ionesco fue estrenado tempranamente en la Argentina ya en 1955. Su principal intermediario inicial fue el traductor y director Francisco Javier

(como él mismo lo recuerda en sus testimonios, Sabsay, 1997: 275-281; Javier, 2009). Descubrió a Ionesco “de una manera accidental” (2009: 6), en Buenos Aires, en los primeros años de la década del cincuenta. El primer texto que leyó fue *La lección*, cuya referencia le llegó en relación con el fallido intento de un grupo de teatristas aficionados argentinos de ponerlo en escena. Luego de leer *La lección*, se dedicó a buscar información sobre Ionesco a través de los diarios y revistas a los que accedió a través del Servicio Cultural de la Embajada de Francia en Buenos Aires. La segunda obra que conoció fue *Santiago o la sumisión*. El mismo Javier empezó a ocuparse de las traducciones. Presentó su dirección de *Santiago o la sumisión* en 1955, en el Teatro Moderno y en el marco del *Pequeño Festival de Teatro Francés de Vanguardia* (en el que, antes de la representación, pronunció la conferencia “Ionesco y el teatro francés de vanguardia”). Tiempo después, montó un fragmento de esa obra en la celebración Teatro Independiente 25.º Aniversario, organizado por la Comisión de Homenaje en el Teatro Nacional Cervantes (del 8 al 11 de diciembre de 1955), en representación del grupo Teatro Moderno (Seibel, 2011: 283).¹ Emilio A. Stevanovitch publicó un comentario sobre esta puesta en *Talia* (1955). También tempranamente Javier dio a conocer artículos de divulgación sobre Ionesco y otros autores de “vanguardia” en *Talia* (1955, 1956).

En 1956 Francisco Javier dirigió *La lección* “en una sala emblemática del teatro independiente” (2009: 9) y lo presentó en el Salón de Actos del Instituto Superior de Cultura Femenina, en una única función (13 de diciembre) “dedicada a los niños refugiados de Hungría”, con traducción de Juan Jacobo Bajarlía (Pellettieri, 1993: 61; 1997: 271; 2003: 327).

Por su interés en el teatro francés, Francisco Javier recibió una beca de estudios del gobierno de Francia y permaneció en París entre 1957 y 1960. Allí conoció a Ionesco y pudo entrevistarlo. A su regreso a Buenos Aires, dirigió en 1961 *Amadeo o cómo quitárnoslo de encima*, en el Teatro Agón, con su traducción, un elenco integrado por Nina Cortese y Rodolfo Graziano y escenografía de Saulo Benavente. Al año siguiente, en 1962, presentó

¹ Cuando no se indica la ciudad, las salas corresponden a la Capital Federal de la Argentina (actual Ciudad Autónoma de Buenos Aires).

Las sillas, en el Teatro Itatí, con escenografía de Carlota Beitía y un elenco formado por Alba Mujica y Lisandro Selva.²

Los años sesenta marcan la consolidación del acceso a la obra de Ionesco en Buenos Aires a través de ediciones y puestas en escena. En 1960 Nueva Visión editó *El rinoceronte* (traducción de Francisco Javier), y entre 1961 y 1962 Editorial Losada publicó los tomos del *Teatro* de Ionesco, en la Colección Gran Teatro del Mundo, según la siguiente distribución de títulos:

Tomo I: *La cantante calva*, *La lección*, *Jacobo o la sumisión*, *Las sillas*, *Víctimas del deber*, *Amadeo o cómo salir del paso*. Traducción: Luis Echávarri. Prólogo de Jacques Lemarchand. Colofón de la primera edición: 23/02/1961.³ Segunda edición: 05/06/1964.

Tomo II: *La improvisación del alma*, *El asesino sin gajes*, *El nuevo inquilino*, *El porvenir está en los huevos*, *El maestro*, *La joven casadera*. Traducción de Luis Echávarri. Colofón de la primera edición: 20/07/1961.

Tomo III: *El rinoceronte*. Traducción: María Martínez Sierra. Colofón de la primera edición: 24/04/1962.

Apenas tres años más tarde, Losada publica *Notas y contranotas. Estudios sobre el teatro*, traducción de Eduardo Paz Leston, colofón del 20/09/1965.

También el tomo IV del *Teatro* de Ionesco (Col. Gran Teatro del Mundo, traducción de María Martínez Sierra, 1965) que incluye *El peatón del aire*, *Delirio a dúo*, *El cuadro*, *Escena para cuatro personajes*, *Los saludos* y *La ira*. Ya en

² Testimonia Francisco Javier: "Regreso [de París] en 1960, con tres obras de Ionesco bajo el brazo (me había cedido gentilmente los derechos, por ser el primero que me había ocupado de él en la Argentina). Obras que llevé a la escena inmediatamente: para la primera, *Amadeo o cómo quitárnoslo de encima*, conté con una extraordinaria escenografía de Saulo Benavente; en la segunda, *Las sillas*, tuve como intérprete a Alba Mujica, la madre de Bárbara Mujica, excelente actriz; de la tercera, *Asesino sin salario*, solo puedo decir que la ensayé y que no la llegué a estrenar" (Sabsay, 1997: 278-279).

³ De acuerdo con la fecha del colofón, hay que revisar la afirmación de Lilian Tschudi respecto del primer teatro de Eduardo Pavlovsky: "La cuestión de las 'influencias' es siempre resbaladiza; una y otra vez llega a corroborarse otra cosa, más inasible y difícil de determinar, un difuso espíritu de la época, el viejo 'Zeitgeist' alemán; las 'series' de los formalistas rusos permiten ubicar estos rasgos comunes bastante bien. Ilustrando: las muy marcadas influencias de Ionesco en la primera etapa de Pavlovsky, afirma Julio Tahier, co-fundador del Yenesí, no son tales; a la altura de *Somos*, ni lo había leído aún. Se produce así una coincidencia posterior" (1974: 95, nota 1). Coincidimos con Tschudi en el rechazo del término "influencia", pero no en aceptar la aseveración de Tahier: si Pavlovsky escribe *Somos* y *La espera trágica* en 1961 (las estrena en 1962), pudo acceder a la lectura de la edición de Losada (al menos los tomos I y II), así como asistir a algunas de las puestas de Marcelo Lavalle, Francisco Javier y Jaime Jaimes. Volveremos sobre este tema enseñada.

1965 Losada comienza a publicar los tomos unitarios por obra: *El rey se muere* (traducción de María Martínez Sierra, 1965, Col. Teatro en el Teatro). Hay que destacar que Losada era un sello de efectiva distribución y había fácil acceso a sus libros en la época.

También en esos años se multiplica la producción ensayística sobre Ionesco. Sobresalen algunos trabajos: Elsa Ofelia Mego (1962: 26-28), Ángel Rama (1963: 16-19), Magdalena Aguirre (1964: 311-313). La revista *Sur* incluye, con traducción de María Luisa Bastos, el ensayo de Ionesco “La lección del teatro está más allá de las lecciones” (1963: 5-10). En Salta, *Teatro PHERSU* publica “Dos opiniones frente a frente: Alfredo Cahn, Eugenio Ionesco” (1963: 88-91).

Paralelamente, en los primeros años sesenta las puestas de Ionesco se multiplicaron. En la revista *Sur*, que dirige Victoria Ocampo, el crítico Jorge Cruz dedicó un artículo, “Tres obras de Ionesco” (1961), a los montajes porteños de *La cantante calva* (dirección de Marcelo Lavalle, Instituto de Arte Moderno), *Amadeo o cómo quitárnoslo de encima* (dirección de Francisco Javier, Teatro Agón) y *Jacques ou la soumission* (representada en francés por el Teatro Franco-Argentino, dirección de Jaime Jaimes).

En Rosario, Provincia de Santa Fe, en 1961, el TIM Teatro (Teatro Independiente de Magisterio) inició una relevante serie de puestas ionescuianas: *Jacobo o la sumisión* y *El porvenir está en los huevos* (1961); *El maestro*, *Las sillas*, *La cantante calva*, *La joven casadera* (1962); *La lección* (1964), todas presentadas en la Sala TIM de Rosario, y algunas llevadas en gira por el país (Rozzi de Bergel, 2015).

En 1962 el director Jaime Jaimes ofreció *Víctimas del deber* por el Teatro de la Alianza Francesa (hay comentario de Emilio A. Stevanovitch, 1962; también referencia a su presentación en Bahía Blanca, Provincia de Buenos Aires, en 1964⁴). En 1963 Ionesco ya contó con la primera producción del teatro oficial: *Rinoceronte* se montó en Sala Casacuberta del Teatro Municipal Gral. San Martín, con un elenco notable: Alberto Argibay, Fernanda Mistral, Juan Carlos Gené, Iris Marga y Fernando Vegal, dirección de Luis Mottura, escenografía de Germen Gelpi⁵ y vestuario de Eduardo Bergara Leumann.

En 1963 Francisco Javier multiplicó sus direcciones: *El impromptu del alma*, *El rey se muere*, *La joven casadera*, *El salón del automóvil*. Tradujo y trabajó, además, “escenas de casi todas sus obras que estudiaba como una dramaturgia particular

⁴ N. C., “Bahía Blanca”, Teatro XX, I, 1 (junio 1964), p. 14.

⁵ El volumen *Germen Gelpi escenógrafo* (Marcelo Jaureguiberry, compilador/curador) reproduce cuatro bocetos del diseño escénico de *Rinoceronte* en color (2019: 62-64).

en los cursos de las dos escuelas de teatro —Escuela Nacional de Teatro de Buenos Aires y Escuela La Plata del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires— de las que era profesor de actuación” (2009: 24-25). En dicho año, además, el nombre de Ionesco resonó en Buenos Aires porque integraba el prestigioso jurado del Instituto Internacional del Teatro que premió *Israfel*, del argentino Abelardo Castillo. La noticia fue muy bien recibida en el campo teatral de Buenos Aires.

A partir de 1963 se registraron cuatro puestas de textos de Ionesco a cargo del grupo Yenesí, fundado por Eduardo Pavlovsky y Julio Tahier (para la trayectoria del Yenesí, Dubatti, 2000). La primera correspondió a *El maestro*, dirección de Julio Tahier, en la Sala de Nuevo Teatro, con apenas tres funciones: los lunes 10, 17 y 24 de junio de 1963. Integraba un programa de tres piezas breves, junto con *Crepúsculo otoñal*, de Friedrich Dürrenmatt, dirección de Jaime O. Alberdi, y *Cuento de la hora de acostarse*, de Sean O’Casey, dirección de Néstor Suárez Aboy. La traducción de *El maestro* era de Luis Echávarri (Losada, tomo II) y formaban el elenco Eduardo Pavlovsky (El Anunciador), Teresita Costa Lima (La Admiradora), Horacio Clemente (El Admirador), Soledad Verde/ María Pavlovsky (La Joven Amante), Luis Castromil (El Joven Amante) y Brian Walton (El Maestro). La ficha técnica general para los tres espectáculos incluía escenografía de Julio Tahier; asistencia de escenografía de Raúl Cerini, Raquel Tahier y Brian Walton; asistencia de dirección de Sara Olivera y Susana Borré; equipo técnico integrado por Mario Capponi y Pedro Jivot, y dispositivo escénico de Beatriz Grosso (Nuevo Teatro). El programa de mano reproducía un metatexto en el que el grupo se autopresentaba y sostenía sobre Ionesco:

Desde *La cantante calva* (1950) hasta nuestros días, Eugène Ionesco lleva varios volúmenes de antipiezas, estrenadas con crítica diversa, aunque con siempre asegurada repercusión. Formalmente, son sus palabras, “la obra es la proyección sobre la escena de un universo interior”. Evidentemente, atendiendo a la realidad de los hechos, no se trata de una simple frase, si buscamos su proyección en la dramaturgia occidental de esta segunda —y aciaga— mitad del siglo XX. Quizá Ionesco esté llamado a ser un “genio”, aunque nosotros no podamos afirmarlo así sin la perspectiva imprescindible del tiempo. Juzgar a Ionesco hoy equivaldría a juzgarnos a nosotros mismos como células del mundo actual.

El martes 5 de noviembre de 1963, y luego los lunes restantes de noviembre (en total, cuatro funciones), a las 22.15, en la Sala de Nuevo Teatro, el grupo Yenesí presentó un programa dividido en dos partes: en la primera incluyó *Color de ciruela*, de Juan Carlos Herme, y en la segunda *Camello sin anteojos*, de Eduardo Pavlovsky (que retomaremos) y *Escena de cuatro*, de Ionesco, con la traducción de Ana R. Alemán. La dirección de las tres piezas corrió por cuenta de Julio Tahier. *Escena de cuatro* incluía las actuaciones de Oscar Ciccone (Dupont), Eduardo Pavlovsky (Durand), Norberto Campos (Martín) y La Bella Dama (María Josefina Costantini). La ficha técnica del programa completo constaba de escenografía de Julio Tahier (con la colaboración de Eduardo Alemán y Raúl Cerini); ayudantes de dirección Sara Olivera, Susana Borré y Raquel Tahier; equipo técnico integrado por Mario Capponi y Américo Chandía y dispositivo escénico de Beatriz Grosso (Nuevo Teatro).

Tres años después, en 1966, Yenesí llevó a escena *El cuadro (Guiñolada en un acto)*, con dirección y traducción de Julio Tahier. Se estrenó el 3 de agosto, en el Teatro Yenesí (Marcelo T. de Alvear 963, entonces Charcas), primera sala propia del grupo⁶. La lista de personajes (transcripta en el programa de mano, según se aclara expresamente “por orden de aparición”), incluía a El Señor Gordo (Eduardo Pavlovsky), El Pintor (Saverio Bufi), Alicia (María Cristina Tubio) y La Vecina (María Eugenia Domínguez). El programa de mano incluía un breve metatexto de Ionesco sobre la obra:

Dice Ionesco refiriéndose a esta obra [*El cuadro*]: “Los actores no deben adoptar en la primera parte de la pieza un juego realista y creer que se trata de una crítica al capitalista que explota al pobre artista. En la segunda parte el realismo no puede estar presente dado que el tema es la ‘metamorfosis’ tratada paródicamente para enmascarar lo serio. En realidad, esta guiñolada debe ser representada por payasos de circo, en la forma más pueril, más exagerada y más ‘idiota’ posible. No es necesario dar a los personajes un ‘contenido psicológico’, en cuanto al ‘contenido social’ (!) es accidental, secundario...”.

La escenografía fue de Adolfo Díaz Alberdi; el cuadro, de José Santiso; la iluminación, de Luis Castromil; el vestuario y utilería, de Yenesí, y el

⁶ Sobre las características de esta sala pequeña, véase Kive Staiff (1966).

ayudante de dirección, Raúl Cerini. En 1968 Yenesí presentó *Delirio a dúo*, con traducción y dirección de Julio Tahier, en el Teatro de la Fábula, en un programa doble con *Oración*, de Fernando Arrabal. Elenco de *Delirio a dúo*: Noemí Dimant (Ella), Eduardo Gualdi (El), Orlindo Moyano (Soldado) y Martha Villalba (Vecina); escenografía: Adolfo Díaz Alberdi; asistencia de dirección: Martha Villalba y Orlindo Moyano; vestuario y utilería: Yenesí; coordinación de publicidad: Amelia Frey. Las cinco funciones semanales iban jueves y viernes a las 22.00, sábados a las 20.00 y a las 22.00 y domingos a las 20.00. Hay que destacar que en tres de las cuatro puestas ionescuianas de Yenesí (*El maestro* y *Escena de cuatro*, ambas en 1963; *El cuadro*, 1966), Eduardo Pavlovsky se desempeñó como actor.⁷

⁷ En la carpeta de prensa y programas de mano del grupo Yenesí (disponible en nuestro archivo gracias a la gentileza de Julio Tahier) se conservan numerosos recortes de crítica sobre los espectáculos ionescuianos, en su mayoría breves pero sustanciales, porque permiten leer el posicionamiento del grupo Yenesí en el campo teatral, así como interpretar la aprobación o el rechazo de la producción de Ionesco y reponer algunas características de las puestas. Sobre *El maestro*: "Un programa teatral de tono interesante" (sin firma, *La Nación*, 24 de junio de 1963); "Dürrenmatt, O'Casey e Ionesco, reunidos" (Kive Staiff, Col. "Máscara y Rostro", recorte sin fecha ni lugar de edición); "Presentó el grupo Yenesí tres obras de autores extranjeros" (firmado M. P., *La Prensa*, 19 de junio de 1963); "Un equipo teatral con gente joven presenta tres formas de sátira" (sin firma, *La Razón*, 27 de junio de 1963); "Dürrenmatt, O'Casey e Ionesco en un espectáculo desigual" (firmado R. P., *Clarín*, 19 de junio de 1963). Sobre *Escena de cuatro*: "Tres piezas breves en un teatro experimental" (firmado E. E. E., recorte sin fecha ni lugar de edición); "El programa reciente del grupo Yenesí" (sin firma, *La Nación*, 26 de noviembre de 1963); "El conjunto Yenesí presentó tres obras de tono experimental" (sin firma, *La Razón*, sin fecha); "Teatro moderno por el Grupo Yenesí" (firmado J. P. [Jaime Potenze], *La Prensa*, 8 de noviembre de 1963); "Hemos visto: Conjunto Yenesí" (firmado E. A. P., *Noticias Gráficas*, 8 de noviembre de 1963). Sobre *El cuadro*: "Guiñolada" (sin firma, recorte sin fecha ni lugar de edición); "El cuadro" (firmado E. A. S. [Emilio A. Stevanovitch], *Talía*, 30, 1966); "Versión muy literal de *El cuadro*" (sin firma, *La Nación*, 12 de julio de 1966); "El cuadro (*Un gran guiñol*)" (sin firma, *Extra*, III, 18, enero de 1967); "El cuadro: una pieza incoherente con vagos y discutibles simbolismos" (recorte sin firma ni fecha ni lugar de edición); "El cuadro, sin autor" (Dora Lima, *El Mundo*, 17 de noviembre de 1966); "El cuadro" (breves pero muy elogiosas recomendaciones sin firma en *Primera Plana*, 201, 1º de noviembre de 1966, y 202, 8 de noviembre de 1966); "Casi sin que lo advirtiéramos, pasó por Concordia el director del Teatro 'Yenesí' de Buenos Aires. El doctor Tahier, quien el año pasado llevó a la escena 'El cuadro', de Ionesco, celebró la presencia del teatro joven en Concordia" (entrevista a Tahier en *El Sol, Matutino Independiente*, Concordia, Provincia de Entre Ríos, 21 de enero de 1967, con referencias a Ionesco). Sobre *Delirio a dúo*: "E. Ionesco y F. Arrabal, por Yenesí" (sin firma, *La Nación*, 8 de abril de 1968); "Teatro. *Delirio a dúo*" (sin firma, *Siete Días*, 23 de abril de 1968); "Arrabal amargo" (Nicolás Vignati, *Inédito*, II, 40, 3 de abril de 1968).

Del 28 de agosto al 1° de septiembre de 1964, en el Teatro Presidente Alvear, se presentó la compañía chilena Teatro de Cámara de Alemania / Die Deutschen Kammerspiele, con un programa de cuatro obras, en la que sobresalió según el crítico Arnoldo Fischer (1964: 10-11) la puesta de *Der Koenig Stirbt* (El rey se muere), de Ionesco, con dirección de Reinhold K. Olszewski y Ulrich Erfurth. También en 1964, en sendas notas sin firma de la revista *Teatro XX* (dirigida por Kive Staiff) sobre la actualidad teatral en Alemania, se hacía referencia a las representaciones de *Impromptu del alma* en Berlín y *El rey se muere* en Düsseldorf.⁸ En otra nota sin firma de la misma revista, se comentaba que el grupo La Lechuza, de La Plata (Provincia de Buenos Aires), bajo la dirección de Lisandro Selva, presentaba una versión de *La lección*, de Ionesco, en gira por la Patagonia (actuaciones de Ethel Sacomani, Norma Noriega, Cristina Roth, Juan Carlos Lamy, Alfredo Rocha y Raúl Boubé, con escenografía de Carlota Beitúa).⁹

Del 11 al 14 de febrero de 1965, en Nuevo Teatro, el ya mencionado TIM de Rosario (Provincia de Santa Fe) llevó a escena un programa doble de “mimodramas”, bajo la dirección de Carlos Mathus: *El espejo* y *La risa*, del mismo Mathus, y *Las sillas*, de Ionesco. El elenco de *Las sillas* estaba integrado por Juan Ángel Pacivich, Mariana y Macek [sic]. El crítico Pedro Espinosa juzgó “trascendente la presencia de un elenco del interior en Buenos Aires” (*Teatro XX*, 1965: 13).

En 1965 la Compañía Francesa de Comedia Jacques Charon – Robert Hirsch ofreció *Le roi se meurt* en el Teatro Municipal Gral. San Martín (Sala Martín Coronado). El estreno fue el 23 de julio, con dirección de Charon y escenografía / vestuario de Hirsch.¹⁰ El crítico Arturo Romay, en *Teatro XX*, evaluó la presentación con reparos (1965: 7).

Ese mismo año, el 13 de septiembre de 1965, en el Teatro del Bajo, Julieta Ballvé presentó el Grupo de Teatro Vocacional, con un programa triple: *La espera trágica*, de Eduardo Pavlovsky; *La joven casadera*, de Ionesco; *Una singular línea horizontal*, de Fernando Iturbe (h). La dirección de la pieza de Ionesco correspondió a Fernando Iturbe (h), quien también compuso el personaje de El Señor. El elenco se completaba con Patricia Riopedre (La Dama) y Marcelo Escudero (El Señor, Muchacha). Las obras se presentaban en seis funciones semanales.

⁸ “Alemania – Teatro moderno”, *Teatro XX*, I, 1 (junio de 1964), p. 4; “Noticiero – Alemania”, *Teatro XX*, I, 4 (septiembre de 1964), p. 4.

⁹ “La Plata”, *Teatro XX*, I, 3 (agosto de 1964), p. 14.

¹⁰ *Teatro XX* anunció la visita internacional en dos adelantos sin firma: “Franceses” (I, 8, enero de 1965, p. 7) y “Camouflage” (II, 14, julio de 1965, p. 12).

En diciembre de 1966 se reunieron en un mismo espectáculo *El maestro*, *Los saludos* y *El porvenir está en los huevos*, con dirección de Enrique Saidman y el equipo del Teatro SHA, en su sala. En 1967, se dieron *Las sillas*, con dirección de Carlos Mathus (Centro de Artes y Ciencias); *Víctimas del deber*, traducción de Pablo Palant y dirección de Carlos Gandolfo, con la Cía. La Lechuza (Sala Planeta); *La lección*, con dirección de Carlos Mathus (Teatro Payró). En 1968, *La cantante calva*, traducción de Wilfredo Jiménez, dirección de Roberto Dairiens, con el elenco del Teatro Candilejas, en su sede homónima.

En 1970 la Compañía Jacques Mauclair – Tsilla Chelton realizó el “Ciclo Ionesco” en el Teatro Nacional Cervantes, dirección de Mauclair y escenografía de Jacques Noël, con la presencia del autor en su primera visita a la Argentina. Se ofrecieron *Asesino sin paga* (12 y 13 de junio) y *El salón del automóvil*, *La joven casadera*, *La laguna*, *Las sillas* (16 y 18 de junio). Inmediatamente, en el Teatro del Globo, con producción profesional, se estrenó *Juego de masacre*, con Fina Basser, Susana Ortiz y elenco. La noche del estreno asistió Ionesco en calidad de invitado de honor.¹¹ Dirigía Alberto Rody, con traducción de López-Noguerol, escenografía de Guillermo de la Torre y vestuario de Claudio Segovia. Mirta Arlt (1993: 70-71) reconstruye aspectos de la conferencia de prensa que Ionesco dio en el Salón Dorado del Teatro Nacional Cervantes el 11 de junio de 1970.

Finalmente destaquemos en 1975 la Compañía Francesa Dominique Houdart, que presentó *Le roi se meurt* en el Teatro Nacional Cervantes (23 de mayo). Y, en 1976, la celebrada versión de *Las sillas*, con dirección de Ernesto Frers, que sería llevada a diversos puntos del país y en 1978 participaría del Festival del Teatro de las Naciones en Caracas.

Ionesco en la poética implícita y explícita en Eduardo Pavlovsky

La dramaturgia de Ionesco es una referencia fundamental para la comprensión de la poética de Eduardo Pavlovsky. Su “teatro de vanguardia” (*Somos*, *La espera trágica*, *Un acto rápido*, *El robot*, *Alguien*, *Match* y *La cacería*, reunido en Pavlovsky, 1966 y 1967) y, especialmente, dos de sus piezas del mismo período que se creían perdidas y han sido recuperadas (*Camello sin anteojos* y *Hombres, imágenes y muñecos*, ambas estrenadas en 1963; véase Pavlovsky, 2010), manifiestan en su poética

¹¹ El *Anuario del Teatro Argentino 1970-1971* fecha el estreno el 25 de junio de 1970 (1971: 106).

implícita vínculos intertextuales con situaciones y procedimientos constructivos de *La cantante calva*, *Las sillas*, *Jacobo o la sumisión*, *El maestro*, *El cuadro* y *Escena de cuatro*.¹² La dramaturgia de Ionesco puede ser leída, al menos, desde cuatro perspectivas poéticas abstractas: teatro del absurdo (Esslin, 1961, 1970); teatro de la ontología negativa y el paroxismo (Krysinski, 1999); versión paródica del drama moderno (Dubatti, 2009); reelaboración posvanguardista del legado de la vanguardia teatral histórica (Dubatti, 2016). Cualquiera de estos modos de lectura (sin duda conectados transversalmente) resulta productivo para estudiar los textos dramáticos pavlovskianos, ya que comparten los artificios de composición de Ionesco, como estudiamos en nuestra tesis doctoral citada.

El mismo Pavlovsky se encargó de explicitar esa relación. En su metatexto de 1967 “Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia”, Pavlovsky manifiesta conocer en profundidad tanto la dramaturgia como los textos teóricos de Ionesco (cita *Notas y contranotas*, 1967: 6), a la par que numerosos analistas del teatro contemporáneo (Martin Esslin, Pedro Barceló, F. M. Lorda Alaiz, Leonard Pronko, Ricardo Domenech, Alfonso Sastre), cuyos ensayos ha leído y cita puntualmente. Pavlovsky posee una amplia biblioteca y puede establecer relaciones con Franz Kafka, Antonin Artaud, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Harold Pinter, entre otros. Define a Ionesco como el iniciador de un teatro que prefiere no llamar “del absurdo”:

Hace tiempo que bosquejo un largo artículo que pensé titular ‘Hacia una realidad total’. Lo curioso es que este nombre me resulta más cómodo y más aclaratorio que todas las otras denominaciones [con] que los críticos [sic] han intentado etiquetar al teatro que nace en 1950 en París, con Eugene Ionesco (1967: 5).

Coloca a Ionesco en el mismo plano de relevancia que Beckett y Adamov, como emergentes de una misma tendencia. Lee a Ionesco desde una dimensión existencial y sostiene que su teatro y el de Beckett son más realistas que el de Arnold Wesker.

¹² Algunos procedimientos del teatro ionescuiano se verificarán, también, en el teatro posterior de Pavlovsky, como hemos analizado al estudiar el paroxismo en *Telarañas*, la estética de la multiplicidad en *Potestad* (Dubatti, 2004) o la acumulación de cadáveres en *El Señor Laforgue* (Dubatti, 2018: 164). Para el vínculo de Ionesco con *Hombres, imágenes y muñecos*, véase Ricardo Dubatti (2012).

Ionesco desarrolla toda una teoría de su teatro y busca desesperadamente encontrar nuevas dimensiones en su lucha desgarrante y tormentosa, y es allí precisamente donde nos hace reír, pero cuando nos reímos con Ionesco sabemos que hay algo nuevo en esa risa, hay algo de insólito, de descubrimiento maravilloso, y quedamos estupefactos frente a eso que nos hace descubrir y gozar y es, precisamente, cuando descubrimos que reímos de nosotros mismos, de nuestros lugares comunes y de nuestras propias dudas e incertidumbres. ¿Hay acaso descripción más maravillosa de la soledad que ese magnífico relato de *Las sillas*? (1967: 10).

En las conversaciones de *La ética del cuerpo*, Pavlovsky vincula *La espera trágica* con Ionesco: “Tiene mucho que ver con *La cantante calva*, sobre todo en cuanto a los mecanismos de desrealización del lenguaje hasta llevarlo a límites extremos” (2001: 22). Destaca en *La espera trágica* “una desmitificación de la noción de sujeto: identidades indefinibles, inversión de sexos o bisexualidad, actuación simultánea de los tres personajes que ‘comen al mismo tiempo y toman rítmicamente’” (2001: 20-21), presente en Ionesco. Asegura haber visto *La cantante calva* en Buenos Aires, “en versión de Francisco Javier” (2001: 20), pero debe referirse a la dirigida por Marcelo Lavalle en el Instituto de Arte Moderno en 1960-1961 (como señalamos arriba). “Más tarde la vi también en París”, agrega (2001: 20). Ratifica, cuarenta años después, que en los sesenta encuentra en Ionesco un estímulo porque “empecé a escribir muy ligado a las vanguardias, a las angustias pequeño-burguesas, a los problemas de mi propia existencia” (2001: 20). La versión paródica del drama moderno, encarnada magistralmente por Ionesco, era adecuada para Pavlovsky para cuestionar a su clase social a través de personajes como Ronald y Casoc (que constituyen un ciclo intratextual en su producción) y sus “reuniones sociales” burguesas (como apunta en la didascalía inicial de *La espera trágica*, 1966: 27).

Creo que en esas primeras obras puedo reconocer una temática mía que tiene que ver con mi formación y mis hábitos de clase. En 1942 mi padre era empleado de Bunge y Born y había alquilado un departamento en Palermo Chico, donde vivía lo más rancio de la oligarquía, ni siquiera la industrial, sino la del campo. Yo iba al Club Universitario, donde nadaba y hacía *rugby*. Seguramente es por esto que siempre he tenido una mirada crítica de la moral

burguesa. Me parece que mis primeras obras, además de enfocar los grandes temas existenciales, como en *Somos*, encaranaban la mentalidad, la visión de mundo y los hábitos de este tipo de personajes: la burguesía. (*La ética del cuerpo*, 2001: 22).

Sin embargo, en 1976, en su ensayo “Reflexiones sobre el proceso creador”, publicado con la primera edición de *El Señor Galíndez* (texto que marca un giro poético radical en su obra), Pavlovsky toma distancia de Ionesco y lo cuestiona ideológicamente. Desde 1968 Pavlovsky se ha relacionado con el Partido Socialista de los Trabajadores (PST) y ha atravesado como actor las experiencias transformadoras de *Atendiendo al Sr. Sloane* (dirección de Alberto Ure, 1968) y, como actor-dramaturgo, las de *La mueca* (1971, dirección de Oscar Ferrigno) y *El Señor Galíndez* (1973, dirección de Jaime Kogan). Como psicoanalista, se ha ido de la APA y ha fundado Plataforma. En “Reflexiones...” cita a Ionesco, sin declarar la fuente precisa, retomando aquella expresión publicada en un programa de mano de Yenesí (véase arriba), pero con otra intencionalidad, justamente inversa, para cuestionarla:

Dice Ionesco: “La creación supone una libertad total, se trata de un proceso diferente al del pensamiento conceptual. Hay dos tipos de conocimiento: el conocimiento lógico y el conocimiento estético, intuitivo. Cuando escribo una obra de teatro, no tengo idea de lo que va a ser. Tengo ideas después. Al comienzo es solo un estado afectivo. El arte para mí consiste en la revelación cotidiana de ciertas cosas que la razón y la mentalidad cotidiana me ocultan. El arte atraviesa lo cotidiano, procede de un segundo estado. Llamo a esto mis obsesiones, angustias. Las de todo el mundo. Sobre esa identidad se funda solamente la posibilidad del arte. Mi teatro es la proyección de mi mundo interior en el escenario” (1976: 18).

Si en los sesenta Ionesco fue su aliado contra la burguesía, ahora Pavlovsky paradójicamente identifica a Ionesco con los valores y la cosmovisión de esa clase. Escribe:

Crítica a Ionesco: su genialidad fue deslumbrante en *La cantante calva* en el año 1950. Por un lado, su crítica despiadada a la pequeña

burguesía inglesa y a la impostura de su costumbrismo nos reveló un teatro que quebraba las leyes mismas del teatro tradicional y, por otro lado, él mismo nos señala que era un intento de superar su permanente angustia de muerte frente a lo que él llama la “rutina diaria”. [...] Podríamos decir que con todo no pudo superar en sus futuras creaciones su propia angustia claustrofóbica. La ausencia de una relación dialéctica persona-sociedad solo lo llevó a describir genialmente la “incomunicación” dentro de una clase decadente. Encerró su teatro en su propia claustrofobia, sin poder entender que todo teatro está impregnado de la ideología de la clase dominante y que uno escribe con los mismos vicios de esa clase dominante a la que critica. Creyó que su teatro estaba exento de ideología. “Idealizó” su concepción de la libertad (1976: 18-19).

Pavlovsky construye en el rechazo a Ionesco la superación crítica de su propio teatro “pequeño-burgués” de los sesenta. Propone así un desplazamiento de un teatro micropolítico existencial a otro macropolítico de choque (Dubatti, 2004, cap. III). Cita unas observaciones antibrechtianas de Ionesco en *Notas y contranotas* y lo acusa de hacer una “crítica reaccionaria [...] contra el marxismo dogmático” (1976: 19). Según Pavlovsky, Ionesco no ha “evolucionado desde su genial *Cantante calva* por ausencia de un pensamiento dialéctico liberador y por una *represión* de su propia ideología pequeñoburguesa” (1976: 20, el subrayado en el original). A diferencia del metatexto de 1967, Pavlovsky establecerá ahora una diferencia de valor entre Ionesco y Beckett (1976: 26) y considerará como “gran[des] autor[es]” a Beckett y a Brecht porque son capaces de “sintetizar este doble movimiento de imagen y concepto, en una síntesis que incluye una totalización. Allí está la genialidad de ambos, en la síntesis de los dos opuestos que integran al hombre en su totalidad” (1976: 50). A través de los años siguientes, Pavlovsky irá acentuando su distancia con Ionesco y su identificación con Beckett. Incluso lo opondrá a través del relato de dos almuerzos en que Beckett y Ionesco se encontraron (“Beckett e Ionesco”, *Página/12*, 18 de junio de 1992, incluido en 1999: 75-78), y de los que el autor de *La cantante calva* salió (casi, o completamente) humillado. A diferencia de la paridad de relevancia que Pavlovsky les otorga en el ensayo de 1967, tanto en “Reflexiones...” como en “Beckett e Ionesco” queda claro que el nuevo vínculo es asimétrico: “Le comenté [al profesor] la profunda influencia de Samuel Beckett en mi teatro y le dije también que había estrenado varias obras cortas de Eugène Ionesco” (1999:

75). Ya no registra la “influencia” de Ionesco, elige recordar que actuó sus textos. Tampoco es recíproca la relación entre Beckett e Ionesco que Pavlovsky elige construir: “Ionesco tenía por Beckett, allá por la década del cincuenta, una profunda admiración intelectual. Según el profesor rumano, Beckett no conocía a Ionesco” (1999: 75). Más tarde, el 9 de marzo de 1999, Pavlovsky publicará en *Página/12* (Radar, Suplemento Cultural) el ensayito “Ionesco”, en el que el autor de *Rinoceronte* solo será la excusa para honrar al amigo común Paul Verdier (1999: 151-152). Políticas de la diferencia: Pavlovsky se apropia inicialmente de Ionesco, en los primeros sesenta, como un modelo poético de indagación existencial hacia un “teatro total” y de cuestionamiento de su clase social, la alta burguesía argentina; luego exorcizará, a través del rechazo al teatro de Ionesco, la “ideología despersonalizante” y “disociante” (1976: 21) con que el capitalismo intenta “desesperanzar” las transformaciones históricas. Reivindica, contra Ionesco, la territorialidad latinoamericana y sus expectativas revolucionarias:

Todos estamos solos; eso es verdad. Todos tememos la muerte; eso también es verdad. Pero nuestra vida puede tener más alegría si aparece un sentido de proyecto y de futuro. Allí entonces la angustia frente a la muerte se mitiga en la realización de un proyecto solidario. Por eso pensamos que la angustia existencial de un revolucionario latinoamericano es de diferente calidad que la de un pequenoburgués europeo, a quien ha estado dedicado el genio de Beckett, Ionesco, Adamov o Pinter (1976: 22).

Esta distancia y reubicación de la relevancia de Ionesco en el teatro argentino es también advertida entre fines de la década del sesenta y los primeros años setenta, *mutatis mutandis*, por Mirta Arlt y Francisco Javier. Este último recuerda en sus testimonios de *Volver al principio* que “en 1974 regreso a París [...] En los cuatro años que permanecí en París tuve oportunidad de frecuentar a Ionesco, pero debo confesar que su inagotable producción no despertaba en mí el entusiasmo de las primeras épocas” (2009: 25). Mirta Arlt señala que, con la versión porteña de *Juego de masacre*, en 1970, Ionesco “veía el declinar de su popularidad”, porque su “reiteración en torno al tema de la muerte la hacía verbosa y pesada” (1993: 70). Arlt pone como contundente registro de esa declinación la crítica de Ernesto Schoo en *Primera Plana* (1970: 37). Quien había saludado a Ionesco años atrás como punta de vanguardia, ahora afirmaba:

En los últimos días, dos edificios célebres se vinieron al suelo en Buenos Aires, y únicamente han permanecido ajenos al hecho los que nunca quieren oír, los que nunca quieren ver. Ionesco y Osborne ya no existen, y sería el momento de practicar un balance y ver qué han dejado de valioso, cuál es su herencia, si vale la pena disputársela. Si ha de juzgarse por *Juego de masacre* y *La agonía de Bill Maitland*, respectivamente, no habrá muchos interesados en los despojos (Schoo, 1970: 37).

Respetuosamente, Mirta Arlt le otorga a Ionesco valor de clásico histórico, por su relevancia en los devenires del teatro mundial en los años cincuenta, pero duda de su proyección futura y completa el “balance” sugerido por Schoo: “De todos modos un reinado de veinte años no era poco” (1993: 71).

Bibliografía

- Sin firma (1963) “Dos opiniones frente a frente: Alfredo Cahn, Eugenio Ionesco”, *Teatro PHERSU*, Salta, 6/8, noviembre, 88-91.
- (1971) *Anuario del Teatro Argentino 1970-1971*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Aguirre, Magdalena (1964) “Ionesco y *El rey se muere*”, *Cuadernos del Sur*, I, 4, noviembre, 311-313.
- Arlt, Mirta (1993) “Ionesco o la fuerza del absurdo en el Buenos Aires de los 50”, en O. Pellettieri (ed.), *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino 1890-1990*, Buenos Aires: Editorial Galerna / Revista Espacio, 63-72.
- Arlt, Mirta (2003) “Circulación y recepción del teatro europeo y norteamericano en los cincuenta y los sesenta”, en O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, Buenos Aires: Galerna, 327-331.
- Cruz, Jorge (1961) “Tres obras de Ionesco”, *Sur*, 269, 98-100.
- Dubatti, Jorge (1999) “El teatro como crítica de la sociedad”, en Noé Jitrik (dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Tomo 10: *La irrupción de la crítica*, dirigido por Susana Cella, Buenos Aires: Emecé Editores, 259-274.
- (2000) “Teatro independiente y vanguardia: contribución a la historia del grupo Yenesí”, en Osvaldo Pellettieri ed., *Propuestas sobre el fin de siglo*, Universidad de Buenos Aires y Editorial Galerna, 151-162.
- (2004) *El teatro de Eduardo Pavlovsky (1960-2003): poéticas y política*, Universidad de Buenos Aires, tesis doctoral, dos tomos. Disponible en el Repositorio Digital de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1568>
- (2009) *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires: Colihue Universidad.
- (2012) *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- (2016) “Para la teoría y la historia de la vanguardia artística/política en el teatro”, *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 26, 13-50.
- (2018) “Dictadura y ‘vuelos de la muerte’ en *El Señor Laforgue* (1982-1983) de Eduardo Pavlovsky: intratextualidad y metáfora haitiana en el regreso al teatro macropolítico de choque”, en Rómulo Pianacci y Cecilia Taborda (eds.), *Tradición, rupturas y continuidades en el teatro contemporáneo*, Mar del Plata,

Provincia de Buenos Aires, Universidad Nacional de Mar del Plata / Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP), 143-166.

----- (2018-2019) “Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad”, *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, X, 14, 4-29.

Dubatti, Ricardo (2012) “El salto ontológico y la experimentación: el juego de lo teatral en *Hombres, imágenes y muñecos*, de Eduardo Pavlovsky”, *La Revista del CCC* [en línea] 14-15 [citado 2017-03-30].

Espinosa, Pedro (1965) “Vanguardia rosarina”, *Teatro XX*, I, 10, 13.

Esslin, Martín (1966) [1961] *El teatro del absurdo*, Barcelona: Seix Barral.

----- (1970) “Nouveaux regards sur le théâtre de l’absurd”, en su *Au de-là de l’absurd*, Paris: Editions Buchet/Chastel, 259-269.

Fischer, Arnaldo (1964) “Propios y ajenos”, *Teatro XX*, I, 5, 10-11.

Ionesco, Eugène (1960) *El rinoceronte*, trad. Francisco Javier, Buenos Aires: Nueva Visión.

----- (1961a) *Teatro I*, trad. Luis Echávarri, Buenos Aires: Losada.

----- (1961b) *Teatro II*, trad. Luis Echávarri, Buenos Aires: Losada.

----- (1962) *Teatro III*, trad. María Martínez Sierra, Buenos Aires: Losada.

----- (1963) “La lección del teatro está más allá de las lecciones”, traducción de María Luisa Bastos, *Sur*, 282, mayo-junio, 5-10.

----- (1965) *Notas y contranotas. Estudios sobre el teatro*, trad. Eduardo Paz Leston, Buenos Aires: Losada.

Jaureguiberry, Marcelo, comp./cur. (2019) *Germen Gelpi escenógrafo*, Florida, Provincia de Buenos Aires: Wolkowicz Editores.

Javier, Francisco [seud. de Jorge A. Luratti] (1955) “Apuntes sobre tres dramaturgos de vanguardia”, *Talia*, II, 13, 7.

----- (1956) “Apuntes sobre tres dramaturgos de vanguardia II”, *Talia*. III, 16, 5-6.

----- (2009) *Volver al principio. Asesino sin salario. Homenaje a Eugène Ionesco*, Buenos Aires: Edición del Autor.

Krysinski, Wladimir (1999) “El lenguaje teatral de Ionesco”, *Itinerarios*, 2, 11-16.

Mego, Elsa Ofelia (1962) “Ionesco y el teatro”, *Señales*, XII, 137, julio-agosto, 26-28.

Palermo, Zulma (2011) “¿Por qué vincular la Literatura Comparada con la Interculturalidad?”, en Crolla, Adriana (comp.), *Lindes actuales de la Literatura Comparada*, Santa Fe: Ediciones de la Universidad Nacional del Litoral, 126-136.

- Pavlovsky, Eduardo (1966) *Teatro de vanguardia*, Buenos Aires: Ediciones Cuadernos de Siroco.
- (1967) *Match y La cacería*, Buenos Aires: Ediciones La Luna. Incluye el metatexto de Pavlovsky “Algunos conceptos sobre el teatro vanguardia”, 5-12.
- (1976) *Reflexiones sobre el proceso creador / El Señor Galíndez*, Buenos Aires: Proteo.
- (1999) *Micropolítica de la resistencia*, recopilación y prólogo de J. Dubatti, Buenos Aires: Eudeba / CISEG.
- (2001) *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*, Buenos Aires, Atuel.
- (2010) *Teatro completo VII*, estudio preliminar y edición al cuidado de J. Dubatti, Buenos Aires: Atuel.
- Pellettieri, Osvaldo (1993) “El primer teatro de Beckett en Buenos Aires: el arribo de la neovanguardia”, en O. Pellettieri (ed.), *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino 1890-1990*, Buenos Aires: Editorial Galerna / Revista Espacio, 55-61.
- (1997) *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Buenos Aires: Galerna.
- (2003) “La neovanguardia”, en O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, Buenos Aires: Galerna, 306-327.
- Pinta, María Fernanda (2013) *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años 60*, Buenos Aires: Biblos.
- Rama, Ángel (1963) “La vanguardia, diez años después: Adamov, Beckett, Genet, Ionesco, Schéhadé, Vian”, *El Escarabajo de Oro*, III, 6, abril, 16-19.
- Romay, Arturo (1965) “Divismo exuberante”, *Teatro XX*, II, 15, 7.
- Rozzi de Bergel, Ana María (2015) *TIM Teatro. El audaz magisterio*, Buenos Aires: Eudeba.
- Sabsay, Fernando (1997) “Francisco Javier” [entrevista], en su *Sin telón. Losange Teatro. Una experiencia de teatro impreso en Buenos Aires 1952-1960*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional y Ediciones Ciudad Argentina, 275-281.
- Schoo, Ernesto (1970) “*Juego de masacre y La agonía de Bill Maitland*”, *Primera Plana*, 07/07/70, 37.
- Seibel, Beatriz (2011) *Historia del Teatro Nacional Cervantes 1921-2010*, Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Staiff, Kive (1966) “Entre cuevas y laberintos”, *Claudia*, X, 115.
- Stevanovitch, Emilio (1955) “Santiago o la sumisión”, *Talia*, II, 13, 16.

----- (1962) “Víctimas del deber”, *Talía*, VII, 23, 25.

Tschudi, Lilian (1974) *Teatro argentino actual (1960-1972)*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.

Verzero, Lorena (2013) *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*, Buenos Aires: Biblos.

RODOLFO KUSCH (I):
UN TEATRO LIMINAL
DE INVESTIGADOR-
ARTISTA (1957-1969)

RODOLFO KUSCH (I): UN TEATRO LIMINAL DE INVESTIGADOR-ARTISTA (1957-1969)

Nuestro aporte a la propuesta del panel “Discutir las ideas sobre arte, literatura y teatro en Rodolfo Kusch” se centrará, brevemente, en cuatro aspectos que consideramos relevantes en el teatro de Kusch: la relación teatro y ensayística; la fijación del corpus dramático (estrenos y ediciones); el análisis de los paratextos de presentación de Kusch en el campo teatral a través de sus ediciones de dramaturgia (dirigidas especialmente al lectorado creciente que surge del amplio público del movimiento del teatro independiente); el sistema de ideas de sus metatextos teatrales incluidos en dichas ediciones, que implica un programa estético, ético y político para los teatristas argentinos.

Teatro y ensayística

Basta observar la distribución de los escritos de Rodolfo Kusch en las casi 3.000 páginas de los cuatro tomos de sus *Obras completas* (Rosario, Editorial Fundación Ross) para advertir la preeminencia de la ensayística, la filosofía y la investigación antropológica en su producción.

El teatro ocupa solo unas 300 páginas en el cierre del Tomo IV. Sin embargo, seguir este indicador cuantitativo e indicar que el teatro es “menor” o “marginal” dentro de ese corpus sería, en el caso de Kusch, engañoso: ensayística y teatro, más allá de las diferencias discursivas, son en Kusch una unidad. Abraham Haber observó en 1980 con acierto: “El teatro de Kusch también es filosofía, sin dejar de ser teatro, y creo que su producción filosófica, su pensamiento más profundo, tiene algo de arte. Me parece muy difícil separar ambas facetas de su pensamiento”.¹

Se puede definir poliédricamente esta condición del teatro de Kusch por los diferentes ángulos en que se combinan pensamiento y teatro:

¹ Citado en R. Kusch, *Obras completas*, tomo IV, 2003: 839.

1. Su teatro es una *puesta en drama* de su pensamiento: la reelaboración de su pensamiento bajo las reglas de un nuevo formato textual, el del *teatrar*;² pero también...

2. su teatro *piensa* y *sabe* aquello a lo que no accede la ensayística: por su formato textual alternativo al ensayo, revela en sus estructuras poéticas, en tanto metáfora epistemológica (Eco, 1985: 88-89) y de acuerdo con la semantización de la forma (Szondi, 1994: 14), aspectos de su pensamiento no explicitados en sus ensayos. Parafraseando a Alain Badiou (2005), en Kusch el *teatro piensa*, o de acuerdo con la expresión de Mauricio Kartun (2010: 110-114), en Kusch *el teatro sabe*. Piensa y sabe cosas que la ensayística no piensa y no sabe.

3. Su teatro es una *puesta en praxis* de su pensamiento: el teatro como creación que pone en ejercicio sus ideas sobre un arte americano, ya no proyecto, programa o análisis, sino concretización artística, pasaje de la potencia al acto. Kusch hace en el teatro lo que dice en el ensayo.

4. Su teatro, en tanto cantera metafórica y poética, es el llamado —como dice Haber— a advertir cuánto hay de metáfora y *poiesis* artística en su ensayística. El teatro revela la dimensión de Kusch como ensayista-poeta.

5. Su teatro genera reflexión específica sobre teatro, metatextos ensayísticos sobre teatro que, directa o indirectamente, se refieren a la concepción de teatro del mismo Kusch. De la práctica teatral surge una Filosofía de la Praxis Artística/Teatral en doble inflexión: en la concepción que impulsa implícitamente la praxis y en el pensamiento que explicita los saberes de esa praxis (saber-ser, saber-hacer, saber abstracto), objetivado en ensayos y metatextos sobre sus propias obras. Un hacer teatral que ayuda a comprender el propio teatro y el teatro que hacen los otros.

6. Su teatro se escribe a partir del análisis del teatro y las artes de los otros, especialmente del teatro y las artes populares de América. El teatro de Kusch se hace con el teatro que analiza, es decir, el pensamiento de Kusch sobre arte/teatro descubre la productividad del teatro de los otros en el teatro propio, es un

² Como también sucede con otros grandes ensayistas argentinos que escribieron teatro: Ricardo Rojas, Ezequiel Martínez Estrada, Bernardo Canal Feijóo, David Viñas. Sobre la posibilidad de articular esa relación desde el Teatro Comparado, véase nuestro "Tematología Comparada. El sistema de ideas del nacionalismo en los ensayos y el teatro de Ricardo Rojas" (Dubatti, 2003: 71-183), y, especialmente, el apartado "El sistema de ideas en textos ficcionales y no-ficcionales: modelos de análisis para el ensayo y el teatro" (75-81). Véase en el presente volumen el artículo sobre Ezequiel Martínez Estrada.

punto entre teatro (de los otros) y teatro (de Kusch), entre arte (de los otros) y teatro (de Kusch).

7. Su teatro es un *mediador*, un *difusor* de sus libros e ideas: Kusch sentía atracción por el teatro y por las artes del espectáculo porque le abrían el acceso a un público mucho más amplio que el lectorado de sus libros y artículos. Público teatral del que podía devenir un público lector. El convivio teatral como correlato del ágora, en su plena dimensión multiplicadora del contagio político. El teatro en su doble dimensión de comunicación y estimulación.

Se pone en juego una fecunda dinámica de modalidades de lectura de la obra de Kusch:

- a) del teatro al ensayo
- b) del ensayo al teatro
- c) la búsqueda de un plano transgenérico o transdiscursivo de los elementos comunes a ambos, manifestaciones de la misma fuente: una común concepción
- d) el ejercicio contrastivo de identificación de lo que los diferencia, separa y, a la vez, complementa en el sistema de pensamiento de Kusch
- f) la relación teatro-ensayo hacia el mundo, teatro-ensayo como mediadores de un pensamiento transteatral y transensayístico, por ejemplo, hacia la construcción de la política.

Por esta articulación de múltiples perspectivas de análisis y modalidades de lectura, el teatro de Kusch se presenta como un *teatro limina*³ con el pensamiento ensayístico y con la política, con la Filosofía y la Antropología, es decir, un lugar de frontera y conexión entre campos ontológicos diversos, enlazados, conectados, fusionados, friccionados entre sí. Un teatro de poética liminal con el tango (*Tango, Cafetín*), con la “misa dramática” y el rito (*Credo rante*), con la teatralidad popular de los orígenes del teatro nacional, el circo, los payadores y los relatos orales (*La leyenda de Juan Moreira*), con el cancionero, el rito y la mística de los héroes populares (*La muerte del Chacho*).

También por dicha articulación, le corresponde a Kusch ser reivindicado como un investigador-artista,⁴ esto es, un productor de investigación en diversos campos disciplinarios (Filosofía, Antropología, Estética, etc.), pero que, al mismo tiempo, produce pensamiento desde la praxis artística, tanto al hacer obras como al pensar ese hacer en metatextos.

³ Sobre el concepto de liminalidad en el teatro: Dubatti, 2016.

⁴ Sobre el concepto de investigador-artista: Dubatti, 2014.

Corpus dramático

Kusch escribió cinco piezas teatrales en los años 50 y 60, aún no suficientemente “ubicadas” por los especialistas en la historia del teatro argentino y latinoamericano:

- *Tango* (también conocida como *Tango mishio*), estrenada en 1957, por el grupo de teatro independiente Juan Cristóbal, en el Teatro Colonial/La Máscara, con dirección de Carlos Gandolfo y Roberto López Pertierra.

- *Credo rante*, subtitulada *Misa parda*, estrenada en 1958, por el grupo independiente Arte de América, con dirección de Ángel Moglia, en el Teatro de Arte.

- *La leyenda de Juan Moreira*, estrenada también en 1958, en el Circo-Teatro Arena, en el circuito profesional, por la Compañía Francisco Petrone, con dirección de Francisco Petrone.

- *La muerte del Chacho*, escrita hacia fines de la década del 50 y estrenada en 1987, en La Rioja, en el circuito oficial, por el Teatro Estable Municipal de La Rioja, con puesta en escena y dirección de Manuel Chiesa.

- *Cafetín*, escrita en 1966, según la fecha de la copia mecanografiada disponible en el Archivo Rodolfo Kusch, Programa de Pensamiento Americano de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, pero culminada en sucesivas reescrituras alrededor de 1969,⁵ y estrenada en 2014 (solo el primer acto) con dirección de Javier Kussrow (presentaciones en distintos espacios, entre ellos la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, no ha hecho aún temporada en una sala fija).

Su dramaturgia está disponible en ediciones desde finales de los 50; sin embargo, *Cafetín (Homenaje a Discépolo)* se publica en forma póstuma recién en 2003:

- *Tango y credo rante*, Buenos Aires, Editorial Talía, Colección Americana, 1959. Incluye además de las obras:

- un paratexto (solapa izquierda) sobre Kusch, breve pero medular presentación de su proyecto intelectual y dramático, acaso provista por el mismo autor o seguramente revisada por él, en la que se habla de su búsqueda de un “teatro americano”.

⁵ Véase en el presente volumen el segundo artículo dedicado a Kusch.

- un metatexto teatral de Kusch, “Prefacio” (3), donde expone algunos lineamientos de su relación con el teatro.
- una lámina con tres fotografías: retrato de Kusch y dos escenas de la puesta de *Tango*
- “Opiniones críticas sobre *Tango*”, donde se reproducen los comentarios de J.J. Sebastián (“Una obra nacional más que meritaria”, *El Pueblo*, 6 / IX / 1957) y de Tulio Carella (“Tango”, *Ficción*, N° 10, 1957).
- otro metatexto de Kusch, sin título, sobre *Credo rante* (53)

• *La muerte del Chacho, La leyenda de Juan Moreira*, Buenos Aires, Editorial Stilcograf, Colección Teatro, 1960. En el revés de la página de portada se lee: “El autor agradece al Fondo Nacional de las Artes la colaboración prestada” (6). Incluye además de las obras:

- un paratexto (solapa izquierda y continúa en solapa derecha), en el que los editores presentan la Colección Teatro y luego al autor, quien “se halla empeñado desde hace tiempo en lograr un arte americano mediante la revitalización de estructuras populares con sus propios signos y contenidos”.
- un metatexto de Kusch a manera de prólogo general, “Traición o cultura” (7-9).
- un metatexto de Kusch como prefacio de *La muerte del Chacho* (15).
- un metatexto de Kusch, “Puesta en escena” (60), sobre las diferencias entre el texto publicado y la versión presentada por el director Petrone.
- un poema de Goly Bernal incluido en *La leyenda de Juan Moreira*.

• *Obras completas*, Rosario, Editorial Fundación Ross, 2003, tomo IV, incluye una sección “Teatro” (479-840) en la que se reeditan los textos y metatextos arriba indicados (no los paratextos de las solapas) y se suman nuevos materiales:

- en “A modo de comentario” (648), se reproduce la crítica de *La Nación* (“Original puesta la del elenco riojano”, 10 / I / 1988) sobre la versión de *La muerte del Chacho* del director riojano Manuel Chiesa presentada en el Teatro Nacional Cervantes en el marco de la Fiesta Nacional del Teatro.
- el texto dramático *Cafetín (Homenaje a Discépolo)* (717-773).
- el ensayo “Estar. Boletín de Arte de América” (775-778).
- el ensayo extenso “Anotaciones para una estética de lo americano” (779-815).
- el ensayo “El sentido de lo trágico en el teatro indígena” (817-824).

- el ensayo del director Roberto López Pertierra “En torno al teatro de Rodolfo Kusch” (825-832).

Insistimos en que los estudios teatrales están todavía en deuda con la dramaturgia de Kusch;⁶ falta aún un primer estudio sistemático y abarcador de toda su producción, que lea toda la obra de Kusch desde su teatro.

Presentación en el campo teatral a través de las ediciones

Retomemos el aspecto de *mediador* del teatro de Kusch (ítem 7, arriba), constructor de un puente entre el campo teatral y el campo intelectual (literario-ensayístico, filosófico, científico, universitario). Para este último, Kusch ya era conocido por su libro *La seducción de la barbarie* (Buenos Aires, Raigal, 1953) y numerosos ensayos en las revistas *Correo Literario*, *Logos*, *Verbum*, *Realidad*, *Sur*, *La Nación*, *Espiga*, *Contorno*, *Idea*, *Comentario*, *Revista de Educación*, entre otras. Kusch ofrece entre 1957 y 1958 tres estrenos: *Tango*, *Credo rante* y *La leyenda de Juan Moreira*. Estas piezas, junto con *La muerte del Chacho*, se escriben en los años 50, es decir, antes de la publicación de *América profunda* (Buenos Aires, Hachette, 1962). Hacia fines de los años 50, en Buenos Aires, campo teatral y campo intelectual tienen una relativa independencia, no se superponen, responden a agentes, instituciones, receptores y reglas diversas, solo en parte coincidentes. Cabe preguntarse entonces: ¿cómo elige retratarse Kusch para el medio teatral —actores, directores, dramaturgos, escenógrafos, técnicos, espectadores, etc.— a través de las ediciones de su teatro? ¿Cómo se presenta / se lo presenta en los libros de teatro ante quienes no lo conocen por su obra en el campo intelectual, ante quienes no necesariamente han leído su libro *La seducción de la barbarie* ni sus artículos en medios universitarios o literarios?

Detengámonos en los paratextos de las ediciones de 1959 y 1960. No sabemos si esos paratextos fueron redactados total o parcialmente por Kusch, pero creemos que, por la precisión en la caracterización de su obra, los editores pidieron a Kusch cómo quería ser retratado y Kusch al menos supervisó

⁶ En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La Segunda Modernidad 1949-1976* (Pellettieri, dir, 2003), no se menciona a Kusch ni siquiera en la cronología de espectáculos. En el *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-2000)* publicado por el Instituto Nacional del Teatro (2006), no se menciona la obra *Cafetín (Homenaje a Discépolo)*.

sus contenidos o debió haber facilitado un texto-base. Como veremos, los dos paratextos van a la médula de su proyecto intelectual y no son un mero inventario de datos. Se advierte una clara articulación ideológica.

En el paratexto de la edición de *Tango y Credo rante* (1959), se dice de Kusch: “Desde hace tiempo se dedica a la investigación de temas americanos para encontrar una explicación a los problemas que nos afectan”. Se presenta a Kusch como un escritor que no hace solo investigación específica, sino que lo mueve el interés de una *investigación aplicada* a la realidad inmediata, una investigación situada al servicio de una política y de una estética para la transformación de los problemas sociales, históricos y culturales. Una investigación que no se conforma con la aprobación interna a la institución académica, sino anclar a los destinos del país y el continente. Su proyecto americanista implica una militancia y el reconocimiento del rol ilustrado del intelectual, que con sus saberes es un guía de las transformaciones, una guía que convendría seguir.⁷ Se destaca luego su libro *La seducción de la barbarie* porque “esboza una teoría sobre la cultura americana” y luego el ensayo “Anotaciones para una estética de lo americano” por el programa que propone: “[...] afirma que es preciso buscar las formas de nuestro arte y las ya concretadas en el *Juan Moreira* de los Podestá y en *Tango*”. Se sugiere un cambio político en las relaciones con agentes e instituciones del campo intelectual, de la derecha hacia la izquierda, de los espacios consagrados a las puntas de renovación generacional: “Luego colabora esporádicamente en *La Nación* y en *Sur*, pero prefiere seguir su brega desde el llano y escribe con los de su generación en *Contorno*, *Las Ciento y Una* y *Espiga*”. Inmediatamente se reseña su producción teatral, que se considera sincrónica al trabajo “desde el llano” junto a sus compañeros de generación: “Inicia simultáneamente su actividad teatral”, que aparece así asociada a una nueva etapa o giro de su trayectoria, posterior a las colaboraciones en *La Nación* y *Sur*. Se dice que en *Credo rante* “rompe con los cánones del teatro corriente y esboza la posibilidad de crear un teatro americano sobre la base de la ‘misa dramática’; o sea, utiliza una temática profundamente popular y la lleva a un plano místico”. A la noticia de los estrenos de *Tango*, *Credo rante* y *La leyenda de Juan Moreira*, suma la de la existencia de una pieza no estrenada, *La muerte del Chacho*, “donde incorpora al planteo anterior la experiencia de la pista de circo, pero siempre con miras a remover el sentido épico y profundo de nuestro pueblo”.

⁷ Para el concepto de “artista ilustrado”: Dubatti, 2012.

En el paratexto de la edición de *La muerte del Chacho, La leyenda de Juan Moreira* (1960), un año después, se le informa al “ya multitudinario público de teatro —impulsado, sin duda, por el pujante movimiento independiente— que Kusch “se halla empeñado desde hace tiempo en lograr un arte americano mediante la revitalización de estructuras populares con sus propios signos y contenidos”. Luego de mencionar las cuatro piezas de Kusch, se señala que “La labor teatral de Kusch fue antecedida por un largo proceso de investigación sobre temas americanos que data de 1946”. Como en el paratexto anterior, se mencionan sus textos *La seducción de la barbarie* y “Anotaciones para una estética de lo americano”. Se anuncia que Kusch “prepara *Religión de América*, en donde amplía el análisis de la vieja América y su supervivencia actual”.

En apretado resumen, ambos paratextos colocan la figura de Kusch en las coordenadas a la vez generales y precisas de su proyecto investigativo, estético y político, que lo diferencia e identifica respecto de otros dramaturgos contemporáneos ante los lectores (“el ya multitudinario público de teatro [del] pujante movimiento independiente”) que conocen la realidad del campo teatral de Buenos Aires: americanismo, investigación aplicada al servicio de una política y una estética transformadoras, rol ilustrado del intelectual, giro a la izquierda y renovación generacional, ruptura de las estructuras teatrales convencionales, búsqueda de lo popular como productividad política y estética, fundamentos filosófico, antropológico y científico para la composición de su teatro.

Sistema de ideas de los metatextos teatrales

Detengámonos en los metatextos teatrales que acompañan las ediciones mencionadas. Kusch reflexiona sobre las dimensiones poética, estética, ética y política del teatro, realiza profundas críticas a la situación del teatro argentino contemporáneo y propone un programa de trabajo integral, que parte de la necesidad de asumirse “americano”.

En *Tango y credo rante* (1959) se incluyen el “Prefacio” (3) que antecede a las dos obras y un texto sin título sobre *Credo rante* (53). En el “Prefacio”, que tiene apenas la extensión de una página, pero en su síntesis es extremadamente sustancioso, Kusch sostiene las siguientes ideas:

1. “Pueblo y arte se conjugan naturalmente”, pero no en la Argentina, porque “nuestro arte es un arte sin pueblo”.

2. Ese desencuentro entre arte y pueblo se debe a dos razones: la falta de autenticidad y la falta de adecuación. “En materia de arte nos han engañado, diciendo que éramos lindos, pero hemos descubierto, al cabo de dos o tres décadas de miserias, mentiras e histerismos políticos, que somos feos”; “Estamos a horcajadas sobre un pueblo deformado vitalmente, frustrado por las experiencias y la soberbia de unos pocos que creen ser el país”.

3. Se trata, en consecuencia, de asumir un problema anterior a la estética, se trata de cambiar “de actitud” y trabajar sobre una “verdad interior”, Kusch propone una razón práctica, una ética como fundamento del arte: “el sentido de nuestro arte consiste en reconocer esa [nuestra] fealdad, llevarla a la conciencia para ver nuestra verdadera cara”. La acción consiste en (re)conocer una realidad y asumirla como identidad.

4. No queda otro camino: hay que salir a buscar al pueblo americano, porque “para un gran arte se necesita al pueblo” y “Nuestra América no tiene arte porque no expresamos a nuestro pueblo”.

5. El pueblo al que hay que expresar “no es la pequeña clase media, sino el desarrapado de los suburbios de nuestras capitales, el mestizo y más allá el indio”.

6. El pueblo “no tiene su arte oficial y se expresa subversivamente en la baguala, el tango, el sainete o el fútbol. Son las formas de un arte del escándalo y de la insolencia, desenvuelto en el plano de nuestra miseria de espíritu y de bienes, en que vivimos todos, y que tratamos de superar inútilmente con la última novedad francesa o inglesa”.⁸

7. En consecuencia, “con un pueblo así, el arte, el gran arte ha de ser feo y caótico”. Hay que hacer “el arte de la insolencia y la fealdad”, “sin mezclas tímidas y ambiguas”, porque “¿qué es belleza y forma sino un tipo de fealdad y caos llevado al plano universal?”.

8. Paralelamente a una nueva creación, es necesaria una crítica profunda de las prácticas artísticas tal como vienen dándose en América, ya que son la expresión, no del pueblo, sino de la burguesía, de la “pequeña clase media” y del conservadurismo. Kusch diseña un concepto negativo de arte, que cuestiona: “El otro arte, el que creemos válido y universal, no es más que un arte marginal que hace nuestro buen burgués, un arte menor en el que se pueden incluir también los que en viejos odres formales vuelcan el contenido americano”.

⁸ Relaciónense estas últimas palabras con la distancia que Kusch toma con *La Nación* y *Sur* según el paratexto analizado.

9. Kusch explicita la dimensión política que debe acompañar esta nueva creación, que involucra una crítica de la economía y de las prácticas políticas nacionales: “Para ello es preciso liquidar las formas del miedo de los que pretenden ‘hacer’ al país. Son los culpables de habernos escamoteado la comprensión de nuestra fea vida, con las anteojeras de una mezquindad burguesa y huidiza. Quisieron embarcarnos en la mentira y la soberbia de creer que podíamos cegar al país, como si fuera un poco, con un arte, una economía y una política ficticias”. “Estamos enfermos de ficción y posturas”, asegura Kusch, y necesitamos “invertir los términos para ganar la salud”. Se trata de “cumplir con la vida” y “ganar la salud de nuestra América en un plano mucho más profundo que el de nuestros malogrados políticos”.

10. Para Kusch el proceso creativo y político consiste en “retomar el antiguo camino, el que va desde el germen hacia arriba”, aunque “ello signifique el suicidio aparente de la inteligencia por su inmersión en la vida”. Se trata de “empezar de nuevo” y “crecer intelectualmente”, pasar “de la minoría de edad a la madurez”, pero “solo a partir del aquelarre de nuestra propia miseria”.

Del texto que precede a *Credo rante* destaquemos las siguientes ideas:

1. Hacer un nuevo teatro significa trabajar “muy lejos del teatro corriente al que estamos acostumbrados, con sus formas duras y estereotipadas” y también cuestionar la forma de relacionarse con lo popular de aquellos “que quieren hacer teatro popular y no tienen la menor idea de qué es nuestro pueblo”. Kusch ataca tanto las expresiones convencionales del teatro culto profesional como las del teatro popular-comercial.

2. Para ello es necesario “buscar una forma típica y ella solo podía [puede] ser dada por el pueblo”, el artista debe partir de la observación y el análisis de las prácticas artísticas populares para inspirar en ellas la base de su poética.⁹

3. Kusch celebra el trabajo de investigación artística grupal porque conduce más directamente hacia lo popular y lo identitario: “Es curioso advertir cómo en el trabajo de equipo directamente sobre nuestra vida diaria, iban surgiendo un sin fin [sic] de elementos formales que apuntaban a estructuras netamente porteñas. Ello probó que llevamos implícitos las formas de un arte propio y de que era cuestión de sacarlos a luz”.

⁹ Surge en esta idea una clara articulación de los vínculos entre investigación (pensamiento ensayístico, reflexión, estudio) y creación, a los que nos referimos al comienzo (especialmente el ítem 6).

En la edición de *La muerte del Chacho, La leyenda de Juan Moreira* (1960) son tres los metatextos de Kusch. El primero, “Traición o cultura” (7-9), opera como prólogo general a las dos obras. Kusch insiste en algunas ideas ya expuestas en los metatextos de la edición de 1959, aparecen aquí con variaciones y con un tono más radical y por momentos furibundo, pero incorpora además otras perspectivas, de las que elegimos señalar las siguientes:

1. “Hacer arte supone una revelación” (7), asegura, y lo justifica: “porque implica sacar a relucir la verdad, que yace en lo más profundo del país, para llevarla a la escena, al papel o al cuadro” (7). Revelación implica descubrimiento, manifestación ante los ojos asombrados de lo que no se conocía *a priori*. Significa también poner en evidencia una verdad, pero no en el sentido realista-objetivista, de nombrar especular y ajustadamente lo que existe: Kusch declara su deuda con el pensamiento romántico (el arte como expresión verdadera del “alma del pueblo”), pero también con la visión simbolista, que encuentra en el arte una enunciación metafísica del universo. De esta manera el arte completa el mundo, lo espiritualiza, embraga su esencia, el arte agrega al mundo algo específico y que —en términos hegelianos— le da entidad y lo enriquece.

2. Cuando se habla de pueblo, no se trata de construir entelequias o idealizaciones, “no se trata del pueblo lírico de nuestros extremistas de cualquier tendencia, porque ellos no hacen más que transferir a la masa sus ideales de clase media desplazada” (7).

3. La representación de lo popular implica enfrentar el problema del contenido: “Hablar de Solané, de Martín Fierro, de Juan Moreira, supone, desde ya, lesionar la moral del pequeño burgués, ya que forzosamente hay que defender el crimen. Y es que nuestro pueblo —y eso es sano— quisiera matar a todos los Sardetti” (7). Esto implica enfrentar a “la gente que tiene el poder, el dinero y los diarios” (8)¹⁰, “los que se sienten limpios y defienden la pureza y la moral” (8). Implica, retomando el metatexto de 1959, asumir la “fealdad” y el “caos” de la vida americana, o como dice en el texto de 1960, “ensuciarse con el suelo de América” (7). La “pulcritud” y “limpieza” del intelectual “empeñado en ser perfecto y [que] solo quiere agradar a sus compañeros de casta” (7) son las que “nos convierten en un país aplacado por las buenas costumbres” (9) y “poblado por aventureros tímidos [...] que terminan siendo cobardes” (9).

¹⁰ Inmediatamente Kusch hace referencia a la crítica negativa de *La leyenda de Juan Moreira* publicada en *La Nación*. Véase la nota 8.

4. Kusch opone las posibilidades ilimitadas de la experiencia estética a las restricciones del “oficio”, “que consiste en jugar en torno a cosas convencionales, en adornar los espectáculos y en impedir todo aquello que lleve a perturbar la placidez del pequeño burgués” (8).¹¹ Kusch rechaza a los artistas de “oficio”.

5. Kusch también rechaza a quienes “escriben, y ya en un plano más elevado y más docto, sesudos trabajos, como quien oficia un juego de dados, para probar cosas que nada tienen que ver con el amargo destino de estar aquí en América” (8). Se trata de la contrafigura de Kusch ensayista.

6. Rechaza además a los críticos que “han perdido la fe en valores profundos y no tienen conciencia alguna del papel que deben desempeñar” (8), y a quienes apoyan las prácticas artísticas de la “clase media intelectual”, a quienes califica de “sodomitas, petulantes y pretensiosos” (9).

7. A todos les reclama “integridad” (9), entendida como “la pasión de América, tal como la expusiera alguna vez Canal Feijóo, como necesidad imprescindible” (9).

8. “La revolución, que cabe en el plano de la cultura, ha de ser total”, afirma Kusch, comprometiendo todos los planos de la creación y el pensamiento. Y la condición *sine qua non* para esa revolución es asumir una verdad: “Nuestra verdad está en el charco y no en la traducción de *La Divina Comedia*, así como está en la pista [del circo] y no en la caja escénica, está en los bajos fondos y no en los hogares pomposos y está en la ignorancia del campesino y del indio, porque esta supone la sabia actitud que supone desconocer el juego estéril que se realiza en las ciudades” (9).

El metatexto de Kusch como prefacio de *La muerte del Chacho* (15) incluye ideas relevantes, entre las que queremos destacar algunas observaciones críticas sobre la situación del teatro argentino:

1. “El teatro merece ser maltratado, ya que es preciso buscar una forma americana de espectáculo”.

2. “Desgraciadamente el horizonte expresivo de nuestro teatro se halla muy limitado, no solo porque se lo toma como un oficio adquirido con sus leyes cerradas y esotéricas, sino también por una reiterada ignorancia de nuestra

¹¹ Es llamativa la relación de esta idea de Kusch con el uso que otorga Mauricio Kartun – apasionado lector de Kusch– al concepto de “oficio” del teatro comercial para oponerlo al “potro salvaje de la poesía” (en *Escritos 1975–2015*, 2015).

gente de teatro referente a su propia situación de nacidos en América”.

3. “Adquirir la conciencia de esto último [ser americano, estar en América] significa abandonar esa fácil presunción que acompaña todo nuestro quehacer y supone reemplazarlo por la humildad de empezar todo de nuevo a espaldas de las novedades que nos llegan”.

Finalmente, seleccionemos del metatexto de Kusch “Puesta en escena” (60) una idea fundamental: si el director desea captar al pueblo como espectador, deberá atender con cuidado que “el pueblo pide, a diferencia del pequeño burgués, una gran seriedad en el trato de sus propios temas”.

El sistema de ideas de Kusch, el de los metatextos teatrales analizados y el de sus ensayos, aparece absorbido y transformado en el teatro argentino posterior, por ejemplo, en el de Alberto Rodríguez Muñoz, Bernardo Carey, Lorenzo Quinteros, Ricardo Talento, Manuel Chiesa y Mauricio Kartun, entre otros. Como escribió el director Roberto López Pertierra: “El arribo de Rodolfo Kusch a la dramaturgia nacional significó, para los más, una herejía conceptual y formal. Para unos pocos, el descenso a la prístina intimidad del hombre de Buenos Aires, a su mítico universo” (2003: 825). Lo cierto es que su propuesta de encontrar para el teatro argentino una identidad estética de raíces populares continúa el legado de Ricardo Rojas, Bernardo Canal Feijóo y Leopoldo Marechal y ha tenido productividad en la escena nacional posterior, por ejemplo, en Mauricio Kartun (quien reelabora textos e ideas de Kusch, por ejemplo, en *Terrenal* y *La vis cómica*).

Bibliografía

- Badiou, Alain (2005) *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires: Manantial.
- Dubatti, Jorge (2003) “Tematología Comparada. El sistema de ideas del nacionalismo en los ensayos y el teatro de Ricardo Rojas”, en su *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*, Buenos Aires: Atuel, 71-183. Especialmente: 75-81.
- (2012) “La crisis del ‘teatrismo ilustrado’ en la escena argentina contemporánea”, *Latin American Theatre Review*, The University of Kansas, Center of Latin American Studies, USA; Special Issue: A Tribute to George Woodyard / Homenaje a George Woodyard, Guest Editors Jorge Dubatti and Beatriz J. Rizk, 46/1, Fall 2012, 103-128.
- (2014) “El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral”, en su *El teatro de los muertos. Filosofía del Teatro y Epistemología de las Ciencias del Teatro*, México: Libros de Godot, 123-174.
- (2016) “Teatro-matriz, teatro liminal. La liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral”, en su *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*, Buenos Aires: Atuel, 7-28.
- Eco, Umberto (1985) *Obra abierta*, Barcelona: Ariel.
- Ghiano, Juan Carlos (1959) “Nuevos dramaturgos”, *Ficción*, N° 21 (setiembre-octubre), 76-80.
- Kartun, Mauricio (2010) *El niño Argentino*, Buenos Aires: Atuel, 101-104.
- (2015) *Escritos 1975-2015*, Buenos Aires: Colihue.
- Kusch, Rodolfo (1953) *La seducción de la barbarie*, Buenos Aires: Raigal.
- (1959) *Tango y credo rante*, Buenos Aires: Editorial Talía, Colección Americana.
- (1960) *La muerte del Chacho, La leyenda de Juan Moreira*, Buenos Aires: Editorial Stílograf, Colección Teatro.
- (1962) *América profunda*, Buenos Aires: Hachette.
- (2003) “Teatro”, en su *Obras completas*, Rosario: Editorial Fundación Ross, tomo IV. Incluye el texto dramático *Cafetín (Homenaje a Discépolo)* (717-773), y los ensayos “Estar. Boletín de Arte de América” (775-778), “Anotaciones para una estética de lo americano” (779-815) y “El sentido de lo trágico en el teatro indígena” (817-824).
- López Pertierra, Roberto (2003) “En torno al teatro de Rodolfo Kusch”, en

- Kusch, R., *Obras completas*, Rosario: Editorial Fundación Ross, tomo IV, 825-832.
- Pellettieri, Osvaldo, dir. (2003) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La Segunda Modernidad 1949-1976*, Universidad de Buenos Aires / Galerna.
- Pérez Martín, Norma (1982) *La Muerte del Chacho de Rodolfo Kusch*, Buenos Aires: Centro de Estudios Latinoamericanos, Col. Ensayos Breves, N° 8.
- Szondi, Peter (1994) *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona: Destino.
- Tasat, José Alejandro, y Juan Pablo Pérez, coords. (2013) *El hedor de América. Reflexiones interdisciplinarias a 50 años de la "América Profunda" de Rodolfo Kusch*, Universidad Nacional de Tres de Febrero: Ediciones del CCC.
- Tschudi, Lilian (1974) "Realce de lo nacional. Valorización del pasado", en su *Teatro argentino actual (1960-1972)*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 37-48, especialmente sobre *La muerte del Chacho*: 38-39.
- Zayas de Lima, Perla (2006) "Kusch, Rodolfo", en su *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-2000)*, Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, Tomo I (A-K), 345-346.

RODOLFO KUSCH (II):
NOTAS SOBRE LA
POÉTICA DE *CAFETÍN*
(*HOMENAJE A*
DISCÉPOLO)
(1966-1969)

RODOLFO KUSCH (II): NOTAS SOBRE LA POÉTICA DE CAFETÍN (HOMENAJE A DISCÉPOLO) (1966-1969)

Proponemos un análisis de la poética de *Cafetín (Homenaje a Discépolo)* de Rodolfo Kusch. En el corpus teatral del autor (cinco piezas),¹ *Cafetín* es el drama menos conocido y estudiado, y debe ser revalorizado por su relevancia en los procesos de modernización de la dramaturgia argentina a partir de la reelaboración de lo popular (volveremos sobre este aporte en las conclusiones).

Realizaremos el análisis de la poética a partir del texto de *Cafetín* publicado por Fundación Ross (tomo IV de las *Obras completas*, 2003: 717-773), que, hasta donde sabemos, constituye la única edición de la pieza. En la “Bibliografía de Rodolfo Kusch (1922-1979)” de Mary Muchiut, Graciela Romano y Mauricio Langón, incluida en el tomo I de las *Obras completas* (2007: XV-XXVII), se hace referencia a la pieza que estudiamos en la Sección “Inéditos” de la siguiente manera: “Cafetín. [Obra de teatro en homenaje a Discépolo. Hacia 1960]” (2007: XXIII). Por su parte, el director Roberto López Pertierra afirma en su artículo “En torno al teatro de Rodolfo Kusch”: “Mucho más tarde hubo una última obra que quedó en el cajón del escritorio. *Cafetín* se llamaba y estaba inspirada en el tango de Discépolo ‘Cafetín de Buenos Aires’. Como en este, los personajes eran ‘José el de la quimera, Marcial que aún cree y espera y el flaco Abel que se nos fue, pero aún me guía’. Recuerdo poco de ella [*Cafetín*], pero sí que era una pieza horriblemente cruel, bárbaramente bella. Sospecho que no intentó publicarla o estrenarla por el cansancio de su pelea absurda con el teatro” (2003: 831).

Llamaremos al texto de la edición de 2003 Texto C, para diferenciarlo de los borradores mecanografiados disponibles en el Fondo Rodolfo Kusch del Archivo Digital de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, a los que identificaremos como:

Texto A: *El cafetín* (<http://untref.edu.ar/icaatom/index.php/el-cafetin;isad>), original mecanografiado fechado en la primera página en 1966 y con pocos agregados manuscritos del dramaturgo;

Textos B: *El cafetín. Copias y borradores de la obra* (<http://untref.edu.ar/icaatom/index.php/el-cafetin-2;isad>), incluye diversos borradores mecanografiados e incompletos (entre ellos uno fechado en 1967 y otro en 1969 —es decir, posteriores al Texto A—, de los que solo se conservan las portadas,

¹ Véase en el presente volumen el primer artículo sobre Kusch y su teatro.

en el caso del de 1967 sin el nombre del autor y con seudónimo: Americano), con abundantes correcciones manuscritas del autor.

Para el análisis de la poética, nos centraremos en cinco aspectos: la relación con el tango, y especialmente con las letras de “Cafetín de Buenos Aires”, “Cambalache” y “Qué vachaché”; los procedimientos de drama espacial y del drama cronotópico, que entablan un vínculo con el sainete; los procedimientos del drama histórico, en su relación con el teatro documental; los procedimientos del expresionismo subjetivo y objetivo, y su relación con el “teatro de los muertos”; la estructura polifónica como propuesta de teatro político expositivo, no impositivo, opuesto a un teatro monológico.

Observaciones sobre el Texto C y la fecha de escritura de *Cafetín*

Antes de entrar en el análisis de la poética que se desprende del texto publicado en 2003, se hace indispensable una advertencia. Este Texto C presenta numerosos cambios y agregados respecto de Texto A y Textos B, pero los editores de Fundación Ross no declaran la fuente de la que se tomó este texto corregido y ampliado. Baste confrontar un segmento de los Textos A y C para advertir sus diferencias, elegimos hacerlo con la didascalia que cierra el Acto II:

Texto A	Texto C
(Francisco aparece. Empieza a levantar las mesas. Pone las sillas sobre las mesas. Se ve que va a cerrar. Ellos miran, queda la música, se levantan y salen del café. En la puerta se separan, uno para un lado, el otro para otro y se produce una cierta penumbra. Se escucha entonces música de circo y aparece la comparsa del circo. Hacen cabriolas como en el circo. Entonces aparece María, como la linda muchacha, con José formando pareja, vestidos todos a la manera del circo. El italiano, los dos españoles vestidos de payaso con cara [sic] de Musolini [sic], Hitler y Franco, haciendo cabriolas y payasadas alusivas a la guerra de España. José, Abel y Marcial, vestidos de domadores, domando incluso las	(Silencio prolongado. Abel toma del brazo a Marcial. Este se deja llevar a la puerta. Francisco se ha puesto a levantar las mesas. Se escucha la música de circo iniciada un poco antes, al cabo de un rato, se oscurece el escenario y reaparece una comparsa de circo, entre ellos María con los muchachos vestidos a la manera circense. El italiano, los dos españoles, como payasos, vestidos con cara de Mussolini, Franco, Roosevelt. Hacen cabriolas, gestos de murgas alusivas [sic] a la guerra de España, José, Abel y Marcial vestidos como domadores, domando a los otros gringos como si fueran fieras. Pero, siempre un aire festivo, divertido, aunque melancólico. En el medio, el vendedor de Biblias

fieras, que son los tres caudillos. Pero todo, dentro de cierto aire festivo, divertido. En medio, el vendedor de Biblias, haciendo gestos, pero en actitud de catequizar. Todos podrían llevar máscaras, ya sea exagerando las caras naturales, o la de los personajes que encarnan. Todo eso, entremezclado con música de tango, como "Adiós muchachos" u otros tangos de la época, así como también "Cambalache". La acción es sin palabras, y demostrando más bien, prueba de destreza.)
FIN DEL ACTO II (1966: folio 24).

catequizando. Lleva [sic] máscaras. Diversos tangos se escuchan al ritmo del circo. Al fin aparece el payaso del acto anterior. Se ríe. Hace el Juan Moreira. Lo aplauden, música de Cambalache.)
FIN DEL ACTO SEGUNDO (2003: 756).

Saltan a la vista las variantes: el Texto C es más corto y sintético, no se menciona a Hitler y aparece Roosevelt, los muchachos no doman a "los caudillos" sino a "los gringos", no se nombran los tangos, sino que solo se indica que son "diversos" y, lo más importante, reaparece el payaso muerto en el Acto I, que actúa aquí el personaje de Juan Moreira y es aplaudido. El acto se cierra con la música de "Cambalache", es decir, este tango se impone al final sobre los otros.

Deducimos que el Texto C es una versión más avanzada, corregida y pasada en limpio por el mismo Kusch, no en 1966, sino en 1967 o 1969, pero esta versión no se encuentra en el Archivo Digital. La mencionada portada de 1967 en Textos B sugiere, por la presencia del seudónimo Americano, que Kusch habría presentado (o habría tenido al menos la voluntad de hacerlo) el texto ya terminado a algún concurso. El Texto A es claramente un borrador, no concluido, como lo demuestran algunas marcas. Por ejemplo, en folio 23, casi al final del Acto II, luego de una intervención de Marcial, se lee la siguiente nota mecanografiada del autor confundida entre las didascalias:

"(Aquí podría ir el tema de la discusión sobre la plata incluido en el primer acto. OJO. Ver esa posibilidad.)"

Estas marcas provisionarias, que muestran que el texto de 1966 está en proceso de escritura, desaparecen en Texto C. Queda pendiente averiguar de qué fuente fue tomado este texto.

En otro sentido, la edición de Ross adolece de errores que son atribuibles al tipeado o incluso a la lectura del original no declarado que se transcribe. ¿Acaso esos errores estén en el original y se los haya "respetado" en la transcripción? Baste observar en Texto C la alternancia de las palabras "diapositiva" / "diapositivo" / "dispositivo" (2003: 719, 726, 729, 734, 739,

744, 748, 754-755, 757, 771-772), así como la errónea atribución a Abel del parlamento de la Madre de Marcial (2003: 754). Como no disponemos del original del que fue tomado el Texto C, no podemos responder estos interrogantes. Una futura edición crítica de las obras completas de Kusch exigirá declarar la fuente utilizada y despejar las dudas que genera el Texto C.

Estas observaciones permiten volver a fechar el proceso de escritura / re-escritura de *Cafetín*, cuya primera versión avanzada (aunque todavía borrador, no concluida) sería de 1966 (Texto A), pero la última podría atribuirse a 1969 (según carátula incluida en Textos B). Podemos afirmar, en consecuencia, por los textos disponibles, que *Cafetín* fue escrita y re-escrita entre 1966 y 1969.

Tango y drama: teatro aplicado

Una primera observación sobre la poética de *Cafetín* lo ubica como caso relevante en la rica historia de las relaciones productivas entre tango y teatro argentino. El tango está presente en *Cafetín* a través de diversos procedimientos:

1. la inserción musical de tangos como componente dramático-espectacular (o serie artística preexistente convocada² por el drama y el acontecimiento teatral). Las referencias al tango como parte del mundo representado proliferan en el texto. Ya desde la primera didascalia Kusch escribe que en el escenario a oscuras “se escucha un tango cantado por Gardel” (2003: 719). En el Acto II María trabaja de “victrolera” (2003: 739), y en una escena cita el tango “Cambalache” y luego lo canta, primero sola y luego a coro con los parroquianos (2003: 750-751). La presencia del tango constituye la vida del cafetín, y viceversa, son realidades conectadas, como reflexiona Horacio Salas (1996: 53-54).

2. la intertextualidad de letras de tango de Discépolo: “Cafetín de Buenos Aires”, “Cambalache” y “Qué vachaché”, entre otras. Reconocemos casos de intertextualidad³ cuando, en diferentes niveles (fónico, lingüístico, morfológico, compositivo, referencial, semántico, etc.), se puede advertir la absorción y transformación de una letra de tango particular y reconocible en el texto de la pieza teatral. El título del drama de Kusch evidencia el intertexto del título

² Sobre el concepto de “serie convocada” en el espesor de la poética, véase Dubatti, 2010: 57-90.

³ Sobre el concepto de intertextualidad, seguimos a Martínez Fernández, 2001.

y uno de los versos de “Cafetín de Buenos Aires”, de la misma manera que los personajes de José, Marcial y Abel reenvían a los muchachos evocados por el tango: “Me diste en oro un puñado de amigos, / que son los mismos que alientan mis horas: / José, el de la quimera; / Marcial, que aún cree y espera; / y el flaco Abel, que se nos fue, / pero aún me guía...” (1998: 59). De la idea del paso del tiempo que construye el tango (de “chiquilín” y “muchacho” al adulto que “bebió” sus años), parece surgir el principio compositivo de los tres actos / momentos de la vida y la historia separados por el paso de los años (1919, 1936, 1945). La evocación de las madres por parte de José y Marcial remite al intertexto de “¿Cómo olvidarte en esta queja, / cafetín de Buenos Aires, / si sos lo único en la vida / que se pareció a mi vieja?” (1998: 59). De la misma manera, el reencuentro de los personajes con su mundo interno, el amor, sus sueños, sus desengaños, su pensamiento, así como la actitud, a la vez, ensoñadora y pasiva respecto del reclamo social, se vincula con el intertexto de los versos “Como una escuela de todas las cosas, / ya de muchacho me diste entre asombros / el cigarrillo, / la fe en mis sueños / y una esperanza de amor...”; también de estos otros: “Sobre tus mesas que nunca preguntan / lloré una tarde el primer desengaño; / nací a las penas, / bebí mis años / y me entregué sin luchar” (1998: 59). El personaje del vendedor de Biblias, mezclado con los muchachos y los extranjeros, parece sugerido por “ves llorar la Biblia / junto a un calefón” del tango “Cambalache” (1998: 163), así como el tema de la imposición del dinero en la vida y los disfrazados en clave circense remite al intertexto de “plata, plata y plata, y plata otra vez...” y del “disfrazao sin Carnaval” de “Qué vachaché” (1998: 290).

3. la relación con la poética abstracta de las letras de tango: más allá de la intertextualidad concreta con estas letras en particular (y con otras que podrían señalarse, sean de Discépolo u otros creadores), Kusch se apropia de un conjunto de convenciones y procedimientos que no dependen de un texto o conjunto de textos concretos, sino de una poética abstracta o archipoética.⁴ El estado de melancolía y nostalgia, la reflexión sobre el paso del tiempo, el café como refugio, la figura idealizada de la madre, la dificultad de las relaciones entre el hombre y la mujer, el vínculo desafectado con la política, la soledad y la desilusión constituyen un imaginario, una temática y una morfología de “lo tanguero”, sin que pueda reconocerse un vínculo genético entre un tango en particular y *Cafetín*. Kusch se mete en el universo del tango, en sus

⁴ Sobre el concepto de poética abstracta, Dubatti, 2012a: 127-142.

constelaciones, más allá de los individuos textuales (en términos de Poética Comparada, Dubatti, 2010).

4. la adaptación o trasposición genérica: creemos que al hablar de la relación entre el tango “Cafetín de Buenos Aires” y la pieza de Kusch no alcanza el concepto de intertextualidad, porque la operación textual de composición de *Cafetín* es más compleja. Podemos hablar de adaptación o trasposición genérica de la forma tango / letra de tango a la forma drama / teatro. Se trata del pasaje de un género discursivo a otro, una forma de reescritura intergenérica.⁵ *Cafetín* es en parte la “puesta en teatro” de la letra de tango. Kusch no solo intertextualiza el tango, también lo teatraliza, es decir, le otorga una nueva dimensión espacial-temporal-escénica. Si se tiene en cuenta la historia del tango “Cafetín de Buenos Aires”, en escena aparecería el Café Oberdam, del Barrio de Once (Balvanera), que Benedetti define como “sitio de iniciación para el joven Enrique Santos Discépolo, llevado por su hermano mayor Armando” (1998: 425). Es posible argumentarlo: desde el café se observan los hechos de La Semana Trágica, que tuvieron como escenario el Barrio de Once. Si bien en la obra teatral la voz lírica de la letra de tango desaparece (ya que, por el procedimiento de la escena los hechos pasan a presentarse directamente por sí mismos, como observa Peter Szondi, 1994), la forma drama parece establecer un correlato o sucedáneo de esa voz en el sujeto complejo de la enunciación autoral, o en la potencial enunciación múltiple de la puesta en escena. La escritura de la pieza es una forma de dialogar con el cafetín, de interpelarlo y animizarlo (prosopopeya), como en la letra de tango, donde se lo trata de “vos” y se genera la inminencia de diálogo entre el hombre y el cafetín. Dramatizar el cafetín es otra forma de interpelarlo y disponerse a dialogar con él.

5. teatro aplicado: Hay que destacar el gesto explicitado en el subtítulo, que modaliza la poética como unidad, en una suerte de procedimiento-marco: el “Homenaje a Discépolo”, es decir, a Enrique Santos Discépolo (1902-1951), “Discepolín”. Homenaje en un sentido amplio: a la persona, al artista, al político, al exponente de la cultura popular, al perseguido y denostado por la cultura antiperonista. De esta manera *Cafetín* se relaciona con el “teatro aplicado” (Fukelman, 2016) o teatro puesto al servicio de una causa que excede lo teatral: reivindicar a Discepolín, la cultura popular, el peronismo. Es un gesto político de resistencia en tiempos de proscripción del peronismo, a cuyo

⁵ Sobre las nociones de dramaturgia de adaptación y reescritura intergenérica, Dubatti, 2008 y 2013.

líder, entre 1966-1969 (años de escritura y re-escritura de *Cafetín*), todavía no se lo podía nombrar públicamente.⁶ El teatro como medio o instrumento, en situación de ancilaridad, que no solo expone ideas, sino también se ofrece como gesto político-cultural, desbordando los límites de la institución teatro.

Drama espacial, drama cronotópico y sainete

Un segundo eje de abordaje a la poética de *Cafetín* es su estructura de drama espacial. El protagonista no-antropomórfico de la pieza es el espacio, sin duda el personaje más importante. Llamar personaje al cafetín es coherente con la letra de Discépolo, como señalamos antes: en el tango la voz lírica lo interpela como a un amigo, a través de una variante del procedimiento de la prosopopeya.

Juan Villegas define la categoría de drama espacial por oposición a drama de acción y drama de personaje: “El drama de espacio entrega, predominantemente, un mundo a la contemplación del lector (...) incita a contemplar ‘sosegadamente’ el mundo. La obra dramática de tipo espacial, conservando su posibilidad apelativa, más que un tenso dirigirse hacia el desenlace es un ir mostrando y caracterizando los sectores del mundo (...) Así se explica, en muchos casos, la yuxtaposición de cuadros sucesivos solo en el tiempo” (1982: 64).

Kusch se apropia del drama espacial para desplegar el universo del cafetín, su constelación de personajes y situaciones. Tiene en ese sentido un primer valor costumbrista, descriptivo, como dice Horacio Salas sobre el tango de los cuarenta, que propone una serie de “estampas” (1996: 53). Pero Kusch trasciende la mera superficie pintoresquista del costumbrismo por su lectura de la historia, por su interpretación del ser y el estar del hombre argentino y americano, y también por lo artístico/estético: desde el Acto I el espacio del cafetín aparece organizado como “una especie de café concert” (2003: 719), es decir, Kusch instala un código metateatral.⁷

También se supera el costumbrismo porque Kusch combina el eje espacial con el de la sucesión en el tiempo: el mismo espacio se proyecta en

⁶ El texto de *Cafetín* alude irónicamente a la prohibición de nombrar a Perón: cuando se escucha la manifestación del 17 de octubre de 1945, la didascalia apunta que “pronuncia el nombre de dos sílabas que no se entiende bien” (2003: 772).

⁷ Sobre la poética del café concert, véase Paula Ansaldo, 2016.

la diacronía, se transforma así en drama cronotópico. El mismo espacio en tres momentos históricos diferentes. El espacio es el vector de visibilización de los cambios históricos (la Argentina en 1919, 1936 y 1945), así como de las estaciones por las que va pasando la vida de los personajes (como en la letra de tango, de “la ñata contra el vidrio” al “no pensar más en mí” (1998: 58-59). El cafetín, a su vez, se va degradando de un acto al otro: “un poco más vencido” (didascalia inicial del Acto II, 2003: 739), “venido a menos” (didascalia inicial del Acto III, 2003: 757), como si acompañara metonímicamente la degradación de los personajes (por enfermedad, por pérdida de ilusiones, por desesperanza).

En la sucesión de los tres actos, el espacio propone una unidad de identidad que, al mismo tiempo, acentúa el ejercicio de confrontación de constantes y diferencias: cómo cambian o se mantienen los personajes, las clases sociales, los procesos históricos. El lector debe ir comparando los actos entre sí, con visión contrastiva. Se trata de uno de los procedimientos más innovadores de Kusch, aunque no es la primera vez que se lo emplea en el teatro nacional (recordemos la secuencia de tres actos en *Así es la vida*, de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas, 1934).

El título ya revela el protagonismo del espacio, mayor incluso que el de los personajes que circulan por él. Es, por un lado, un protagonismo transubjetivo o transpersonal, que excede a los personajes particulares que a él asisten: el cafetín es un espacio para cualquiera que tenga la voluntad de entrar y sentarse en sus mesas, está abierto y disponible a cualquiera, no depende de un sujeto particular (Abel, José, Marcial, etc.), sino de un trans-sujeto, de un sujeto que puede ser cualquiera. El cafetín implica la asunción de una conducta, de un *ethos* y un *pathos*.⁸ La cultura se impone a los individuos. Por otro lado, hay algo del personaje Cafetín, del sujeto Cafetín, habilitado por la letra del tango: quien canta le habla al cafetín de “vos”, lo interpela, lo invoca y se abre al diálogo, como si el cafetín fuera un interlocutor, un amigo, un otro con el que se puede dialogar (procedimiento de la prosopopeya). Ese protagonismo del espacio interior del café otorga relevancia al otro espacio, el “afuera” (la calle, la pieza, el barrio, la ciudad, el país...). Hay una relación metonímica entre el adentro y el afuera del cafetín, y en esa relación se cifra el destino histórico del país, así como una zona transhistórica, permanente, invariante, que define para Kusch al hombre urbano.

⁸ Recuérdense las palabras de María, que identifican el café con una forma de existencia: “Quisimos salir de esta vida, vos del café, yo de victrolera...” (Acto III, 2003: 765).

El espacio del cafetín conecta con la poética popular del sainete. Recordemos la presencia de espacios de reunión y convivio en el sainete complementarios con el cafetín: la cantina, el bar, el cabaret, la fonda, el patio del conventillo transformado en lugar festivo con las mesas y la pista de baile. Pero el cafetín de Kusch presenta diferencias: es un espacio de interiorización, de encuentro con uno mismo, de reflexión, introspección, indagación existencial y memorialista, de práctica de la soledad en compañía. A diferencia del patio del conventillo del sainete, el cafetín es público, puede entrar cualquiera, desaparece la idea de vecino, habitante y visitante del conventillo, se acentúa la idea de afinidades por la amistad (reunión de amigos) y de división en grupos (endogrupo y exogrupo, por ejemplo, la distancia, e incluso hostilidad de los de cada grupo con los que no pertenecen al grupo: los inmigrantes, el payaso, el dueño del café); a diferencia del espacio del grotesco criollo (la pieza, el interior de la casa), el cafetín implica el contacto con los otros, es un lugar de socialización en el que, al mismo tiempo, se preserva la soledad, el aislamiento. Como escribe Horacio Salas, en el tango “hogar y café [son] sitios antitéticos” (1996: 53). Los personajes del cafetín de Kusch tienen relación con los tipos del sainete dramático, melodramático y tragicómico (Dubatti, 2012b), pero en el caso de *Cafetín* se advierte insatisfacción, malestar, desamparo, inquietud, muy lejanos a lo festivo sainetero. *Cafetín* es una suerte de sainete en duelo, lo que tiene de sainete aparece melancolizado, una poética de tensión entre lo expansivo/abierto del sainete y la interiorización/introspección del grotesco. Una poética con raíces en el sainete, pero que vira los tipos saineteros hacia el realismo. Es interesante conectar, en este sentido, el trabajo de Kusch con el de otros escritores de los años sesenta interesados en reescribir o pensar el sainete desde su propia producción: Juan Carlos Ghiano, Francisco Urondo, Oscar Viale, Mario Trejo, Tulio Carella, Leopoldo Marechal, Alberto Rodríguez Muñoz y Ricardo Talesnik.

Drama histórico y teatro documental

El drama cronotópico se ofrece como una variante del drama espacial combinado con el drama histórico, que registra la sucesión de hechos relevantes: en el espacio del cafetín resuenan los acontecimientos históricos nacionales e internacionales. En el Acto I, que acontece en 1919, la Semana Trágica ingresa al cafetín; en el Acto II, la Guerra Civil española, el ascenso del fascismo en

Alemania e Italia, en el país los avatares de la Década Infame; en el Acto III, los inicios del peronismo tras la manifestación del 17 de octubre de 1945. Es destacable el procedimiento de la proyección de diapositivas, a la manera del teatro documental (o teatro documento, irradiado desde Europa especialmente en los años cincuenta y sesenta), para contextualizar las coordenadas históricas nacionales e internacionales, en algunos intermediadas por los titulares de los diarios. Transcribamos las didascalias iniciales de los respectivos actos, que recurren al mismo artificio:

- Acto I: “Al fondo se proyectan diapositivas con titulares de diarios referentes a la situación de 1919, por ejemplo: la ‘Semana Trágica’, la situación europea, Buenos Aires, los barrios, los conventillos” (2003: 719).
- Acto II: “Al levantarse el telón se pasan diapositivas de la época. Transcurrieron quince años. Se proyectan temas de la guerra española, situación de Europa, pintura de Buenos Aires, problemas políticos, titulares con diarios mencionando a los conservadores, la muerte de Gardel, etc.” (2003: 739).
- Acto III: “En la oscuridad aparecen diapositivas de la época, titulares sobre el 17 de octubre, situación europea” (2003: 757).

Patrice Pavis define el teatro documento como “el teatro que en su texto solo utiliza documentos y fuentes auténticas, seleccionados y ‘montados’ en función de la tesis sociopolítica del dramaturgo” (1998: 451). A Buenos Aires y a toda Latinoamérica llegan las noticias del teatro documental europeo en sus distintas variantes: Rolf Hochhuth (*El vicario*, 1963; *Soldados*, 1967), Heiner Kipphardt (*El caso Oppenheimer*, 1964), Peter Weiss (*La indagación*, 1965; *Discurso sobre Vietnam*, 1968), entre otros. *Cafetín* no es teatro documental, pero sí se apropia de un procedimiento empleado por este para generar ilusión o efecto de *non-fiction* para promover la reflexión sobre los procesos históricos en la Argentina y el mundo. Kusch trabaja con la ficción, pero al servicio de una predicación sobre la realidad social, histórica y política. La estrategia documentalista (realismo crítico) le permite acentuar la ilusión de contigüidad entre *poiesis* dramática y sociedad. Combinado con la indagación sociológica y antropológica de Kusch, su drama propone una suerte de Filosofía de la Historia: de cómo reaccionan o se mantienen al margen de la vida política ciertos sectores populares, de cómo una mentalidad del hombre común parece no sentirse atravesada por los cambios históricos, e incluso parece no reconocerlos, no tener conciencia de su dimensión, y, en consecuencia, cómo esa mentalidad determina la no participación activa en ellos. Los procesos históricos

transcurren sin involucrarlos salvo periféricamente. Pavis señala que en parte el teatro documento expresa “el imperio de los medios de comunicación” (1998: 451), de allí el trabajo de Kusch con la imagen de los diarios.

Expresionismo subjetivo y objetivo, teatro de los muertos

Es necesario diferenciar este uso documental de las diapositivas con otro uso vinculable al campo procedimental del expresionismo. Llamamos expresionismo a la poética teatral que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia (anímicos, emocionales, imaginarios, memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, etc.) y, por extensión, con la objetivación escénica de la visión subjetiva (Dubatti, 2009: 125-135). En todos los casos, la visión subjetiva se define por su diferencia y contraste con la percepción objetivista del “común mundo compartido”, es decir, se enfrenta a la visión objetivista y a la concepción del realismo cotidiano. El expresionismo considera que esas concepciones objetivistas son insuficientes para dar cuenta de la experiencia humana, amasada desde el protagonismo del sujeto. Es clave el término “expresión”, en el sentido de exteriorización, de movimiento que va del interior al exterior del sujeto. El expresionismo coloca en el centro de su poética la función expresiva del sujeto, ya sea como construcción de un mundo de experiencia propio (diverso del común mundo compartido) o como respuesta interior (y exteriorizada) a los estímulos de la realidad. En este sentido la visión subjetiva del expresionismo solo es perceptible por el contraste, de diverso grado y calidad, que establece con las coordenadas objetivas. En resumen: no hay expresionismo sin objetivismo, de allí que el expresionismo se piense como reacción y fricción con el realismo objetivista.

Distinguimos un *expresionismo subjetivo o de personaje* cuando se trata de objetivaciones escénicas de la conciencia de un personaje o conjunto de personajes particulares e internos a la obra, diferenciables por su visión subjetiva de otros personajes y del mundo en que intervienen; y *expresionismo objetivo o de mundo*, cuando las objetivaciones corresponden a la peculiar manera de funcionamiento y organización del mundo que instala la subjetividad interna de la obra, muchas veces en estrecha coincidencia con la subjetividad del autor u otros sujetos externos a la obra.

Kusch utiliza ambos recursos del expresionismo. Cuando emplea la proyección de las diapositivas para objetivar escénicamente los recuerdos

de José o de Marcial, echa mano al expresionismo subjetivo o de personaje: vemos en escena la proyección de la conciencia de José o de Marcial (Acto I, 726, 729, 734; Acto II, 754-755; Acto III, 771-772). Por ejemplo, la didascalia puntualiza: “(Silencio. Se escucha un bandoneón melancólico. Diapositiva de una casa de barrio con su fondo, su verja y su higuera. Sucesivamente escenas de una madre típica, que se aproxima a primer plano hasta que se ve solo su cara. Ella mira a José. En el escenario la luz se atenúa y se concentra una de ellas sobre este. La voz de José grabada en primer plano, la de la madre en forma natural, chillona, típica de mujer de barrio.)” (2003: 726). Kusch objetiva escénicamente el recuerdo de José, que, al mismo tiempo, tiene el valor de un *flashback* que presentifica el pasado de la casa familiar y da cuenta de la estructura psíquica de José, su mundo interior, sus obsesiones (la madre como voz de la conciencia, como *super-yo*, como reclamo de lo que está pendiente, como diálogo imposible que para José implica perder la tranquilidad).

Ahora bien, hay otros tres usos del expresionismo en el Acto II que deben ser analizados como expresionismo de mundo, ya no de personaje. Los tres amigos, el nuevo responsable del cafetín, el inmigrante y el hombre de la Biblia discuten sobre cuestiones personales, política y religión, y la didascalia apunta: “(Gesticulan y continúan discutiendo en pantomima mientras irrumpen fuertemente una música de circo y pasan al fondo diapositivas de Franco, Mussolini, Hitler, Roosevelt, etc., dibujadas en forma cómica y sucediéndose en forma rítmica. Los muchachos ni escuchan. Se mantienen concentrados en sí mismos)” (2003: 744). Más adelante la situación de discusión regresa (se suma ahora Julio, el español dueño anterior del café) y la acotación señala: “(Se levantan para golpearse y gesticulan en forma de pantomima como si gritaran cosas terribles. En ese momento reaparecen las diapositivas como corroborando el escándalo que están haciendo ellos. Los muchachos, que están jugando, molestos por el barullo, reaccionan)” (2003: 748). Poco después se dice que “vuelven a gritar furiosamente. El escándalo es mayúsculo, otra vez con música de circo de fondo” (2003: 749). Hay que establecer una conexión entre estas proyecciones y las máscaras y disfraces circenses que aparecen en el cierre del Acto II (que citamos más arriba para confrontarlo con la versión de 1966), donde todos los personajes ingresan en una instancia de representación no realista, esperpéntica, un retrato deformante que revela una verdad profunda. Estalla otra dimensión simbólica. Se manifiesta una identificación de la discusión política y la existencia contemporánea con el circo: esta imagen de la *vida-circo* implica una subjetivación de la realidad que no corresponde a la objetivación de los contenidos de la conciencia de ningún personaje en particular, sino a una visión de mundo que está en la subjetividad de la obra y que, creemos, explicita la mirada crítica de Kusch, así

como la visión popular. El uso de las palabras “comparsa” y “murga” (2003: 756) relaciona el circo con el carnaval. Se trata entonces de la objetivación escénica de la visión popular: el mundo es un circo, todo el año es carnaval, como está presente en el universo del tango y en el sainete (*Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco, *Todo el año es carnaval* y *La comparsa se despide* de Antonio Vacarezza, entre muchas otras). Circo, carnaval y “cambalache” se correlacionan en tanto las tres imágenes dan cuenta de una distopía (utopía negativa), de un estado social insatisfactorio. El expresionismo rompe el realismo para embragar una realidad más profunda y verdadera que la superficial o externa. El expresionismo como instrumento de develación de la realidad profunda. Esa realidad expresionista encarna en su nueva forma la auténtica, sensible, desgarradora experiencia humana de la historia.

La escena expresionista radicaliza la alteridad: “*Al fin aparece el payaso del acto anterior. Se ríe. Hace el Juan Moreira. Lo aplauden, música de Cambalache.*” (2003: 756). Es por ello que en la secuencia antirrealista del cierre del Acto II, en esa realidad profunda extracotidiana, aparece el payaso muerto en el Acto I. Kusch introduce una variante del teatro de los muertos (Dubatti, 2014): el muerto regresa para cumplir con lo que estaba pendiente (volver a actuar el Moreira), y lo hace. Ríe, es aplaudido. En el espacio expresionista conviven los vivos con su verdadero rostro y los muertos, que saldan sus deudas. Todos son iguales, todos payasos, todo mezclado: lo sagrado y lo profano, como en el cambalache.

Debemos diferenciar, en consecuencia, las diapositivas del teatro documental con que se abren los actos (fotografías, tapas de diarios, registros objetivos de la realidad externa y documentable) de estas otras diapositivas “dibujadas en forma cómica” (2003: 744). Realidad externa en oposición a realidad interna, realidad objetiva contrapuesta a una realidad subjetiva.

Resulta valioso revisar el Texto A para observar cómo Kusch explicita la dimensión expresionista del Acto II en la primera versión del texto: “*(Podrían ahora aparecer diapositivas en el fondo con una música de circo, en la que aparecen caricaturas de Mussolini, Franco, Hitler, dibujadas en forma cómica, como si fuera eso lo que están pensando los muchachos del mundo)*” (Texto A, 1966: folio 18). Las diapositivas objetivan el contenido de la conciencia de los muchachos que, en tanto es colectivo, excede a los personajes y religa con una representación de mundo compartida socialmente, encarnada en la subjetividad de la obra y propuesta por el autor.

Polifonía y teatro político expositivo

Finalmente detengámonos en una quinta observación, vinculada a la semántica del drama. *Cafetín* es una pieza polifónica, en la que se despliegan los diferentes puntos de vista de los personajes (ninguno de ellos es un personaje positivo en el sentido tradicional), así como una visión profunda expresionista cuestionadora (distopía), pero, a la vez, no se muestra explícitamente una “salida” a estos conflictos. Kusch no construye un personaje-delegado, ni siquiera un personaje positivo que le diga al lector o al espectador qué debe hacer para cambiar este estado de la existencia y de la historia. Kusch muestra cómo funciona el mundo, muestra lo que está mal, pero deja librado al pensamiento del lector o espectador la respuesta al cambio. No reduce la diversidad a monología: expone la diversidad sin reduccionismo. *Cafetín* invita a tomar conciencia sobre el comportamiento complejo del hombre común y los conflictos de la historia. Kusch expone el problema, pero no impone la solución ni el camino para seguir. *Cafetín* es teatro político expositivo, no impositivo, de acuerdo con la distinción de Mauricio Kartun (2006: 168-169). La condición polifónica de *Cafetín* lo acerca a una *problem-play*, como en el caso de *Stefano* de Armando Discépolo.⁹

Conclusión

Con *Cafetín* Kusch propone una poética modernizadora en la historia del teatro argentino (Historia Poética) a partir de la reelaboración de la cultura popular, tendencia que se acentúa en la dramaturgia nacional en los años sesenta. Se destaca su forma de relacionar tango y drama, de rasgos originales en el devenir de la escena argentina. Teatro aplicado se apropia teatralmente del tango para ir mucho más allá del teatro: homenajea a Enrique Santos Discépolo, el peronismo (en tiempos de proscripción) y las relaciones del tango con la visión de mundo del hombre común. Kusch escribe un drama espacial que religa con un nuevo estadio del sainete, un drama cronotópico que cruza el drama de espacio con el teatro histórico, y que utiliza recursos del teatro documental y del expresionismo para un teatro político expositivo, no impositivo. A la manera de la *problem-play*, instala en el lector-espectador

⁹ Véase en el presente volumen el artículo sobre *Stefano*.

la conciencia del conflicto (distopía) y deja en sus manos la búsqueda de una solución. Aunque no representado ni publicado, durante muchos años olvidado, el drama *Cafetín* exige, por la relevancia de su contribución, ser reconsiderado como aporte central al teatro argentino de finales de los años sesenta (Tirri, 1973; Tschudi, 1974; Pellettieri, 1997).

Bibliografía

- Ansaldo, Paula (2016) “Reflexiones sobre el café concert a partir del concepto de liminalidad: el caso de *Zeide Shike*, de Perla Lakse y Diego Lichtensztein”, en *Nuevas orientaciones en Teoría y Análisis Teatral. Homenaje a Patricio Esteve*, J. Dubatti coordinador, Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, EDIUNS, Serie Extensión, Colección Estudios Sociales y Humanidades, 257-268.
- Benedetti, Héctor Ángel (1998) *Las mejores letras de tango. Antología de doscientas cincuenta letras, cada una con su historia*, selección, prólogo y notas, Buenos Aires: Seix Barral.
- De Lara, Tomás (1961) *El tema del tango en la literatura argentina*, Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura: Ediciones Culturales Argentinas. Segunda edición corregida y aumentada: 1968, en colaboración con Inés Leonilda Roncetti de Pantí.
- Discépolo, Enrique Santos (1998) “Cafetín de Buenos Aires”, “Cambalache”, “Qué vachaché”, en Benedetti, Héctor Ángel, 1998, *Las mejores letras de tango. Antología de doscientas cincuenta letras, cada una con su historia*, selección, prólogo y notas, Buenos Aires: Seix Barral, 58-59, 162-163 y 289-290, respectivamente.
- Dubatti, Jorge (2008) “Textos dramáticos y acontecimiento teatral”, en *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires: Atuel, Cap. IV, 135-171.
- (2009) *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires: Colihue Universidad, Serie Teatro.
- (2010) *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires: Atuel.
- (2011) “*Stefano*, de Armando Discépolo, ‘problem play’: polifonía, pluralismo y responsabilidad”, *Anuario de Estética y Artes*, Universidad Nacional de Mar del Plata, Grupo de Investigaciones Estéticas, Facultad de Humanidades, Departamento de Filosofía, y Editorial Martín, Año 3, vol. III, pp. 9-18.
- (2012a) *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires: Atuel.
- (2012b) *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- (2013) “Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral: cambios en los conceptos de drama, dramaturgia, texto dramático, poética dramática y notación dramática”, en Cristian Figueroa Acevedo y Astrid Quintana Fuentealba, compiladores, *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*, Valparaíso, Chile, Universidad de Valparaíso, Facultad de Arquitectura, Carrera de Teatro, pp.31-66.

----- (2014) *El teatro de los muertos. Filosofía del Teatro y Epistemología de las Ciencias del Teatro*, México: Libros de Godot.

Fukelman, María (2016) “La liminalidad en el teatro aplicado”, en *Nuevas orientaciones en Teoría y Análisis Teatral. Homenaje a Patricio Esteve*, J. Dubatti coordinador, Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur: EDIUNS, Serie Extensión, Colección Estudios Sociales y Humanidades, pp. 285-305.

Kartun, Mauricio (2006) *El Niño Argentino*, compilación del Apéndice Documental y Analítico y edición a cargo de J. Dubatti, Buenos Aires: Atuel/Biblioteca del Espectador. “Apéndice documental y analítico” (pp. 101-182).

Kusch, Rodolfo (1966) *El cafetín*, original mecanografiado, con pocas anotaciones manuscritas del dramaturgo, Fondo Rodolfo Kusch del Archivo Digital de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, disponible en: <http://untref.edu.ar/icaatom/index.php/el-cafetin;isad>

----- (1966-1967-1969) *El cafetín. Copias y borradores de la obra*, diversos borradores mecanografiados e incompletos, con abundantes correcciones y notas manuscritas del autor, Fondo Rodolfo Kusch del Archivo Digital de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, disponible en: <http://untref.edu.ar/icaatom/index.php/el-cafetin-2;isad>

----- (2003) “Cafetín (Homenaje a Discépolo)”, en su *Obras completas*, Rosario: Editorial Fundación Ross, tomo IV, pp. 717-773.

López Pertierra, Roberto (2003) “En torno al teatro de Rodolfo Kusch”, en Kusch, R., *Obras completas*, Rosario: Editorial Fundación Ross, tomo IV, 2003, pp. 825-832.

Martínez Fernández, José Enrique (2001) *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid: Cátedra.

Muchiut, Mary, Graciela Romano y Mauricio Langón (2007) “Bibliografía de Rodolfo Kusch (1922-1979)”, en Kusch, R., *Obras completas*, Rosario: Editorial Fundación Ross, tomo I, 2007, pp. XV-XXVII.

Pavis, Patrice (1998) *Diccionario de teatro*, Barcelona: Paidós.

Pellettieri, Osvaldo (1997) *Una historia interrumpida (Teatro argentino moderno 1949-1976)*, Buenos Aires: Galerna.

Salas, Horacio (1996) *El tango. Una guía definitiva*, Buenos Aires: Aguilar.

Szondi, Peter (1994) *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona: Destino.

Tirri, Néstor (1973) *Realismo y teatro argentino*, Buenos Aires: La Bastilla.

Tschudi Lilian (1974) *Teatro argentino actual*, Buenos Aires: García Cambeiro.

Villegas, Juan (1982) *Interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa: Girol Books.

**PARA UNA
RELECTURA
DEL TEATRO DE
GRISELDA GAMBARO
DESDE LA POÉTICA
EXPRESIONISTA:
ANÁLISIS DE
NADA QUE VER (1970)**

PARA UNA RELECTURA DEL TEATRO DE GRISELDA GAMBARO DESDE LA POÉTICA EXPRESIONISTA: ANÁLISIS DE *NADA QUE VER* (1970)

Aún está pendiente una lectura sistemática de la productividad del expresionismo en el teatro argentino desde inicios del siglo XX, con nítida presencia en la dramaturgia desde Francisco Defilippis Novoa, Elías Castelnuovo y Roberto Arlt (décadas de 1920 y 1930) hasta hoy, así como en la puesta en escena, la actuación y los diversos rubros creativos del texto espectacular (Dubatti 2018: 35).¹ Incluso en el sainete de Carlos Mauricio Pacheco *Los disfrazados* (1906), Susana Anaine ha advertido una suerte de protoexpresionismo, anticipado a la llegada de los primeros modelos teatrales europeos (1982: 81-91).

Vinculado a dicha continuidad histórica, el expresionismo es una matriz poética alternativa al realismo que, en distintos niveles textuales, con fecundas variaciones, atraviesa la producción dramática de Griselda Gambaro. En 2008, en la Universidad de Buenos Aires, dirigimos una “maratón” de lecturas sobre la obra de Griselda Gambaro (como ofrenda a su cumpleaños 80), en la que participaron casi cuarenta investigadores, y en la que propusimos, entre otros ejes, releer el corpus gambariano, ya no desde la posvanguardia “absurdista” y el realismo crítico, sino desde el expresionismo.² Al año siguiente, en vísperas del Bicentenario de la Revolución de Mayo, por encargo del Fondo Nacional de las Artes, coordinamos el volumen *Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010* (Dubatti, coord., 2010), en el que bajo nuestra dirección Lydia Di Lello incluyó un lúcido estudio en esta línea de indagación: “*El desatino* (1965) de Griselda Gambaro: expresionismo, mito de Edipo y disloque de lo cotidiano” (2010: 168-184).

¹ Desde fines de los ochenta venimos desarrollado un rastreo del expresionismo en el teatro argentino a través de diversos estudios (véase algunos resultados en la bibliografía).

² Jornada de Investigación Teatral *Griselda Gambaro. Cada obra, un lector: de “Madrigal en ciudad” a “La persistencia”*, Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, Área de Historia y Teoría Teatral, Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral CIHTT, Auditorio Abuelas de Plaza de Mayo, 12 de julio de 2008. Una selección de aquellas comunicaciones fue publicada en *La revista del CCC [en línea]*. Septiembre / Diciembre 2008, n° 4. Sección “Palos y Piedras”. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/4>. Véase Dubatti, 2008.

En el presente artículo nuestra intención será caracterizar la poética expresionista en su dimensión abstracta, según la Poética Comparada, para luego analizar la micropoética³ de un texto de Griselda Gambaro: *Nada que ver* (1970), según la versión incluida en su teatro completo (2011: 277-330).⁴

El expresionismo teatral como poética abstracta

En términos históricos, la poética teatral expresionista (dramática y espectacular) comienza a configurarse en las últimas décadas del siglo XIX (puede leerse *La Señorita Julia*, de August Strindberg, en 1888, como una expresión de protoexpresionismo, Dubatti, 2009a: 89-123) y se consolida, tanto práctica como teóricamente, en las primeras décadas del siglo XX, en estrecha relación con la crisis de la Primera Guerra Mundial. El desarrollo del expresionismo es sincrónico en todas las artes (la plástica, la literatura, el teatro, la música y la danza, Arguel, 1998: 559-562) y se desarrolla en paralelo a las formulaciones de la filosofía fenomenológica de Husserl, al antirracionalismo de Henri Bergson y a la teoría psicoanalítica de Freud (Brugger, 1959, 1961, 1968).

Como otras poéticas “fuertes”, el expresionismo trascendió su esquema histórico y se transformó en una poética instauradora de discursividad (Foucault), de alta productividad en la generación de textualidades posteriores. Como la tragedia, el clasicismo, el romanticismo, el realismo, etc., el expresionismo extiende y proyecta su despliegue hasta el presente y su poética registra seis versiones principales (canónica, ampliada, fusionada, crítica, paródica y disolutoria). El expresionismo también se hace presente en

³ A partir del desplazamiento de lo particular a lo abstracto, distinguimos cuatro tipos básicos de poéticas: las micropoéticas o poéticas de individuos poéticos (la *poésis* considerada en su manifestación concreta individual, de acuerdo con la Filosofía Analítica, Strawson 1989); las macropoéticas o poéticas de conjuntos o grupos concretos (integrados por dos o más individuos poéticos); las archipoéticas o poéticas abstractas, modelos teóricos, lógicos, de formulación rigurosa y coherente, disponibles universalmente, patrimonio del teatro mundial y no necesariamente verificables en la realización de una micropoética o una macropoética concretas; las poéticas incluidas o poéticas enmarcadas de segundo grado (poéticas dentro de las micropoéticas). Para un desarrollo más amplio, véanse Dubatti 2012a: 127-142, y 2014: 21-54.

⁴ *Nada que ver* se estrenó en el Teatro San Martín, Sala Casacuberta, en abril de 1972, con puesta en escena y dirección de Jorge Petraglia. Como se aclara en la edición de 2011, en el “texto definitivo” se suprime una escena de la versión estrenada (279). En dicha edición, además, se fija como fecha de composición el año 1970 (2011: 277).

otras poéticas a través de la inclusión de algunos de sus procedimientos (por ejemplo, realismo con inclusión de algunos artificios expresionistas). Sea como concepción integral o por la irradiación de algunos de sus procedimientos, el expresionismo se convierte en una poética de larga duración, que supera ya un siglo de manifestaciones.

Considerando sus despliegues y derivas, podemos distinguir una etapa orgánica del expresionismo (para algunos historiadores, entre 1910 y 1940), y luego un postexpresionismo, o etapa del gran legado expresionista, momento de desarticulación de la concepción orgánica, pero supervivencia de un campo procedimental potente (Elger, 1998). El prefijo “post” adquiere así dos dimensiones: lo que viene después del desarrollo orgánico del expresionismo, pero también lo que es consecuencia de él. Sin ser expresionistas en un sentido orgánico o histórico originario, innumerables artistas del siglo XX y XXI se apropian de la poética y los procedimientos del expresionismo desde sus diferentes concepciones teatrales. Sostenemos que es el caso de Gambaro. La poética expresionista, inicialmente patrimonio de un conjunto de textos (una macropoética), pronto deviene en patrimonio universal del teatro independientemente de determinados textos. Se transforma en un modelo teórico y un repertorio de procedimientos a los que se puede echar mano en cualquier momento.

El expresionismo orgánico⁵ fue una poética antecedente y sincrónica a las vanguardias históricas (futurismo, dadaísmo, surrealismo), pero no encuadra en las vanguardias, sino en la modernización: trabaja con el valor de lo nuevo, con el cuestionamiento y superación crítica de lo anterior inmediato o del presente sincrónico, pero lo hace desde dentro de la institución arte, dentro de los mecanismos de producción, circulación y recepción que la institución ha legitimado en la cultura occidental (Bürger 1997). En tanto modernización, el expresionismo propone una renovación inmanente a la institución arte, de allí el rechazo de G. Lukács en “Grandeza y decadencia del expresionismo” (publicado en 1934), entre otros de sus textos (Lukács, 1966 y 1971; Sánchez, 1992: 21-25). Como toda poética de larga duración, se opera en ella un pasaje de poética de contraposición a poética de identificación, de acuerdo con la distinción de Iuri Lotman (*Estructura del texto artístico*, 1988): el

⁵ Para su caracterización más detallada (concepción de mundo subjetivista, del arte, procedimiento de articulación entre mundo y arte, estatuto del artista y función del arte), véase nuestro 2009b.

expresionismo se ofrece inicialmente como una poética novedosa, de choque, no convencionalizada todavía por el público, pero lentamente va instalándose en las competencias y saberes del espectador y las instituciones, hasta convertirse en una poética frecuentada y reconocida en sus procedimientos.

En términos filosóficos y epistemológicos, el expresionismo plantea una tensión entre subjetivismo y objetivismo. En todos los casos, la visión subjetiva expresionista se define por su diferencia y contraste con la percepción objetivista del “mundo común” y “nuestro marco conceptual común” (Cabanchik, 2000: 111), es decir, se enfrenta a la visión objetivista y a la concepción del realismo cotidiano. La poética del expresionismo, en tanto metáfora epistemológica (Eco, 1985: 88-89), considera que esas concepciones objetivistas son insuficientes, por externas, superficiales, para dar cuenta del meollo de la experiencia humana, amasada desde el protagonismo interno del sujeto. Para el expresionismo, una fotografía “externa” del mundo no necesariamente devela la complejidad de la cartografía subjetiva de la realidad.

Es clave el término “expresión”, en el sentido de exteriorización, de movimiento que va del interior al exterior del sujeto, en contra de “la creencia en que una gran parte de lo que consideramos real existe independientemente de nosotros” (Cabanchik, 2000: 112). El expresionismo coloca en el centro de su poética la función expresiva del sujeto, ya sea como construcción de un mundo de experiencia propio (diverso del “mundo común” o real) o como respuesta interior (y exteriorizada) a los estímulos de la realidad. Otorga relevancia histórica a la experiencia del sujeto (Innes, 1992), y al artista como creador de una “nueva realidad” (Aguirre, 1983: 79).

En este sentido, la visión subjetiva del expresionismo solo es perceptible por el contraste, de diverso grado y calidad, que establece con las coordenadas objetivas. No hay expresionismo sin contraste con el objetivismo, de allí que el expresionismo se piense como reacción y fricción con el realismo objetivista. El teatro argentino funda una tradición vernácula del expresionismo para polemizar y superar críticamente la tradición realista-naturalista-costumbrista.

En términos procedimentales, contra la ilusión de contigüidad entre experiencia empírica objetivista y mundo poético propia del realismo (Dubatti, 2009a: 21-49), el principio constructivo fundante de la poética teatral expresionista radica en la objetivación dramática o escénica de los contenidos/formas de la conciencia (ánimicos, emocionales, imaginarios, memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, etc.), y en un sentido más amplio, de los contenidos/formas de la subjetividad (en su doble dimensión consciente e

inconsciente). Por extensión, el expresionismo trabaja con la objetivación escénica de la visión subjetiva como alternativa al objetivismo empírico realista. Llamamos subjetividad a las formas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo generadas, portadas y transmitidas por los sujetos históricos, por extensión a la capacidad de sentar/producir sentido de dichos sujetos. Subjetividad es un concepto más abarcador que el de ideología (programa eminentemente consciente), en tanto involucra o atraviesa todas las dimensiones de la vida humana (incluso las no concientizadas) porque opera como “la modelización de los comportamientos, la sensibilidad, la percepción, la memoria, las relaciones sociales, las relaciones sexuales, los fantasmas imaginarios, etc.” (Guattari-Rolnik, 2006: 41).

En la poética teatral se pueden distinguir un *expresionismo subjetivo o de personaje* cuando se trata de objetivaciones escénicas de la conciencia/ subjetividad de un personaje o conjunto de personajes particulares e internos a la obra, diferenciables por su visión subjetiva de otros personajes y del mundo en que intervienen; y un *expresionismo objetivo o de mundo* cuando las objetivaciones corresponden a la peculiar manera de funcionamiento y organización del mundo que instala la subjetividad interna de la obra, las relaciones intersubjetivas de los personajes, a veces en estrecha coincidencia con la subjetividad del artista u otros sujetos externos a la obra.

En el primero, se trata de las proyecciones de la conciencia / subjetividad de un personaje o grupo de personajes (ejemplo: en *El desatino*, el personaje de Lily sería expresionismo de personaje “si se lo considera creación fantasmagórica de Alfonso”, Di Lello, 2010: 172); en el segundo, de las características generales del mundo en el que se mueven los personajes y del que forman parte constitutiva (ejemplo: *Gas*, de Georg Kaiser). Una y otra modalidad pueden presentarse combinadas como en *El mono velludo* de Eugene O’Neill, Dubatti, 2009a: 125-140 y 2009b: 53-66), especialmente a partir de la interacción entre los personajes y la escenografía, el diseño musical, plástico, espacial y la ambientación expresionistas; otras veces, la distinción se torna imposible de delimitar, porque la poética no permite establecer el origen del sujeto que organiza las objetivaciones subjetivas de la pieza. Recuérdese el cuadro clásico de Edvard Munch, *El grito* (1893, Galería Nacional de Oslo): no es posible distinguir si la alteración del espacio (mundo) proviene de la alteración perceptiva del personaje o es constitutiva de dicho mundo y es percibida por el sujeto. Las palabras de Munch ratifican esa ambigüedad: “Estaba cansado y enfermo; me quedé viendo el fiordo. Sentí como si un grito atravesara por toda la naturaleza”

(Sandblom, 1995: 81). En el cuadro, el “grito” puede ser entonces proyección de la conciencia desesperada del personaje (en una suerte de pánico o alteración psicológica proyectados hacia el mundo) o percepción del grito que habita la misma naturaleza de ese mundo, más allá de la conciencia del personaje (percepción que, en el cuadro de Munch, solo parece tener el personaje de primer plano y no los caminantes a su espalda, que semejan estar serenos).

El subjetivismo expresionista se establece por oposición a una variable objetiva, sea esta la de otros personajes internos a la obra (que marcan el contraste con el personaje expresionista), la del mundo interno a ella (del que los personajes expresionistas parecen distanciarse, aislarse o vivir en pugna), o la del espectador (que confronta personaje/s y mundo expresionistas con los propios saberes objetivistas de la empiria cotidiana y con su propia visión subjetivista).

Elise Richter (“Impresionismo, expresionismo y gramática”) define en 1936 el procedimiento lingüístico:

Expresionismo es la reproducción de representaciones o de sensaciones provocadas en nosotros por impresiones externas o internas, sin que entren en consideración las propiedades reales de los objetos que suscitan tales impresiones [...] El arte expresionista [...] ofrece el pensar y el sentir subjetivo sobre las cosas. Lo que “ve” son imágenes lanzadas desde el interior al espacio, como por una linterna mágica. Lo contemplado internamente, de manera puramente subjetiva, se objetiviza, tornándose cosa sensible y accesible con ello a los demás (citado en Modern, 1972: 13-14).

Según palabras de Rodolfo Modern respecto del expresionismo literario:

Se trata aquí, en último término, de una actitud particular del sujeto frente al objeto, en donde aquel trata de expresar, en la forma más objetiva que le es posible, cómo ha sentido y experimentado el impacto en él suscitado por dicho objeto [...] al revés de lo que ocurre en el impresionismo, el sujeto impone su intuición específica frente al objeto; estamos en presencia de un mecanismo centrífugo, que irradia del sujeto-interior al objeto-exterior, después de haber sido puesto en movimiento por este último (1972: 15).

Ya en configuración visual, sonora o literaria, la imagen expresionista se diferencia de la realista y la impresionista (de acuerdo con las observaciones de Elise Richter). Es útil confrontarlas por la manera en que articulan las tensiones entre objetivismo y subjetivismo. En la imagen realista se impone la instancia objetiva, percibida por el sujeto en tanto contemplador que deja prioritariamente protagonismo al objeto. La imagen impresionista equilibra la presencia de la instancia objetiva y de la subjetiva, ambas se hacen presentes, a través de estructuras que favorecen la comparación, la semejanza, la analogía explicitada, el paralelismo: “como”, “semejante a”, “parecido a”, “igual a”. En la imagen impresionista aparecen tanto los datos de la contemplación como de la conmoción del sujeto. En la imagen expresionista, se impone una nueva objetividad generada por el sujeto, quien objetiva su régimen de experiencia emocional y desplaza la instancia objetiva externa; ya no se trata de un sujeto que contempla el objeto que está fuera de su conciencia, sino del creador de un nuevo objeto que da cuenta, a través de este, de la experiencia subjetiva que aquel objeto externo le ha producido. Una nueva objetividad subjetiva. Veamos un ejemplo de resolución de las tres modalidades a partir de la misma escena de guerra: “Los tanques de guerra arrasan la ciudad” (imagen realista); “Los tanques, como lobos sanguinarios, arrasan la ciudad” (imagen impresionista); “Lobos ensangrientan los despojos”. Se trata, paradójicamente, de la proposición de una nueva objetividad subjetiva: la ciudad arrasada por los tanques es percibida por el sujeto quien transfigura esa observación en una imagen, un nuevo objeto amasado desde su subjetividad. Es interesante observar que, respecto de la imagen romántica, el expresionismo produce una operación de interiorización o implicación del yo: el dandismo emocional propio del romanticismo (el exhibicionismo de la sensibilidad, el *pathos* espectacularizado) es sustraído por la elipsis, en el expresionismo el yo se ubica por lo general en un lugar de elisión (de allí que podamos hablar de *expresionismo de mundo*). Imagen romántica: “Mi corazón se estremece de horror ante los lobos que ensangrientan los despojos”. El sujeto expresionista se inscribe implícitamente en la nueva entidad del objeto. Desde la concepción simbolista de desubjetivación (Dubatti 2009a: 141-208), la asimilación de los tanques a lobos hambrientos que devoran a dentelladas la ciudad no sería atribuible a la subjetividad del poeta, sino a lo “Otro” que habla en el poema, a la escritura órfica. Por oposición al simbolismo, la imagen expresionista implica el reconocimiento del sujeto humano como sujeto de experiencia y conocimiento.

Podemos hallar procedimientos expresionistas en obras maestras de otras artes, por ejemplo, la objetivación de los contenidos subjetivos de la alteración mental en el cine de *El gabinete del Doctor Caligari*, de Robert Wiene o en *El resplandor*, de Stanley Kubrick; la objetivación de la visión subjetiva del mundo como orbe de pesadilla en *El proceso* de Franz Kafka; la visión siniestra, patológica de los vínculos sexuales a través del dodecafonismo de la ópera *Lulú*, de Alban Berg. Variable objetiva y subjetiva se plantean en fricción, confrontación, alteración e inestabilidad para generar el efecto de expresión del sujeto, que plantea percepciones, vías, conceptos alternativos a los aceptados por la *versión de mundo* (Cabanchik, 112) compartida en la experiencia objetivista. La visión subjetiva del expresionismo suele caracterizarse por su intensidad desbordante, que contrasta con la regularidad, estabilidad y medianía controlada de la vida cotidiana, y por su desequilibrio, su inadaptación, su rechazo de la variable objetivista. La visión subjetiva no busca una justificación en órdenes externos al sujeto (como la ciencia); el sujeto —su visión, sus creencias, su verdad, su emoción, su inconsciente— es su propia autoridad de referencia desde su propio campo de afecciones.

También puede distinguirse un *expresionismo figurativo* de un *expresionismo abstracto*. En el primero las objetivaciones escénicas de la conciencia/la visión subjetiva permiten reconocer objetos de la realidad material, que establecen un enlace con los objetos y las representaciones de la vida cotidiana, pero en su figuración dichos objetos se manifiestan alterados, perturbados, distorsionados en mayor o menor medida, en muchos casos atravesados por una presencia siniestra o deformante que remite a la subjetividad y marca una fricción, una relación de conflicto con la percepción del “mundo común” propia de la visión objetivista. Pero a pesar de ello podemos reconocer los rasgos de esos objetos, su representación. En el expresionismo abstracto la representación figurativa se ausenta para dar paso a la abstracción: se enfatizan los aspectos cromáticos, puramente formales y autónomos, la construcción de intensidades emocionales al margen del reconocimiento mimético de modelos o formas naturales y realistas (especialmente a través de la iluminación, el diseño espacial, la musicalización o la violencia de las situaciones).

Puede hablarse también, en términos visuales, de un *expresionismo fisioplástico* (arte que busca en la reproducción de las apariencias de la naturaleza el reconocimiento de los objetos familiares) y de un *expresionismo ideoplástico* (arte que se apoya en la idea de lo que se quiere representar antes que en la reproducción de algún objeto en particular, arte no-representativo) (Crespi y

Ferrario, 1995). Muchas veces el límite entre lo figurativo y lo abstracto, entre lo fisioplástico y lo ideoplástico se vuelve borroso. En *La mirada del sordo* (1970), de Bob Wilson, se combinan ambos procedimientos.

Se distingue, además, un *expresionismo social* y un *expresionismo metafísico* (Lafforgue, 1970): el primero se relaciona con la objetivación de los contenidos de la subjetividad vinculados a la experiencia histórica, empírica, de la vida inmediata y material; el segundo, con la objetivación de los contenidos de la subjetividad ligados a las representaciones de lo numinoso, lo hierofánico, lo sagrado (Eliade, 1993). Pueden encontrarse ejemplos del expresionismo metafísico en *Ensueño*, de August Strindberg, en *Despertar de primavera*, de Frank Wedekind y en *María la tonta* del argentino Francisco Defilippis Novoa; de expresionismo social, en *Hinkemann*, de Ernst Toller, *La máquina de sumar*, de Elmer Rice y *La ronda*, de Arthur Schnitzler.

Procedimientos expresionistas en la micropoética de *Nada que ver* (1970)

Gambaro no se integra al expresionismo orgánico o histórico de principios del siglo XX, sino al legado del postexpresionismo: se apropia de un campo procedimental expresionista que pone al servicio de su propia poética y concepción teatral. Siguiendo la tradición expresionista del teatro argentino que buscar cuestionar y superar críticamente el realismo objetivista, el naturalismo y el costumbrismo como poéticas productoras de un conocimiento limitado, Gambaro observa (en un sentido completo del verbo: percibe, piensa, siente, experimenta, sueña, imagina, intuye, abduce...) atentamente la sociedad argentina y procesa subjetivamente lo observado para transfigurarlos en una *nueva objetividad subjetiva*, como reflexionan Richter y Modern. Gambaro opera ficcionalmente como si soñara, persigue el efecto de un “sueño organizado”, y acaso su modelo expresionista más relevante provenga de la literatura: los cuentos y novelas “pesadillescos” de Franz Kafka, cuyo intertexto Gambaro evidencia en sus primeros libros de relatos *Madrigal en ciudad* (Premio Fondo Nacional de las Artes 1963) y especialmente *El desatino* (Premio Emecé 1964).

Gambaro concibe el mundo poético de *Nada que ver* desde una alteración subjetiva de lo observado empíricamente, rompe el pacto mimético realista, la ilusión de contigüidad, la identificación de verosimilitud y verdad: trastorna, quiebra, siniestriza, deforma, enfatiza ciertos componentes, intensifica o satura ciertos rasgos, opaca la lógica de la causalidad, mezcla trazos sociales con

elementos imaginarios y oníricos, información objetiva y videncia a futuro, al mismo tiempo que permite que ese mundo nuevo no pierda capacidad de evocación del mundo real, que pueda exhibir sus “restos diurnos” (Freud, 1900). En tanto metáfora, ese mundo ficcional alterado ilumina radicalmente componentes negativos del mundo social como no logra hacerlo una descripción realista: la violencia, el horror, la fealdad, la destrucción, la inhumanidad, el mal aparecen multiplicadamente revelados en la intriga de *Nada que ver*. Gambaro *re-describe* de manera expresionista la experiencia social argentina. Instala así un *expresionismo de mundo*: el sujeto permea con su visión impugnadora y crítica de la sociabilidad cada aspecto del mundo representado, desenmascara, pone en evidencia el mal. No construye una imagen externa, superficial, epidérmica de la realidad argentina, sino una cartografía subjetiva distópica que acrecienta su efecto comunicativo por la intensidad de sus imágenes y situaciones. Una posible lectura del “nada que ver” del título sugeriría que un retrato superficial del costumbrismo “nada” tendría “que ver” con la realidad profunda, brutal, de la vida argentina. Fotografía epidérmica contra cartografía subjetiva que da cuenta de la experiencia social. El de Gambaro es un expresionismo *social, figurativo, ideoplástico*.

Una habitación indigente, sucia, llena de cucarachas, maloliente, donde “todo rechina” (302), le sirve a Manolo tanto para sus encuentros amorosos con Brigita María, como para la creación de un “monstruo” de laboratorio con pedazos de cadáveres, un Frankenstein al que llamará Toni, resultado de sus experimentos científicos. Los dientes “plateados” (285) de Toni producen en Manolo una “arcada de terror” (287), pero no parece impresionarlo descubrir que en un mismo brazo le ha cosido dos manos y le arranca una. La piecita, siniestra, es también refugio en un mundo amenazante en el que “la gente desaparece” (298). La ciudad, el país, el afuera están en “guerra” y los habitantes “sufren” (306). “Hay gente de un lado y... gente de otro [...] Unos tienen que reventar [...] para que los otros engorden, se sientan felices” (301). Manolo afirma que “¡Esto está lleno de muertos!” (306) y sintetiza su visión de la realidad infernal que habitan con un tópico popular argentino y tanguero: es un “corso” (306). En la Escena V Toni anuncia, mirando por la ventana y como quien habla de una situación que se repite cotidianamente: “Ya empieza la hecatombe” (307). La acotación informa qué sucede en la extraescena: “*Se escucha el rumor de una multitud en la calle, gritos de dolor, frenadas de autos, silbatos*” (307). Manolo decide aprovechar el momento para salir a hacer pintadas o pegar carteles en las paredes, y ante la pregunta de Toni sobre para qué sirven,

Manolo contesta: “¡Para nada! ¡Para joder!” (307), algo que ya no pueden hacer los otros, los que “están bien muertos” (307). Brigita María refiere persecuciones de aquellos que quieren “silencio. Les gusta el silencio” (311). Tras dos días de ausencia, Manolo reaparece “irreconocible, sucio de barro, con la barba crecida” y, desesperado, le informa a Toni que Brigita María ha sido asesinada (314). Sobre el final de la obra Manolo la “reconstituye” (314) y la convierte en “la imagen femenina del monstruo de Frankenstein” (328). Con los restos de los incontables muertos se pueden fabricar nuevos vivos de laboratorio, “horribles” (302) como Toni. Manolo, que intuye cercana su muerte, le enseñará a Toni para que lo reconstituya: “Y me voy a hacer yo, más lindo. Te enseñé a operar y me ponés mi cerebro, como en las películas” (326).

En ese mundo de pesadilla se inscriben los mismos núcleos negativos de sociabilidad que Gambaro observa en la realidad argentina. Desde la mirada sexista de Manolo, las mujeres “no sirven para nada” (305) y solo el macho, el “científico” (305), tiene capacidad para portar los valores de la crueldad y la hijaputez, para ordenar que lo apantallen y hacer llamados telefónicos anónimos con noticias trágicas falsas que producen un daño irreversible. Como los expresionistas a los que Lukács cuestionaba, Gambaro muestra el mal, pero no indica una salida alternativa. Sin embargo, su fábula distópica encierra un dispositivo a favor de la izquierda: habilita un grado cero de la utopía e invita implícitamente al espectador a que imagine cómo sustituir o cambiar ese mundo opresivo aunque no le indique cómo hacerlo. Empodera al espectador para tomar posición frente a una situación que debe ser modificada.

Toni, el “monstruo”, y Brigita María, la “imagen femenina del monstruo de Frankenstein”, son los personajes expresionistas por excelencia: personajes-símbolo, humanos no-humanos, reconstituídos a partir de fragmentos de cadáveres. Al mismo tiempo que el “recién nacido” (301), Toni es el “limpio de nacimiento” (308) y el “horrible” (302), y Brigita María no logra entender por qué le gusta (301). Es el hijo débil creado por su padre como “monstruo”, objetivación de los seres que engendra una sociedad desintegrada y sin futuro, una sociedad de la muerte. Toni se transforma, se humaniza, sueña con un casamiento e hijos con Brigita María, pero no termina de asumir su protagonismo. Su esfuerzo parece ser en vano. Su indeterminación lo conecta con el personaje expresionista de conciencia difusa del que habla Maurice Gravier (1967): “Me siento apenado y no sé por qué”, asegura Toni (311). Personaje que acabará aplastado por una sociedad implacable. La “reconstituída” Brigita María es apenas una “muñeca” (330), “estúpida”

(329, 330), “con un gesto casi espástico, ajena” (329). Toni festeja su primer cumpleaños, y Brigita María su “feliz muerte” (330). En ambos Frankenstein, el hijo-monstruo y la mujer-monstruo, Gambaro sintetiza los modelos expresionistas de una sociedad de la muerte contra la que el espectador debe luchar por otra existencia.⁶ Nuevas objetividades subjetivas, Toni y Brigita María exacerbaban el lugar del hijo y de la mujer castrados en la sociedad argentina hacia 1970. Son trágica parodia del tópico expresionista de la “Nueva Humanidad”, y del “moderno Prometeo” de Shelley (1999).

No interesa solo qué “dice” Gambaro sobre la realidad social, sino *cómo* articula poéticamente esa mirada, su semantización de la forma (Szondi, 1994). No expone una tesis argumentativamente (como el drama moderno), sino elabora concentraciones simbólicas: en los personajes, en la historia que cuenta, en la forma expresionista, que pone en primer plano la representación de la experiencia del sujeto.

Con este artículo, en suma, pretendemos contribuir a impulsar una relectura integral de la obra de Gambaro desde su apropiación de la matriz poética expresionista, capítulo que, sin duda, será fundamental en la historia del teatro argentino expresionista y postexpresionista.

⁶ Gambaro resignifica así el mito de Frankenstein en una extensa tradición de reescrituras (Pagnoni Berns, comp. 2019).

Bibliografía

- Anaine, Susana (1982) “El expresionismo en *Los disfrazados de Carlos Mauricio Pacheco*”, *Boletín del Instituto de Teatro*, 3, 81-91.
- Aguirre, Raúl Gustavo (1983) “El expresionismo”, en *Las poéticas del siglo XX*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 75-84.
- Arguel, Mireille (1998) “Expresionismo”, *Diccionario Akal de Estética*, dir. Etienne Souriau, Madrid: Akal, 559-562.
- Brugger, Ilse T. M. de. (1959) *Teatro expresionista alemán*, Buenos Aires: La Mandrágora.
- (1961) “Procedimientos revolucionarios: los expresionistas”, *Teatro alemán del siglo XX*, Buenos Aires: Nueva Visión, 79-91.
- (1968) *El expresionismo*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Bürger, Peter (1997) *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península.
- Cabanchik, Samuel (2000) *Introducciones a la Filosofía*, Barcelona: Gedisa y Universidad de Buenos Aires.
- Caputo, Jorge Luis, y Agustina Salvaggio (2009) “Actuar fuera de su ser: poética de actuación en el expresionismo teatral alemán”, en *Historia del actor II*, ed. Jorge Dubatti, Buenos Aires: Colihue, 243-264.
- Crespi, Irene, y Jorge Ferrario (1995) *Léxico técnico de las artes plásticas*, Buenos Aires: Eudeba.
- Di Lello, Lydia (2010) “*El desatino* (1965) de Griselda Gambaro: expresionismo, mito de Edipo y disloque de lo cotidiano”, en *Del Centenario al Bicentenario: Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010*, coord. Jorge Dubatti, Buenos Aires: Coedición Centro Cultural de la Cooperación y Fondo Nacional de las Artes, 168-184.
- Dubatti, Jorge (1988-1990) “Alcance del teatro de Georg Kaiser y Ernst Toller en los dramas modernizadores de Francisco Defilippis Novoa”, *Boletín de Literatura Comparada*, 13-14, 239-247.
- (1991a) “Francisco Defilippis Novoa y el expresionismo teatral en la década del veinte”, *Actas de las VI Jornadas Nacionales de Investigación Teatral*, Buenos Aires: ACITA, 63-68.
- (1991b) “El teatro de Roberto Arlt: su relación con los dramaturgos expresionistas alemanes”, *Actas de las VIII Jornadas Universitarias de Literatura Alemana*, Córdoba: Asociación Argentina de Germanistas, 151-162.
- (1993) “Francisco Defilippis Novoa: decálogo de su teoría teatral modernizadora”, *Actas del VI Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Córdoba,

Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, 165-176.

----- (1995) “Circulación y recepción del teatro expresionista en Buenos Aires (1926-1940)”, *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino 1900-1994*, ed. Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires: Editorial Galerna, 27-35.

----- (1997) “Modernización teatral y crítica en la década del veinte: una carta de Elías Castelnuovo a Francisco Defilippis Novoa”, *Arte y recepción. Actas de las VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes (CAIA), 85-92.

----- (2002) “Precursores de la modernización del treinta (1924-1930): Concepción de la obra dramática”, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, ed. Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires: Galerna, tomo II, 492-503.

----- (2008) “Griselda Gambaro: cada obra, un lector”. *La revista del CCC [en línea] 4* (Septiembre / Diciembre) [citado 2020-02-27]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/84/>.

----- (2009a) *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires: Colihue.

----- (2009b) “Expresionismo, concepción de teatro subjetivista y drama moderno”, en *En torno a la convención y la novedad*, ed. Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires: Galerna/Fundación Roberto Arlt, 53-66.

----- (2012a) *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires: Atuel.

----- (2012b) *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.

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

----- (2018) “Estudio preliminar”, en Javier Daulte, *Teatro 6. Desde la noche llamo, Personitas, Clarividentes*, Buenos Aires: Corregidor, 23-81.

----- (2019a) “Desde la noche llamo (1994), de Javier Daulte: ausencia del padre, distopía y expresionismo”, *Cuarenta Naiques. Revista de Literatura y Cultura*, 1, 1, 59-80.

----- (2019b) “Profundo retrato expresionista del mundo actual”, en Luis Sáez, *Gato en tu balcón y otros textos teatrales*, Buenos Aires: Ediciones El Zócalo, 9-11.

Eco, Umberto (1985) *Obra abierta*, Barcelona: Ariel.

Foucault, Michel (1979) *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI.

Elger, Dietmar (1998) *Expresionismo*, Madrid: Taschen.

Eliade, Mircea (1993) *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Gedisa.

Freud, Sigmund (1900) *Die Traumdeutung*, Leipzig-Wien, Franz Deuticke.

Gambaro, Griselda (1963) *Madrigal en ciudad*, Buenos Aires: Goyanarte.

----- (1965) *El desatino (cuentos)*, Buenos Aires: Emecé.

- (2011) *Teatro I. Desde 1963 a 1971*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor / CONABIP Comisión Nacional de Bibliotecas Populares.
- Gordon, Donald E. (1966) “On the Origin of the Word ‘Expressionism’”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29, 368-385.
- Gordon, Mel (1975) “German Expressionist Acting”, *The Drama Review*, 19, 3 (Expressionism Issue, September), 34-50.
- Gravier, Maurice (1967) “Los héroes del drama expresionista”, en J. Jacquot et al., *El teatro moderno*, Buenos Aires: Eudeba, 117-125.
- Gruber, Helmut (1967) “The Political-Ethical Mission of German Expressionism”, *The German Quarterly*, 40, 2 (March), 186-203.
- Guattari, Félix, y Rolnik, Suely (2006) *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- Innes, Christopher (1992) “El expresionismo alemán. La puesta en escena expresionista”, en *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México: FCE, 47-68.
- Kafka, Franz (2005) *El proceso*, ed. Miguel Vedda, Buenos Aires: Colihue Clásica.
- Lafforgue, Jorge (1970) “El expresionismo teatral”, en AAVV., *Literatura contemporánea*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, Col. Capítulo Universal, 115.
- Lotman, Iurij (1988) *Estructura del texto artístico*, Madrid: Ediciones Istmo.
- Lukács, Georg (1966) *Problemas del realismo*, México: FCE.
- (1971) “La Primera Guerra Mundial y el expresionismo”, en *Nueva historia de la literatura alemana*, Buenos Aires: La Pléyade, 161-167.
- Modern, Rodolfo (1972) *El expresionismo literario*, Buenos Aires: Eudeba.
- Pagnoni Berns, Fernando Gabriel Comp. (2019) *Frankenstein: celebración de un bicentenario. Ensayos críticos sobre transposiciones*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Richter, Elise (1936) *El impresionismo en el lenguaje*, Universidad de Buenos Aires.
- Sánchez, José A. (1992) *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sandblom, Philip (1995) *Enfermedad y creación*, México: FCE.
- Shelley, Mary W. (1999) *Frankenstein o el moderno Prometeo*, ed. Isabel Burdiel, Madrid: Cátedra.
- Strawson, Peter Frederick (1989) *Individuos*, Madrid: Taurus.
- Szondi, Peter (1994) *Teoría del drama moderno*, Barcelona: Destino.
- Torre, Guillermo de (1974) “Expresionismo”, en su *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid: Guadarrama, tomo I, 183-226.

**DICTADURA Y
"VUELOS DE LA
MUERTE" EN *EL
SEÑOR LAFORGUE*
(1982-1983)**

**DE EDUARDO
PAVLOVSKY:**

INTRATEXTUALIDAD
Y METÁFORA
HAITIANA EN LA
RECUPERACIÓN
DEL TEATRO
MACROPOLÍTICO
DE CHOQUE

DICTADURA Y “VUELOS DE LA MUERTE” EN *EL SEÑOR LAFORGUE* (1982-1983) DE EDUARDO PAVLOVSKY: INTRATEXTUALIDAD Y METÁFORA HAITIANA EN LA RECUPERACIÓN DEL TEATRO MACROPOLÍTICO DE CHOQUE

El Señor Laforgue, de Eduardo Pavlovsky, figura entre las primeras obras dramáticas argentinas en las que se representan los “vuelos de la muerte” (Verbitsky, 1995) y los desaparecidos, no concluida aún la dictadura cívico-militar y el “Proceso de Reorganización Nacional”. El texto forma parte del corpus que llamamos “el teatro de los muertos”.¹

Escrita en Buenos Aires durante el primer semestre de 1982 (Pavlovsky había regresado del exilio en 1980), y publicada en julio de ese mismo año (por Ediciones Búsqueda),² *El Señor Laforgue* comienza a circular como libro poco tiempo después de la derrota en la Guerra de Malvinas.³ Subió a escena en el Teatro Olimpia (Sarmiento 777) el 20 de mayo de 1983, ya en la transición entre dictadura y democracia, con modificaciones en el título y agregado de un subtítulo: “*El Señor Laforgue*” (*La transformación*)⁴, bajo la dirección de Agustín Alezzo. Luego pasó al Teatro Payró.⁵ Pavlovsky integró el elenco (personaje protagónico: Capitán⁶ Juan Carlos Open / Sr. Laforgue), junto con Chany Mallo (Pichona Open), Adolfo Yanelli (Calvet), Chunchuna Villafañe (Sra. Rosa de Laforgue), Santiago Garrido (Inspector), Sara Krell (Doña Sara), Alejandro Maci (Martín Laforgue), Erika Schmid (Enfermera), Claudia Plotquin (sic en el programa de mano, debería decir Plotkin: Mariana

1 Venimos desarrollando este concepto en diversos trabajos (véanse, entre otros, Dubatti 2003 y 2014).

2 Sello independiente que publicó buena parte de la obra de Pavlovsky, años después cambia su nombre por Búsqueda de Ayllú. En la edición de *El Señor Laforgue* se declara como dirección de la editorial una casilla de correo en Buenos Aires e impresión en los Talleres Gráficos SLOAR, Lanús Oeste, Provincia de Buenos Aires.

3 En 1989 el mismo texto fue reeditado en España junto con *Cámara lenta*, Pablo y *Potestad* (Madrid: Fundamentos). Pavlovsky lo incluyó, sin cambios, en su *Teatro Completo II* (Atuel, 1998a). Fue traducido al italiano por Ana Cecilia Prenz y editado en 1998b.

4 Obsérvese el agregado de las comillas al nombre, que toma distancia de la realidad del personaje y sugiere que se trata de un “alias”, así como del subtítulo.

5 En el Olimpia se presentó dos meses, luego tres más en el Payró.

6 Obsérvese este otro agregado en el programa de mano, ausente en el texto de 1982: se explicita que Juan Carlos Open es “Capitán”.

Laforge), Roberto Caminos (Enfermero 2º), Roberto Marchetti (Enfermero 1º) y Jacques Arndt (Oficial).⁷

Tras reconstruir instancias de la génesis y la escritura de *El Señor Laforge* a partir de metatextos y testimonios del dramaturgo, y definir el estatus del único texto dramático conservado,⁸ nuestra ponencia se propone analizar su recuperación, con variaciones innovadoras, de las estructuras y la concepción del teatro macropolítico de choque, que Pavlovsky había practicado en los setenta y debió interrumpir por la censura, el intento de secuestro y el exilio (Dubatti, 2004). Nos detendremos en dos procedimientos constructivos de su poética: el múltiple vínculo intratextual con *El señor Galíndez*; la mediación de la metáfora haitiana en el intertexto de *Papa Doc y los Tontons Macoutes. La verdad sobre Haití*, de Bernard Diederich y Al Burt (1972).

Génesis y escritura

En el breve prólogo a la edición de 1982 Pavlovsky refiere cómo conoció en Madrid, durante el exilio, a “un poeta haitiano que me contó los horrores de su patria y de la bárbara represión de Duvalier” (5). Luego, cómo tomó contacto con el libro *Papa Doc y los Tontons Macoutes*, de Bernard Diederich y Al Burt, con prefacio de Graham Greene, editado en Barcelona por Aymá Sociedad Anónima, en 1972. Pavlovsky agradece a Shasha Altaraz por “su asesoramiento sobre la historia de Haití” (5).

Tanto el poeta haitiano como el libro me produjeron una tremenda impresión. De esa honda impresión surge esta obra de teatro. Es mi respuesta estética. Esta obra trata sobre la represión de ‘Papa Doc’ en Haití durante el lapso que media entre los años 1958-1959 (5).

⁷ En el programa de mano la ficha técnica del espectáculo, entre otros rubros, incluye los siguientes datos: escenografía, iluminación y vestuario de Héctor Calmet; banda de sonido y montaje: Luis Corazza; efectos y musicalización electrónica: Julio Viera; maquillaje: Hugo Grandi; asesoramiento coreográfico; Freddy Romero; experto en pelea: Roberto Landers; asistencia de dirección de Ernesto Claudio. “Agradecemos la colaboración de los actores Miguel Moyano, Ángela Ragno, Estelvio Suárez Arfen (voces en off). Nuestro agradecimiento a Mene Arnó – Diego Flesca”.

⁸ Todas las citas se hacen por la edición de 1982.

En 1982, cuando todavía estaba vigente el régimen *de facto* que censuró uno de sus espectáculos (*Telarañas*, 1977) y quiso secuestrarlo con un grupo paramilitar (marzo de 1978)⁹, Pavlovsky no declara otras variables que puso en juego en la escritura de *El Señor Laforgue*, acaso como forma de autopreservarse. Ya concluida la dictadura, el dramaturgo las explicitará en nuevos metatextos y testimonios. En 1994 entrevistamos al artista en *La ética del cuerpo* y nos reveló que el origen de la historia de Juan Carlos Open provenía de una experiencia personal, en el desexilio, en torno de los llamados “vuelos de la muerte”:

[Para la escritura de *El señor Laforgue*] también funcionó en mí lo vivencial. En 1980 vine del exilio y un amigo mío, con quien había estudiado medicina y con quien habíamos compartido muchos años la carrera juntos, porque además era psicoterapeuta, me invitó a almorzar. Era dueño de un laboratorio médico en esos momentos. Hasta ese día, yo no tenía la menor idea de escribir una obra de teatro, después de *Cámara lenta*. Mi amigo había sido Ministro de Oroganía en una provincia. Estábamos almorzando y, de pronto, pasó una persona con guardapolvos blanco. ‘¿Ves ese médico que pasó por ahí?’, me dice mi amigo. ‘Lo tuve que internar porque empezó a delirar. Se encargaba de anestesiar a los prisioneros políticos que arrojaban desde los aviones al río. Él les daba la anestesia para que fueran arrojados sin tanto sufrimiento. Tuvo un brote psicótico y comenzó a delirar. Y en su delirio empezó a relatar las anécdotas de los aviones, comenzó a decir que era de la Marina y que arrojaban prisioneros al Río de la Plata’. Mi amigo me explicó que, muy impresionado por esto, lo había medicado y había resuelto emplearlo en su laboratorio. ‘Claro, él tiene hijos y nadie le daba empleo’. Se había convertido en una bomba. Era un represor que deliraba la represión. Yo esto lo viví casi como una fábula. Yo sabía borrosamente que tiraban presos políticos por los aviones. Pero allí me enteré de golpe, de forma brutal. Me impresionó también la forma desinteresada en que mi amigo había ayudado a este ‘pobre hombre’ porque tenía hijos. Me parecía que tenía el horror al lado, tanto en lo relativo a lo anecdótico del avión como a la forma del relato sobre lo del avión. En ningún momento

⁹ Véase al respecto el relato del mismo Pavlovsky en *La ética del cuerpo* (1994: 67-79).

hubo de parte de mi amigo una crítica a la desaparición de la gente o en cuanto a esta monstruosa forma de tirar gente al río. Este fue el núcleo de *Laforgue*, el coágulo vivencial, emocional. La imagen de los cadáveres que llegan flotando a las islas. (1994: 98-99).

Poco tiempo después, en el artículo “El señor Laforgue” (*Página/12*, 4 de marzo de 1995, reeditado en *Micropolítica de la resistencia*, 1999: 115-116), Pavlovsky ofrece otro testimonio coincidente, donde agrega otros detalles:

Cuando volví del exilio, llegué a conocer un médico de la Marina que había sido el encargado de anestesiar a los prisioneros de la ESMA —antes de arrojarlos desde los aviones Electra de la Armada al Río de la Plata—. En el año 1978 hizo un brote psicótico comenzando a delirar entonces sus tremendas verdades y atrocidades. La Armada lo sacó de circulación, lo medicaron psiquiátricamente y lo emplearon como administrativo en un laboratorio medicinal. Yo lo conocí en el laboratorio cuando ya la fuerza de su delirio se había domesticado en libido burocrática. Tuve la ocasión de observarlo trabajar y confieso que era difícil imaginar que detrás de ese buen empleado administrativo se escondía un monstruoso médico cómplice de la represión (1999: 115).

A continuación, Pavlovsky establece explícitamente la conexión entre su obra y aquella experiencia:

El señor Laforgue [...] trataba sobre este tipo de represión. La historia de un aviador que arrojaba prisioneros desde su avión, previa anestesia. En la obra, un prisionero se salvaba llegando a las costas de un país vecino, relatando todo el episodio represivo con lujos y detalles. Entonces la Marina le ofrecía al aviador inculpado la posibilidad de cambiarle su identidad y enviarlo a Filadelfia, con una ‘nueva familia’, para evitar la problemática de la denuncia (1999: 115).

Recuerda, finalmente, que muchos espectadores, en 1983, salían de ver la función de su pieza y se referían a:

lo invariable de este tipo de represión. Algunos se negaban a aceptar un dispositivo tan cruel como posible. Hoy, el capitán de corbeta Scilingo confiesa una realidad que supera la crueldad de la ficción en mi obra. *El señor Laforgue* o *El señor Galíndez* son siempre la vuelta terrorífica de lo reprimido. Pero tengamos bien en cuenta que Rolón, Pernía y Scilingo no representan solo historias pasadas de la represión, sino la confirmación de que esos dispositivos represores siguen intactos, como libres están hoy los torturadores que utilizaron estos malévolos instrumentos. Forman parte hoy del aparato represor que funcionará si las condiciones de futuros estallidos sociales lo exigieran. *El Señor Galíndez* y *El Señor Laforgue*¹⁰ siguen vivos e intactos. Es bueno saberlo para no sorprenderse. (1999: 116).

“Un represor que deliraba la represión”; “la vuelta terrorífica de lo reprimido”. La historia del aviador Capitán Juan Carlos Open toma las directrices principales del relato del médico. El mismo Pavlovsky lo afirma en *La ética del cuerpo*: “Allí tenía una anécdota real de la Argentina, y de una forma específica de la represión. Esta anécdota fue el esqueleto o columna vertebral de la obra” (1994: 99).

También en *La ética del cuerpo* Pavlovsky señala que el contacto con la historia del médico represor fue anterior al conocimiento y la lectura del libro de Diederich y Burt: “Cuando le cuento [a Shasha Altaraz] la anécdota [del médico represor] y lo que quiero escribir, me dice que eso también ocurría en Haití, que por qué no consultaba el libro” (1994: 99). El estímulo prioritario en la génesis de la obra fue, entonces, el episodio del médico, y *a posteriori*, como consecuencia del deseo de escribir sobre este caso real de la Argentina, surgió el interés por estudiar la historia de Duvalier en Haití. Es clave señalar que en el artículo “El Señor Laforgue” de *Página/12* (1999: 115-116) Pavlovsky ya ni siquiera menciona el referente haitiano.

En conclusión, la historia del médico fue “el esqueleto o columna vertebral de la obra” (1994: 99), y recurrir a la historia haitiana, como veremos enseguida, fue un procedimiento de enmascaramiento metafórico con fines de autoprotección.

¹⁰ En bastardilla en la edición, pero se refiere tanto a los textos como a los personajes.

Texto dramático preescénico

En todas las ediciones (1982, 1989, 1998) se reproduce el mismo texto dramático preescénico.¹¹ Esta separación de la escritura respecto del trabajo del actor y la escena parece reencontrar a Pavlovsky con el ejercicio de la dramaturgia de autor (o de gabinete, al margen e independiente de la actividad escénica). Por esto mismo en 1994 Pavlovsky plantea un reparo al texto:

La obra era interesante, pero estaba demasiado armada, es una obra fría, muy calculada para mi forma de creación... Creo que el mismo hecho de tener una narrativa particular a través del relato de mi amigo conspiró contra la obra. Porque mi teatro se basa más bien en trozos de fragmentos de diálogos imprecisos, en situaciones inciertas, que van surgiendo a través de la escritura, mientras que allí tenía una anécdota real de la Argentina, y de una forma específica de la represión. Esta anécdota fue el esqueleto o columna vertebral de la obra (1994: 99).

De allí la doble reflexión que propone en la “Introducción” (1982: 7) y a la que define como “la propuesta Estética [sic, con mayúscula] de *El Sr. Laforgue*” (7).

Por un lado, expone la necesidad de “un cambio de estilo” en la progresión del texto y en su implícita matriz de representación: “Comienza con un estilo semirealista y a medida que la obra se desarrolla, las escenas deben llegar al ‘realismo exasperante’” (7). Recordemos al respecto que en 1967, en “Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia” (metatexto central de su dramaturgia inicial), Pavlovsky expresa su desconfianza frente al concepto de “teatro del absurdo” y prefiere el “realismo exasperado”¹²:

Entiendo como extraña la denominación de ‘*teatro del absurdo*’, porque ha sido en general mal interpretada, aun para aquellos que aceptaban la línea de ruptura de este tipo de teatro. Tal vez de todas las denominaciones que se han encargado de definirlo, hay una que pareciera ser la que más capta el sentido

¹¹ Para la clasificación de los textos dramáticos según su relación con la escena, Dubatti 2013.

¹² Obsérvese la diferencia entre “realismo exasperado” (1967) y “realismo exasperante” (1982).

pluridimensional; me refiero a la definición que da F. M. Lorda Alaiz, señalándolo como teatro del ‘realismo exasperado (1967: 5).

En 1982 Pavlovsky considera este “realismo exasperante” como el único procedimiento capaz de expresar la “obviedad del horror”, naturalizado o trivializado en la cotidianeidad:

La idea sería la de multiplicar dramáticamente el horror. La obviedad del horror tiene que ser llevada hasta el extremo límite posible de lo dramático. En última instancia, la realidad siempre es más fantástica que todo lo posible de imaginar. Potenciar dramáticamente la interiorización de la violencia como obvia, como cotidiana (1982: 7).

Por otro lado, sugiere a los artistas que llevarán a escena la obra que incidan en ella reescribiéndola desde la actuación y la escena:

Si bien la obra es un texto ya escrito y terminado, el director y los actores son los encargados de multiplicar la propuesta del autor, y multiplicar es, en última instancia, deformar la propuesta inicial. Encontrar los múltiples sentidos ocultos del texto. Lo que el autor no sabe y los actores y directores deben descubrir durante los ensayos. Las acciones y movimientos deben encontrarse en las improvisaciones. Cada grupo debe descubrir sus propios movimientos. Cada ideología tiene movimientos precisos. Se debe Re-inventar y Re-crear lo escrito. Pluridimensionalizarlo (1982: 7).

En 1982 Pavlovsky sugiere ya su concepto de “estética de la multiplicidad”, que ya está plenamente presente en la praxis de su obra siguiente a *El señor Laforgue: Potestad* (estrenada en 1985), y que desarrollará teóricamente *in extenso* años después (Pavlovsky, 1993; Pavlovsky, Kesselman, De Brasi, 1996). La “estética de la multiplicidad” es una síntesis de saberes anteriores: la experiencia de la posvanguardia en los sesenta, la frecuentación investigativa del teatro de Samuel Beckett, el trabajo con Alberto Ure en *Atendiendo al señor Sloane* y en *Telarañas*, el descubrimiento de la multiplicación dialéctica en el proceso creador a comienzos de los setenta y, especialmente, el protagonismo que adquiere la corporalidad en la dialéctica autor-actor. Es también una actualización del

pensamiento de Pavlovsky de acuerdo con la complejidad de los nuevos tiempos, y al teatro que el propio Pavlovsky empieza a ver en Buenos Aires en los setenta y ochenta (especialmente el de Alberto Ure y Ricardo Bartís). En un texto publicado en el número de la revista *El Ojo Mocho* dedicado a Ricardo Bartís, más tarde reproducido en *Cancha con niebla* (Bartís, 2003: 122-123), Pavlovsky define la “estética de la multiplicidad” como un “teatro del devenir”. Destaquemos en ese artículo su concepto de “nuevos *ritornellos*”, que podemos relacionar con la apropiación actoral-directorial de los textos preescénicos que ya refiere en 1982.

Recuperación del teatro macropolítico de choque

A diferencia de sus textos anteriores del período de exilio y primer desexilio (*Cerca, Cámara lenta, Tercero incluido*), en *El Señor Laforgue* Pavlovsky se corre del mundo micropolítico / privado / íntimo de la pareja o de la amistad entre un boxeador y su entrenador para representar nuevamente la esfera macropolítica / pública / institucional. “*El Señor Laforgue* marca mi vuelta al teatro de tono político”, afirma (1994: 96); la obra surgió “del proyecto de hacer un teatro político de denuncia en ese momento final de la dictadura” (1994: 98). Como la Argentina estaba todavía en 1982 bajo el régimen *de facto*, “en un momento todavía difícil políticamente para hablar de la represión” (1994: 98), Pavlovsky recurre a una metáfora, pero de referencialidad transparente y unívoca: el “Operativo Mar Abierto” de la dictadura de François Duvalier en Haití, que en la recepción situada en la Argentina genera la inmediata referencia a la represión, los desaparecidos y los “vuelos de la muerte” de la dictadura local. Pavlovsky regresa al teatro macropolítico de choque (cuyos exponentes corresponden al período 1970-1977: *La mueca, El Señor Galíndez y Telarañas*), pero levemente atemperado por la mediación metafórica.

Llamamos teatro macropolítico de choque (Dubatti, 2004) a una poética abstracta vinculada a la macropolítica del marxismo/socialismo/la izquierda, que recupera las estructuras basales del drama moderno (su matriz mimético-discursivo-expositiva, el efecto de contigüidad de los mundos poéticos con el régimen de experiencia de lo real, la exposición de una tesis) y los combina con procedimientos provenientes de la posvanguardia y otras poéticas modernizadoras (teatro épico, teatralismo, simbolismo, expresionismo). Esta poética de matriz realista y procedimientos cruzados, realistas-desrealizadores, es puesta al servicio del discurso macropolítico del socialismo (la revolución marxista es el fundamento

de valor, la lucha de clases, las grandes configuraciones ideológicas de la izquierda contra la subjetividad de derecha y capitalista, encarnada en el Estado *de facto*, cívico-dictatorial). El teatro establece un vínculo ancilar con el proyecto utópico-político del socialismo. La llamamos “de choque” porque el teatro reduce su nivel metafórico, literaliza la referencialidad de los mundos poéticos y diseña en forma directa, explícita, una nítida cartografía de amigo, enemigo, aliados potenciales y neutrales. ¿Qué cuestiona?: las estructuras del capitalismo, la derecha, la dictadura. ¿Qué propone?: los valores ideológicos del marxismo. ¿Contra quién?: en el caso argentino, contra la subjetividad de derecha encarnada en las fuerzas de la dictadura cívico-militar y la tortura como institución estatal represiva. ¿Desde dónde?: desde la utopía marxista. El teatro, en suma, como metáfora epistemológica de una concepción dialéctica del mundo y la historia, que persigue el enfrentamiento para propiciar síntesis superadoras hacia una mayor dignidad histórica del hombre y una incidencia directa en lo social.

En *El Señor Laforgue* se advierte, como en las obras de exilio y desexilio, el procedimiento del enmascaramiento metafórico —frecuente en años de la dictadura para evitar la censura, o la persecución—, pero, al mismo tiempo, la voluntad de habilitar, evidente y directamente, la complicidad de los receptores en la decodificación del referente nacional y coetáneo. Funciona como el teatro histórico, caracterizado por una doble temporalidad: la de la ficción de base histórica y la del presente de la composición / publicación / representación. La historia como metáfora del tiempo presente o del pasado cercano. Con acierto escribe Scipioni:

Es por eso que, en las entrevistas anteriores al estreno de la obra, tanto Pavlovsky como el director Alezzo subrayaron el marco histórico de la obra, la dictadura haitiana alrededor de 1958. Es decir, procuraron prevenir de antemano una posible intervención de la censura, contextualizando expresamente la obra en un ámbito que no fuera la Argentina de esos años (2000: 207).

Relaciones intratextuales: *El Señor Galíndez* y *El Señor Laforgue*

En *El Señor Laforgue* Pavlovsky manifiesta su proyecto de retomar la poética del teatro macropolítico de choque a través de la evidente operación de reescritura intratextual de *El Señor Galíndez* (texto canónico de dicha poética). La

intratextualidad es “el proceso intertextual [que] opera sobre textos del mismo autor” (Martínez Fernández, 2001: 151). El mismo Pavlovsky asegura en *La ética del cuerpo* que en *El Señor Laforgue* “retomo de alguna manera *El Señor Galíndez*, desde el título y desde la perspectiva del represor” (1994: 96). *El señor Laforgue* guarda un múltiple vínculo intratextual con *El señor Galíndez*, ya manifiesto en el título, pero, a la vez, relevantes diferencias. Resumamos en el siguiente cuadro las principales acciones de la historia de *El Señor Laforgue*¹³ y, en columna aparte, señalemos los trazos intratextuales, para luego detenernos en una política de la diferencia:

Estructura externa	Acciones principales de la historia	Intertexto con <i>El Señor Galíndez</i>
[1] Escena de Juan Carlos y doña Sara	Espacio I. Juan Carlos (todavía sin apellido) acude a donde lo han citado, una habitación semirealista, neutra, de la que no se da detalle (no se la define: sabremos progresivamente que hay un ropero, una cama, una mesa con un teléfono, etc., pero no sabemos si es una oficina, o una habitación de hospital, un lugar reservado, etc.). Encuentra a una compañera de trabajo, doña Sara, que limpia el lugar. Se sorprende de que siga trabajando “en la casa” (9), es decir, para la “Institución” (término que se usa en la tabla de personajes, p. 8). Recuerdan el pasado en común. Doña Sara dice que a Juan Carlos lo llamaron para hablar con Barbot. Barbot quiere conocer más sobre su pasado. “Dice que los mejores no se equivocan; y si se equivocan, es para siempre” (p. 10) Juan Carlos y doña Sara se tratan con mucho cariño, han construido en el trabajo un vínculo de afecto.	Doña Sara es personaje de <i>ESG</i> , también personal de limpieza. Es la que recibe a Eduardo, como en <i>ESL</i> a Juan Carlos. Los “muchachos” (9), en <i>ESL</i> sin nombres, recuerdan a Beto y Pepe, y Juan Carlos a Eduardo. “Distintas generaciones” (10). Doña Sara y Juan Carlos parecen recordar la noche de <i>ESG</i> . Pavlovsky busca generar la ilusión de un paralelismo y que el espectador se acuerde de <i>ESG</i> . A diferencia de <i>ESL</i> , doña Sara trata a Eduardo con hostilidad y desconfianza. Como en <i>ESG</i> , no sabemos qué es ese lugar ni qué está pasando: no se entrega información, se coloca al espectador en una posición infrasciente. Hay una diferencia con <i>ESG</i> : Juan Carlos dice haberse visto “una sola vez” con Barbot (10), es decir, Barbot y Papá Doc son figuras públicas, a diferencia de Galíndez, a quien nadie ha tratado de manera

¹³ Utilizaremos en el cuadro las siglas *ESG* y *ESL* para referirnos a las obras. Las citas de *El Señor Galíndez* se hacen por Pavlovsky, 1998: 153-185.

		directa. Otro rasgo común: uso de palabras generales o pronombres no referencializados: "aquí", "ellos", "la casa", "el trabajo", etc.
[2] Escena de Juan Carlos hablando por teléfono	Espacio I. Juan Carlos habla a su casa. Lo atiende personal de servicio. "Habla el señor" (12), dice. Pide hablar con su hijo y luego con la esposa.	Recuerda la escena de <i>ESG</i> : Beto habla por teléfono con su esposa y su hija (173-174). Juan Carlos tiene un status social más alto que Beto y Pepe. La presencia del teléfono recuerda los llamados de Galíndez.
[3] Escena con la Enfermera	Espacio I. La Enfermera llama a Juan Carlos por su apellido: Open. Tiene que hacerle a Juan Carlos unas preguntas de "rutina" (13). Suena el teléfono y piden por la Srta. Melnier. La Enfermera recibe instrucciones por teléfono, que Juan Carlos no oye. La Enfermera pregunta datos físicos, luego por operaciones y rasgos psicológicos. Juan Carlos se define como "un tipo triste" (15): "no le encuentro verdadero sentido a las cosas" (16). Juan Carlos se preocupa: "¿dónde van" estas preguntas, y ella no le contesta. "—Usted no sabía? —No, no sabía". (16) Juan Carlos, seductor, le pregunta a la Enfermera si la volverá a ver: "No depende de mí" (17).	Nuevamente la imagen del teléfono, en este caso alguien (no sabemos quién, como Juan Carlos) que da instrucciones a la Enfermera, como en <i>ESG</i> los llamados de Galíndez a Beto, Pepe y Eduardo. Beto y Pepe dudan, se preguntan si el que llama es Galíndez. Se profundiza la infrascencia: ni Juan Carlos ni el espectador entienden qué está pasando ni qué va a pasar. Se siente que todo lo que sucede y sucederá está digitado por una autoridad o autoridades que dan órdenes desde afuera, presentes en ausencia, como Galíndez.
[4] Escena de Calvet y Juan Carlos	Espacio I. Calvet dice que lo "mandaron" (17) a verlo a Juan Carlos. Este afirma no conocerlo. Cuando Juan Carlos quiere hablar por teléfono, Calvet le adelanta: "No le van a contestar", "Es la costumbre, no contestan cuando uno los llama" (17). Juan Carlos pregunta: "¿quiénes son ellos?" "Ellos son ellos..."	Así como en <i>ESG</i> les mandan las prostitutas, a Juan Carlos le mandan a Calvet. Aparición de un personaje nuevo, que no está en <i>ESG</i> : el "muerto vivo" (26-27), la víctima de la acción de Juan Carlos que regresa y da testimonio. Variante original del teatro de los muertos. "Soy una reliquia... un testigo

	<p>no tengo mejor forma de llamarlos... los otros... ellos. Aquí todo es más simple... todo se divide por dos... los buenos y los malos, los duros y los blandos" (20).</p> <p>Juan Carlos dice no entender qué pasa ni quién es Calvet y este le indica: "No se apesure que todo se va a aclarar" (21).</p> <p>Calvet afirma que está ahí porque "quieren que usted sepa... todo lo que yo sé [...] del avioncito". "[Soy] uno de los que subieron a su avión el 3 de julio de 1958, uno de los cuatro que íbamos a bordo" (23).</p> <p>Juan Carlos pide por teléfono hablar con Bicard (24), la operadora le dice que espere el llamado.</p> <p>Calvet cuenta cómo trabajaba Juan Carlos, piloto, con un médico, para arrojar desde el avión prisioneros al mar. "[Usted era] un verdadero Tonton Macoute, un hombre moderno" (25). Refiere cómo logró sobrevivir, cómo salió una nota sobre los vuelos de la muerte en un diario europeo donde nombran a Open.</p> <p>Calvet: "Los otros 49 están muertos... pero yo... yo... estoy medio muerto... pertenezco a otra categoría... estoy y no estoy... Barbot nos llama los fantasmas... los muertos vivos... los que no podrán ser vistos nunca a la luz del día" (26-27).</p> <p>Calvet explica por qué está ahí: "querían que por gentileza mía usted se enterara por qué lo habían mandado llamar... no quieren hablar con usted, hasta que no sepa por boca mía todo lo que yo sé..." (28).</p>	<p>histórico... nadie se anima a matarme... en el fondo creo que me admiran" (29).</p> <p>Calvet dice "Yo no conozco personalmente a nadie, yo recibo órdenes y las cumplo. A Barbot lo vi una sola vez en mi vida" (27).</p> <p>Novedad: inversión de roles: "Al final usted y yo aquí juntos, como en el avioncito; allá mi vida dependía de usted; y ahora su vida depende de mí. ¡Qué gracioso!" (29) "¡Usted y yo estaremos ligados hasta nuestra muerte!" (29).</p> <p>El personaje del muerto-vivo padece amnesia retrógrada (29) y adquiere aristas colaboracionistas con sus verdugos (30).</p>
<p>[5] Escena del tratamiento</p>	<p>Espacio I, pero metamorfoseado. Juan Carlos intenta hablar por teléfono. Abre la puerta y la cierra.</p>	<p>Paralelo con escena de sonido intenso durante la inminencia de tortura en <i>ESG</i>. Paralelo con la transformación</p>

	<p>“Un sonido intenso invade el escenario [...] todos los diálogos que siguen no se deben escuchar” (31) Llegan la Enfermera y dos hombres. Explican a Juan Carlos. Le dan un audífono. Transformación del espacio: el ropero es una pantalla de proyección y la cama es un sillón de dentista. “El cuarto se ve transformado en un lugar de experimentación, de laboratorio” (32). Imágenes de la vida de Juan Carlos en la pantalla.</p>	<p>del espacio en cámara de tortura en <i>ESG</i>.</p>
<p>[6] Escena de Juan Carlos y Pichona</p>	<p>Espacio I metamorfoseado. Pichona visita a Juan Carlos. Le trae tarta pascualina con “vitaminas” para evitar los “eructos” (33). Se trata de una metáfora: a pesar del tratamiento, Juan Carlos sigue hablando de los vuelos de la muerte. No puede “digerir” lo que ha vivido: el “eructo” es productor del “regurgitar” de la memoria. Entra doña Sara, que parece ver diariamente a Juan Carlos porque le dice a Pichona que la extraña y “siempre pregunta por usted” (35). Doña Sara demuestra conocer y comprender la ideología de Duvalier: explica que “estos eructos no son tan peligrosos, los peligrosos son los que hacen ECO AFUERA [sic, mayúscula]” (36). Doña Sara saca un torno y le afila los dientes. Juan Carlos parece un lobo. Contraste entre lo que Sara dice de Juan Carlos, que es un niño mimoso, y su aspecto de lobo feroz. Sara dice que deja solos a Juan Carlos y Pichona, pero no se va. La pareja tiene sexo mientras Sara la observa. Juan Carlos queda solo con los nuevos dientes.</p>	<p>La intervención de Sara vuelve a recordar el paralelo Eduardo / Juan Carlos: “Desde el primer día que vino con los muchachos yo lo tuve que mimar” (38). Pero a partir de esta escena se ausenta la intratextualidad y el ESL se aparta de <i>ESG</i>, se profundiza lo nuevo desde una política de la diferencia: el intento de cambiar la personalidad, la memoria y la familia de Juan Carlos.</p>

<p>[7] Escena simultánea</p>	<p>Espacio I, en paralelo con Espacio II. Metamorfosis de Juan Carlos en Jorge Laforgue, "un culturalista de la época de Charles Atlas" (39). Escena muda y en cámara rápida "cine rápido", en la que intervienen "varias personas" (39).</p>	<p>Otra transformación, además de la del espacio. Recordemos el subtítulo del estreno en 1983: "La transformación".</p>
<p>[8] Escena de la medalla</p>	<p>Espacio II, en paralelo con Espacio I. Inspector entrega a Pichona la Medalla del Heroísmo en reconocimiento a Juan Carlos. Han tenido problemas con Juan Carlos en el "traspaso de la información de los operativos" (41). Pichona observa que "todo el mundo habla del operativo Mar Abierto". Inspector señala que es "una guerra sucia, llena de cadáveres sucios" (41). Someterán a Juan Carlos a "un tratamiento nuevo que usaban con los marines en Vietnam" (42). "La droga del olvido", en pastillas. Juan Carlos se ha olvidado de todo: los operativos, el pasado y su propia familia. "El ya no es él" (43). Luego de la droga del olvido, "la verdadera transformación... la verdadera metamorfosis" que consiste en "por computadora le creamos una nueva personalidad... una nueva identidad" (43). Juan Carlos es ahora "Jorge Laforgue, profesor de cultura física con destino a Filadelfia, casado con Rosa Laforgue y padre de Mariana y de Martín Laforgue" (43). Pichona pide que la "arreglen" y le dan una pensión vitalicia de 2.000 dólares con reajuste trimestral (44). [se comunican ambos espacios] Aparece Juan Carlos ya</p>	<p>La droga del olvido se complementa con la amnesia retrógrada de Calvet. Relación con la memoria del Flaco Ahumada en <i>ESG</i>.</p>

	transformado. Pichona, excitada, pide tener sexo con él, pero no se lo permiten y se retira.	
[9] Escena del fracaso	<p>Espacio I. Laforgue recibe en su cumpleaños a su esposa Rosa y a su hijo Martín. Confundido, Laforgue empieza a repetir maquinalmente la información que le han inculcado. Para distraerlo de su brote, Martín pone música de Pink Floyd y lo invita a bailar como parte del festejo. Laforgue baila torpemente "como una mulata bailando el vudú" (49). Está poseído (49). Laforgue se pone violento y quieren escapar, pero han cerrado la puerta. Laforgue dice que "El dolor es soportable más allá de lo posible" (50). Laforgue ataca a Martín, habla como Juan Carlos y lo obliga a decirle dónde están Guilbard y Larsen. Martín y Rosa se disculpan: "No conocemos a Barbot. Solo de nombre [...] No entendemos nada de política" (51). "Pensamos que Duvalier es lo mejor para Haití. Pero no sabemos nada. ¡No queremos saber nada! ¡Nunca supimos nada! ¡No debemos saber nada!" (51).</p> <p>Juan Carlos dice que se quieren lavar las manos y "enchufarle el fardo" porque "tienen miedo a lo que puede venir", "las represalias" (51).</p>	Juan Carlos se revela contra sus jefes. Sospecha de sus superiores como sospechaban Beto y pepe del suicidio en relación con el caso del Flaco Ahumada (165-166): preocupación de Beto y Pepe.
[10] Escena del Inspector y Laforgue	<p>Espacio I. Inspector anuncia a Laforgue que en cuanto llegue la visa zarpa a Filadelfia. Laforgue pide más pesas. Inspector pregunta por la reunión de cumpleaños con la familia y Laforgue los acusa de burlarse de él. Laforgue amenaza con una pesa al Inspector para que baile. Este baila. Laforgue expresa que</p>	

	<p>tiene miedo y el Inspector lo arrulla. Sueña que viajan a Filadelfia con la familia y los arrojan del avión. Inspector le deja un frasco de vitaminas (la droga del olvido) para que no sueñe más. Laforgue, solo, se pone tres pastillas en la boca y hace pesas.</p>	
<p>[11] Escena de la despedida</p>	<p>Espacio I. Inspector anuncia a la familia Laforgue completa que ha llegado el día de la partida. Laforgue está como drogado. Laforgue camina rígido y a pasos cortos. Se ha tomado todo el frasco de pastillas. No pueden controlarlo físicamente. Laforgue no ha perdido la memoria porque grita "¡Al avión no!" (58). Salen al aeropuerto. El Inspector, ya solo, pone la radio. Voces de Duvalier, Voz de mujer periodista y Voz de campesino.</p>	
<p>[12] Escena de los aparecidos. Final</p>	<p>Espacio I. Desde afuera se oye el ruido del mar. Inspector y Calvet, quien trae como mensajero información de lo que sucede. Un temporal trae el mar a la ciudad y arrastra los cadáveres arrojados en él. La gente busca a sus familiares. Papa Doc se ha ido a la Isla Tortuga con toda su familia. Barbot se ahorcó. La gente cava fosos para dar a los muertos "santa sepultura" (60). Con el ruido creciente del mar llegan gritos humanos. Rezan, lloran, bailan vudú y están contentos de haber encontrado los cuerpos. Las madres. El francés del avión. Barbot sepultado. Aparece Laforgue en medio de la gente: "Parece indignado. Clama venganza. Represalias. [...] Dice que tienen que encontrar a los culpables, que se haga justicia" (61). Los Tontons Macoutes no están,</p>	

	<p>porque hay una final de béisbol. Mucha más gente escucha al “predicador” (62) Laforgue. Una ola gigante llena la sala de cadáveres. Calvet y el Inspector rezan el padre nuestro de Duvalier. Una voz en off dice: “Catecismo de la Revolución de Duvalier, Puerto Príncipe, Haití, 1962” (63). Silencio total. Luz sobre la multitud de cadáveres.</p>	
--	--	--

El título, el protagonismo del represor y la focalización de su problemática desde su propio ángulo de afecciones, el personaje de doña Sara (que encarna la figura del testigo y la complicidad civil), la “institución” organizada desde el poder estatal, las “transformaciones”,¹⁴ la mediación del teléfono y la ausencia-presencia de las máximas autoridades, el uso de palabras generales que finalmente se desambiguan son procedimientos constructivos que evidencian el proyecto de Pavlovsky de reenviar a *El Señor Galíndez* como filiación al teatro macropolítico de choque. Pero a partir de la Escena 6 *El Señor Laforgue* comienza a diferenciarse. Pavlovsky otorga una nueva dimensión a la parábola de Open/Laforgue: su transformación de colaborador en oponente del régimen, el proceso de resistencia a la metamorfosis que impulsa el poder y el advenimiento de otra transformación, del “hijo mimado de Barbot y de Papá Doc” (27) al “predicador” que reclama justicia y denuncia a los culpables (62). Aparece entonces una nueva figura en la dramaturgia pavlovskiana dentro de la galería de monstruos del colaboracionismo: la del arrepentido que denuncia. Reversión del microfascismo. Open deviene, de esta manera, en un instrumento solidario con la política de choque y adquiere una inesperada deriva positiva (en oposición a Calvet). Así como la parábola del joven Eduardo, en *El Señor Galíndez*, traza un relato de educación (cómo se hace torturador-ideólogo), a su manera la experiencia de Juan Carlos Open también encierra la figura de un aprendizaje, pero cambiado de signo, contrario al régimen. Es un aprendizaje, experiencia y descubrimiento de la resistencia, de manera consciente (51) e inconsciente (lo reprimido que se abre camino: 56 y 58; véase Glickman, 1984). Una diferencia fundamental es el devenir cómico-grotesco del personaje de Open a partir de su metamorfosis en fisicoculturista. Pero el gran cambio

¹⁴ Pavlovsky y Jaime Kogan usan esta misma palabra “transformación” en su prólogo a *El Señor Galíndez* (1998: 155).

relevante es, por la vía de la naturaleza, la utopía marina de los “aparecidos” (59), variante de la falacia patética: la naturaleza, a través del huracán y el mar, encarna el sentimiento del hombre de recuperar a los muertos y desenmascarar a los asesinos. La naturaleza es el sujeto no-antropomórfico que hace justicia, en una suerte de animismo metafóricamente asociado al reclamo de las víctimas.

Entre los procedimientos desrealizantes cabe destacar el aluvión final de cadáveres, que guarda un vínculo intertextual con el teatro de Ionesco (*La lección, Amadeo*) y con el propio teatro de Pavlovsky (los muñecos arrojados en serie en el final de *El robot*). Pavlovsky otorga al intertexto/intratexto postvanguardista una funcionalidad política semejante a la concretada por el uruguayo Carlos Manuel Varela en su *Alfonso y Clotilde* (Dubatti, 1995).

Desde el punto de vista semántico, *El Señor Laforgue* coincide con *El Señor Galíndez* en la intencionalidad del teatro político de choque: denunciar las instituciones represivas del Estado dictatorial cívico-militar; denunciar el horror de la represión ilegal; denunciar la complicidad civil y el horror naturalizado en la vida cotidiana por la población; denunciar una subjetividad represiva (microfascista) en la población que, como doña Sara, porta, explícita y reproduce la ideología de las autoridades represoras; denunciar la “normalidad del monstruo”, es decir, la subjetividad del represor desde su propio ángulo de afecciones.

El carácter de choque de *El Señor Laforgue*, la transparencia de su metáfora haitiana, queda a la vista ante las dificultades del dramaturgo para encontrar director que llevara a escena la obra. Pavlovsky termina su escritura “de autor” en 1982 y cuando ofrece la pieza, descubre en varios directores miedo y resistencia a trabajar con *El señor Laforgue*.

No voy a nombrar a nadie, pero te puedo decir que le di la obra a ocho directores. De esos ocho directores algunos me dijeron que la obra era muy mala; otros, que estaba loco; otros, que esperara dos años. Sorpresivamente, aparece Agustín Alezzo, que tiene poco que ver con mi teatro, y me dice: “Yo la hago”. Me impactó mucho. Creo que fue uno solo el que me dijo: “A mí tu teatro no me gusta nada”. David Amitín. Me aclaró: “A mí ninguna de tus obras me gusta y no creo que seas un buen autor teatral”. Fue muy rotundo. Pero muy sincero. Los demás bosquejaron dudas sobre el “momento”, otros me dijeron “No me animo”. (...) Agustín (Alezzo) se jugó en un momento todavía difícil

políticamente para hablar de la represión. (1994: 96-98).
“La mayoría de los directores a los que se la ofrecí temieron la idea de retomar en el escenario la línea de batalla cultural, porque *El señor Laforgue* aludía directamente a la represión militar argentina en 1982” (1994: 99).

Haití, una metáfora transparente

Como ya señalamos en nuestra tesis doctoral (Dubatti, 2004), la lectura del ensayo *Papa Doc y los Tontons Macoutes. La verdad sobre Haití*, de Diederich y Burt (1972) pone en evidencia que Pavlovsky no se basó centralmente en este texto para la escritura de *El señor Laforgue*: la historia de Open no proviene de allí. Según dijo Pavlovsky en *La ética del cuerpo*, Altaraz le habló de la existencia del libro de Diederich y Burt luego de que el dramaturgo le refiriera el relato que había escuchado al médico sobre los vuelos de la muerte (1994: 99). La contextualización de *El Señor Laforgue* en Haití entre 1958 y 1962 solo fue originalmente una estrategia de enmascaramiento para atenuar el impacto de choque que habría producido llevar a escena directamente esta historia ambientada en la Argentina. Es muy poco lo que toma Pavlovsky de Diederich y Burt: la represión de la dictadura y el horror de los crímenes, los nombres de Duvalier y Barbot (el resto los inventa), el vudú (pero cambiado de signo), el huracán. Transcribe o reelabora aislados pasajes del libro, por ejemplo, cuando cita el “Catecismo de la Revolución de Duvalier” (Pavlovsky, 1982: 62-63; Diederich-Burt, 1972: 280-281) o cuando le da la palabra al dictador:

“Voz de Duvalier: Los que desean destruirme desean destruir a la madre patria. Soy y represento un movimiento histórico de vuestro destino. Yo he aceptado de Dios el poder y por Dios tengo la intención de conservarlo siempre hasta organizar el país. En cuanto Presidente, no tengo enemigos ni puedo tenerlos. Un enemigo mío es un enemigo de la Nación, y a la Nación corresponde juzgarlo” (1982: 58).

Se corresponde con la cita de Diederich-Burt, 1972: 211, por supuesto, reescrita por Pavlovsky. Pero son vastas las diferencias. En el libro de Diederich y Burt no se habla de vuelos de la muerte, no hay “Operativo Mar Abierto”,

ni referencia a los crímenes aéreos del 3 de julio de 1958. Pavlovsky produce ficción: mezcla las fechas, inventa nombres y episodios, hace con el ensayo su propio “ritornello”, la multiplicación de la obra de Diederich y Burt no desde la literalidad, sino desde sus afecciones, como años después hará con *Coriolano*, de Shakespeare (Dubatti, 2004, tomo II: 289-305). “De eso se trata, de meterse por los intersticios y plasmar nuevas intensidades. Nuevas historias para inventar. Nuevas lógicas”, escribe Pavlovsky (2002: 39). En términos referenciales, Pavlovsky funda un tercer territorio que es y no es (al mismo tiempo, con la figura del tercero incluido) Haití y la Argentina.

Bibliografía

- Bartís, Ricardo (2003) *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires: Atuel.
- Diederich, Bernard, y Burt, Al (1971) *Papa Doc y los Tontons Macoutes. La verdad sobre Haití*, Barcelona, España: Aymá Sociedad Anónima Editora.
- Dubatti, Jorge (1995) “Carlos Manuel Varela: intertexto absurdista y sociedad uruguaya en *Alfonso y Clotilde*”, en O. Pellettieri, comp., *Teatro Latinoamericano de los 70*, Buenos Aires: Corregidor, 247-257.
- (2003) “La representación de los desaparecidos en el teatro de la postdictadura”. Trabajo leído en el *Segundo Congreso de Salud Mental y Derechos Humanos*, Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo, noviembre.
- (2004) *Poéticas y política en el teatro de Eduardo Pavlovsky (1960-2003)*, Tesis doctoral presentada en la Universidad de Buenos Aires. Disponible en el Repositorio Digital de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1568>
- (2013) “Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral: cambios en los conceptos de drama, dramaturgia, texto dramático, poética dramática y notación dramática”, en C. Figueroa Acevedo y A. Quintana Fuentealba, comps., *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*, Valparaíso, Chile, Universidad de Valparaíso, Facultad de Arquitectura, Carrera de Teatro, 31-66.
- (2014) *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires: Atuel.
- Glickman, Nora (1984) “Represión y violencia en *El señor Laforgue*, de Eduardo Pavlovsky”. *Discurso Literario*, 2, 207-216.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001) *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, España: Cátedra.
- Pavlovsky, Eduardo (1967) *Match y La cacería*, Buenos Aires: Ediciones La Luna. La primera obra en colaboración con Juan Carlos Herme. Prólogo de Pavlovsky: “Algunos conceptos sobre el teatro vanguardia”, 5-12.
- (1982) *El señor Laforgue*, Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- (1989) *Cámara lenta, El señor Laforgue, Pablo, Potestad*, Madrid: Fundamentos.
- (1993) “Estética de la multiplicidad”, *Lo Grupal*, 10 (junio), 9-44.
- (1994) *La ética del cuerpo. Conversaciones con Jorge Dubatti*, Buenos Aires: Editorial Babilonia, Col. Los Libros de Babilonia, II, Serie Diálogos 1.
- (1998a) *Teatro completo II*, Buenos Aires: Atuel.

- (1998b) “Il signor Laforgue”, en G. Brandi, ed., *Sensibilità e suscettibilità*, Firenze, Italia: Casa Editrice Es.Ip.So, 11-109. Traducción al italiano de Ana Cecilia Prenz.
- (1999) *Micropolítica de la resistencia*, Buenos Aires: Eudeba/CISEG.
- (2002) *Teatro completo IV*, Buenos Aires: Atuel.
- Pavlovsky, Eduardo, Kesselman, Hernán, y De Brasi, Juan Carlos (1996) *Escenas multiplicidad (Estética y micropolítica)*, Concepción del Uruguay, Argentina: Ediciones Búsqueda de Ayllú.
- Scipioni, Estela P. (2000) *Torturadores, apropiadores y asesinos. El terrorismo de Estado en la obra dramática de Eduardo Pavlovsky*, Kassel, Alemania: Edition Reichenberger, Col. Problemata Iberoamericana, 18.
- Verbitsky, Horacio (1995) *El vuelo*, Buenos Aires: Planeta.

**MASCARÓ,
EL CAZADOR
AMERICANO,
DE HAROLDÓ CONTI,
DE LA NOVELA AL
TEATRO:**

SOBRE LA
ADAPTACIÓN (1992)
DE ALEJANDRO
FINZI Y LA PUESTA
EN ESCENA (2015),
DE NEUQUÉN A
CHACABUCO

MASCARÓ, EL CAZADOR AMERICANO, DE HAROLDO CONTI, DE LA NOVELA AL TEATRO: SOBRE LA ADAPTACIÓN (1992) DE ALEJANDRO FINZI Y LA PUESTA EN ESCENA (2015), DE NEUQUÉN A CHACABUCO

A partir de la disciplina Teatro Comparado (que estudia los fenómenos teatrales en contextos territoriales), venimos insistiendo en la necesidad de incluir y analizar, dentro del corpus del teatro nacional, las dramaturgias de adaptación y reescrituras teatrales de textos-fuente, sean casos internacionales o intranacionales (Dubatti, 2019a y 2019b). Dedicaremos nuestra atención a la adaptación teatral inédita de la novela de Haroldo Conti *Mascaró, el cazador americano*, realizada por Alejandro Finzi,¹ fechada en “Neuquén, 1° de enero de 1992” (30). Llamamos adaptación a la intervención teatral (dramática o escénica) sobre un texto-fuente (teatral o no)² previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad, es decir, para implementar sobre esos textos una deliberada política de la diferencia, de la que se genera un nuevo texto-destino. Se trata de un ejercicio de territorialidad: los nuevos contextos geográfico-histórico-culturales se apropian y reescriben esos textos, provenientes de otros contextos geográficos-históricos-culturales, implementando sobre ellos diferentes transformaciones. *Mascaró* es un caso intranacional (del texto-fuente: novela argentina, al texto-destino: teatro argentino) e intergenérico (trasposición del sistema de convenciones de la novela al de la dramaturgia). La adaptación de Finzi se escribió en Neuquén, pero su estreno mundial se concretó, más de veinte años después, en Chacabuco, ciudad natal de Conti, en la Provincia de Buenos Aires.

El 25 de mayo de 2015 se cumplieron 90 años del nacimiento de Conti, nacido en 1925 en Chacabuco, secuestrado y desaparecido por la dictadura cívico-militar el 5 de mayo de 1976. También en 2015 se cumplieron cuatro décadas de la publicación de su novela *Mascaró, el cazador americano*, que ganó el Premio Casa de las Américas en 1975. Ambos aniversarios fueron propicios, ese año, para recordar a Conti y llevar la adaptación de Finzi a escena: se estrenó

¹ Todas las citas se realizan por el original mecanografiado facilitado gentilmente por Alejandro Finzi, a quien agradecemos.

² De acuerdo con la ampliación del concepto de dramaturgia y texto dramático, todo texto puede ser transformado en dramaturgia.

Mascaró, bajo la dirección de Roberto Gilligan, en la sala del Espacio Municipal de Cultura Teatro Italiano de la ciudad de Chacabuco, gracias a la iniciativa de la Agrupación Amigos de Haroldo Conti.³ Hasta hoy, según los datos de que disponemos, no se ha realizado en el país ninguna otra puesta en escena de la adaptación de Finzi.

El teatrista Rafael Barrientos, en 2015 Secretario de Cultura y Educación de Chacabuco, integrante de la Agrupación Amigos y responsable de la asesoría en la puesta en escena de *Mascaró*, nos explicó el origen del acontecimiento teatral:

La Agrupación Haroldo Conti es una asociación civil esencialmente de carácter cultural constituida hace varios años y que organiza en general y en conjunto con la Secretaria de Cultura del Municipio, anualmente, durante todo el mes de mayo en Chacabuco, actividades artísticas de distinta índole relacionadas con la vida y obra de Haroldo Conti: viajes a su casa en una isla del Tigre, hoy museo; visitas al campo de Cirigliano ubicado en el partido de su ciudad natal, donde el gran escritor solía escribir sus obras y donde se encuentra el árbol Carolina mencionado en sus cuentos, entre otras actividades (Dubatti, 2015: 4).

La Agrupación Amigos es, sin duda, una de las instituciones más activas en la memoria y difusión de vida, obra y pensamiento de Conti. Barrientos nos dijo:

Todos los años se lo recuerda a Haroldo Conti con mucho cariño, reconocimiento y con la tristeza de su trágico final. Participa muchísimo todo el pueblo, sumándose la comunidad educativa

³ Tanto los actores como los técnicos de la puesta en escena de *Mascaró* eran de Chacabuco. Elenco: Roberto Guilligan (Príncipe Patagón), Mario Nápoli (*Mascaró*), Efraín Cirigliano (*Oreste*), Héctor González (*Maestro Cernuda/Uno*), Juan José Vázquez (*Nuño/Caballo/ Cocinero*), Eduardo Gizzi (*Carpoforo/Von Beck*), Juan Carlos Benvenuto (*Budinetto*), Franco Martinetti (*Perinola*), Alejandro Nápoli (*Basilio Argimón*), Raúl Mansilla (*Alvarenga*), Diego Ramírez (*Tío Agustín/ Capitán*), Norma Bertarini (*Maruca/Sonia*), Mauricio Morando (*Avelino Sosa*), Julio Benvenuto (*Cinco*). Dirección general: Roberto Gilligan. Asistencia de dirección: Luz Kling. Puesta en escena: Rafael Barrientos. Puesta de luces: Eduardo Gutiérrez. Escenografía: Santiago Van Der Wedden. Vestuario: Julieta Cabas. Asistencia de vestuario y tramoyas: Marina Marcos. Realizaciones de utilería-vestuario: Silvia Giménez.

y siempre sus familiares directos están presentes. La adaptación de *Mascaró*, que fue creación del reconocido dramaturgo e investigador teatral Alejandro Finzi, fue encontrada por el director y actor Roberto Gilligan de manera fortuita, mecanografiada, escrita en 1992. Gilligan hizo el hallazgo buscando en el Archivo Histórico Municipal obras de teatro escritas por el propio Haroldo (Dubatti, 2015: 4).

Haroldo Conti y el teatro

El teatro estuvo presente en la vida de Haroldo Conti desde los orígenes de su relación con la escritura, como hemos estudiado en otras oportunidades (Dubatti, 2011; 2012, cap. V). En el libro *El chiste que más me hizo reír* (1972), Conti publica un testimonio que resulta invaluable para conocer su relación con las artes escénicas:

Yo estaba pupilo en un colegio de padres salesianos. Tocaba la corneta en la banda y formaba parte de una especie de teatro vocacional. En aquel tiempo casi no veíamos cine. Dábamos títeres y hacíamos teatro (obras de Muñoz Seca, zarzuelas del padre Labrusquini y algún sainete de mi cosecha). Allí hice mis primeras armas como escriba. A veces trabajaba como actor, generalmente en papeles de villano; otras veces, en menesteres más humildes, como el de tramoyista (Marcucci, 1972).

Justamente la situación que evoca tiene que ver con un divertido percance durante una puesta en escena de “una obra piadosa en verso, para cierta festividad religiosa, *Luzbel*” en la que a Conti le toca hacer de técnico y prender una cañita voladora. El testimonio es reproducido en el volumen de Néstor Restivo y Camilo Sánchez *Haroldo Conti. Biografía de un cazador* (1999). Se trata, aproximadamente, de fines de los años treinta y comienzos de la década del cuarenta. En un reportaje recogido en *Atlántida*, Conti cuenta: “Allí comencé a trabajar en teatro, de actor pasé a director, y enseguida a autor de pequeñas obritas” (Restivo y Sánchez, 1999). Ya en 1944 Conti ingresa en el Seminario Metropolitano Conciliar, donde pone en escena versiones de textos de Chesterton (una especie de ópera, *El buey risueño*), Paul Claudel y León

Bloy. Monseñor Emilio Ogñenovich recuerda: “Conti era uno de los cuatro principales directores del teatro del Seminario, junto a mí, a Monseñor Vicente Jaspe y al padre José María Lombardero, quienes estaban en cursos superiores. Hicimos juntos *El Gran Teatro del Mundo*, de Calderón de la Barca, interpretamos Parsifal de Wagner y varias obras más” (Restivo y Sánchez, 1999). Ya fuera del seminario, en 1955, Conti gana el Premio OLAT con su obra en un acto, *Examinado*, leída en las tertulias del Teatro Odeón. Algo de la raíz teatral de la escritura de Conti llama a llevar su literatura a las tablas. El teatro argentino ha versionado sus cuentos y novelas a través de procesos de adaptación. Mencionemos, junto al texto de Finzi, la pieza de Antonio Germano a partir del cuento “Ad astra”, la magnífica puesta en escena del sanjuanino Oscar Kümmel y, entre otras, la adaptación de la novela *Mascaró* para el primer espectáculo de sala del grupo Teatro de la Libertad (sala Babilonia, 1992).

Símbolo político del viaje

El poeta y político cultural Juano Villafañe, hijo del titiritero Javier Villafañe y director artístico del Centro Cultural de la Cooperación, fue uno de los escritores nucleados en el grupo literario Mascaró. Le preguntamos por qué llamaron así al grupo y qué relevancia tuvo en su generación la publicación de la novela:

Los escritores que creamos la revista literaria y la editorial de poesía Mascaró en 1984 veníamos del taller literario Mario Jorge De Lellis, que se había fundado hacia fines de los sesenta y principios de los setenta. Cuando se produce el golpe cívico-militar en 1976, éramos muy jóvenes [Villafañe nació en Quito, Ecuador, en 1951]. Siempre sentí que nosotros nos identificamos mucho con la novela *Mascaró, el cazador americano*, en el sentido de que pertenecíamos a una generación que no había podido desarrollar completamente aquel viaje, que no habíamos podido ser todavía de la partida y esperábamos las señales de la compañía para salir por los caminos. Cuando leímos *Mascaró*, sentimos que estuvimos al borde de realizar ese viaje. El grupo que luego conformó la revista y editorial Mascaró realizó la primera pintada política en la vía pública por Haroldo Conti en

el último año de la dictadura. En 1982 pintamos sobre la pared de la escuela que queda en Callao y Corrientes la leyenda ‘¿Dónde están Haroldo Conti y los demás escritores desaparecidos?’. En la pintada quedó paradójicamente solo en parte escrita la palabra ‘desaparecidos’ porque nos detuvo la Policía Federal y quedamos unos días presos. En el primer número de la revista Mascaró publicamos por primera vez el último cuento inédito de Conti: *A la diestra*, un cuento que había quedado en la máquina de escribir el mismo día que lo secuestraron. Hacer la revista y la editorial fue una forma de homenaje y reconocimiento (Dubatti, 2015: 5).

En *Mascaró, el cazador americano*, el Circo del Arca lleva su espectáculo itinerante de pueblo en pueblo. Pase lo que pase, hace su función y sigue su camino. Para Aníbal Ford, “*Mascaró* es una afirmación de la vida como transformación constante, es decir, como historia” (1976). Villafañe piensa la novela *Mascaró* desde el símbolo político del viaje:

Creo que la idea de la novela de un circo que recorre los pueblos para que se subleven se asocia a un estado de la política del cual el propio Conti formaba parte. Este es el gran viaje que Haroldo Conti fue preparando durante su vida. *Mascaró* también es un viaje colectivo de artistas por los caminos del continente, sin rumbo fijo, pero con un destino de levantamientos populares que deben ser anticipados por la representación teatral, actuados, dichos por el arte y la literatura. Resulta impactante que el vagabundeo sin destino será el destino de los hombres sublevados, la revolución es la vida vivida intensamente como una provocación secreta y clandestina, pero hecha pública por la desmesura que inventa el circo y sus artistas en cada parada (Dubatti, 2015: 5).

Lo conocí a Conti junto con Humberto Costantini, Roberto Santoro, Carlos Patiño y otros escritores que habían conformado la Agrupación Gremial de Escritores. Yo integraba en los primeros años de la década del setenta las Nuevas Promociones de SADE y compartíamos en el bar de la SADE algunos encuentros con esa agrupación gremial de la

que Conti formaba parte o participaba de las reuniones. Los encuentros de la Gremial también se hacían en los bares aledaños de la SADE. Lo recuerdo lejanamente como un hombre de una gran calidez, conversador, muy amable con nosotros que nos acercábamos tímidamente para escuchar y conocer las charlas sobre los problemas de los escritores. Lo recuerdo siempre junto con varios escritores en apasionadas conversaciones, que para nosotros, que recién comenzábamos con el trabajo literario, era todo un descubrimiento, ya que no teníamos necesariamente amistades con ellos (Dubatti, 2015: 5).

Para Villafañe, la novela de Conti sintetiza un ideal de fusión de calidad artística y militancia política:

Para mí Haroldo Conti deja un legado de gran trascendencia porque reúne la excelencia literaria al entrañable compromiso político. No se trataba para él de una postura meramente intelectual, la política era un acto de vida. Hoy con el tiempo y leyendo su literatura uno podría afirmar que Conti vivió para ese gran viaje, para ofrecer ese ejemplo. Tal es así que nosotros más tarde como jóvenes escritores seguíamos esperando las señales para salir con la compañía por los caminos del mundo (Dubatti, 2015: 5).

Y agrega sobre la dimensión simbólica del viaje en la producción integral del narrador:

En la obra de Conti existe una mística permanente de la experiencia vivida. Conti escribe de acuerdo con lo que ha vivido y escribe además pensando en cómo se debería vivir. La narrativa de Conti ocurre casi siempre como la descripción de un viaje. Pero todo tipo de viajes, los viajes de los seres íntimos o familiares, los viajes de provincia o los grandes desplazamientos, o algunos viajes más pequeños, como en el cuento *Los novios*, que trata sobre el paseo permanente de una pareja alrededor de una plaza de pueblo. También están los viajes sobre el río en *Todos los veranos*, o los viajes de un maratonista en *Las doce a Bragado*. En la literatura

de Conti siempre existe un viaje o un estado previo al viaje, también existen ciertos estados particulares que podríamos definir como una literatura de la intimidad sobre los alrededores de su vida entre el ser y el estar. En *Mascaró* estamos ante la presencia del gran viaje, una novela que se publica en 1975 y que será, sin duda, su gran obra” (Dubatti, 2015: 5).

Génesis e historia de la adaptación teatral de Finzi

Alejandro Finzi, adaptador de *Mascaró*, nos señaló en una entrevista que le hicimos con motivo del estreno en Chacabuco:

La obra narrativa de Haroldo Conti es la obra de un poeta y *Mascaró, el cazador americano* es una reflexión lírica sobre la suerte de Latinoamérica. De hecho, es una de las grandes novelas latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX. Interpela nuestro tiempo y abre interrogantes sobre nuestro futuro. ¿O acaso no trabajamos todos en el Gran Circo del Arca? ¿No somos todos sobrevivientes? (Dubatti, 2015: 4).

Cuando le preguntamos a Finzi cómo realizó la adaptación y qué características le dio a la pieza teatral, sostuvo:

Es una pregunta muy difícil de contestar. Escribí esta adaptación hace veinticinco años, la terminé el 1° de enero de 1992. La escribí porque Luis Molina la iba a montar en Trelew, pero no logró reunir el elenco. Después la iba a dirigir Rubens Correa en el Centro Cultural Haroldo Conti. Tampoco se dio. Finalmente, la tercera es la vencida, la hicieron Roberto Gilligan y Rafael Barrientos en Chacabuco. El director Víctor Mayol me decía que era lo mejor que escribí e iba a hacerla, pero se fue al cielo con Haroldo. Es también un viejo proyecto del maestro neuquino Raúl Toscani. Ojalá se concrete.

Hacer una adaptación entre una novela y una obra de teatro es poner a trabajar un sistema de maniobras compositivas que es largo de explicar aquí. Invito al lector a leer mi libro *Repertorio*

de técnicas de adaptación dramática... [editado en 2007]. Si no se duerme pasando las páginas, en una de esas me explico mejor. Ahora, el 20 de agosto [de 2015], en San José, Costa Rica, se estrena mi adaptación de *El Proceso* de Franz Kafka. La puesta de una adaptación, si es buena, tiene que invitar al espectador a leer la novela. (Dubatti, 2015: 5).

Sobre la adaptación teatral de *Mascaró*, Rafael Barrientos observó en la mencionada entrevista:

Este texto [de Finzi] tan excepcional entusiasmó muchísimo a [Roberto] Gilligan y lo mismo ocurrió conmigo al dármele a leer, a la vez de ofrecerme compartir su puesta en escena. Ambos conocíamos la novela *Mascaró* y nos deslumbró cómo Finzi había logrado teatralizarlo sin traicionar en absoluto su espíritu latinoamericanista y tan genialmente metafórico, sobre todo, pero facilitando enormemente la representación teatral. Como amigo de Haroldo y en este momento a cargo de la Secretaría de Cultura del Municipio, esta puesta me permite desarrollar acciones por la memoria y justicia del inolvidable escritor, sintiendo un enorme compromiso (Dubatti, 2015: 5).

Estructura de la adaptación teatral de Finzi

El mismo texto de Finzi declara, bajo el título, su condición de “adaptación teatral de ‘Mascaró, el Cazador Americano’, novela de Haroldo Conti” (portada del original, fuera de numeración). La tabla de personajes (segundo folio tras la portada, sin paginar), encolumnada, evidencia un recorte del mundo de la novela, centrado en su segunda parte, “La guerrita” (172-303).⁴ Finzi propone, a través de un sistema de notación de paréntesis, mayúsculas y minúsculas, aquellos personajes que pueden ser encarnados por el mismo actor, de esta manera:

PRÍNCIPE

ORESTE

⁴ Todas las referencias a la novela se realizan por la edición de 1993.

MASCARÓ (Basilio Argimón)

SONIA

PERINOLA (Capitán Alfonso Domínguez)

MAESTRO CERNUDA (Caminante)

VON BECK (Avelino Sosa)

NUÑO

ALVARENGA (Carcelero)

BUDINETTO

El texto se abre con la siguiente didascalía:

La compañía del Gran Circo del Arca en pleno viaje, portando su carromato. En él, entre rejas, a buen resguardo, Budinetto, el león. Nuño hace de caballo de tiro y lleva puesto su enorme caretón de equino brioso. Von Beck empuja el vehículo ayudándolo a avanzar gracias a sus fuerzas de cíclope. El Príncipe Patagón colabora con él, pero de tanto en tanto, no vaya a ser que le venga la fatiga. Lo mismo puede decirse de Perinola, el payaso. Sonia, la bella del circo, come: come continuamente, sirviéndose de un platito que lleva graciosamente. Se lleva a la boca confituras, bocaditos y algún saladito apetecible. Mientras tanto, da pequeños saltitos de danza virtuosa. Oreste, en el pescante, lazos en mano, algo acaba de reconocer en el horizonte:

ORESTE: ¡Un pueblo!

De puro contento se pone a tocar su sicu. La compañía se detiene. Perinola abre la jaula al león, le indica que baje. Budinetto, indiferente, hace caso omiso. Están todos extenuados. Fundamentalmente Von Beck, claro. (1)

Para favorecer los cambios de espacio dramático y escénico, Finzi propone (en la tradición de la escena popular ancestral, especialmente la de calle) un espacio vacío con un accesorio principal (el carromato), que como veremos enseguida mutará de signo. La representación del espacio se complementa con las sonorizaciones. La adaptación reproduce una indicación recurrente en la dramaturgia de Finzi: “Debe prestarse particular atención a los decorados sonoros señalados a lo largo de la obra” (segundo folio tras la portada, sin paginar).

El texto no aparece dividido en escenas. Su estructura narrativa puede dividirse en 22 secuencias principales, que resumiremos en el siguiente cuadro, remitiendo a los episodios de la novela de los que provienen:

Secuencia narrativa	Novela (edición 1993)	Descripción y breve análisis de la secuencia
Secuencia I pp. 1-2	Esta secuencia es elidida en la novela. Remite a la elipsis madurativa entre primera parte ("El circo") y segunda parte ("La guerrita"): entre la salida de Palmares y la llegada a Tapado.	Comienzo <i>in medias res</i> : El Gran Circo del Arca "en pleno viaje" (p. 1). Avistan un pueblo. La compañía se apronta para "marchar con gran pompa" (p. 2) en su entrada al pueblo. La escena queda congelada y el león Budinetto opera como narrador presentador: caracteriza el "circo a la americana" y el estado de sus integrantes. Esta secuencia funciona como planteamiento de la situación dramática y del circo como personaje colectivo.
Secuencia II pp. 2-4	Pueblo de Tapado: recibimiento y preparativos para la función ("La guerrita", pp. 172-188).	Entrada del Gran Circo del Arca al pueblo de Tapado. Recepción del maestro Cernuda. Discurso del Príncipe para captar la benevolencia de la población. Preparativos para la función.
Secuencia III pp. 4-7	Funciones del circo en Tapado ("La guerrita", pp. 188-208).	Función del Gran Circo del Arca en Tapado: presentados por el Príncipe, los sucesivos números de Asir y Boc Tor, la "Visita al Jardín Zoológico", el recitado del Príncipe, la pelea de Corpoforo y Ali Mahmud, "Perinola y su sombra", y cuando va a hacerse el número de Budinetto, la escena se congela y ...
Secuencia IV pp. 7-8	No está en la novela.	... Budinetto, narrador presentador y generador, habilita el <i>flash back</i> donde se recupera el origen del Gran Circo del Arca.
Secuencia V pp. 8-10	Viaje en el barco El Mañana, de Arenales a Palmares ("El circo", pp. 29-86).	El carromato muta en barco. Se combina la representación del viaje en el barco El Mañana (escena) con el relato (resumen) de Budinetto. Príncipe y Oreste se conocen. Génesis del Gran Circo del Arca en el viaje a Palmares. Esta secuencia compensa el comienzo <i>in medias res</i> con el aporte de información sobre el pasado.
Secuencia VI p. 10	No está en la novela. Finzi reescribe y amplía la situación de persecución de Alvarenga y los	Abruptamente terminan tanto el <i>flash back</i> como la función en Tapado a causa de la primera irrupción de la "metralla por doquier, tiroteos y caballería" (p. 10) que lidera el Capitán

	rurales a Mascaró.	Dámaso Alvarenga, jefe de los rurales. Persecución de Mascaró. Alvarenga amenaza a los integrantes del circo y al pueblo: "mucho cuidado con proteger a perseguidos de la justicia" (p. 10). Alvarenga se aleja tras el rastro de Mascaró.
Secuencia VII pp. 10-12	Luego de Tapado, el circo va hacia el pueblo de Manzano. Encuentro en medio de la tormenta con el hombre que va hacia el mar ("La guerrita", pp. 215-218).	El Gran Circo del Arca, nuevamente en el camino. Tormenta de viento y arena. Encuentro con el Caminante que busca el mar. El carromato cambia de dirección siguiendo las huellas del Caminante. Budinetto se escapa de su jaula y ...
Secuencia VIII pp. 12-14	En Palmares. Se arma el Gran Circo del Arca. Episodio amoroso de Príncipe y Maruca, quien pasará a llamarse Sonia. ("El circo", pp. 86-171).	... Budinetto, narrador presentador, retoma la información sobre el pasado interrumpida en la Secuencia V. Llegada de Oreste y Príncipe a Palmares y cómo se arma la compañía circense. Narrador generador, Budinetto habilita el flash back donde se recupera el idilio entre Príncipe y Sonia (Maruca) en la pensión "Caldas del Rey".
Secuencia IX pp. 14-17	Historia de Basilio Argimón ("La guerrita", pp. 221-230). El circo en el pueblo de Rocha ("La guerrita", pp. 230-238). Transformación de Mascaró en Joselito Bembé ("La guerrita", pp. 235-237).	Llegada al pueblo de Rocha y función. Números de Sonia y Perinola. Interrumpe la función Alvarenga, quien reclama que entreguen a Mascaró. Príncipe presenta el número de Joselito Bembé, "tirador de fantasía, también conocido como Rajabalas o el cazador americano" (Mascaró) (p. 15). Cuando Alvarenga va a arrojar sobre Mascaró, lo detiene el sonido del vuelo de Basilio Argimón. La compañía del circo aprovecha para salir del pueblo de Rocha. La acción se congela para dar lugar al relato de...
Secuencia X pp. 17-18	El Gran Circo del Arca va de pueblo en pueblo ("La guerrita", pp. 238-256).	... Budinetto, quien narrador presentador resume el paso del Gran Circo del Arca por innumerables pueblos. Mientras los artistas entrenan para perfeccionar sus números, atraviesa la escena el Capitán Alvarenga, siempre en persecución de Mascaró. La escena registra la vida cotidiana de los artistas en el circo.

Secuencia XI p. 18	Príncipe sueña con Basilio Argimón, quien le explica cómo volar ("La guerrita", pp. 234-235).	En el sueño, Basilio Argimón se le aparece a Príncipe y le revela secretos para volar.
Secuencia XII pp. 18-19	Cartel "Bando" en la posada de Avelino Sosa ("La guerrita", pp. 259-260).	Bando de Alvarenga a la población en el que se persigue a Mascaró y a todos los integrantes del Gran Circo del Arca como "alias" de Mascaró. La población se divide "entre rurales y sospechosos".
Secuencia XIII pp. 19-24	Función en Madariaga sin público ("La guerrita", pp. 249-250).	Llegada al pueblo de Madariaga y función del circo sin público, en el pueblo vacío. Príncipe no interviene en la función porque está fabricando sus alas para volar como Argimón. Números diversos, entre ellos el de Mascaró /Joselito Bemblé. La escena queda congelada para dar la palabra a...
Secuencia XIV pp. 24-25	No es así en la novela: la dispersión de los personajes se va dando progresiva y lentamente y no inmediatamente después de la función de Madariaga. Por ejemplo, la separación de Sonia, en "La guerrita", pp. 272-273, y de Nuño, pp. 277-278.	... Budinetto, que cuenta que luego de la función en Madariaga la compañía se dispersó: "Sonia, Nuño, Von Beck y Perinola tomaron cada uno su camino" (p. 24). Los personajes miman la despedida.
Secuencia XV p. 25	No está en la novela.	Príncipe, Budinetto y Oreste se quedan solos en la compañía. Mientras empujan el carromato, Príncipe cuenta a Oreste que avanza en la "compuesta" que le enseñó Basilio Argimón.
Secuencia XVI pp. 25-26	Encuentro con Avelino Sosa en su posada ("La guerrita", pp. 256-263). Referencia al encuentro de Alvarenga con el "enano", "La guerrita", pp. 278-279.	Príncipe y Oreste llegan a la posada de Avelino Sosa, en Nacimiento, donde ven el cartel "Bando" por el que se los persigue. Sosa habla de recrudecimiento de la pelea entre los rurales y Mascaró, de la masacre de Madariaga y de la arremetida de Alvarenga contra "un enano" (Perinola).
Secuencia XVII pp. 26-27	No está en la novela. La referencia a "Transportes del	Alvarenga aparece en la posada de Avelino Sosa e intenta detener a Príncipe y Oreste. Sosa engaña a

	Arca" ("La guerrita", p. 271 y sigs.) refiere a la nueva función de "mensajería" entre los pueblos que cumple el circo.	Alvarenga camuflando el carromato con el cartel "Transportes del Arca". Alvarenga se retira.
Secuencia XVIII pp. 27-28	Separación de Príncipe, Oreste y Budinetto, "La guerrita", pp. 283-289.	En el camino, "Transportes del Arca" continúa su viaje. Re-encuentro con el Caminante (Secuencia VII), quien todavía no ha conocido el mar y trae a Príncipe un mensaje del Maestro Cernuda. Oreste y Príncipe se separan. Príncipe se lleva los materiales para construir la "compuesta" de Argimón. Oreste llevará a Budinetto a un zoológico.
Secuencia XIX p. 28	Ídem anterior.	Llegada de Oreste y Budinetto al zoológico de Maldonado. Se separan.
Secuencia XX p. 29	No está en la novela. Elipsis madurativa entre Oreste en el zoológico y su detención en un centro de tortura ("La guerrita", espacio en blanco en p. 289).	Carcelero detiene a Oreste, a quien llama "Mascaró". Quita del carromato el cartel de "Transportes del Arca" y coloca "Unidad Penitenciaria, alias la Cárcel" (p. 20). Empuja a Oreste dentro del carromato y ordena que lo lleven a la sala de tortura.
Secuencia XXI p. 29	Detención y tortura de Oreste ("La guerrita", pp. 289-300).	"La tortura y la agonía de Oreste" (p. 29). Es relevante atender al término "agonía" empleado por Finzi en la didascalía: implica la muerte de Oreste.
Secuencia XXII p. 30	No está en la novela.	¿Otro plano de realidad, tras la muerte de Oreste? Príncipe, por los aires (como Basilio Argimón), viene a buscar a Oreste. Se suman todos los integrantes del Gran Circo del Arca, que vuelve al camino, hacia Solsona, para cumplir una promesa a Santa Olimpia, "patrona de todos los pájaros" (p. 30).

Este breve esquema de secuencias permite destacar algunos rasgos de la adaptación en relación con la historia (organización estética de la fábula).⁵ A partir del comienzo *in medias res*, con el Gran Circo del Arca ya constituido, Finzi centra la estructura dramática en la segunda parte de la novela, “La guerrita” (172-303). Para recuperar desde allí el pasado (correspondiente a la primera parte de la novela, “El circo”, 13-171), o también para resumir avances en la acción, habilita al león Budinetto como narrador presentador y narrador generador (Abuín González, 1997) en las secuencias IV, VIII, X y XIV. Budinetto se transforma en el sucedáneo del narrador en tercera, omnisciente, de la novela de Conti, pero posee además rasgos humanos, es mucho más que una voz narrativa del texto. Es relevante que Finzi elija como narrador a un animal, y no a un humano, procedimiento que se relaciona con la presencia recurrente y valorativa de los animales en su teatro.⁶ El dramaturgo refiere metateatralmente a este procedimiento en este intercambio (de guiño cómico) entre Oreste y Budinetto:

ORESTE: Pero cómo, ¿vos hablás?

BUDINETTO: Sí, Oreste. Yo hablo. Cosas del teatro.

ORESTE: ¡Pero esto es una maravilla! Mirá si lo supiese el Príncipe: ¡tendríamos el circo más grande del mundo!

BUDINETTO: Él lo sabía, Oreste. Pero respetaba mi silencio. (28)

De manera inversa, Nuño se transforma en caballo de tiro cuando “lleva puesto su enorme caretón de equino brioso” (1), y a partir del teatralismo o la convención consciente, muta de humano a caballo, de caballo a humano, y convive en las dos condiciones al mismo tiempo.

Finzi sigue los principales lineamientos de la historia de *Mascaró*, incluso respeta la estructura episódica del viaje a través de las sucesivas funciones en Tapado, Rocha y Madariaga (secuencias II, III, IX y XIII, llegada y presentaciones en los respectivos pueblos). Pero no se limita a repetir los

⁵ Para el concepto de historia, partimos teóricamente de la distinción formulada por Mieke Bal: “Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro. Los actores son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento” (*Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, 1990: 13).

⁶ Véase nuestro artículo “Sobre los animales en la poética teatral de Alejandro Finzi” (2020, en prensa).

acontecimientos de la novela de Conti: realiza cambios relevantes. No solo sintetiza, resume, corta, sino también (como se desprende del análisis de la columna “Novela” de nuestro esquema) inventa nuevas resoluciones o entretreje los materiales de la novela en un orden nuevo. El cambio más relevante corresponde al final (secuencia XXII). Si en la novela (300-303) Oreste declara que “¡La función ha terminado!” y que “la verdadera función comenzaba recién ahora” (303), en el inicio de un nuevo camino, la última secuencia de la adaptación sugiere la muerte de Oreste, víctima de la tortura, y su pasaje a otro nivel de realidad, expresionista, mítico o simbólico, en el que vuelve a constituirse el Gran Circo del Arca. Finzi también da mayor desarrollo a la influencia de Argimón sobre el Príncipe.

La escena vacía (sin escenografía material), la mutabilidad signica del carromato, los “decorados sonoros” y la construcción de referencia verbal (la palabra que estimula la imaginación y funda coordenadas de tiempo, espacio, situaciones, personajes y objetos en la actividad receptiva-creadora del espectador) constituyen un eficaz procedimiento para la representación (ágil, dinámica, practicable escénicamente) de los innumerables territorios que atraviesa la novela (el mar, los pueblos, los caminos, las funciones, la cárcel, etc.), incluso el espacio indeterminado del final (¿objetivación escénica de la subjetividad de Oreste agonizante, desde el punto de vista interno del personaje, a la manera del expresionismo de personaje?,⁷ ¿o acceso a un plano metafísico?, ¿o pura representación simbólica de lo imaginario artístico, en una suerte de consagración mítica de lo literario?). Si (como señalamos arriba) toda adaptación implica una política de la diferencia (implementación de cambios de diferente calidad y cantidad), la secuencia XXII constituye el cambio más relevante respecto de las instrucciones del texto-fuente. Este nuevo final transforma la entidad de la adaptación de Finzi: no se trata de una versión “clásica” (trasposición que sigue detalladamente las instrucciones del texto-fuente), sino “estilizante”, aquella que se permite cambios que, sin embargo, no llegan a marcar una reversión (Dubatti, 2013). Esta transformación instala un cambio en la semántica de la adaptación respecto de la novela: Oreste muere a manos del aparato represivo. La reescritura como ejercicio de territorialidad (otro contexto geográfico-histórico-cultural): Conti escribe la novela en la predictadura, y

⁷ Sobre la poética del expresionismo en sus dos variantes, subjetiva (expresionismo de personaje) y objetiva (expresionismo de mundo), véase Dubatti, 2009: 125-140. También véase el artículo sobre Griselda Gambaro en el presente volumen.

Finzi la reescribe en la postdictadura, tras el horror histórico de los 30.000 desaparecidos, que incluye a Conti. ¿Hay en este cambio de referencia del final un homenaje a Conti en la experiencia de su *alter ego* Oreste? La muerte de Oreste (secuencia XXI) como metáfora del asesinato de Conti. Y la apoteosis del reencuentro de Oreste con el Gran Circo del Arca (secuencia XXII) como símbolo de la consagración literaria del autor y su novela en la posteridad.

Conclusiones

A través de las adaptaciones, la dramaturgia amplía los campos del teatro argentino. De alguna manera, el trabajo del adaptador contribuye a escribir el teatro que Conti (asesinado cuando tenía poco más de cincuenta años) no pudo concretar. Por otra parte, el texto de la adaptación opera como mediación entre los espectadores y la novela: Finzi estimula a encontrarse con la obra original de Conti. Dos formas de mantener viva su presencia en la memoria. El adaptador nos dijo en entrevista lo siguiente:

Haroldo Conti, como escritor, es un enamorado del idioma, su prosa está labrada en el cielo, discurre como un río, y sus palabras escriben el horizonte. ¿Su prosa anuncia la realidad de un país que ya no será, de un país que quedó atrás? No. Anuncia y enseña el país que se hace visible en las sencillas historias de cada cual (piensen en *Sudeste*). Ocurre que la materia orgánica del universo no son partículas microprotónicas, como enseñan los astrofísicos. No. La materia de la que está hecho el universo son las historias. Millones de historias. Una historia se amasa con levadura de documentos adulterados y de allí nace el arte, el arte de un cuento o de una novela de Conti, esto es, nace la verdad que nos constituye, la que nos hace sujetos. Haroldo Conti es un grande de la literatura argentina de todos los tiempos. Sueño con que se lo lea en nuestras escuelas secundarias. (Dubatti, 2015: 5).

Es deseable que la adaptación de *Mascaró* se publique (con la correspondiente autorización de los herederos de Conti) y puedan acceder a ella los grupos teatrales de la Argentina. Para que, como el Gran Circo del Arca, *Mascaró* pueda viajar de pueblo en pueblo en forma teatral por todo el país.

Bibliografía

Abuín González, Ángel (1997) *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Universidad de Santiago de Compostela.

Bal, Mieke (1990) *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid: Cátedra.

Conti, Haroldo (1993) [1975] *Mascaró, el cazador americano*, Buenos Aires: Emecé.

Dubatti, Jorge (2011) “El teatro en los orígenes de su escritura”, *Tiempo Argentino*, Suplemento “Cultura”, sábado 30 de abril, 2. Suplemento dedicado a Haroldo Conti.

----- (2012) *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.

----- (2013) “Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral: cambios en los conceptos de drama, dramaturgia, texto dramático, poética dramática y notación dramática”, en Cristian Figueroa Acevedo y Astrid Quintana Fuentealba, comps., *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*, Valparaíso, Chile, Universidad de Valparaíso, Facultad de Arquitectura, Carrera de Teatro, 31-66.

----- (2015) “En memoria de Haroldo Conti 1925-1976. *Mascaró, el cazador americano, o Conti, de la novela al teatro*”, *Tiempo Argentino*, Suplemento “Cultura”, domingo 24 de mayo, tapa y 4-5.

----- (2019a) “Apropiaciones de la dramaturgia universal en el teatro argentino: las reescrituras de Shakespeare como corpus de la dramaturgia nacional. Perspectivas de Teatro Comparado y Poética Comparada”, en María Ester Gorleri, comp., *La Literatura Argentina en el Bicentenario. Balance del sistema y diálogos con el mundo*, Universidad Nacional de Formosa, Facultad de Humanidades, 67-95.

----- (2019b) “Dramaturgias escénicas, escrituras y reescrituras teatrales: reflexiones teóricas hacia *Medea* (2009), dirección de Pompeyo Audivert”, *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Nacional del Centro, Facultad de Arte, 9 (septiembre), 19-37.

----- (2020) “Sobre los animales en la poética teatral de Alejandro Finzi”, en Margarita Garrido, dir., *X Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*, Universidad Nacional del Comahue: EDUCO Editorial Universitaria, en prensa.

Finzi, Alejandro (1992) *Mascaró. Adaptación teatral de ‘Mascaró, el Cazador Americano’, novela de Haroldo Conti*. Original mecanografiado, inédito.

----- (2007) *Repertorio de técnicas de adaptación dramaturgica de un relato literario: Estudio de "Vuelo nocturno" de Antoine de Saint-Exupéry, Córdoba, Ediciones El Apuntador / Ediciones del Boulevard.*

Ford, Aníbal (1976) "Mascaró, el cazador americano, de Haroldo Conti", en *Clarín*, Buenos Aires, 8 de enero.

Marcucci, Carlos (1972) *El chiste que más me hizo reír*, Buenos Aires: Ediciones L. H.

Restivo, Néstor, y Camilo Sánchez (1999) *Haroldo Conti. Biografía de un cazador*, Rosario, Santa Fe: Homo Sapiens / TEA.

**LAS POÉTICAS
POLÍTICAS
DE EDUARDO
PAVLOVSKY Y
MAURICIO KARTUN,
ENTRE SIGLOS: DE
LA MICROPOLÍTICA
DE LA RESISTENCIA
A UNA NUEVA
DISCUSIÓN
MACROPOLÍTICA
ALTERNATIVA**

LAS POÉTICAS POLÍTICAS DE EDUARDO PAVLOVSKY Y MAURICIO KARTUN, ENTRE SIGLOS: DE LA MICROPOLÍTICA DE LA RESISTENCIA A UNA NUEVA DISCUSIÓN MACROPOLÍTICA ALTERNATIVA

Nos proponemos leer las poéticas políticas, en el pasaje entre los siglos XX y XXI, de dos teatristas de vasta trayectoria en la Argentina: Eduardo Pavlovsky (Buenos Aires, 1933-2015) y Mauricio Kartun (San Martín, Provincia de Buenos Aires, 1946). Nuestro objetivo es analizar el devenir de sus poéticas en la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI, con vistas a leer, a la par, procesos particulares y rasgos en común en el estudio de los casos. Estableceremos coordenadas teóricas y metodológicas vinculadas a las relaciones entre macropolítica y micropolítica, al mismo tiempo que una periodización del teatro argentino con la que dialogan las poéticas teatrales. Nuestra hipótesis es que, desde poéticas diversas, Pavlovsky y Kartun realizan entre siglos el pasaje de una micropolítica de la resistencia a una progresiva reconsideración de la potencia de lo macropolítico alternativo al neoliberalismo. Si bien Pavlovsky y Kartun cuentan con una amplia bibliografía analítica, hasta hoy no han sido considerados en relación comparatista.

Coordenadas teórico-metodológicas

El pasaje entre siglos XX y XXI marca, en el teatro argentino, cambios relevantes. Comprender esas transformaciones implica tener en cuenta las unidades de periodización propuestas para pensar esos años (Dubatti, 2012a y 2015). Por un lado, una unidad de marco, más extensa y abarcadora: la postdictadura; por otro lado, las subunidades en que la postdictadura puede a su vez articularse internamente.

La postdictadura, abierta en 1983 con la recuperación democrática y vigente hasta el presente, remite a una unidad extensa de periodización por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura. En la Argentina de la postdictadura se experimenta el sentimiento de que nada puede ser igual después de la aberrante dictadura militar de 1976-1983. La postdictadura implica

asumir, desde la democracia, que la Argentina es el país de los 30.000 desaparecidos, de los campos de concentración, de la tortura y el asesinato, del exilio, la censura y la autocensura, del terror, de la subjetividad hegemónica de derecha y de la complicidad civil con el aparato de represión desplegado por el Estado. Uno de los espectáculos teatrales más potentes de la postdictadura, *Postales argentinas* (estrenado en 1988), del director Ricardo Bartís (*Cancha con niebla*, 2003), habla justamente de la “muerte” de la Argentina, un país desaparecido de la faz de la Tierra y que es recordado por un grupo teatral a partir de los papeles de Héctor Girardi, el “último argentino”. La palabra *Postales* contiene el “post” de postdictadura y el título de la pieza puede resignificarse: post[ales]-argentina[s], es decir, post-Argentina. De acuerdo con esto último, hablamos de postdictadura porque entre 1983 y 2017, en los procesos de la democracia, la dictadura se presenta como continuidad y como trauma. El prefijo “post” expresa, a la vez, la idea de un período posterior a la dictadura y que es consecuencia o padece las consecuencias de la dictadura. Después de la dictadura, en la Argentina ya nada podrá ser igual a las décadas previas. Giorgio Agamben escribe que no se puede querer que Auschwitz retorne eternamente “porque en verdad nunca ha dejado de suceder, se está repitiendo siempre” (*Lo que queda de Auschwitz*, 2000: 105). Como sucede con todos los genocidios, el horror de la dictadura argentina también sigue aconteciendo en el presente. A través de diferentes modos de acción poética, del teatro de sala a los “escraches”, de la narración oral a la danza, la postdictadura sigue dando cuenta de las violaciones a los Derechos Humanos que acontecieron entre 1976 y 1983. El trauma de la dictadura y sus proyecciones en el presente y el pasado inmediato han obligado a la Argentina a replantearse los conceptos de identidad del país y de realidad nacional, han exigido repensar la totalidad de nuestra historia. En la postdictadura una vasta zona de la cultura y del teatro trabaja sin pausa, y de diferentes maneras, en la representación del horror histórico a través de la construcción de memorias del pasado, la denuncia y el alerta de lo que sigue vivo de la dictadura en el presente. Alguna vez la Argentina saldrá de la postdictadura, pero no será en lo inmediato, y es doloroso pensar que no está claro cuándo esto sucederá (en la medida en que el duelo de las desapariciones es imposible y no hay reparación) (Diéguez, 2013).

En otro plano de análisis, las reglas de juego intranacionales, que la comunidad de sentido y destino que es el país va estableciendo a través de continuidades y transformaciones en los contratos sociales por ejercicio democrático, articulan momentos internos en el devenir de estos años: la “primavera democrática” (de fines de 1983 a aproximadamente 1986) y su crisis (1986-1989), durante el período de gobierno de Raúl Alfonsín, concluido antes de tiempo; el auge neoliberal y su crisis (1989-2003) bajo las presidencias de Carlos S. Menem, Fernando De la Rúa y en el estallido social de 2001-2002; los planteos del peronismo kirchnerista (2003-2015), en la encrucijada de redefiniciones del postneoliberalismo; la restauración neoliberal (2015-2017) bajo la presidencia del empresario Mauricio Macri. Una historia del teatro de Buenos Aires y del país en la postdictadura se articularía en la siguiente subperiodización:

- 1983-1989: el teatro en la democracia condicionada;
- 1989-1995: el teatro frente al proyecto neoliberal y la resistencia / resiliencia política;
- 1995-1999: el teatro en la declinación del neoliberalismo y en el crecimiento de las revueltas sociales;
- 1999-2003: el teatro en la crisis del neoliberalismo;
- 2003-2015: el teatro en el proyecto postneoliberal y las transformaciones sociales que acarrea;
- 2015-2019: el teatro en la restauración neoliberal.¹

¿Por qué usar el concepto de postneoliberalismo para referirse al período 2003-2015? Si bien dentro de las coordenadas del capitalismo planetario, el postneoliberalismo contrasta con el proyecto de “neoliberalismo salvaje” impulsado por Carlos S. Menem entre 1989 y 1999 y que culminó en nueva tragedia en 2001. El concepto de postneoliberalismo implica —como antes señalamos para el concepto de postdictadura— un doble valor del prefijo “post”: lo que viene “después de”, lo que es “consecuencia de”.

El postneoliberalismo es una etapa en la que se sale de las estructuras neoliberales impuestas en los años noventa, pero, a la vez, se padecen sus

¹ Sobre esta periodización y cada uno de sus momentos, hemos escrito con mayor desarrollo en otras oportunidades; véase algunos títulos en la bibliografía.

consecuencias y continuidades. El postneoliberalismo se enfrenta a un neoliberalismo persistente heredado de los procesos anteriores.²

Queda definida, entonces, nuestra hipótesis historiográfica e interpretativa: cambia la orientación macropolítica del país (los grandes discursos de representación en el plano nacional o regional, discursos altamente institucionalizados: los del Estado, los de los partidos políticos, los de las formas de subjetividad hegemónica que organizan las instituciones públicas y privadas) y, en consecuencia, cambia la elaboración de micropolíticas teatrales (entendidas como construcción de territorios de subjetividad alternativa a las imposiciones macropolíticas hegemónicas), ya que justamente estas están en diálogo y tensión con las macropolíticas.

El teatro, en su micropolítica, se vincula permanentemente con las estructuras macropolíticas; si cambia el contexto de creación, esto modifica el desempeño de las poéticas y las formas de producción teatrales. Por las características del acontecimiento teatral, la porosidad entre macropolíticas y micropolíticas no puede ser ignorada. Las micropolíticas teatrales se definen por adhesión, oposición, alejamiento, fricción, choque con las macropolíticas vigentes. Roberto Cossa reflexiona con lucidez en su artículo “El teatro siempre hace política”:

El teatro de arte es siempre rebelde. Y por eso es siempre político. Cuando le toca, le pone el pecho al autoritarismo. En tiempos de bonanza institucional, se enfrenta al mercantilismo, a la banalidad y al mal gusto. Y en todos los casos necesita romper con las modas. Es decir, hace política (Cossa: 68).

² Algunos hitos destacables que permiten percibir ese cambio postneoliberal en el plano nacional encarnado en acontecimientos políticos concretos y el diseño de una nueva realidad compartida: recuperación de la economía del país a partir de un modelo de inclusión y desarrollo del mercado interno, multiplicación de las fuentes de trabajo y redistribución equitativa; descenso real de los índices de desocupación y promoción de la reindustrialización; renacionalización de organismos e instituciones antes privatizadas; renegociación y pago de la deuda externa y enfrentamiento legal con los “fondos buitres”; nueva Ley de Medios de Comunicación (que desplazó a la promulgada durante la dictadura, vigente hasta 2009); Ley de Matrimonio Igualitario; multiplicación de los juicios a los militares de la última dictadura como ejercicio político, social y cultural de “la memoria, la verdad y la justicia”; puesta en vigencia de la Asignación Universal por Hijo y Asignación por Maternidad; creación de la Televisión Digital Abierta; integración de la Argentina en la UNASUR; mayor presencia estatal en todos los órdenes de la vida nacional, entre otros.

En la Argentina basta con dibujar una silueta para que se presente la memoria de los desaparecidos; alcanza con referirse al padre muerto para que resuenen inmediatamente en la conciencia de los espectadores los nombres de la historia; el simple gesto autoritario recuerda la dictadura e inscribe cualquiera de los abusos y desigualdades del poder social en materia de Derechos Humanos. Lo político, en las tensiones macro y micro, atraviesa vertiginosamente las metáforas del teatro argentino, por más diferentes que sean las poéticas y las distintas concepciones teatrales. Hemos adquirido al respecto una nueva conciencia teórica: sabemos que, para que haya teatro político y política en el teatro, no hace falta “explicitar” pedagógicamente, glosar o ilustrar ideas preexistentes en los partidos, en la religión o en la moral; basta con construir dispositivos que, incluso a través de la ausencia o el vacío, estimulan al espectador a producir sentido a partir de preocupaciones y experiencias que ya están en él y en su mundo sociocultural.

Por esto las categorías para pensar las relaciones entre teatro y política se han ampliado en las últimas tres décadas. Reelaborando los diversos aportes del campo de los estudios y la teoría política clásica y moderna,³ puede proponerse una concepción de lo político como *categoría semántica* que resulta adecuada para pensar la multiplicidad de las prácticas teatrales en la Argentina y el mundo contemporáneo. Política es toda práctica o acción teatral (en los diferentes aspectos y niveles que involucra la actividad teatral) productora de sentido social en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), en torno de esas estructuras de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas, sentido que implica un ordenamiento de los agentes del campo en amigos, enemigos, neutrales o aliados potenciales.⁴ Desde la diversidad de sus prácticas, involucrando actores, espectadores, directores, escenógrafos, etc., el teatro produce sentidos políticos que devienen en acontecimientos políticos. Según se desprende de esta concepción, la pluridireccional semántica política de un acontecimiento teatral se genera a partir de la triple *intention* señalada por Umberto Eco: del sujeto de la enunciación externa (*intention auctoris*, con su multiplicidad teatral), del texto en sí (*intention operis*) y de la actividad del receptor

³ M. Weber, M. Foucault, N. Bobbio, C. Schmitt, A. Vázquez Sánchez, M. Prélot, M. Stoppino, P. Bourdieu, entre otros. Véase bibliografía.

⁴ Para una ampliación de esta conceptualización, nuestra Tesis Doctoral *El teatro de Eduardo Pavlovsky: poéticas y política*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2004, dos tomos, y los trabajos incluidos en Dubatti, 2006 y presentados en la Revista Gestos (2012b).

(*intentio lectoris*). El entramado de los diversos componentes que confluyen en un acontecimiento teatral genera una semántica política compleja a la que es posible aplicar la estructura de análisis de acción sintáctica propuesta por A. Greimas: qué sujeto(s) lleva(n) adelante la praxis, con el objeto de incidir dentro de qué campo de poder y de qué manera, qué valores lo(s) mueven (destinador) y qué valores futuros se consolidarán si consigue(n) el objeto (destinatario), cómo su acción genera ayudantes (amigos, aliados potenciales) y oponentes (enemigos). Esta semántica estructural puede sintetizarse en una serie de preguntas básicas: qué campo de poder, quién(es) discute(n) dentro del campo de poder, a quién(es), qué discute(n), desde qué concepción presente y futura de valores, con la ayuda de quiénes en tanto aliados (a favor) y contra quién(es). Esta visión del teatro en tanto productor de sentido político es propiciada por la traspolación del enfoque interpretativo de las Ciencias Sociales al campo específico de las Ciencias del Arte (cuya área, problemas y epistemología no se superponen sino parcialmente con los de las Ciencias Sociales).

Así a la verticalidad de los “modelos” de teatro político la ha reemplazado la horizontalidad y el carácter de lo *com-plexus*, “lo que está tejido junto” (Morin, 2003). Lo político involucra todas las esferas de la actividad teatral y es pertinente hablar, entonces, de la capacidad política del teatro, de sus múltiples posibilidades de producir sentido y acontecimiento políticos en todos y cada uno de los órdenes de la praxis teatral y sus vínculos sociales. Es político incluso el teatro que no sabe que lo es. Se hace política desde la producción, las poéticas y los procedimientos, los comportamientos del público, la circulación, las formas de gestión, la crítica, etc., y siempre en contextos de campos de poder. Es política la elección de un texto o de una metáfora, es político el silencio sobre determinadas cuestiones, es política la necesidad de adaptar las obras, o la ratificación de un *statu quo*, es político el convenio de gestión, es político el tipo de relación con el público, la adhesión o la indiferencia. Los campos de poder con los que se vincula el teatro contemporáneo son numerosos, no hay aspecto de la totalidad de la vida del hombre que de una manera u otra no se vea comprometido en la multiplicidad de significación del arte. Hay un campo de poder macrosocial o comunitario, otro internacional, otro microsociales (de la tribu o el grupo), otro del endogrupo familiar, otro de las relaciones dentro del campo intelectual, otro de la discusión de las estéticas, de la discusión de las versiones de la historia, etc., y se conectan entre sí.

Pensar los fenómenos del teatro actual exige nuevas categorías y bases epistemológicas, útiles además para reconsiderar los fenómenos del teatro

en el pasado (a manera de precuela teórica, Dubatti, 2016). Para pensar — por ejemplo— el trabajo interno de los grupos teatrales y el encuentro de los espectadores con esos grupos, creemos relevante recordar en el tiempo contemporáneo que vamos al teatro a construir, esperar y experimentar-vivir subjetividad(es). La zona de experiencia que constituye el teatro es un *espacio de subjetivación*, o en términos de Félix Guattari una “máquina de producción de subjetividad” (Guattari-Rolnik, *Micropolítica*: 37). Llamamos subjetividad a las formas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo generadas, portadas y transmitidas por los sujetos históricos, por extensión a la capacidad de producir sentido de dichos sujetos. Subjetividad es un concepto más abarcador que el de ideología, en tanto involucra o atraviesa todas las dimensiones de la vida humana porque opera como la modelización de los comportamientos, la sensibilidad, la percepción, la memoria, las relaciones sociales, las relaciones sexuales, los fantasmas imaginarios, etc. (Guattari-Rolnik: 41).

En su práctica el teatro instala zonas de subjetivación, polifónicas y plurales, cuya intelección permite conocer a los sujetos que las producen, portan y transmiten. En su dimensión histórica-pragmática, el teatro encierra formas subjetivas de comprender y habitar el mundo. La subjetivación teatral puede ser macropolítica o micropolítica. Puede producir una subjetividad que ratifica el *statu quo* y los imaginarios colectivos más extendidos y arraigados, un teatro del conformismo y la regulación social en la ratificación de la subjetividad macropolítica, es decir, la que se expresa en todos los órdenes de la vida cotidiana y se sintetiza en los grandes discursos sociales de representación/ideología con un extendido desarrollo institucional (por ejemplo, la subjetividad del capitalismo o el neoliberalismo en la Argentina de los años 90). Pero también puede haber una subjetividad macropolítica alternativa, que se opone a la hegemónica desde un plano macropolítico. En sentido diverso, el teatro puede constituirse en la zona de construcción de territorios de subjetividad micropolítica, por fuera de la subjetividad y las representaciones macropolíticas: por ejemplo, las prácticas de los nuevos sujetos sociales de la postdictadura argentina y su configuración —entre otras— en la poética del teatro comunitario o “teatro de vecinos para los vecinos”.

Las macropolíticas (hegemónicas o alternativas) suelen tener su incidencia micro, “a escala”. Por ejemplo, macrofascismo/microfascismo, Videla en el gobierno, “videlitas” en los hogares, como explica Pavlovsky (1999a: 117), o enfrenar el macrofascismo desde lo micro, pero en relación

con una macropolítica alternativa (el discurso de la izquierda, por ejemplo). Llamaremos preferentemente micropolíticas, por oposición o divergencia de lo macro, a aquellas que constituyen territorios alternativos, ya estén militantemente “contra” la macropolítica y aspiren a tomar el lugar de una macropolítica alternativa representativa, o asuman una actitud de convivencia pacífica. Pueden distinguirse así al menos cuatro modalidades fundamentales de formación de subjetividad desde lo micropolítico teatral, con sus respectivas combinatorias e hibridaciones:

1. la reproducción a escala: el teatro que recrea o reinscribe las subjetividades macropolíticas dominantes o alternativas en un plano “a escala” micropolítica. Puede tratarse tanto de un teatro del conformismo, de la regulación social y la ratificación del *statu quo*, si se encarna a escala la macropolítica hegemónica, o un teatro de oposición si se encarna a escala una macropolítica alternativa a la hegemónica.

2. el “oasis”: el teatro como fundación de subjetividad micropolítica alternativa solo *compensatoria* ante la insatisfacción o las dificultades que produce la macropolítica, una micropolítica liberadora de presiones momentáneamente. Se trata de una subjetividad diversa de lo macro, pero, a su vez, complementaria, no confrontativa, que se ofrece como “oasis” circunstancial de autopreservación, evasión y distracción, relajación y catarsis, compensación indirecta, territorio de desvío de la macropolítica, pero que convive pacíficamente con ella, se equilibra en su diferencia y, aunque de manera indirecta, también la ratifica al asumirse micro (esta vez en el sentido de “menor”, “pequeño”).

3. la fundación de subjetividad micropolítica alternativa *confrontativa*, que desafía radicalmente la macropolítica desde un lugar de oposición, resistencia y transformación no macropolítico (diferencia con el tipo 1), y que provee una morada, una zona de habitabilidad diversa de lo macro y constante en el tiempo, *otra manera de vivir* y pensar, articulada como *contrapoder*, que no aspira a convertirse en una macropolítica alternativa. Tal vez esta modalidad sea hoy la más extendida en los campos teatrales de Latinoamérica y especialmente en el circuito de producción independiente en la Argentina.

4. la fundación de subjetividad micropolítica *beligerante* contra la macropolítica, que aspira a convertirse a su vez en macropolítica alternativa (sin serlo aún), subjetividad de choque con fuerte articulación ideológica, visión binaria y parametración de valores y modelos, que lucha desde lo micro por la toma del poder.

En estas coordenadas de relaciones combinatorias de macropolítica y micropolítica, y de pasaje del siglo XX al XXI (unidad de periodización en la postdictadura y sub-unidades entre auge y crisis del neoliberalismo y aparición del postneoliberalismo) leeremos las poéticas de Pavlovsky y Kartun.

Eduardo Pavlovsky: de *Rojos globos rojos* a *Variaciones Meyerhold*

La crisis y disolución del gobierno socialista en la URSS y en Alemania y el cuestionamiento del socialismo como macropolítica producen hacia 1990 un cambio en el fundamento de valor de la producción de Pavlovsky. Dicho proceso puede ser pensado en la izquierda latinoamericana como el pasaje de las “teorías de la dependencia” a las “teorías de la resistencia”, de acuerdo con el análisis de Morris y Schlesinger (2000). Si entre 1970 y 1990 el teatro de Pavlovsky enmarca su basamento ideológico en la utopía revolucionaria del socialismo y trabaja con una poética macropolítica (ya sea de choque o metafórica, Dubatti, 2004), en los noventa Pavlovsky redefine su posición hacia el diseño de opciones micropolíticas no dogmáticas, balbuceantes, moleculares, a la espera de un futuro más alentador para la redefinición posible del socialismo. Son relevantes en la configuración de esta nueva conceptualización sus lecturas de Michel Foucault, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Roland Barthes, Cornelius Castoriadis, Edgar Morin, Ilya Prigogine, Paul Virilio, Toni Negri, Pierre Bourdieu, Loïc Wacquant, Ian Kershaw, Daniel Goldhagen, George Steiner, Orlando Figes, Edward Said, entre los autores de referencia del período.⁵ No se trata de micropolíticas en correlato o contigüidad con una macropolítica superestructural y totalizadora (del tipo macrofascismo/microfascismo, macrosocialismo/microsocialismo, como las que describe Pavlovsky en su artículo “Auschwitz y sus complicidades”, 2005a), sino de micropolíticas atomizadas, moleculares, construcción de territorialidades de subjetividad alternativa por fuera de lo macropolítico (de acuerdo con la tipología antes planteada, corresponde al tipo 3).

Pavlovsky ha reflexionado sobre esta nueva “micropolítica de la resistencia” en diversas oportunidades, especialmente en *La ética del cuerpo*

⁵ Resulta útil consultar el inventario de biblioteca, teatroteca, discoteca, pinacoteca y cinemateca firmado por Pavlovsky y Hernán Kesselman, “Entre otros autores que nos hemos devorado y desovado”, en *La multiplicación dramática* (2000a: 141-142).

(2001a: 147-149). Si el socialismo ha sido derrotado (¿momentáneamente?, ¿definitivamente?) y se ha impuesto un nuevo orden hegemónico —el capitalismo radicalizado o neoliberalismo, el “imperio”, la hegemonía política de los Estados Unidos—, para Pavlovsky quedan dos caminos: sumarse al nuevo orden o resistir contra él. El gesto de la resistencia es inseparable del sentimiento de derrota o pérdida (de allí que Pavlovsky lo identifique con el “aullido” de dolor), se articula como posibilidad de no concesión absoluta al victorioso y abroquelamiento en espacios circunscriptos. En este caso se resiste micropolíticamente, es decir, no desde un discurso macropolítico alternativo totalizador e institucionalizado, no desde la molaridad de las grandes representatividades, sino desde la fundación de nuevas subjetividades por los bordes, a través de identidades complejas alternativas. En la conceptualización pavlovskiana, la micropolítica posee una dimensión creadora, fundadora, capaz de ampliar y enriquecer la experiencia del mundo con otras territorialidades. Pavlovsky se refiere a la construcción de espacios de producción de subjetividad (identidad) diversos donde se desarrollan otras opciones existenciales, “espacios experimentales de búsqueda, de estudio, de creación, de hallazgos de nuevos tipos de solidaridad, de nuevas formas del ser en los grupos, nuevos territorios existenciales a inventar” (*La ética del cuerpo*, 2001a: 148). Pavlovsky define lo “micropolítico” como aquellas “experiencias que no se pueden explicar solo por la historia, sino que son desvíos de la historia” (*ibidem*). De acuerdo con Deleuze y Guattari, Pavlovsky sostiene que la opción de resistencia está en crear líneas de fuga, “escapando siempre de los territorios duros”. Devenir “molecularidad” para no entregarlo todo. Pero, al mismo tiempo, en “Una cultura de la resistencia” (Cap. XIV de *La ética del cuerpo*), Pavlovsky afirma que lo micropolítico puede ser una instancia presente hacia la reformulación futura de una nueva macropolítica de la izquierda, molecularidad a la espera de una reintegración molar, que a la vez preserve la singularidad de lo micropolítico (en la tipología antes planteada, encuadrarían aquí los tipos 1 y 4). Como es evidente, las tensiones entre micropolítico y macropolítico se han problematizado, ya no son pensadas como contigüidad mecánica, sino con una dinámica más compleja y, especialmente, incierta.

Uno de los temas que más me preocupan es el del destino de la izquierda argentina e internacional. Sobre esta cuestión

escribí un artículo, “En busca de la unidad perdida: la izquierda y la juventud” [Revista *Zona Abierta*, n. 17, 1992, recogido en *Micropolítica de la resistencia*, 1999a: 71-73], que es una especie de declaración de principios. (...) Definir y diagnosticar situaciones requiere asumir la responsabilidad de integrar niveles diferentes de complejidad y reducir el predominio del pensamiento omnipotente y totalizador. Es difícil describir lo que ocurre hoy con la izquierda. (...) No tenemos lenguaje para explicar hoy nuestras ideas, nuestras dudas y nuestras incertidumbres. La juventud actual en su mayoría no parece entenderlo. Cabalgamos lejos de sus inquietudes existenciales, de sus búsquedas de nuevas identidades. Nos ven dogmáticos, repitiendo viejos *slogans*. Cuando hablamos de política, los jóvenes nos observan sin involucrarse. No me refiero a los jóvenes militantes, sino a la gente de todos los días. Mi propuesta actual es un socialismo con democracia, que pueda tener una fuerte militancia combativa y de denuncia y, al mismo tiempo, suficiente estructura de demora para la producción de nuevos discursos posibles. Un socialismo poético y alegre, que se vaya inventando a sí mismo en nuevas prácticas concretas, sin renegar de sus principios ni de su ética. Un socialismo apasionado que sea capaz de involucrar a las juventudes trabajadoras y universitarias. Un socialismo lúdico y creativo. Una verdadera utopía donde los jóvenes se sientan representados y nos acompañen en nuestras ilusiones, que también deberían ser las ilusiones de ellos” (*La ética del cuerpo*, 2001a:153-154).

Para Pavlovsky, frente a la derrota, se resiste desde la pasión, la alegría y la creación alternativas, contra la depresión y la parálisis; desde el ejercicio de la memoria, contra el olvido; desde la “ética del cuerpo”, que persigue la coherencia de sostener con el cuerpo (las acciones individuales y sociales) lo que se dice con la palabra; desde “la voz del cuerpo”, que implica decir lo que se piensa y se experimenta históricamente sin acomodarse a lo coyuntural, “decir siempre lo mismo”, ser fiel a la verdad de las propias ideas y de la propia experiencia histórica, sin eufemismos, especulaciones ni influencias de los contextos diversos, como señala Pavlovsky en su artículo “La voz del cuerpo”, recogido en el volumen homónimo (2004: 137-138). Se resiste además desde el ejercicio de la crítica, función por excelencia del intelectual, según Edward

Said, “quien le dice la verdad al poder” (1996). Pavlovsky pone en práctica dicha capacidad crítica de forma sistemática y regular a través de sus ensayos breves publicados en diversos medios, centralmente en *Página/12*, y recogidos en dos de sus libros de entre siglos: *Micropolítica de la resistencia* (que reúne los ensayos y notas producidos entre 1989 y 1999) y *La voz del cuerpo* (de 1999 a 2004). Pavlovsky ha reflexionado sobre la función crítica en varios de sus artículos periodísticos, especialmente en “La responsabilidad del intelectual”, donde propone a Juan Gelman como modelo de intelectual y de práctica de la resistencia crítica (*La voz del cuerpo*: 196-197).

Desde este complejo fundamento de valor de la micropolítica y la resistencia, se manifiesta en la dramaturgia de Pavlovsky un nuevo tipo de personaje caracterizado por la producción de espacios de subjetividad alternativa, que ya no se ampara en la macropolítica de la revolución, pero resiste desde lo incierto contra el avance de la macropolítica del neoliberalismo (tipo 3). Personajes que componen líneas de fuga son el actor Cardenal (*Rojos globos rojos*, 1994), Poroto (de la obra homónima, 1998, especialista en la “huida” de situaciones tóxicas), los protagonistas de *El bocón* (1995) y *La muerte de Marguerite Duras* (2000), la pareja de *Pequeño detalle* (2001) y Coriolano (*La Gran Marcha*, reescritura de la tragedia *Coriolanus*, de Shakespeare, 2003). Expresan cabalmente esta concepción los *Textos balbuceantes* (1999b). Se fuga por la resistencia, por la introspección, por el autoanálisis sin certezas, en la intemperie, en el desamparo de quien no tiene el resguardo macropolítico.

Rojos globos rojos es el texto dramático inicial y acaso más representativo de esta actitud micropolítica. Presenta al personaje de Cardenal, un viejo y célebre actor que, acompañado por dos bailarinas “tailandesas” cuarentonas (las hermanas Popi), pone en escena obras y números de varieté en El Globo Rojo, teatrillo marginal de un pueblo perdido en la Provincia de Buenos Aires. Cardenal elige alejarse del campo teatral central y fundar su propio espacio micropolítico. Pese a lo precario y fallido de sus interpretaciones, en El Globo Rojo los actores asumen la decadencia con dignidad a lo largo de las tres o cuatro funciones diarias. Resistir es la filosofía del viejo Cardenal refugiado en su teatrillo de morondanga, donde en cada función revive la pasión de un estreno, bajo el lema de “Todo no se puede entregar”. Pavlovsky ha explicitado el vínculo ideológico de Cardenal con la micropolítica de la resistencia:

El Cardenal está hablando de esto: de la caída de las grandes certezas y discursos hegemónicos. [Recrea el texto del

espectáculo] “Cuando uno se siente derrotado, lo mejor es no buscar excusas, sino aceptar la derrota sin decir todavía ninguna frase, un gran aullido de muchos días, para que cantemos las miles de derrotas. Pero no nos olvidemos, por favor, que, cuando contemos la historia de los fracasos, no nos olvidemos nunca de los balbuceos, de los temblequeos, de los llantos y de los gemidos. Entonces, tal vez podamos encontrar las nuevas dicciones que nos faltan”. Es decir, no quedarnos con los discursos, sino atravesar la crisis existencial de cada uno. Entonces, ese es el lugar de El Cardenal, en su devenir existencial: “A mí no me van a privatizar la alegría”. En ese espacio de subjetividad propio puede mantener una coherencia, una fidelidad con lo que cree: “¿Sabés qué lindo decir todos los días lo mismo?”. Él vive el teatro como un lugar para resistir: “El rosquete, no, soy muy grande para entregar el rosquete”. Hay algo que no se puede entregar y desde ahí se pueden producir nuevas subjetividades. En la obra hay una gran cantidad de dimensiones simultáneas. Toca los grandes temas que puede tener un hombre de cierta edad: el sexo, el amor, la pasión, el desgaste, la muerte, la enfermedad, las ilusiones, las desilusiones, la violencia del deterioro, la intensidad del sexo, la precariedad de los lenguajes hegemónicos, la desesperanza y la necesidad de seguir teniendo utopías, pero a partir de las derrotas existenciales, no a partir de grandes lenguajes y grandes discursos, sino a través de las vivencias corporales. De una ética del cuerpo. Solo desde allí renace en cada función. Se hace imbatible: «¡Vamos todavía Globos Rojos!», es la frase final. La lucha continúa (*La ética del cuerpo*, 2001a: 148-149).

Variaciones Meyerhold marca un cambio en la concepción política de Pavlovsky. Estrenada en 2005, es producto de un largo proceso de experimentación, que se inicia en 2003 a partir del devenir de los borradores de una pieza finalmente no concluida, *El sueño de Wójtala*. A fines de 2003 Pavlovsky comienza a investigar sistemáticamente⁶ en la vida y la obra del director ruso Vsevolod Emilievich

⁶ Pavlovsky había dedicado al gran vanguardista ruso un artículo publicado en Página/12 el 18 de agosto de 1993: “El último acto del gran Meyerhold”, más tarde recogido en su *Micropolítica de la resistencia* (1999a: 89-91).

Meyerhold (1874-1940), creador de la biomecánica, figura descollante de la vanguardia teatral en el siglo XX, militante comunista encarcelado, torturado y asesinado por Stalin. Pavlovsky inicia en 2004 el recorrido de investigación grupal junto con Susana Evans, Eduardo Misch y Martín Pavlovsky a través de ensayos, grabaciones, manuscritos y lecturas. Como acceso a la compleja y diversa personalidad de Meyerhold, le resultan especialmente provechosas las lecturas de textos del director de *El cornudo magnífico* (Meyerhold, 1969, 1973, 1992) y los estudios de Braun (1995), Picon-Vallin (1990) y Alma Law/Mel Gordon (1996), entre otros. Bajo el concepto de “teatro del borrador”, el actor presenta al público argentino las primeras versiones de *Variaciones Meyerhold* en una serie de “laboratorios” durante 2004. Cada laboratorio consistió en una función de “teatro del borrador” —generalmente sin montaje de luces ni música ni accesorios—, seguida de un diálogo abierto con el público.

La evocación/construcción del mítico Meyerhold realizada por Pavlovsky transforma al director ruso en un símbolo de la resistencia dentro de la macropolítica del comunismo. Meyerhold deviene una suerte de micropolítica de la resistencia “dentro” de la macropolítica comunista, pero lo cierto es que Pavlovsky vuelve en esta pieza al discurso de lo macropolítico y propone una discusión para la revisión y defensa de otro pensamiento de la izquierda (tipo 1). Concreta una relectura del comunismo/socialismo reivindicando la memoria de Lenin y Trotsky contra Stalin, y elabora una teoría de la imaginación como la mayor herramienta revolucionaria. La oposición estético-ideológica de Meyerhold al realismo socialista abre una discusión que cuestiona, además, algunos preceptos muy arraigados en la historia del teatro argentino. Pavlovsky retoma una estética de la multiplicidad en todos los planos del texto: verbal, narrativo, corporal, temático, escénico, semántico. Tragicomedia, el texto cruza el asesinato de Meyerhold con episodios humorísticos (como el primer encuentro con Zinaida Rajch o algunas referencias satíricas al teatro ruso tradicional). En *Variaciones Meyerhold*, Pavlovsky propone volver a pensar la macropolítica alternativa: puede haber otra izquierda, otro socialismo, afirma. Sobre *Variaciones Meyerhold*, Pavlovsky nos dijo en una entrevista realizada el 25 de febrero de 2005:

Cuando leí en una revista inglesa toda la epopeya y el martirologio de Meyerhold, me interesó como figura intelectual y artista por su opresión y asesinato. Un asesinato por sus diferentes ideas estéticas: no creía en el realismo socialista, defendía la imaginación como potencia creadora y revolucionaria. Pero,

cuando empecé a ensayar, me di cuenta de que me negaba a escribir, poseído por cierto espíritu meyerholdiano. Estoy seguro de que Meyerhold es mucho más amplio en sus ideas y en su producción. Pero creo haber captado desde mi experiencia teatral ciertas cosas que él defendía mucho. No podía escribir porque me sentía más Meyerhold cuando actuaba a Meyerhold que cuando quería escribir un texto. De ahí que la obra está hecha en un verdadero espíritu meyerholdiano.⁷

La poética que Pavlovsky le atribuye a Meyerhold se parece mucho a la que el propio Pavlovsky fue elaborando desde *Potestad* en adelante: la por él llamada “estética de la multiplicidad”. De esta manera Pavlovsky construye en Meyerhold un precursor de su propio teatro: “Nunca lo pensé, pero evidentemente Meyerhold me afecta profundamente hoy, no por sus deslumbrantes dispositivos escénicos, sino por su concepto del trabajo sobre el cuerpo del actor” (ibídem).

Del actor/teatrista Cardenal (1994) al actor/teatrista Meyerhold (2005), Pavlovsky traza un arco de sentido político: de la micropolítica de la resistencia al margen de la macropolítica (tipo 3) a la recuperación de la reflexión sobre la macropolítica alternativa como una forma de salir del neoliberalismo (tipo 1).

Mauricio Kartun: de *Desde la lona* a *El Niño Argentino*

En el período entre siglos, Mauricio Kartun retoma su producción propia con la serie de textos que inicia *Desde la lona* (1997). Así nos lo señaló en una entrevista reciente (agosto de 2017) el dramaturgo:

Estuve unos cuantos años sin producir material original. En 1988 se estrenó *El partener* y hasta *Desde la lona* (estrenada en 1997) solo generé textos a pedido, como *Sacco y Vanzetti* o *Salto al cielo*. Intenté en esos años dos, tres proyectos personales, trabajé mucho en cada uno, pero no se armaba nada. Uno era una versión larga y multitudinaria de *Desde la lona*, que había quedado inconclusa y que desguacé como obra corta luego para un pedido de Carlos

⁷ Entrevista inédita disponible en nuestro archivo.

Carella para el Ciclo Teatro Nuestro. Quedaron de por entonces otros dos borradores muy avanzados, pero que en un momento se trabaron y no hubo manera. Sus nombres de trabajo eran (o son) ¡Cautivos! y *Ushuaia*. La racha se destrabó con *Como un puñal en las carnes* y a partir de allí recuperé regularidad.⁸

La serie de textos propios que se abre en la segunda mitad de los noventa incluye *Como un puñal en las carnes*, *Rápido nocturno*, *aire de foxtrot* (estrenada en 1998) y *Desde la lona*. Ya en los primeros años del siglo XXI, siguen *La Madonmita* (2003, primera dirección de Kartun de su obra) y *El Niño Argentino* (2006, que abre el ciclo del “Tríptico patronal”). Según indicó Kartun en la citada entrevista, empezó a escribir *El Niño Argentino* hacia 1997 y la concluyó con la Beca Antorchas en 1999. La mayoría de los textos de esos años corresponden a adaptaciones/reescrituras de textos de otros autores,⁹ o colaboraciones en equipo,¹⁰ que no consideraremos en esta ocasión.

En cuanto a las poéticas entre siglos, Kartun señaló en la misma entrevista: “Siempre he tenido saltos de ciertas zonas claramente políticas a otras más introspectivas, a universos más melancólicos y personales. No lo veo como salto, sino que sería parte de esa alternancia. *El Niño Argentino* se lleva bien en algún lado, por ejemplo, con *Pericones*”. Recordemos que *Pericones* es su primera gran pieza explícitamente escrita desde una macropolítica alternativa.

En *Desde la lona* puede encontrarse una variación de la micropolítica de la resistencia enfrentada a una macropolítica hegemónica (tipo 3). Contra todas las adversidades, Bautista, director de una humilde compañía de *catch* en gira por pueblos de provincia, intenta en vano poner en marcha El Marciano, un Bedford 60, transporte heredado de su padre y herramienta fundamental para

⁸ Entrevista inédita disponible en nuestro archivo.

⁹ *La leyenda de Robin Hood* (1995, en colaboración con Tito Loréfcie); *Volpone*, versión libre de la pieza de Ben Jonson (1995, en colaboración con David Amitín); *El pato salvaje*, versión de la pieza de Henrik Ibsen (1997, en colaboración con David Amitín); *Los pequeños burgueses*, versión de la obra de Máximo Gorki (2001); *El zoo de cristal*, versión de la obra de Tennessee Williams (2002); *Romeo y Julieta*, versión de la obra de William Shakespeare (2003).

¹⁰ *Aquellos gauchos judíos* (1995, letra de canciones para el texto de Roberto Cossa y Ricardo Halac); *Arlequino* (1996, letra de canciones para la versión de Claudio Gallardou de Il servitore di due padroni, de Carlo Goldoni); *Perras* (2002, en colaboración con Enrique Federman, Nestor Caniglia y Claudio Martínez Bel); *No me dejes así* (2005, en colaboración con Enrique Federman, Nestor Caniglia, Claudio Martínez Bel, César Bordón y Eugenia Guerty).

la sobrevivencia de la *troupe*. En el pequeño pueblo avanza y se impone una concepción materialista, que explicita Pitusa (portadora de la ideología del *statu quo*, el conformismo de las cosas “como son”, portavoz de las palabras del Intendente): la biblioteca es desalojada para dar lugar a una sala de *pool*, el viejo bibliotecario pierde su trabajo y los libros terminarán quemados. La compañía “Titanes de la Lucha” hizo una función con apenas 16 espectadores y, como el “negocio” no da para más y el Bedford no arranca, cada cual se va por su lado. La *troupe* se disuelve. Golpeado económica y moralmente, “desde la lona”, sin certezas sobre su futuro, Bautista se ve obligado a abandonar su Bedford 60 (lo deja como parte de pago de sus deudas) y debe pedir unos pesos para el viaje. Sin embargo, acaba aliándose con Romano, un adolescente laosiano, de labio leporino, a quien creía mudo y algo retardado. Romano le pide que lo integre a la compañía y que lo entrene. “Si los distintos no nos ayudamos entre nosotros...”, dice (1999a: 54). Kartun opone un orden aceptado por la mayoría del pueblo (macropolítica) a los “distintos”, quienes no constituyen un orden monolítico sino andan “suelos”, como moléculas que vagan en el espacio (micropolíticas del balbuceo y el desamparo, tipo 3). Son los que no pueden integrarse a las reglas macropolíticas. Están los que ganan y los que pierden (como Don Justo, el viejo bibliotecario), los integrados y los “distintos”. Son tiempos oscuros para la esperanza de los diferentes y el “humo”, como una pared que se mueve, no deja ver. No está claro si alguna vez cambiará la situación ni cuánto faltaría para que eso suceda:

Bautista se adelanta a proscenio. Una luz como de amanecer le baña la cara. Clava la mirada en el fondo de la sala y queda allí mirando como encandilado.

ROMANO: ¿Cuándo empezamos con las tomas...?

BAUTISTA: En el viaje (...).

ROMANO: ¿Ve algo?

BAUTISTA: Nada.

ROMANO: ¿Y qué mira?

BAUTISTA: No miro. Pongo los ojos nomás. Y espero si despeja. Se van las nubes, pero viene el humo. Acá nada es perfecto.

ROMANO: Nada. ¿Faltará mucho?

BAUTISTA: ¿Para?

ROMANO: Que despeje.

BAUTISTA: Quién sabe... quién sabe.

Bautista da una última mirada al Marciano. Gira y se aleja con Romano. Antes de salir:

BAUTISTA: A los saltitos, nene... a los saltitos.

Las luces bajan, sólidas ahora sobre el humo que corre como una pared en movimiento.
(1999a, 59-60).

En *Desde la lona* la resistencia micropolítica es descarnada y angustiante, con escaso margen para la autoafirmación del resistente. No hay apoyo posible en una macropolítica alternativa a la hegemónica. Solo queda a los desesperados juntarse, sobrevivir y esperar que “despeje” en el futuro. Textos como *Desde la lona*, *Como un puñal en las carnes*, *Rápido nocturno* o *La Madonnita* pertenecen a la vertiente “introspectiva”, “melancólica” y se concentran en personajes minimalistas, de experiencias reconcentradas en su propio mundo personal y privado, expulsados por las macropolíticas hegemónicas y sin acceso a macropolíticas alternativas. La utopía de Chapita, en *Rápido nocturno*, es el terrenito donde vivir con Norma y el hijo. No son tiempos para grandes acciones ni deseos excesivos. Y, sin duda, esto se relaciona también con la postdictadura.

Sin embargo, antes de que el siglo XX termine, Kartun da el primer paso del *Tríptico Patronal* con *El Niño Argentino*, y este texto marca un cambio radical en su poética. Kartun reflexionó al respecto:

El Niño Argentino es teatro político. Pero aquel [teatro de los setenta] era políticamente esperanzado. Y este es escéptico. Sigo haciendo los mismos diagnósticos. Sigo creyendo en la necesidad de un sistema social basado en la igualdad y la justicia. Pero no veo la salida en la actividad de las estructuras partidarias. Este teatro político de hoy no habla como aquel de recetas que deben ser aplicadas para llegar a determinado resultado. Expresa nomás en forma poética una cosmovisión sobre lo que ha sido nuestra historia y sobre ciertos valores en los que se ha afirmado. Es más denuncia que anuncio. El teatro que yo practicaba en los setenta se parecía peligrosamente a una vidriera en la que yo exponía, anunciaba, de la manera más ordenada y mejor iluminada —publicitaria— mis propias ideas para que otro se tentase en comprarlas. Exponía a la venta de la forma más efectiva la posibilidad de esa receta política y de un partido. Creo que hoy mi teatro se parece más al ladrillazo contra aquella vidriera. Cascotea el *shopping*. Están los mismos elementos, pero como han quedado

desparramados en la historia argentina después de la experiencia de las últimas tres décadas. (Kartun, 2006a:168-169).

En el programa de mano del estreno (Teatro San Martín, 2006) y de la reposición (Teatro Alvear, Teatro Regina, 2006-2007), Kartun incluyó una cita de *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, de Karl Marx, que funcionaba como pista orientadora de la interpretación política de la pieza: “Todos los grandes hechos de la historia universal se repiten dos veces. Una vez como tragedia y la otra como parodia”. La metáfora de *El Niño Argentino* reenvía referencialmente al pasado argentino inmediato, al gobierno de Menem y el auge del neoliberalismo en la Argentina de los 90. Al respecto Kartun señaló en la entrevista citada:

[En *El Niño Argentino*] hablo de Marx; de hecho, la obra está organizada alrededor del concepto marxista de la parodia que continúa a la tragedia. Es un análisis subjetivo, melonero en cierta forma, solo que ahora no hay receta [...] El tema de la tragedia y la parodia [es un] elemento que organiza la totalidad de la obra. La frase de Marx [citada en el programa] siempre me resultó enigmática. Marx la refiere al Dieciocho Brumario y da una serie de ejemplos que a mí siempre se me escaparon de su condición histórica más particular. Hasta que tuve la edad suficiente —y ese es el premio de tenerla, si es que tiene alguno—, como para mirar la experiencia política de la Argentina, al menos en mi propia experiencia militante que lleva ya cuarenta años. Cuando en los últimos años miré hacia atrás, sentí de pronto que esa frase de Marx cobraba un sentido y una transparencia —y hasta una perfección— que antes no vislumbraba. La tragedia de la dictadura replicada en una parodia en esos años de Menem y De la Rúa. Creo que el estallido del 2001 no es ya el estallido de una tragedia, sino el de una parodia. Es eso lo que allí desenlaza, por decirlo en términos teatrales. Toda la clase media parada frente a un banco exigiendo su plata y la imagen tremenda de un jubilado con un martillito que golpea la puerta del banco, ahora amurallada, durante horas y horas tratando de hacer un agujerito, soñando con que recuperará con ese acto simbólico sus depósitos... Y del otro lado alguien que te dice: *...pero pará, ¿vos te creíste de verdad que había intangibilidad de los depósitos? Eso es tan idiota*

*como creer en los teleteatros, ¿cómo van a ser intangibles? No puede ser, si son materiales, ¿era obvio que eran tangibles! ¿Era todo una parodia, ¿cómo no te diste cuenta?! ¡El uno a uno! Claro, a todos nos encantaba. Yo iba a España y me traía valijas llenas de libros. Cuando estalla, te dicen: ¿pero vos de verdad te lo habías creído? ¿De verdad te creías que un peso era igual a un dólar?, pero no, che... si es parte de la ficción de la política, ¿cómo vas a pensar que es en serio? Lo que estalla ante nuestros ojos allí es la parodia (Kartun, 2006a: 169-170).*¹¹

Llevado ese principio a la pieza, Kartun observa una estructura composicional de parodia-tragedia-parodia:

Vuelvo al mecanismo: la pieza trabaja sobre esta hipótesis. La pieza es una parodia que se transforma en tragedia que se transforma en parodia. Cuando el Muchacho en la última imagen sale, y se ríe y toda su lengua es el patacón de plata, y aprendió francés y mató al Niño, es Menem. Aprendí todo lo que había que aprender, lo pisé y ahora hago exactamente lo mismo, pero sin su aristocracia. El sobretodo del Niño no le cae bien, hace papelón. Se casará seguramente con actrices operadas, y bailará en programas de tevé, y se pintará de negro la pelada para disimular... Pero el objetivo político es el mismo que los otros, exacto. Esta analogía circula en la construcción de *El Niño Argentino* (Kartun, 2006a: 170-171).

Conexión con la unidad postdictadura. La metáfora goza de capacidad multireferencial: si bien remite al mismo tiempo histórico, también pone el eje en la figura del Niño Argentino, en quien para Kartun:

Resuenan también los “hijos del poder” actual, estos muchachos que hoy son noticia permanente: violentos, escandalosos, hacen fiestas de droga y muerte, juegan a pelearse, violan. Esos hijos de los políticos en el interior, de los grandes terratenientes de

¹¹ Para no abusar de la transcripción de la entrevista, sugerimos a los lectores leer la lúcida explicitación del mecanismo tragedia-parodia que desarrolla Kartun a continuación. Puede consultarse en internet (Dubatti, 2007).

provincia, esos gordos catamarqueños pasados de merca...
(Kartun, 2006a: 171).

En resumen: Kartun ya no cree en la “dramaturgia de la seguridad, de la confianza ciega” de los setenta, que descansaba en el discurso del partido y en la “soberbia” de una verdad que se creía sin fracturas, pero sigue reafirmando su convicción socialista como macropolítica alternativa (tipo 1). *El Niño Argentino* es un teatro de “denuncia” (no de “anuncio”), un teatro que desenmascara la subjetividad de derecha (enraizada en los orígenes de la Argentina, brutal en los años de la dictadura y ascendente en el menemismo), pero que no plantea “salida” o alternativa porque no parece verla. Un teatro de izquierda que, a través del gesto de denuncia, no evidencia resignación ni desesperanza, sino resistencia amparada en la macropolítica alternativa del socialismo y anhelo persistente de otra sociabilidad.

Conclusiones

Desde cosmovisiones y poéticas diversas, en el enlace de los siglos, Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun realizan, sin embargo, un trayecto estético-político coincidente por las relaciones macro/micro. Si en los noventa construyen micropolíticas de la resistencia (más autoafirmativas en Pavlovsky, más dolorosas y desamparadas en Kartun) al margen del apoyo en alguna macropolítica alternativa, ya en la crisis del neoliberalismo a fines del siglo XX o en los albores del postneoliberalismo en el siglo XXI vuelven sobre la macropolítica alternativa de izquierda para enfrentar la hegemónica del neoliberalismo. De acuerdo con la tipología antes planteada de las relaciones entre macropolítica y micropolítica, podemos señalar un pasaje del tipo 3 al tipo 1. En este último tipo, en términos de semántica estructural, la macropolítica alternativa se ubica en el eje de los valores como Destinator y Destinatario de las acciones del sujeto. Encontramos así en la obra de los dos maestros un comportamiento semejante respecto de la articulación de las poéticas políticas entre los siglos XX y XXI. El arco que relaciona a *Rojos globos rojos* y *Variaciones Meyerhold*, en Pavlovsky, y *Desde la lona* y *El Niño Argentino*, en Kartun, expresa los cambios en la formulación de las poéticas del teatro político y pone en evidencia el regreso de las macropolíticas alternativas de izquierda, desde estos casos relevantes, a los sistemas de representación del teatro nacional.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2000) *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia: Pre-Textos.
- Bartís, Ricardo (2003) *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires: Atuel.
- Bobbio, Norberto (1984) *Origen y fundamentos del poder político*, México: Grijalbo.
- Bobbio, Norberto, Nicola Matteuci y Gianfranco Pasquino, dirs. (1997) *Diccionario de política*, México: Siglo Veintiuno Editores, dos tomos (décima edición).
- Bourdieu, Pierre (1999) *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires: Eudeba.
- Braun, Edward (1995) *Meyerhold. A Revolution in Theatre*, London: Methuen.
- Cossa, Roberto (2004) “El teatro siempre hace política”, *Revista Ñ*, Edición Especial, Número Aniversario, n. 54, sábado 9 de octubre, 68.
- Diéguez, Ileana *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénica.
- Dubatti, Jorge (2004) *El teatro de Eduardo Pavlovsky: poéticas y política*, Tesis Doctoral. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Dos tomos. Disponible en el Repositorio Digital de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1568>
- (2005) “Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros”, en J. Dubatti, *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*, Buenos Aires: Atuel, 151-172.
- Coord. (2006) *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*, Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.
- (2007) “Entrevista a Mauricio Kartun”, incluida como anexo a continuación del artículo “Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros”. *La revista del CCC [en línea]*. Septiembre, 1. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/22/>.
- (2010) “El Niño Argentino, de Mauricio Kartun y la producción de sentido político: el teatro como “ladrillazo a la vidriera”, *Latin American Theatre Review*, The University of Kansas, EEUU., 43, 2 (Spring), 5-23.
- (2011) “El teatro de Buenos Aires en el siglo XXI: pluralismo, ‘canon imposible’ y post-neoliberalismo”, *Latin American Theatre Review*, The University of Kansas, EE.UU., 45, 1 (Fall), 45-73.
- (2012a) *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- (2012b) “Teatro, producción de sentido político y subjetividad (1990-2011)”, *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, Department of Spanish and

Portuguese, University of California, Irvine, 27, 53 (abril), 13-22. Número especial dedicado a “Poéticas teatrales y prácticas políticas 1990-2011”, coordinado por J. Dubatti.

----- (2015) “La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas”, en Luis Alberto Quevedo, comp., *La cultura argentina hoy. Tendencias!*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores y Fundación OSDE, 151-196.

Eco, Umberto (1992) *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen.

Foucault, Michel (1983) *El discurso del poder*, Buenos Aires: Folios.

Greimas, Algirdas J. (1976) *Semántica estructural*, Madrid: Gredos.

Guattari, Felix, y Rolnik, Suely (2006) *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.

Kartun, Mauricio (1993) *Teatro I*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor. Incluye *Chau Misterix, La casita de los viejos, Cumbia Morena Cumbia, Pericones, El partener, Salto al cielo*.

----- (1999a) *Teatro*, Madrid, Casa de América. Incluye *Como un puñal en las carnes, Desde la lona, Rápido nocturno, aire de foxtrot*.

----- (1999b) *Teatro II*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor. Incluye *Como un puñal en las carnes, Desde la lona, Rápido nocturno, aire de foxtrot*.

----- (2005) *La Madonnita*, Buenos Aires: Atuel.

----- (2006a) *El Niño Argentino*, Buenos Aires: Atuel.

----- (2006b) *Escritos 1975-2005*, Buenos Aires: Editorial Colihue.

----- (2006c) *Chau Misterix, El partener, La Madonnita, La suerte de la fea*, Buenos Aires: Losada.

----- (2006d) “Cartografía de una obra”, Revista *Teatro*, Complejo Teatral de Buenos Aires, XXVII, 85 (julio).

----- (2007) “Jugar al teatro sin solemnidad”, *Revista Ñ*, 21 de abril, 58-59.

----- (2012) *Tríptico patronal: El Niño Argentino, Ala de criados, Salomé de chacra*, Buenos Aires: Atuel.

----- (2014) *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*, Buenos Aires: Atuel.

Law, Alma, and Mel Gordon (1996) *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics. Actor Training in Revolutionary Russia*, Jefferson, North Carolina: McFarland & Company Publishers.

Meyerhold, Vsevolod E. (1969) *Meyerhold on Theatre*, ed. E. Braun, London: Methuen.

----- (1973) *Teoría teatral*, Madrid: Fundamentos.

----- (1992) *Textos teóricos*, ed. Juan Antonio Hormigón, Madrid: ADE.

- Morin, Edgar (2003) *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona: Gedisa.
- Morris, Nancy, et Philip R. Schlesinger (2000) “Des théories de la dépendance aux théories de la résistance”, *Hermès*, 28, 19-33.
- Pavlovsky, Eduardo (1994) *Rojos globos rojos*, Buenos Aires: Ediciones Babilonia.
- (1995) *El bocón*, Concepción del Uruguay, Entre Ríos, Argentina: Ediciones Ayllú.
- (1996) *Poroto. Historia de una táctica*, Concepción del Uruguay, Entre Ríos, Argentina: Ediciones Búsqueda de Ayllú.
- (1997) *Teatro completo I*, Buenos Aires: Ediciones Atuel. Contiene las obras *Poroto*, *Rojos globos rojos* (nueva versión), *Paso de dos*, *El bocón*, *Pablo*, *Potestad* y *Cámara lenta*.
- (1998) *Teatro completo II*, Buenos Aires: Ediciones Atuel. Incluye los textos *El Señor Laforgue*, *Tercero incluido*, *Cerca*, *Telarañas* y *El Señor Galíndez*.
- (1999a) *Micropolítica de la resistencia*, Buenos Aires: Eudeba/CISEG.
- (1999b) *Textos balbuceantes*, Buenos Aires: Ediciones Teatro Vivo.
- (1999c) *Poroto. Nueva versión para teatro*, Buenos Aires: Editorial Galerna y Búsqueda de Ayllu.
- (2000a) *La multiplicación dramática*, Buenos Aires: Editorial Galerna y Búsqueda de Ayllu. Escrito con Hernán Kesselman.
- (2000b) *Teatro completo III*, Buenos Aires: Ediciones Atuel. Incluye las obras *La muerte de Marguerite Duras*, *Textos balbuceantes*, *Poroto (nueva versión)*, *El Cardenal*, y los textos breves *La ley de la vida*, *Alguna vez* y *Trabajo rítmico*.
- (2001a) *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*, Buenos Aires: Atuel.
- (2001b) *Pequeño detalle*, Concepción del Uruguay, Entre Ríos, Argentina: Búsqueda de Ayllu.
- (2002) *Teatro completo IV*, Buenos Aires: Ediciones Atuel. Incluye *Volumnia*, *Pequeño detalle. Dos textos breves (2001)*, *Somos*, *La espera trágica*, *Un acto rápido*.
- (2004), *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, subjetividad y política*, Buenos Aires: Astralib.
- (2005a) “Auschwitz y sus complicidades”, *Página/12*, Buenos Aires, 5 de febrero.
- (2005b) *Teatro completo V*, Buenos Aires: Ediciones Atuel. Incluye los textos *Variaciones Meyerhold* (dos versiones y “Otras variaciones”), *Imperceptible*, *Análisis en París*, *El robot*, *La cacería*.
- Picon-Vallin, Beatrice (1990) *Meyerhold*, Paris, CNRS, Col. Les Voies de la Création Théâtrale, N° 17.

- Prélot, Marcel (2002) *La ciencia política*, Buenos Aires: Eudeba.
- Said, Edward (1996) *Representaciones del intelectual*, Barcelona: Paidós.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1985) *Filosofía de la praxis*, México: Grijalbo.
- Schmitt, Carl (1985) *Estudios políticos*, Madrid: Doncel.
- Stoppino, Mario (1997) “Poder”, en Bobbio, Norberto, Nicola Matteucci y Gianfraco Pasquino, dirs., *Diccionario de política*, México: Siglo Veintiuno Editores, 1997, tomo II (décima edición), 1190-1202.
- Weber, Max (1984) *Escritos políticos*, México: Folios, dos tomos.

**POÉTICA
COMPARADA:**
EL TEATRO GRIEGO
CLÁSICO EN LA
POSTDICTADURA.
ESQUILO EN LAS
REESCRITURAS Y LA
CONCEPCIÓN DE
DANIEL CASABLANCA
(2002-2011)

POÉTICA COMPARADA: EL TEATRO GRIEGO CLÁSICO EN LA POSTDICTADURA. ESQUILO EN LAS REESCRITURAS Y LA CONCEPCIÓN DE DANIEL CASABLANCA (2002-2011)

La productividad del teatro y la cultura clásicos constituye una constante en la dramaturgia y la escena argentinas, desde sus orígenes, en todo el trayecto de su historia y especialmente en el período de la postdictadura (1983-2014)¹. Algunos de los hitos fundamentales del teatro nacional en los últimos treinta años parten —directa o indirectamente— del mundo grecolatino antiguo, ya sea a través de la recreación de mitos, la adaptación escénica de textos literarios clásicos, la intertextualidad o la puesta en escena de comedias y tragedias clásicas.

Baste mencionar solo algunos casos notables del teatro de Buenos Aires seleccionados entre decenas de espectáculos: *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro; *La historia del teatro* (sic) (1989) por El Clú del Claun; la reescritura de *Antígona* de Sófocles, dirigida por Alberto Ure (1989); el mito del Minotauro en *Asterión* (1991) de Guillermo Angelelli; la adaptación de *Las aves* de Aristófanes en *Salto al cielo* (1991) de Mauricio Kartun; el mito de Orfeo en *La casa sin sosiego* (1992), ópera de cámara de Griselda Gambaro y Gerardo Gandini; la reescritura de la *Orestíada* de Esquilo en *La oscuridad de la razón* (1994) de Ricardo Monti, y de *Edipo Rey* de Sófocles en *Zoedipous* (1998) del Periférico de Objetos; la experiencia performativa *Filoctetes* realizada en las calles de Buenos Aires bajo la dirección de Emilio García Wehbi (2001); la versión de *Electra Shock* (2005), a partir del texto de Sófocles, dirigida por José María Muscari; *Lisístrata Unplugged* (2007) de Andrés Sahade, a partir de la comedia de Aristófanes; *Prometeo. Hasta el cuello* (2008), con dirección de Diego Starosta; *Medea* (2009) de Eurípides, protagonizado por Cristina Banegas y dirección de Pompeyo Audivert.

En este contexto, signado por la diversidad de las prácticas micropoéticas y el auge del canon de la multiplicidad (o canon imposible)², se destaca el trabajo de Daniel Casablanca con las tragedias de Esquilo.

¹ Remitimos a los resultados de la investigación “El imaginario clásico en la dramaturgia argentina de la postdictadura: relevamiento de textos y estado actual de la investigación”, radicada bajo nuestra dirección desde 2005 en el Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral, CIHTT, UBA, en la que participan las profesoras Cristina Quiroga y Natacha Koss.

² Véanse sobre el período de la postdictadura, Dubatti 2002, 2003, 2006, 2015.

Daniel Casablanca es uno de los más grandes actores cómicos de la Argentina y, paradójicamente, quien más sistemáticamente se ha vinculado a las tragedias de Esquilo, como director, desde el 2002 y hasta el presente. Intérprete ampliamente conocido y varias veces premiado, Casablanca es miembro fundador de la Banda de Teatro Los Macocos (nacida en 1985 y aún en actividad), grupo fundamental en la historia de la renovación teatral argentina después de la dictadura, con el que ha estrenado más de quince producciones³. Paralelamente a su trabajo en Macocos, desde 1988 desarrolla una amplia tarea como actor profesional, siempre en roles cómicos y contratado por las grandes salas oficiales. Para el Teatro San Martín o el Complejo Teatral de Buenos Aires, Casablanca ha realizado —entre muchos— personajes centrales de *La tempestad* de Shakespeare (dir. Claudio Hochman, 1997-1999), *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare (dir. Alicia Zanca, 2005), *Arlequín servidor de dos patrones* de Carlo Goldoni (dir. Alicia Zanca, 2007) y *Tóc toc* de Laurent Baffie (dir. Lía Jelín, 2011-2014 y continúa con éxito en el circuito comercial). Casablanca estudió en la Escuela Nacional de Arte Dramático (1984-1987) y con Los Volatineros en la Escuela del Parque (1985-1988). Luego se formó con Cristina Moreira, a través de quien tomó contacto con los métodos de Jacques Lecoq y Philippe Gaulier y practicó sistemáticamente en las materias Tragedia, Bufón, Clown y Máscara Neutra. También realizó un taller intensivo de clown con Raquel Sokolowicz. Ya en 1988 fundó su escuela de teatro, con un programa de estudios que consiste en tres niveles de cursos anuales (1º Nivel: Introducción a los juegos teatrales; 2º Nivel: Géneros: tragedia, bufón y esencia; 3º Nivel: Creación colectiva y realización de un espectáculo). Prepara actualmente un libro, *Escuela Casablanca. Método del Actor Creador*, en el que ilustra los principios de su pedagogía y su pensamiento teatral, una suerte de Filosofía de la Praxis de gran originalidad. Con elencos surgidos de la Escuela Casablanca ha estrenado hasta hoy una veintena de espectáculos. Pero además ha dirigido numerosos espectáculos en otros circuitos: *Alma de Saxofón (Grupo Cuatro Vientos)* (1997, 1er Festival Internacional de Teatro de la Ciudad de Buenos Aires); *44 atardeceres*, espectáculo basado en *El Principito* de Saint-Exupéry (2000, Auditorio de la Alianza Francesa y gira por todo el país); *Cenicenta la historia continúa*, espectáculo infantil (2000, Teatro Maipo); *Forever Young* (2012, Teatro Picadero y

³ Para la historia de Macocos sugerimos la consulta de nuestro estudio preliminar a *Teatro deshecho I. Flora y fauna de la creación macocal*, de Los Macocos Banda de Teatro (2002: 5-51).

numerosas reposiciones) de Eric Gedeon. Realizó, además, la dirección actoral y colaboración artística de *Hermosura*, producción del grupo El Descueve.

Entre 2002 y 2011, con alumnos de su escuela y actores profesionales, Casablanca ha puesto en escena espectáculos centrados en versiones de las tragedias de Esquilo. No se trata de meras muestras de fin de curso con alumnos, sino de espectáculos completos, que integraron la cartelera porteña y estuvieron abiertos al público en temporada.

Las fichas técnicas completas de los espectáculos de la serie dedicada a Esquilo son las siguientes:

Prometeo

Versión de *Prometeo encadenado*

ELENCO: Rodrigo Bello, Daniel Campomanesi, Marcelo Cioffi, Walter Iapeghino, Yamila Kargieman, Julio Martínez, Adriana Sagabache, Ana Said, María José Salvo, Mariana Vidal, Alejandro Zanga

ENTRENAMIENTO ACTORAL: César Lerner

ENTRENAMIENTO VOCAL: Marcelo Xicarts

ASISTENCIA DE DIRECCIÓN: Andrés Sahade

DIRECCIÓN: Daniel Casablanca

2002 - IFT (espacio debajo del escenario de la Sala Grande,
Boulogne Sur Mer 549)

2003 - Sala El Gato Viejo (Avenida del Libertador 405, y Suipacha)

Los Persas

Versión de la tragedia homónima

ELENCO: Daniel Campomenosi, Julia Cavagna, Dolores Escardó, Mathías Florencio, Marisa González, Chula - Chechi, Natalia Sánchez, Gusto

DIRECCIÓN: Daniel Casablanca

2004 - El Ombligo de la Luna (Anchorena 364)

Las Suplicantes

Versión de la tragedia homónima

ELENCO: Gonzalo Amor, Lucía Ballefin Benites, Guadalupe Bervih, Gabriela Biebel, Julio Graham, Gustavo Iapeghino, Claudia Tassano Eckart

DISEÑO DE MAQUILLAJE: Daniela Sitnisky

ENTRENAMIENTO VOCAL: Marcelo Xircats

ASISTENCIA DE DIRECCIÓN: Andrés Sahade

DIRECCIÓN: Daniel Casablanca
2005 - IFT

Sitiados

Versión de *Los siete contra Tebas*

DRAMATURGIA: Federico Ara, Daniel Casablanca

ELENCO: Federico Ara, Karina Arazi, María Eugenia Berenc, Mercedes Candegabe, Verónica Cohen, Déborah Mariño, Lucila Perugini, Lucía Pochat, Germán Ruccella, Andrés Serebrenik, Alejandra Tuculet

ASISTENCIA DE DIRECCIÓN: Gabriela Biebel, Andrés Sahade

DIRECCIÓN: Daniel Casablanca

2007 - Absurdo Palermo (Ravignani 1557)

Las suplicantes

DRAMATURGIA: Gabriela Biebel

ACTÚAN: Lucía Ballefin Benites, Guadalupe Bervih, Gabriela Biebel, Santiago Camporino, Andrés Sahade, Alejandro Zanga

ESCENOGRAFÍA: Santiago Camporino

DISEÑO DE VESTUARIO: Santiago Camporino

ENTRENAMIENTO CORPORAL: Lucía Ballefin Benites

ENTRENAMIENTO VOCAL: Alejandro Zanga

ASISTENCIA GENERAL: Camila Cruz

PRENSA: Tehagolaprensa

PRODUCCIÓN EJECUTIVA: Guadalupe Bervih

PUESTA EN ESCENA: Daniel Casablanca, Andrés Sahade

DIRECCIÓN: Daniel Casablanca, Andrés Sahade

2010 - 2011 Teatro La Comedia (Rodríguez Peña 1062)

Prometo en trance

Versión de *Prometeo encadenado*

ADAPTACIÓN: Martín Bontempo, Ariel Cagnola, Sebastián Póveda

ACTÚAN: Martín Bontempo, Ariel Cagnola, Pablo Grey, Mercedes Moreno, Ana Clara Ochoa, Sebastián Póveda, Mariela Rey, Carolina Vargas

DISEÑO DE VESTUARIO: Mariela Rey

REALIZACIÓN DE VESTUARIO: Mariela Rey

MÚSICA: Martín Bontempo

FOTOGRAFÍA: Ángeles Caputo

DISEÑO GRÁFICO: Carli Arístides

ASISTENCIA DE VESTUARIO: Sebastián Póveda

COLABORACIÓN GENERAL: Pablo Grey

DIRECCIÓN: Gabriela Biebel, Daniel Casablanca

2011 - Escuela Casablanca (Conde 971)

Esquilo según la concepción directorial

La Poética Comparada (Dubatti, 2010: 91-116), disciplina subsidiaria del Teatro Comparado, pone el acento en que los vínculos interterritoriales, interculturales e interlingüísticos generan procesos de reescritura. La puesta en escena y la dramaturgia de adaptación son algunas de las modalidades más frecuentes de vinculación de los escenarios argentinos con el teatro y la literatura extranjeros, y especialmente con el teatro y la literatura de épocas distantes, como en el caso del teatro griego clásico. La reescritura teatral (dramática o escénica) parte de uno o varios textos-fuente (teatrales o no) previos, reconocibles y declarados, para proponer una versión elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad. El reconocimiento de la categoría dramaturgia de adaptación, así como el de la puesta en escena como reescritura, resultan una de las conquistas más valiosas de los estudios teatrales y del campo editorial de las últimas décadas. Se conecta además con la ampliación del concepto de texto dramático consolidada en la Argentina de los años de postdictadura, relacionable a su vez con otras categorías de dramaturgia, por ejemplo, de dirección y de actuación. Reescribir implica recuperar los valores (narrativos, morfológicos, fonéticos, semánticos, lingüísticos, etc.) del texto previo, pero también implementar sobre él una política de la diferencia, vinculada a la nueva territorialidad y a la percepción del tiempo presente.

Una primera aproximación a las versiones de Casablanca a partir de los textos de Esquilo impone una perspectiva: no la de quien busca la confirmación, la “fidelidad” o el “respeto” a los textos de Esquilo, sino, por el contrario, la de quien está dispuesto a percibir diferencias, apropiaciones, mezclas y sincretismos, nuevos procedimientos y significaciones. Interesa saber cómo el texto-destino reelabora, fusiona, hibridiza culturas, estados del teatro, territorialidades, poéticas y concepciones. Por otra parte, cómo intervienen en la

constitución de una nueva poética las técnicas y el entrenamiento de los actores en cuyo trabajo se materializa el acontecimiento teatral.

Para comprender esos procesos de reescritura, entendidos como formas de apropiación, re-poetización y re-significación, en la triple dimensión del análisis de la poética: estructura – trabajo – concepción (Dubatti, 2010: 117-152), la entrevista con el director y el acceso a su archivo son de suma utilidad para la investigación. En ellos nos centraremos.

Esquilo y “las zonas perdidas del teatro”

¿Por qué el interés por la tragedia en un actor cómico devenido director? Según nos explicó Daniel Casablanca en una entrevista⁴:

“Disfruté mucho cuando estudié tragedia con Cristina Moreira, aunque seguramente la gente se reía de mi actuación... Como mi instrumento no da para el género, lo disfruto como docente y director. Dicto tragedia a los alumnos de segundo año, después de un año de juego teatral. Para los alumnos ahora el protagonismo no es del juego, sino del texto. Esquilo es el centro absoluto. No puede haber tanto juego físico porque eso estaría compitiendo con la importancia del texto”.

¿Por qué Esquilo y no Sófocles o Eurípides, mucho más representados que Esquilo en la escena argentina? Casablanca propone una perspectiva inesperada, sin duda articuladora de la concepción de sus puestas en escena:

“Esquilo es el más puro, el más mágico. Se diferencia de Sófocles y Eurípides, que son mucho más ‘modernos’ y más viejos al mismo tiempo. Leo a Sófocles y a Eurípides y tienen algo de películas viejas. Esquilo entra en otra categoría: casi no es teatro. Está más cerca del ritual. Además, encarna los grandes lamentos del hombre. La información narrativa es pequeña, entonces todo lo que queda es puro teatro. Es poco intelectual, es muy visceral.

⁴ Realizada por el autor de este artículo en Buenos Aires en sucesivos encuentros durante el mes de julio de 2007.

Esquilo me permite recuperar zonas perdidas del teatro, un teatro puro. Tal vez suene ingrato con Sófocles, pero recién poniendo en escena *Los siete contra Tebas* entendí *Antígona*. Sófocles viene de allí: seguramente se inspiró en Esquilo para escribir *Antígona*. Esquilo es el creador de la gran convención del teatro”.

Frente a estas afirmaciones, que se apropian de la figura y el legado de Esquilo con absoluta libertad, cabe preguntarse: ¿qué sabe Casablanca de Esquilo, qué ha estudiado? Casablanca contesta, poniendo en evidencia el valor de la apropiación desde una nueva concepción, sin duda anclada en una nueva historicidad y territorialidad, la de Buenos Aires en el siglo XXI:

“Que fue un guerrero, se nota que escribe como un militar. No un militar argentino ni americano, sino un héroe clásico. Sé que por lo que escribió se tuvo que ir de Grecia. Fue un héroe de guerra y termina su vida desterrado en Creta a causa de sus obras. Esquilo tiene algo de brujo, de sacerdote de ditirambo. Tiene algo de Don Genaro, el bailarín de Carlos Castaneda [*Relatos de poder*, 1975], algo de chamán. Los textos de Esquilo tienen magia antropológica. Cuando les doy los textos de Esquilo a mis alumnos y los leen, se ríen, me dicen que estoy loco. Pero cuando el cuerpo se pone en movimiento desde las grandes energías hieráticas, o desde los grandes fenómenos naturales, cuando el fuego, los grandes ríos rápidos o el hielo dicen estos textos, la magia es inconmensurable”.

Según Casablanca, “para el espectador actual no es fácil entrar en la convención de Esquilo. Es una experiencia religiosa a la que la gente entra con mucha resistencia. Al principio aparecen los chistes y las risitas, pero, cuando se instala el código, no tiene pausa”.

“La tragedia tiene una zona de opresión y ahogo muy grande, pero en un momento ingresa en una zona de liberación. Nadie quiere vivir tragedias, todo el mundo prefiere escapar, pero también es catártico. Es muy sanador. La comedia pasatista es más fácil, pero no deja nada. No tiene riesgo para el espectador. El artista apuesta a arriesgar para que el espectador arriesgue

con él. Para que el espectador no actúe de espectador. Desafío y riesgo. La tragedia es liberadora, pero hay que bancársela”. “Esquilo siempre te representa: una tragedia que hayas vivido, un dolor muy grande que estés transitando, el dolor de un país, un acontecimiento importante en el mundo. Se relaciona con los grandes lamentos, catástrofes, infortunios del hombre. No hay manera de quedar afuera. Si pasás la etapa de resistencia. Cuando hicimos *Los sitiados* [reescritura de *Los Siete contra Tebas*] todo el tiempo yo sentía la imagen de las Torres Gemelas. No es una idea impuesta: conectaba el dolor”.

Le preguntamos por la naturalización de la tragedia en los medios masivos, que a cada rato en los noticieros muestran tragemas (en el sentido que Jan Kott otorga al término) y esto implica una insensibilización: ¿por qué regresar a la tragedia clásica, qué más trágico que la realidad? “La tragedia es un hecho poético y sanador, en cambio la realidad es trivial —afirma Casablanca—. Los noticieros banalizan, la tragedia otorga sentido, construye sentido. Ir al teatro es un acto religioso”.

Por otra parte, “Esquilo propone una invocación a los muertos”, asegura el director, y ello lo conecta con una tendencia potente en la escena argentina contemporánea: el teatro de los muertos (Dubatti, 2014: 137-164).

Para Casablanca es fundamental la reescritura como nuevo territorio intercultural, interterritorial, interhistórico, en tanto “la adaptación consiste en liberar el texto de aquellas cosas que no tienen sentido para un espectador común. Esquilo es mucho más fácil de adaptar porque tiene una síntesis enorme”.

“Adaptar es establecer cruces con la contemporaneidad, puentes con el tiempo más próximo. Buscar una imagen más heterogénea. Ambienté *Los sitiados* en la década del 40, en la guerra, y los convertí en una familia judía. El camino hacia la profundización de la tragedia es humanizarla. La tragedia es dura y resulta indispensable que el espectador pueda familiarizarse con ese mundo”.

En el programa de trabajo de Casablanca está estrenar las siete tragedias conservadas. ¿Por qué el ciclo completo?

“Porque sigo descubriéndolo. Cuando hice la primera tragedia no sabía a dónde iba a llegar. La fascinación que me produce Esquilo me impide dejarlo. Jamás pensé que iba a hacer *Los Persas* o *Las Suplicantes*. No tener la obra completa de Esquilo es una gran desgracia. Es de una gran actualidad. *Las Suplicantes* es un panfleto feminista que defiende los derechos de la mujer en la Grecia Clásica”.

Casablanca lee a Esquilo desde procedimientos poéticos contemporáneos que religan con lo ancestral:

“La tragedia de Esquilo permite trabajar con procedimientos minimalistas: la repetición, lo cíclico, la continuidad, la música reiterativa. Por eso siempre trabajo musicalmente con Philip Glass, con [J. S.] Bach o con el recorte de secuencias musicales de clásicos, cortadas y repetidas. La repetición es fundamental porque tiene que ver con las danzas ceremoniales. El trance se logra por la vía de la repetición”.

Técnicas y entrenamiento para el actor creador

Resulta revelador conocer cómo Casablanca concibe el entrenamiento del actor y las técnicas interpretativas que deben adquirirse y practicarse para representar los textos de Esquilo:

“Contacto del actor con las grandes energías hieráticas o naturales, de concentración profunda. El actor atraviesa caminos de lava o lagos de aceite hirviendo, cascadas, grandes montañas, fieras heridas. Los grandes viajes internos del actor, en los que está concentrado sobre sí mismo y desvinculado del espectador. El actor en vínculo con Dios, con el cielo. El espectador observa algo que está pasando ahí entre el actor y los dioses. No hay comunicación directa con el espectador. Son energías extra-cotidianas. El actor mira del horizonte hacia arriba, porque con esta energía, si mirás de frente a un espectador, lo pulverizás. Lo ponés en una zona de incomodidad absoluta, más si se trata de

una sala independiente de pequeña dimensión. La tragedia se hacía en teatros grandes como estadios de fútbol. La tragedia es muy formal. Todo debe ser bello y potente”.

“Esquilo reclama un actor sin los comportamientos cotidianos: tiene poca movilidad, movimientos económicos, pero muy importantes. Un giro de cabeza puede tener una importancia enorme. Coros de canto, de movimiento y coros energéticos. Ligado a la búsqueda del ritual, la concentración profunda, individual y colectiva. Prometeo puede convertirse en un coro de cuatro Prometeos, pero para el tema del héroe hace falta valorar una figura individual. La entrada del héroe, la caída del héroe. Darío regresando de la muerte no puede ser sino una figura individual”.

Actuar los textos de Esquilo exige desprenderse de los saberes de otras técnicas y métodos actorales.

“A diferencia del teatro contemporáneo, las tragedias de Esquilo son textos inabarcables desde tu experiencia personal. No se puede apelar a la memoria emocional o al propio pasado. Me interesa investigar entonces cómo estos personajes pueden llegar a la emoción y no quedar fríos. Lo rígido tiene que conmover. Debo tener muy en cuenta que el espectador está una hora y media viendo al actor afectado por esas energías”.

Puesto a reivindicar modelos de trabajo actoral, Casablanca explicita su deuda con Jacques Lecoq:

“Me formé con el método Lecoq y lo siento como un pensamiento cercano. Pero mi trayectoria de trabajo en el actor creador me da una diferencia. Las reglas básicas de la tragedia vienen de Lecoq y las conocí a través de [Cristina] Moreira. Energías grandilocuentes, alejadas de lo cotidiano, movimiento escénico muy formal y cuidado, mirada desde el horizonte hacia arriba, no comunicación directa con el espectador, síntesis en los movimientos, protagonismo del texto, presencia de los elementos: agua y fuego, así como el trabajo con la belleza, el volumen, el

aroma de los elementos (uso de sahumerios); códigos de síntesis (unidad) y de alteridad (diferencia con la vida común)”.

Casablanca piensa su relación con Lecoq a partir de su peculiar idea del “actor creador”. No se trata de un “lecoquismo” ortodoxo, sino heterodoxo, híbrido, nueva apropiación —como la esquileana— desde otra territorialidad e historicidad, desde otra experiencia actoral.

“Es un concepto más ideológico que de formación técnica-actoral. Es una contraposición al concepto de actor instrumento. El actor instrumento es el actor entrenado, técnicamente funcional, al servicio de un director o autor o productor, al servicio de un discurso que no le es totalmente propio y en algunos casos no lo representa. Un actor mercenario. Por el contrario, un actor creador entrena y va acumulando los conceptos teóricos de la técnica a medida que transita con su cuerpo la experiencia física-expresiva, y tiene la posibilidad él mismo de recuperar, ‘repetir’, palabra básica en el hecho teatral. Recuperar un ejercicio sin necesidad de una voz exterior (director o docente) que repita la consigna. La consigna en el primer ejercicio debe ser clara y precisa, una orden concreta que pone al cuerpo en movimiento para que el actor deje de pensar y sea expresión en el espacio. Esa orden se convierte en un estímulo directo, una energía (calidad de movimiento), acompañada a veces por un recurso técnico, límite para desarrollar y aprovechar de maneras distintas esa calidad de movimiento que de esta manera se convierte en máscara. Si la consigna en el primer ejercicio fue clara y precisa, la repetición del ejercicio será la apropiación del recurso. En una segunda y tercera repetición, el actor es dueño de esa orden técnica. Esta experiencia le permite aplicar lo aprendido con otra mirada, conocimiento teórico-práctico de la experiencia. En la medida en que se suman ejercicios, aumenta el discurso técnico del actor, que puede empezar a combinar recursos enriqueciendo su lenguaje expresivo. Puede evaluar, puede dialogar con sus pares y puede modificar desde su propio discurso técnico el próximo paso. Tiene las herramientas técnicas para modificar el futuro. Esta repetición es el ensayo. El ejercicio que muere súbitamente en su

primer intento puede ser muy efectivo, divertido, relajado para el actor, que en cero solo recibe órdenes de afuera. Pero ese ejercicio sin repetición no asegura la concientización de ese material. No asegura el aprendizaje. Solo será entrenamiento de un cuerpo expresivo, elongación de la expresión. Falta el 50% de trabajo, la apropiación de los códigos, que el actor disponga de todos estos recursos y en las combinaciones que él solo imagine para volver a probar y arriesgar. Estas repeticiones lo llevan irremediamente a un trabajo de puesta. Un actor comprometido desde la actuación con todo lo que encierra al hecho teatral: 1. la orden básica para que el cuerpo arranque; 2. los recursos, vías para el tránsito de ese cuerpo en movimiento (nacimiento de la máscara); 3. objetos o elementos que respondan a los movimientos de esta máscara (acciones); 4. la imagen (el texto no dicho: vestuario, música, luz). El texto no dicho funciona directamente con la expresión del cuerpo. Un vestuario puede fortalecer el personaje y permitirle al actor disminuir el volumen expresivo para subrayar o contraponer lo que el cuerpo está haciendo. Todo esto sobre el tapete hace a un actor creador”.

Para Casablanca, los objetivos del género tragedia son la concentración profunda y el “viaje del actor”, que implican un recorrido, en el que se pone en juego “la energía de los elementos, de los animales, de los tímpanos, del árbol. Son energías de larga duración, acordes con los textos de Esquilo, de intensidad sostenida”. Le pedimos que desarrolle algunos ejemplos:

“El árbol: me concentro, apoyo la planta de los pies, los pies se aferran al suelo como raíces, siento que circula la sabia por todo el cuerpo, las manos se convierten en las ramas. Energía de poco movimiento, pero muy potente porque toma la energía de la tierra. Y el árbol, que es un cero trágico, un neutro trágico, sufre brisa, viento y tormenta”.

“El vientre materno: el agua tibia, cerrada, fetal, pequeña, de nivel bajo, va hacia un lago, que es más fresco, y el lago se convierte en rápido y este desemboca en el mar y termina siendo Poseidón”.

“El fuego: un carbón, una brasa, la chispa, el fuego”.

“Esas energías se usan en los entrenamientos y durante los espectáculos. La presencia de estas energías garantiza que no se torne un material puramente formal, que no pierda vida. Hay que decir el texto desde estos estados puros de juego físico. El actor se puede divertir haciendo tragedia, no tiene por qué estar sufriendo. Juego a subirme al caballo alado y volar: desde esa situación interna digo el texto. Esos juegos se recuperan de función a función”.

Le preguntamos entonces por sus diferencias con Lecoq y Moreira y Casablanca asevera:

“Es que ellos trabajan con estas calidades o títulos, pero aseguran que hay un resultado formal lógico al que hay que llegar, vienen del mimo y de la danza. A mí me interesa como cocina interna del actor, no busco un resultado formal especial. El método Lecoq peca de demasiada formalidad expresiva en sus finales. Hay una manera de que se hagan las cosas. Para mí estas energías son estímulos: después el actor llega a un objetivo con eso. Lo importante es que técnicamente lo pueda recuperar siempre que quiera. La calidad del juego va a ser arrítmica porque el juego así lo propone”.

De *Prometeo encadenado* a *Prometeo* (2002-2003)

Indagamos a Casablanca en torno de los procesos de trabajo sobre *Prometeo encadenado*, primera de sus reescrituras estrenadas.⁵

“Tomamos como base de traducción la edición de Gredos, confrontada con otras traducciones que aportan lectura e interpretaciones muy diferentes. Usamos un vocabulario actualizado, pero no localizado en Buenos Aires. En el texto no hay indicaciones de cómo ponerlo en escena, pero es porque la buena obra no las necesita. Encarné a Prometeo en cuatro actores porque Prometeo podía estar en más de un lugar a la vez”.

⁵ Conservamos un video de la puesta en escena en el IFT (2002) en nuestro archivo, por gentileza de Daniel Casablanca.

“Prometeo es el prototipo del superhombre que peca. Es el primero en todo. Es castigado (como en el pecado original) por informarse. Queda apresado por dar el fuego a los hombres. La imagen del castigo era sintetizada con una máscara”.

“Según parece el texto que conservamos es la segunda parte de la trilogía trágica. Como se ha perdido la primera parte, pensé: el principio es el principio, y busqué textos vinculados al origen cosmogónico del mundo y del hombre, el nacimiento del hombre y de las cosas. Recreamos en una escena el *Popol-Vuh* y hacíamos un hombre de arcilla, ante los ojos de los espectadores. También remitimos al *Génesis*, ‘En el principio fue el Verbo’, y trabajábamos todo el comienzo en la oscuridad. Alejandro Zanga era el Prometeo principal y a la vez la voz del *Popol-Vuh* y del *Génesis*. Ropa de taller, lugar ochentoso, de fábrica. Hermes: herrero”.

“El de *Prometeo* fue mi primer elenco grande y eso me impulsó a trabajar con un solo texto completo (antes trabajaba con fragmentos, un *collage*, que incluía fragmentos de Sófocles y Eurípides). El personaje de Io también aparecía en tres actrices con el mismo vestuario. La razón es sencilla: tenía que trabajar con tres actrices. En algunos casos el desdoble funciona y en otros no”.

“Hicimos un entrenamiento de percusión con César Lerner y nos pareció que lo mejor que entraba eran los tachos grandes. El uso de grandes timbales estaba en la época: Stomp, El Choque Urbano. Se suma la atemporalidad de la sala del IFT, una caverna. Prefiero la sala de cámara para la tragedia y los espacios no convencionales o los naturales, al aire libre”.

¿Por qué *Prometeo* en la primera experiencia de dirección de Esquilo?

“Es un texto con el que vengo trabajando desde siempre. El lamento de Prometeo encadenado es de una belleza absoluta. Me fascina su prepotencia, su arrogancia de no aceptar la negociación con Zeus. Es el gran momento, la gran decisión de Prometeo. La secuencia de interés es Prometeo sabio, el que descubre el fuego y lo roba, el encadenado. Sumamos al texto unos versos de Juan Goytisolo (“Palabras para Julia”), que le dicen a Prometeo cuando lo encadenan; y una canción tradicional de José Luis Castiñeira

de Dios con su grupo Anacrusa: ‘No me río de la muerte’, folclore anónimo argentino. También incorporamos Bach. En un espectáculo anterior trabajamos la *Pasión según San Mateo* con ejecutivos, se les abrían los maletines, uno de ellos era crucificado y se decía el lamento de Prometeo”.

¿Cómo fue el entrenamiento y las técnicas actorales en aquella primera experiencia?

“En el caso de *Prometeo* trabajamos con la fiera herida atacada por la espalda, el árbol huracanado que no sufre el huracán, sino que lo resiste, el tímpano y con el mar agitado (Poseidón). Llevo baldes de hielo y los actores hacen la energía con el hielo en la mano. Trabajo con sufrir el hielo —algo humano, melodramático— y convertirse en el hielo, que es mucho más hierático: el héroe no sufre. No hay una energía constante, sino momentos. Es como un trabajo de guion cinematográfico: el actor tiene una disponibilidad de energías y trabaja cada momento con una energía diferente”.

“Devenir de energías en *Prometeo*: peca y pasa por una alegría cuando les da el fuego a los hombres; eso va a terminar en un desastre, pero está contento; el momento de mayor furia es cuando habla con Hefesto. Hefesto corta carne y la cocina: mediación y delegación de la tortura a un campo simbólico. Traducir la violencia. El muñeco de barro, la carne, el yunque, la máscara como cárcel y cadenas, funcionan como delegaciones simbólicas”.

El testimonio de Daniel Casablanca sobre su relación con la tragedia esquileana devela aspectos fundamentales de su apropiación heterodoxa, desprejuiciada y transformadora, tanto en la estructura de su poética como en las formas de trabajo creativo y la concepción. ¿Cuánto hay en su poética del Esquilo histórico? Poco importa. El eje comparatista privilegia la perspectiva de la reescritura y el ejercicio contrastivo del pasado con las nuevas coordenadas de un artista singular desde Buenos Aires en el siglo XXI. A través de los siglos y de innumerables mediaciones, Casablanca construye su propio Esquilo y, al mismo tiempo y más allá de las diferencias, opera como intermediario de la presencia del gran trágico en el presente del teatro argentino.

Bibliografía

- Dubatti, Jorge (2002) Coord., *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*. *Micropoéticas I*, Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación.
- (2003) Coord., *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002)*. *Micropoéticas II*, Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación.
- (2006) Coord., *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura*. *Micropoéticas III*, Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.
- (2010) *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires: Atuel.
- (2014) *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires: Atuel.
- (2015) “La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas”, en Luis Alberto Quevedo, compilador, *La cultura argentina hoy. Tendencias!*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores y Fundación OSDE, 151-196.
- Esquilo (1982) *Tragedias*, traducción y notas de B. Perea, introducción general de F. Rodríguez Adrados, revisión de B. Cabellos, Madrid: Gredos.
- Kott, Jan (1987) *The Eating of The Gods. An Interpretation of Greek Tragedy*, Northwestern University Press, Illinois.
- Lecoq, Jacques (2003) *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*, Barcelona: Alba Editorial.
- Macocos Banda de Teatro (2002) *Teatro deshecho I. Flora y fauna de la creación macocal*, Buenos Aires: Editorial Atuel. Incluye *Macocos, adiós y buena suerte*, *Macocos Geometría de un viaje*, *La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi* y *Los Albornoz (Delicias de una familia argentina)*. Estudio preliminar (5-51) y edición al cuidado de J. Dubatti.
- Moreira, Cristina (2010) *Las múltiples caras del actor*, Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

**MATERIA FÁUSTICA Y
POÉTICA EN *FAUSTO*
Y *LA SED* (2012-2014)
DE GUILLERMO
YANÍCOLA**

—

MATERIA FÁUSTICA Y POÉTICA EN *FAUSTO Y LA SED* (2012-2014) DE GUILLERMO YANÍCOLA

A Guillermo Yanícola (1966-2019), *in memoriam*

Introducción

Motivados por la investigación que venimos realizando sobre la presencia del mito de Fausto en el teatro argentino,¹ y por el respeto que nos inspiran los valores del teatro independiente de Mar del Plata, tomamos contacto, durante la temporada de verano de diciembre 2012 - enero y febrero 2013, con un espectáculo escrito y dirigido por Guillermo Yanícola: *Fausto y la sed*, presentado en el Espacio La Bicicleta, sala independiente ubicada en Falucho 4466, en un barrio alejado del centro teatral marplatense.² Consideramos que se trata de una contribución fundamental al desarrollo del mito fáustico en la escena nacional, de alta complejidad, originalidad y calidad artística, así como un acontecimiento teatral de primer nivel, entre las expresiones más logradas de la avanzada del teatro argentino de experimentación.

En la gacetilla de promoción de *Fausto y la sed* se ofrecía, sin firma, la siguiente editorialización del espectáculo:

¹ Véanse algunos resultados de esta investigación en la bibliografía al final de este artículo: Dubatti 2009, 2011, 2014a, 2014b, 2014d, 2019a, 2019b, 2020.

² Ficha técnica del programa de mano: Elenco (por orden de aparición, se detalla entre paréntesis el personaje): Juan Barciulli (Enrique), Natalia Trípodí (Gretchen), Jorge Cortese (Wagner), Estefanía Sáez (Stacey), Romina Rey (Camarera), Sebastián Larocca (Marlowe), Natalia Prous (Margarita), María Dondero (Virginia Rappe), Tamara Chanllío (Lilith), Paola Melo (Sirvienta), Alicia Costantino (Hermenegilda), Camilo Pérez (Valentín 1), Miguel Del Río (Valentín 2), Hector Perelló (Rosco), Alicia Bruno (Catalina/Helena), Andrés Farenga (André), Cecilia Braghetta (Águeda). Realización vidrio: Martín Yanícola. Realización cartapesta: Lucas Manso. Realización bijou: Mona de Marco. Asistencia arnés: Facundo Mosquera. Fotografía: Carla Areta. Voz en off recitadora: Porota Vasoin. Asistencia técnica en escena: Maxi Mena y Bruno Festa. Asistencia coreográfica: Bruno Festa. Dramaturgia y dirección: Guillermo Yanícola. En el programa de mano se aclara: "Inspirado en el mito de Fausto" y se reproduce también la lista de temas musicales: "*Música: E penso a te y Mio canto libero* de Lucio Battisti; *Caravan* de Duke Ellington y Juan Tizol, en versiones de Art Blakey, The New York Voices, Thelonious Monk, Michael Petrucciani, Duke Ellington, Spanish Brass, Ella Fitzgerald, Cassandra Wilson, Fanfare Ciocarlia, Dee Dee Bridgewater, Los Iracundos y Shirley Scott".

Una versión del Fausto con 17 actores en 33 escenas en 4 espacios teatrales diferentes (espacios hallados) en un centro cultural periférico de Mar del Plata. El mito del Fausto, la venta del alma al diablo, desde sus más famosas versiones (Goethe, del Campo, Marlowe) y otras menos conocidas; y otras obras en donde este mito se presenta. [sic] Y nuestra propia lectura y reflexión. Historias que se cruzan y entrelazan, todo se cruza y entrelaza: el tiempo, los espacios, las tramas, dramaturgos y personajes, actores y público, margaritas y valentines, faustos y mefistos, dios y diablo, vivos y muertos. En fin, un espectáculo que no te podés perder.³

A continuación, se reproducía la frase: “‘El hombre solo se conoce a sí mismo por la acción’, Goethe”. La gacetilla incluía además el siguiente “Aviso”: “No se permitirá el ingreso con niños. El espectáculo impone que el espectador se traslade, si bien hay sillas para ubicarse, hay varios momentos en que deberá permanecer de pie. Duración: 120 minutos”.

En la puesta a la que asistimos a mediados de enero de 2013, la duración fue de 140 minutos, sin intervalo. Como el espectáculo incluía dos escenas a cielo abierto, una en la calle y otra en el amplio jardín interior de la casa, el día de la función los espectadores (que debían comprar las entradas anticipadamente⁴) recibían por mail esta advertencia vinculada a los desplazamientos y situaciones conviviales en el acontecimiento teatral: “Si llueve mucho, se suspende. Si llovizna, llevar paraguas”. La obra se repuso en la temporada de verano de 2014, en el mismo espacio, y siempre con muy buena respuesta de público.

Yanícola nos facilitó el texto dramático inédito de *Fausto y la sed* en agosto de 2013, fijado en versión definitiva como texto postescénico, es decir, *a posteriori* de la experiencia escénica y resultante de ella.⁵ Esperamos publicarlo próximamente en una antología de textos dramáticos argentinos sobre materia

³ Respetamos fielmente redacción y puntuación originales de la gacetilla, que conservamos en nuestro archivo.

⁴ La gacetilla incluía dos locales de venta y un teléfono, un mail y dirección de Facebook para contacto.

⁵ Para la distinción entre texto dramático preescénico, escénico y postescénico, véase Dubatti 2013a.

fáustica que permanecen hasta hoy inéditos.⁶ Centraremos nuestro análisis en algunas observaciones sobre la poética del espectáculo a partir de dicho texto dramático postescénico provisto por el autor⁷, a las que sumaremos reflexiones del artista obtenidas en dos entrevistas⁸ y un metatexto —“Una mirada sobre la catarsis en *Fausto y la sed*— escrito por Yanícola que él mismo nos envió.

Dirección/dramaturgia de Guillermo Yanícola

Músico, actor, director, dramaturgo y cuentista, Guillermo Carlos Yanícola es una de las figuras sobresalientes del teatro marplatense.⁹ “Nací en Capital Federal, el 1 de septiembre de 1966 —refirió en entrevista—. Nunca viví en Capital. Viví en Muñiz, Provincia de Buenos Aires, hasta cumplir los 10 años, mi familia se traslada luego a Mar del Plata, en donde resido desde entonces” (Dubatti 2014c). Como actor, integró el grupo Zapayos Golondrinas junto con Cecilia Leonardi y Totó Castiñeiras, entre 1992 y 1995; participó además en las obras *La gracia musical* (1997), *Celestyna* (2000) y *Bernarda* (2001) con la Compañía La Farfala; *Acto sin palabras* (2001), *El trofeo* (2003) y *Disparate* (2004), con El Rabdomante Teatro); *Sueño de una noche de verano* (2001) y *Marco Polo y las dos princesas chinas* (2007), con la Compañía Teatrantés; *La Banda de los Ausentes* (2007) y *Una muñeca veneciana* (2011) con el Grupo La Butifarra Teatro, entre otras. Obtuvo premios por sus cuentos “Defensa de Bernasconi”, “Sir Edward Blanch y la abolición del plano inclinado” y “Música contemporánea”. Como director/autor, ha realizado, desde 2003, 26 espectáculos, según se detalla, todos estrenados en espacios de Mar del Plata:

⁶ Cinco Faustos argentinos (antología de textos teatrales de Emeterio Cerro, Gustavo Guirado, Rubén José Pupko, Leandro Rosati, Guillermo Yanícola), Buenos Aires: Ediciones del CCC / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, 2020, en prensa.

⁷ Seguimos al respecto las pautas de nuestro método de análisis del ente poético a partir del texto dramático (Dubatti 2013c).

⁸ Entrevistamos a Yanícola en dos oportunidades: en enero de 2013 (entrevista recogida parcialmente en Dubatti, 2013b) y en junio de 2014 (entrevista inédita, Dubatti 2014c).

⁹ Como la investigación académica aún no le ha dedicado la atención que merece, creemos necesario ofrecer a continuación algunos datos que provean información sistemática —no disponible en otro espacio— sobre la trayectoria de Yanícola. Aclaración para la presente edición: los datos sobre la trayectoria de Yanícola llegan hasta 2013 porque este trabajo fue escrito en 2014. Preparamos actualmente una edición de sus textos con una trayectoria completa.

- *Floresta, reunión de cosas agradables y de buen gusto* (enero 2003, Teatro El Carella).
- *El trofeo* (versión teatral de un texto de Pablo Tambella, para el ciclo Teatro por la Identidad 2003 Mar del Plata, septiembre 2003, El Séptimo Fuego).
- *Disparate, hecho o dicho fuera de razón y regla* (enero 2004, Teatro El Carella).
- *Otra cosa la vida es* (basada en *La vida Rosaura*, de Susana Gutiérrez Posse, agosto 2004, EA! Escena Abierta).
- *Los claustrales, variedad clown* (diciembre 2004, EA! Escena Abierta).
- *Muñiz u otras estaciones, 7 payasos esperan el tren* (espectáculo de clown, noviembre 2006, El Séptimo Fuego).
- *Los fines* (enero 2007, Alianza Francesa).
- *Ubú un beso único* (basada en *Ubú Rey* de Alfred Jarry, noviembre 2007, El Club del Teatro).
- *La Banda de los Ausentes, unipersonal de comicidad y canciones* (diciembre 2007, El Séptimo Fuego).
- *Una hora* (trabajo resultante del taller ¿Cómo se arma la cosa?, diciembre 2008, Alianza Francesa).
- *Delirio múltiple* (trabajo resultante del taller A partir del *Clown*, sobre textos de Beckett, Ionesco, Aristides Vargas y Woody Allen, diciembre 2008, La Brecha).
- *Por qué las casas se enfrían* (enero 2009, espectáculo realizado en una casa particular, zona Moreno e Italia).
- *La cocina, variedad del fin del mundo* (enero 2009, La Brecha).
- *Un hecho de sangre* (trabajo resultante del taller ¿Cómo se arma la cosa?, diciembre 2009, Alianza Francesa).
- *Personas* (enero 2010, El Séptimo Fuego).
- *Estrella de mar* (julio 2010, El Séptimo Fuego).
- *Saldungaray 1938* (trabajo resultante del taller ¿Cómo se arma la cosa?, diciembre 2010, El Club de las Artes).
- *El último, unipersonal de Olivia Diab* (sobre textos de Haroldo Conti, agosto 2011, Sala Gregorio Nachman, Teatro Auditorium).
- *Playa* (agosto 2011, Sala Astor Piazzolla, Teatro Auditorium).
- *Proyecto mucho gusto* (agosto 2011, El Séptimo Fuego. Mar del Plata).
- *Mataderos* (basada en “El Matadero” de Esteban Echeverría, diciembre 2011, Sala A del Centro Cultural Osvaldo Soriano).
- *Los que están sentados* (trabajo resultante del taller ¿Cómo se arma la cosa?,

diciembre 2011, El Club de las Artes).

- *Fausto y la sed* (trabajo resultante del taller ¿Cómo se arma la cosa?, diciembre 2012, Espacio La Bicicleta).
- *Mesa, No-varieté clown* (junio 2013, Espacio La Bicicleta).
- *Caminat* (trabajo resultante del taller ¿Cómo se arma la cosa?, diciembre 2013, Espacio La Bicicleta).
- *Espérame en el cielo* (diciembre 2013, Sala Melany, Centro de las Artes Radio City Roxy).

El extenso listado da cuenta de la rica experiencia dramaturgica y directorial del artista. Ha desarrollado además una intensa actividad docente a través de seminarios de *clown* y teatro en Mar del Plata, Tandil, Necochea, Pigüé, Bahía Blanca y Mendoza. En teatro se formó en Mar del Plata, Tandil y Buenos Aires con diferentes maestros en talleres y seminarios de actuación, dirección y dramaturgia: Blanca Caraccia, Daniel Lambertini, Totó Castiñeiras, Adrián Canale, Gabriel Chamé Buendía, Cristina Moreira, Mauricio Kartun. Ha recibido por su labor teatral numerosas distinciones. En 2006 publicó el libro con los textos de *Disparate y Floresta* (Editorial Martín, Mar del Plata).

Texto dramático postescénico, espacio y referencia escénica

El texto de *Fausto y la sed* se fue elaborando en el proceso de trabajo con los actores en el espacio de La Bicicleta, el punto de partida fue el Taller de Teatro “Cómo se arma la cosa” coordinado por Yanícola en 2012 (esta génesis se declara, además, en el programa de mano del espectáculo). Sobre el proceso de composición y escritura, explicó Yanícola en entrevista:

Fausto y la sed surgió en un taller. Propuse un ejercicio con miradas, en dúos, y en una de las pasadas di esta consigna: ‘Uno es el diablo y el otro le vende su alma’. Las miradas cambiaron. Repetimos el ejercicio, nos resultó interesante ese ‘diálogo de miradas’ surgido a partir de la consigna. Comenzamos a indagar, nos atraían algunos momentos para la actuación: el encuentro con Mefisto, la venta del alma. El comprender que tal vez ya lo hicimos. Como dice Enrique en la obra: ¿no la habremos vendido ya? (Dubatti 2013b).

En cuanto a la selección del elenco, Yanícola señala:

Surgió de un taller que coordino para estudiantes avanzados. Doy este taller hace varios años, y cada proceso aborda ‘la cosa’ desde un lugar diferente. Un año trabajamos a partir de fotografías y textos (teatrales o no, literarios o no) elegidos por los actores. Otro año trabajamos a partir de los vestuarios y la composición de personajes; otro año fue el espacio el que nos determinó el tema. Este año lo que primó fue el tema (Dubatti 2013b).

En cuanto a las fuentes utilizadas para investigar en el mito fáustico, Yanícola declara en la citada entrevista:

La premisa era trabajar sobre el mito del Fausto, eso nos fue llevando a las diferentes versiones. Luego el texto de Goethe se impuso. Nuestra adaptación incluye además a Marlowe, del Campo y otros autores. No respetamos el texto original de Goethe. Solo tomamos el tema central y parte de la trama, y la entrelazamos con otras historias, propias, surgidas de improvisaciones de los actores, con personajes de otras épocas, con historias que inventamos nosotros. Tomamos *Fausto* como punto de partida para construir nuestra propia obra. De *Fausto* se mantiene el conflicto y la trama principal: el pacto con Mefisto por el conocimiento, el amor contrariado por Margarita, el espejo, el destino trágico de Margarita, su hermano Valentín, el amor de Fausto por Helena de Troya. Además, hay unos diálogos donde Goethe filosofa sobre el teatro, y eso nos interesó particularmente. Nuestro Fausto es un director de escena abrumado por el paso de los años, que pide a Mefisto solo una hora más de vida. Ni 24 años ni la eternidad, solo una hora para ver su obra terminada. Esa obra que dirige es la misma que el espectador ve (Dubatti 2013b).

Por su singularidad de texto dramático postescénico, heteroestructurado por la doble experiencia de la literaturidad y la teatralidad (Dubatti, 2013a), *Fausto y la sed* incorpora como referencia a la vez intratextual (cohesiva del mundo poético) y extratextual (en tanto el texto “evoca” la representación) los rasgos de la puesta en escena, definida por Yanícola con estas palabras:

Fausto y la sed posee una puesta muy barroca, como el texto de Marlowe, atiborrada de sucesos, de cosas que pasan simultáneamente, de tramas que se entrelazan, como en una comedia de Shakespeare o en una fuga de Bach; y también romántica, como el texto de Goethe, con ese desborde emocional, que prioriza la verdad emocional y la desmesura a la buena medida clásica. No es una puesta en escena tradicional, la hacemos en La Bicicleta, un espacio teatral periférico para el circuito en Mar del Plata. Hay varios sectores: un salón, una cocina, un parque al fondo, escaleras, terrazas, recovecos, ventanas, balcones (Dubatti 2014c).

En la construcción de esta dramaturgia originada en el trabajo grupal y la investigación escénica de la dirección, resulta protagónica la distribución y secuencia de espacios de la casa donde funciona La Bicicleta. El espacio es, sin duda, un componente fundante de la poética de *Fausto y la sed* y el texto dramático no puede ser comprendido sin la referencia a dicho espacio.¹⁰ Se trata de cuatro ámbitos principales: la calle, el salón, la cocina y el jardín o parque de la casa. Observa Yanícola en entrevista:

El trabajo de puesta en escena de *Fausto y la sed* tuvo la premisa de indagar en los espacios que proveía la sala La Bicicleta, donde ensayábamos. Utilizar cada espacio como una escenografía natural, la que nos daba el lugar, modificando lo menos posible lo que estaba dado en el espacio de ensayo. Así surgió este recorrido que se inicia en la Vereda, pasa por el Salón (donde habitualmente se realizan los espectáculos en La Bicicleta) y

¹⁰ Según Yanícola, la investigación en el espacio como escritura escénica es una de las constantes que relacionan *Fausto y la sed* con sus producciones anteriores. La novedad radica en la cantidad de actores y en la dimensión de cierta desmesura: "Se conecta con la utilización particular del espacio desde *Los que están sentados*, una obra donde el espectador asiste a una visita guiada por un consultorio, y debe permanecer de pie durante todo el espectáculo. Últimamente estoy abordando clásicos. Hice una puesta de *Ubú Rey* en 2007, llamada *Ubú un beso único*, y *Mataderos* en 2011, basada en *El Matadero* de Echeverría. Pero nunca había trabajado con tantos actores. El desafío fue escribir 18 personajes, dirigir a 17 actores, en cuatro espacios teatrales diferentes. Es un trabajo más grande que los que había encarado hasta ahora: desde la desmesura de abordar *Fausto*, hasta las dos horas que dura y la cantidad de actores" (2013b).

luego sigue por la Cocina y finaliza en el Parque. Este recorrido espacial fue determinante también del texto, es decir que por un lado tratábamos de acomodar los espacios a lo que las diferentes escenas requerían y, por otro lado, los espacios determinaban qué y de qué forma se podían poner en cada espacio determinadas escenas. El rompecabezas de la obra se fue armando considerando estas dos necesidades: la de poner una escena en determinado espacio y la de aprovechar lo que nos daba cada espacio particular escénicamente. Utilizamos los espacios como locaciones cinematográficas. Este trabajo yo ya venía haciéndolo en procesos anteriores. Por ejemplo, la puesta anterior a *Fausto y la sed*, una obra llamada *Los que están sentados*, donde el espacio determinó el tema de la obra. Nos paramos en el espacio donde ensayábamos, un local de un sindicato, y nos preguntamos: ¿qué sería este lugar antes? ¿a qué se parece? Y concluimos que eso antes de haber sido un salón cultural debió haber sido un consultorio. A partir de eso, decidimos que nuestra obra ocurriría en un consultorio, los personajes: enfermeras, administrativos, médicos, pacientes, etc.” (Dubatti 2014c).

A partir del análisis de los procesos de trabajo de Yanícola, podemos concluir que combina la puesta en escena (en un sentido transitivo: poner en escena textos previos a la escena) y la escritura escénica (la escena misma como espacio, materia y tecnología de escritura de textos no preexistentes). El detalle de los espacios¹¹ que constituyen la matriz generadora de la poética del texto

¹¹ Sobre el concepto de “espacio hallado” que aparece en la gacetilla arriba citada, Yanícola nos dijo: “El concepto de *espacios hallados* y otros lineamientos sobre mi trabajo con el espacio vienen de Richard Schechner y los seis axiomas sobre el teatro. 1. El hecho teatral es un conjunto de relaciones recíprocas. 2. Todo el espacio ha de ser utilizado por el público, todo el espacio ha de ser utilizado por los actores. 3. El hecho teatral puede llevarse a cabo en un espacio totalmente transformado, o en un espacio hallado: a) Los elementos que integran cualquier espacio hallado, arquitectura, calidad de estructura, etc., deben ser puestos en evidencia y no enmascarados; b) Debe aceptarse el orden accidental del espacio; c) Si hubiera una escenografía, su función ha de ser interpretar el espacio y no camuflarlo o transformarlo; d) Es preciso prever la posibilidad de que los espectadores creen nuevas situaciones espaciales de manera inesperada y espontánea. 4. El campo de visión es flexible y variable. 5. Todo elemento de la acción se expresa con su propio lenguaje. 6. El texto no tiene por qué ser ni el punto de partida ni el punto de llegada de la acción. Puede ocurrir que no haya texto en absoluto” (Dubatti 2014c).

dramático que estudiamos, de acuerdo con el orden de las escenas y con el resumen de acciones realizado por Yanícola en el texto¹², es el siguiente:

I. Espacio Vereda y Ventana del primer piso, antes de ingresar a la sala, afuera del teatro.

Incluye:

Escena 1. *Teatro afuera del teatro. Enrique habla con Gretchen. Wagner se presenta. Stacey habla con su amiga.*

II. Cambio de espacio. Ingreso al teatro. Espacio Salón.

Incluye:

Escena 2. *A modo de presentación.*

Escena 3. *El discurso. Rosco. La logia. Águeda, la virgen. El licor pardo para invocar al diablo.*

Escena 4. *Baile lento. Águeda roba el cáliz y lo esconde. Rosco actúa y seduce a Virginia frente a Catalina. Marlowe toma la mano de Lilith, ella se enamora. Wagner persigue a Gretchen. Stacey habla con Susana.*

Escena 5. *El pacto de Enrique.*

Escena 6. *Hermenegilda. Águeda y el soldado. Camarera y sirvienta. Wagner persigue a Gretchen.*

Escena 7. *Rosco y su pacto con el diablo. Stacey habla con George. Momento insertado de escena 13.*

Escena 8. *Marlowe solo en la multitud. Lilith traduce su sentimiento. Wagner persigue a Gretchen.*

Escena 9. *Wagner declara su amor a Gretchen. Es rechazado. Canta su pena. Miguel canta. Águeda lo busca. Todos caen. Marlowe y los Valentines raptan a Águeda, la virgen.*

Escena 10. *Wagner vende su alma por el amor de Gretchen.*

Escena 11. *Camarera y sirvienta.*

Escena 12. *Marlowe y los valentines traen a Águeda a la cama. Lilith traduce y se da cuenta de que Marlowe no la ama. Marlowe ama a Águeda, habla en español. Águeda le dice que no lo corresponde.*

Escena 13. *Wagner en Amor con Gretchen. Irrumpe Enrique, los descubre. Las 2 margaritas. La muerte de Valentín. Llama a Gretchen puta. Marlowe, soliloquio sin traducir.*

¹² Transcribimos en bastardilla el título de las escenas que, a manera de resumen de acciones, eligió Yanícola para presentarlas como eslabones del relato.

III. Cambio de espacio. A Espacio Cocina.

Incluye:

Escena 14. *Resonancia de Brote de Stacey con las cosas. Escena de las brujas.*

Escena 15. *La taberna 2. Muerte de Marlowe.*

Escena 16. *La camarera descubre el plan de la sirvienta.*

(En esta escena se utiliza el espacio del Primer Piso de la casa, al que solo acceden las actrices, los espectadores quedan abajo mientras por un momento la acción es audible, pero inaccesible a la mirada los espectadores, se escucha una persecución escaleras arriba, luego los actores vuelven a aparecer en el Espacio Cocina).

IV. Cambio. A Espacio Salón.

Incluye:

Escena 17. *Asunción del Maestre Hermenegilda.*

Escena 18. *El pacto por el violín.*

Escena 19. *Los burgueses. Miguel vende el collar a Catalina.*

Escena 20. *Mefisto cobra su parte del trato a Wagner.*

Escena 21. *Catalina seduce a André.*

Escena 22. *La taberna 1. La gresca previa a la muerte de Marlowe. Texto de la sirvienta, se la ve limpiando un puñal ensangrentado.*

Escena 23. *Baile, coreografía, todos caen, cuerpos arrastrados. Texto de la Camarera.*

Escena 24. *André se quita la vida por lealtad a su amigo. Texto Marlowe.*

Escena 25. *Rosco y Virginia hacen el amor, ella muere. Llevan a Rosco a los tribunales.*

V. Cambio de espacio a Cocina.

Incluye:

Escena 27. *El fin de Rosco.*

Escena 26. *Hermenegilda siente a Mefisto/Marlowe.*

Escena 28. *Muerte de las 2 Margaritas.*

Escena 29. *Stacey lava los platos y ahoga a su Black Berry, su B.B. Virginia le pone el Collar. Pujan por él. Escena de orgía con Águeda en dónde muere en un orgasmo.*

VI. Cambio de espacio a PARQUE.

Incluye:

Escena 30. *Decapitación.*

Escena 31. *Enrique reformula el pacto con Mefisto.*

Escena 32. *Encuentro con Helena.*

Escena 33. *Funerales.*

(En esta escena Helena de Troya aparece desde la Terraza de la casa, y habla con Enrique, dice los mismos textos que en la Escena 1 dice Gretchen, desde el primer piso en el Espacio Vereda. Es una escena en espejo con la Escena 1).

Reflexiona Yanícola sobre la relevancia de la poética del espacio poniendo el acento en el borramiento de límites, en la liminalidad (sobre la que volveremos) constitutiva del territorio poético-convivial-expectatorial¹³:

Nuestra puesta utiliza todos esos espacios, impone traslados al espectador, hay escenas que el espectador debe observar de pie. Hay además un límite difuso entre los espacios. En el teatro tradicional, hay un espacio bien definido para los actores y otro para los espectadores. Acá ese límite es difuso, hay escenas que suceden entre el público, hay un sector de escenografía instalado entre los espectadores. El público tiene un espacio fijo, pero luego lo invitamos a desplazarse, a bailar, a moverse, a cambiar de sector, hay personajes que se mueven entre el público, hay momentos en que los personajes son parte del público (Dubatti 2014c).

Yanicola destaca que en *Fausto y la sed* también hubo un trabajo sobre diferentes objetos-muebles-espacios. Por ejemplo, en el Espacio Salón se valorizó un espacio interno, el Espacio Cama, y Yanícola señala su protagonismo en la multiplicidad de intrigas:

Trabajamos con la premisa de que en la cama sucedieran todas las cosas para las que la cama fue construida. Las acciones que se desprenden de ese objeto. Los verbos que ese sustantivo propone, y trabajamos sobre estos cuatro verbos: nacer, dormir, copular, morir. En la cama del Salón suceden las cuatro acciones básicas para una cama: nace el bebé de Margarita, duermen Águeda y Virginia, copulan Gretchen y Wagner, Lilith y Enrique, Virginia y

¹³ Para el concepto de liminalidad, Diéguez 2007 y Dubatti 2016.

Rosco, Águeda y todos los hombres; y mueren Virginia y Águeda (Dubatti 2014c).

En la segunda temporada —agregó Yanícola—, en el Espacio Cocina había un piano que habían adquirido los dueños de La Bicicleta. No podíamos dejar de usarlo, adaptamos la puesta original sin piano y lo incluimos en una de las escenas: Gretchen observa y toca unas notas en el piano que se complementan con la larga nota sostenida del violín, y creamos una música incidental para ese momento (Escena 14) (Dubatti 2014c).

La poética del espacio, inscripta en el carácter heteroestructurado del texto de *Fausto y la sed*, constituye uno de los aspectos más influyentes en el nuevo tratamiento de la materia fáustica: es espacio de multiplicidad, desplazamiento-viaje¹⁴, liminalidad, develación y ocultamiento. Propone otra unidad morfotemática del mito, no es mero soporte. Se trata de uno de los componentes estructurantes de mayor experimentación.¹⁵ La experiencia de los espectadores en el espacio es parte esencial de su accesibilidad, comprensión y estetización de la materia fáustica. Así, se vuelve irreproducible en otro teatro o sala:

Tomamos conciencia, en un momento del proceso, de que este trabajo está tan imbricado al espacio que es casi imposible pensar en hacerlo en otro lado. Y también tomamos esa decisión y ese riesgo, sabemos que esta obra nació y morirá en La Bicicleta. Otra limitante es el tema de las escenas al aire libre. Al inicio y al final de la obra, son como 30 minutos que el público y los actores están al aire libre y esto es algo que limita la posibilidad de programar funciones en Mar del Plata, teniendo en cuenta las condiciones climáticas de la ciudad, y en cada función el riesgo

¹⁴ Sin duda, hay una conexión entre esos desplazamientos y los viajes de Fausto en las obras de Marlowe y Goethe.

¹⁵ "Como anécdota —evoca Yanícola—, comento que los amigos dueños del espacio La bicicleta, Maxi y Bruno, con la mayor predisposición, buena onda y apoyo al proyecto, soportaron nuestra indagación espacial hasta el hartazgo. Y nuestra investigación sobre la posibilidad de utilización de todos y cada uno de los espacios fue a ultranza. Tal es así que, como la obra tiene 33 escenas (no sé si son realmente escenas, pero nosotros la fragmentamos así a fin de organizar el trabajo), decíamos bromeando que, si agregáramos una escena más, esta tendría que ser en el estómago de Maxi" (Dubatti 2014c).

que se corre con la lluvia. En una época hacíamos llevar paraguas al público por si llovía (Dubatti 2014c).

La poética de *Fausto y la sed y la materia fáustica*

Si bien podemos discernir un protagonista, Enrique —director de teatro—, hay en la pieza varias intrigas paralelas y entrecruzadas. También temporalidades diversas que conviven en el mismo espacio, por ejemplo, el siglo XVI encarnado en el personaje histórico de Marlowe y el presente del espectador en el tiempo de la compañía teatral de Enrique. Al menos podemos distinguir tres personajes que establecen pactos con el diablo:

- el director Enrique, que le pide a Mefisto “una hora. Una hora quiero. Nada más. No quiero un año ni veinticuatro. Ni la eternidad. La gracia. El espíritu. El don viviente. El verbo hecho carne. Una hora para poder ver mi obra terminada. Solo eso. Después me llevás” (Escena 5); en la Escena 31, Enrique reformulará su pacto, exige que a cambio de su alma se le entregue el amor de Helena;
- su discípulo en el teatro, Wagner, quien pide el amor de Gretchen, actriz, mujer de Enrique;
- el actor Rosco, quien reclama a Mefisto ser “el más grande cómico del mundo. Eso quiero ser. Eso quiero. Y estoy dispuesto a pagar el precio. El alma. El *don viviente*. Lo que sea. Lo entrego todo con tal de ser el más grande. Más grande que... sí. Eso. Más grande que Chaplin” (Escena 7).

Es interesante observar que quienes cumplen el rol fáustico no llevan su nombre. Gretchen se ha desdoblado en Gretchen y en Margarita. En el sistema de personajes aparece, como ya señalamos, Christopher Marlowe, el autor de la primera versión teatral de Fausto, de cuyo asesinato dice La Camarera:

Alguien aprovechó la refriega en la taberna para darle esa puñalada que le atravesó el ojo, le interesó el cerebro y le provocó la muerte en el acto. Yo estaba esa noche. No fue solo una pelea de borrachos. Christopher Marlowe, el famoso dramaturgo, era además un espía, vendía información. Para la reina. Por eso lo asesinaron (Escena 15).

Mefisto no posee en la obra una presencia material propia y se presentifica poseyendo, “hechizando” los cuerpos de cuatro personajes femeninos: Virginia, Gretchen, Margarita y Hermenegilda, así como el cuerpo muerto de Marlowe. En la Escena 31, Enrique afirma “(descubriendo la esencia y el espíritu de su obra) ¡Ahora comprendo! El diablo es el Otro. El Otro humano”. El texto de Yanicola apunta a crear la ilusión del tránsito de Mefisto de un cuerpo a otro, una suerte de Mefisto nómada: “Todos son el diablo y nadie lo es. Son los humanos quienes inventan al diablo” (Escena 19). Hombre y diablo como otra forma de la liminalidad.

Desde el ángulo de análisis de la historia, la poética de *Fausto y la sed* pone en suspenso la definición del estatus ontológico del mundo representado, juega con la ambigüedad y la liminalidad entre vida y teatro y dos planos ficcionales de representación teatral. Nunca sabremos del todo si se cuenta:

a) la historia de una función teatral en cuyo convivio confluyen personajes-espectadores y personajes-actores de una compañía teatral que representa una obra sobre el mito de Fausto, o...

b) la historia de un rito satánico en la que los que inicialmente parecían personajes-actores y personajes-espectadores comparten el ser personajes-integrantes de una logia que invoca la presencia de Mefisto.

ENRIQUE: Hoy es una noche especial.

WAGNER: Solo hay una noche así cada 539 años.

ENRIQUE: Esta noche, se hará presente aquí, el diablo. (*Pausa, murmullos*).

HERMENEGILDA: Qué teatro ni teatro.

WAGNER: Solo basta para invocarlo, el beneficio que nos procure este licor pardo.

Las brujas, ceremonialmente, entregan un Cáliz con el licor a Enrique, encienden fuego, algunos directamente beben el licor encendido (Escena 3).

El juego de historias establece una tensión, nunca resuelta, entre metateatro (teatro dentro del teatro, representación dentro de la representación) y rito (el convivio teatral enmascara lo que luego se devela como el convivio de una sesión satánica).

De esta forma podemos distinguir en el acontecimiento teatral en *La Bicicleta* tres planos, cuyas esferas y jerarquías se mezclan liminalmente:

1. el plano cotidiano convivial: el que configura la reunión de actores reales (los artistas que actúan: Juan Barciulli, Natalia Trípodí, Jorge

Cortese, etc.) y espectadores reales (que han asistido a La Bicicleta para ver el espectáculo *Fausto y la sed*, nosotros entre ellos), junto con artistas y técnicos-artistas reales que no actúan (por ejemplo, en la función a la que asistimos vimos al director Yanícola —no actor— participando del convivio y desplazándose entre el público y los actores mientras acompañaba el trabajo del técnico en consola)¹⁶;

2. un primer plano ficcional: los personajes-actores (muchos de cuyos nombres coinciden con los de la materia fáustica: Wagner, Gretchen, Margarita, etc., o incluso con los de los creadores de las grandes obras-fuente: Marlowe) y los personajes-espectadores (Hermenegilda, Sirvienta, Stacey, etc.), que de pronto devienen personajes-celebrantes del rito, todos representados por los actores reales;

3. un segundo plano ficcional: los personajes de una obra interna, obra dentro de la obra (ligada a la materia fáustica: Wagner, Gretchen, Margarita, etc.) representados por los personajes-actores y los personajes-espectadores (devenidos de pronto en personajes-actores).

El uso de los mismos nombres para varios de los personajes para los dos planos ficcionales es clave para generar el efecto de desdelimitación y ambigüedad. La poética busca formas diversas de liminalidad para borrar los límites entre vida y ficción y entre los dos niveles de ficción:

a) liminalidad entre función teatral real (dirigida por Yanícola) y función teatral ficcional (dirigida por Enrique)

b) liminalidad entre espectador real y personaje-espectador: por ejemplo, el personaje-espectador Stacey, mezclado indiferenciadamente entre los espectadores reales, habla con alguien a través del celular y comenta la primera escena que se ha visto en la vereda: “Empezaron actuando afuera... sí, afuera... Fausto le vende el alma al diablo. ¿Quién es el diablo? No sé, recién empieza... [...] No sé, en la loma del orto. Sí, teatro off” (Escena 1). Las palabras de Stacey ponen de relieve el acontecimiento teatral real y su arranque (“Empezaron actuando afuera”, “recién empieza”), su tema (“Fausto le vende el alma al diablo”), así como la locación periférica de la sala La Bicicleta (“no sé, en la loma del orto”) y el tipo de circuito (“teatro off”).

¹⁶ Sobre este aspecto, véase en este mismo artículo, más abajo, el apartado “La presencia del director en escena”.

c) liminalidad entre el personaje-actor y el personaje de la obra interna representada por el personaje-actor, y por extensión, liminalidad dentro del plano ficcional entre la “vida” de los personajes-actores y las escenas teatrales que representan en tanto actores: en la Escena 1, Enrique acaba de representar la escena de amor con Gretchen y como actor-director explicita el mecanismo de representación: “(Al público.) ¿Quién no conoce el teatro adentro del teatro? Hoy aquí inauguramos el teatro fuera del teatro”.

d) liminalidad entre arte y vida en el pasado teatral: en la Escena 2, Wagner le cuenta a la Camarera: “¿Sabías que durante el reinado de Isabel en Inglaterra circulaba un rumor según el cual, durante una función de teatro, Satanás en persona se presentó en escena? Eso causó el inmediato horror de actores y público, algunas personas perdieron allí la razón...”.

e) liminalidad entre teatro y vida en la existencia y la cosmovisión del mundo presente: “No temo al cielo ni al infierno teatral”, afirma Enrique en Escena 3; “Dios es una construcción teatral”, dice Valentín 1 en Escena 15.

f) liminalidad entre teatro y rito en su dimensión de acontecimiento: En determinados momentos, los personajes se encargan de marcar supuestas diferencias. En la Escena 3 Enrique asegura que no habrá representación, sino rito: “No daremos ninguna obra. [...] Si están hoy acá deben saber que el teatro es una máscara que cubre nuestro real propósito, nuestra verdadera actividad. Estamos reunidos como lo hacemos cada siete años. Nos conocemos solo por referencias. Fotos. Cartas. Saben que he sido designado Maestro hace apenas unos meses. (Exhibe su brazalete.) A pesar de la oposición de los sectores más vetustos y tradicionales de la logia. [...] Esta noche se hará presente aquí el diablo”. Sin embargo, en pleno “rito” y pacto con el diablo (Escena 5), Enrique reflexiona sobre cómo representar teatralmente al diablo: “¿Y si es una mujer? ¿Con qué vestuario? ¿Cómo hay que representar al diablo? ¿Hay que representarlo? ¿Hay que presentarlo? ¿Hay que sentarlo?”. Yanicola juega aquí con el triple acontecimiento implícito en la re-pre-sentación: representación (poíesis ficcional), presentación (performatividad) y sentación (acontecimiento convivial).¹⁷

g) liminalidad entre personaje-espectador y actriz real: Stacey parece sobrenombre de la actriz, o resultado de la estilización de su nombre real, Estefanía Sáez.

h) liminalidad entre vivos y muertos: Valentín 1 muere en la Escena 13 y reaparece en escenas posteriores; Marlowe muere en la Escena 15, y reaparece

¹⁷ Para estos conceptos teóricos sobre el acontecimiento teatral, véase Dubatti 2007.

en escenas posteriores, ¿estaba muerto desde antes?, ¿acaso esa extraña lengua en la que habla es la lengua de los muertos?

Los dos textos-fuente sobre la materia fáustica de mayor presencia en *Fausto y la sed* son *La trágica historia de la vida y muerte del doctor Fausto* de Christopher Marlowe y *Fausto I y II* de Johann Wolfgang von Goethe, pero también se hace referencia al *Fausto criollo* de Estanislao del Campo de una manera singular: ya en la Escena 2, dice la didascalía, “Virginia tirada en la cama con un grabadorcito del que se escuchan fragmentos del Fausto de Estanislao del Campo. Invita a espectadores a sentarse en la cama y les hace escuchar”. Luego, en la transición entre la Escena 13 y la 14, “mientras el público se traslada [del salón a la cocina], Virginia con grabadorcito entre el público se escucha grabación de recitado del Fausto de E. del Campo”. La situación se repite a comienzos de la Escena 25.

Finalmente, destaquemos la semántica del título, que opera como guía intrarreferencial organizadora de la lectura. Observa Yanícola al respecto:

Hace referencia a la sed insaciable de conocimiento, por el saber, por el espíritu. Hay, además, otra sed más literal: en nuestra puesta damos de beber una copa a cada espectador, y los personajes beben un licor pardo que los prepara para el encuentro con Mefisto. La sed también como sed de poder, la sed como palabrita que dice deseo, deseo físico, deseo carnal, deseo emocional, deseo de conocimiento, deseo espiritual (Dubatti 2013b).

La presencia del director en escena

Cuando consultamos a Yanícola sobre su presencia en el espectáculo, nos dio un conjunto de valiosas observaciones que queremos transcribir en esta segunda contribución al análisis del espectáculo:

Esta situación no fue eventual y es totalmente intencionada, pero no está escrita en el texto. Esa es una falta que quiero corregir [para la edición del texto], porque Yanícola (vestido de traje, como el resto de los actores) interviene esos planos. La intención era operar un poco al modo [Tadeusz] Kantor: un director/ dramaturgo presente en la escena. Y, a la vez, con eso desdoblar de algún modo

el personaje de Enrique (en la ficción un director-dramaturgo en crisis creativa) y abrir ese arco al ver al Director-Dramaturgo de la obra real también en escena. Incluso hay un momento en que el actor que interpreta a Enrique espera una señal mía para iniciar y yo se la doy con un toque en el hombro (Dubatti 2014c).

Un espectador luego de una función me comentó: ‘Que vos pases por medio de la escena es un homenaje a Hitchcock, ¿no?’. Todas referencias que llevan y traen el mismo juego de planos superpuestos: Marlowe, Enrique, Yanícola/personaje, Yanícola real, los espectadores (Dubatti, entre ellos), conviven en un mismo espacio tiempo. Quisimos hacer estallar toda frontera y división entre los planos, los tiempos y los espacios (Dubatti 2014c).

Otra cosa planteada, pero que no logramos aún fue que los otros dos técnicos (ya que en las funciones somos 3 personas las que nos ocupamos de la operación técnica) también estuvieran con vestuarios similares (trajes). Esto es algo no logrado (hasta ahora, no he podido convencerlos de que hagan la operación lookeados así), pero también los técnicos intervienen en escena, y, con su vestuario adecuado, se deslinda finalmente su función y una vez más puede vérselos como técnicos reales, o asistentes a la reunión de la logia que cumplen una labor técnica (Dubatti 2014c).

Considero revisar y actualizar el texto de *Fausto y la sed*. Agregar que los técnicos y el director deben estar presentes y estar vestidos como participantes de la fiesta de la logia y que ingresan y salen del espacio escénico en reiteradas oportunidades durante la obra. Esta es una grave omisión [en el texto dramático] que debe ser corregida. Ya que considero un elemento dramático muy importante (Dubatti 2014c).

Finalmente, Yanícola nos sugirió: “Para mayor esclarecimiento sobre el tema de los planos de los personajes y del personaje Yanícola, leer el texto que te envié hace poco titulado: Una mirada sobre la catarsis en *Fausto y la sed*” (Dubatti 2014c). Sobre dicho metatexto nos señaló: “En principio fue un texto íntimo, lo escribí solo para mí, luego decidí compartirlo con los

actores. Y finalmente con vos”. Transcribimos a continuación dicho texto, que consideramos un valioso material sobre *Fausto y la sed*:

Catarsis de Goethe al escribir semejante obra, que le demanda toda su vida. Fausto no es otro que Goethe, travestido de palabras. En *Fausto y la sed*, tomando retazos del de Goethe, del de Marlowe y de otros tantos textos y personajes, Enrique, Fausto, es un director dramaturgo agobiado en un momento de su vida en que impera el sinsentido, solo le pide a Mefisto una hora más de vida para ver su obra concluida, una suerte de 8 y 1/2 fáustico, en donde Enrique, no es difícil adivinarlo, no es otro que Yanícola. Un director exitoso, gustoso de los placeres del alcohol y las mujeres, busca en medio de una crisis creativa qué decir y cómo, se plantea qué es el arte, arma y desarma escenas contando retazos de su vida, travestidos en escenas, en actores, el límite difuso entre la actuación como ficción y la realidad. ¿Quién es su mujer Gretchen y quién su personaje Margarita? Una es la de ficción, otra la real. Una la mujer embarazada, otra la actriz que hace un personaje de mujer embarazada. ‘Y vos y tus actrices’, es el reclamo de Margarita. Una suerte de repaso de diferentes momentos en la vida del director dramaturgo Enrique/Yanicola del que esta es su última puesta.

Finalmente, y coincidiendo con la segunda parte del *Fausto*, la madurez de Goethe, Fausto, Enrique, Yanícola, a quien ya no llenan los deleites del alcohol, ni los placeres de la carne, ni el éxito vano, sino solo encuentra la plenitud ante la presencia de Helena de Troya, símbolo de la belleza (del Arte) y más que eso, metáfora de Amor. Helena es una única mujer que llega mágicamente a la vida de Enrique/Yanicola, en la que él encuentra a Amor (“Yo por usted siento El AMOR”) y en él una única posibilidad, en el final de sus días. Solo el Amor redime y salva”.

Valgan nuestras observaciones y los metatextos del director como introducción a la poética de un caso relevante de recreación del mito fáustico en el teatro argentino. Creemos que *Fausto y la sed* “llegó para quedarse” en el corpus de reescrituras de la materia fáustica y, ciertamente, despertará en los estudiosos amplio interés por desarrollar sobre el texto otras perspectivas de análisis.

Bibliografía

- Diéguez, Ileana (2007) *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (1996) “Pedro Orgambide y la escritura de *Don Fausto*”, *Proa*, Tercera época, n. 21 (enero-febrero), 51-56.
- (2007) *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires: Atuel.
- (2009) “*Fausto* en el teatro argentino: reescrituras escénicas, dramaturgia, textos intermediarios, recepción”, *Anuario Argentino de Germanística, V 200º Aniversario del Fausto de J.W. von Goethe*, edición al cuidado de Claudia Garnica de Bertona, Régula Rohland de Langbehn y Miguel Vedda, Buenos Aires: Asociación Argentina de Germanistas, 265-282.
- (2011) “Nueva contribución sobre *Fausto* en el teatro argentino”, *Anuario Argentino de Germanística, VII. Actas de las XVI Jornadas de Literaturas en Lengua Alemana*, edición al cuidado de Régula Rohland de Langbehn, Miguel Vedda y Graciela Wamba Gaviña, Buenos Aires: Asociación Argentina de Germanistas, 313-323.
- (2013a) “Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral: cambios en los conceptos de drama, dramaturgia, texto dramático, poética dramática y notación dramática”, en Cristian Figueroa Acevedo y Astrid Quintana Fuentealba, compiladores, *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*, Valparaíso, Chile, Universidad de Valparaíso, Facultad de Arquitectura, Carrera de Teatro, 31-66.
- (2013b) “En *Fausto y la sed* de Guillermo Yanicola. Espectadores que beben con el mismísimo Mefisto”, *Tiempo Argentino*, Suplemento Cultura, domingo 13 de enero, 7.
- (2013c) “Análisis del ente poético: poética del drama a partir del texto dramático”, Ficha de Seminario, Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- (2014a) “*Fausto* en el teatro argentino: tercera contribución”, *Actas XVII Jornadas de Literatura en Lengua Alemana “La literatura alemana desde la perspectiva del siglo XXI. (Re)Lecturas*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Asociación Argentina de Germanistas, en prensa.
- (2014b) “*Fausto y la sed* de Guillermo Yanicola: metateatro, rito y liminalidad”, *Boletín de Literatura Comparada*, XXXIX, 139-162.
- (2014c) Entrevista con Guillermo Yanicola (inédita).

----- (2014d) “Nueva contribución sobre *Fausto y la sed* de Guillermo Yanícola”, *Anuario de Estética y Artes*, Universidad Nacional de Mar del Plata, VI, 6, 31–52.

----- (2016) *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*, Buenos Aires: Atuel.

----- (2019a) “Reescrituras del mito de Fausto en el teatro argentino (cuarta contribución)”, *Actas del XVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Estudios Germanísticos “Germanística en Latinoamérica: nuevas orientaciones – nuevas perspectivas”*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, ALEG, 1-10.

<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/ALEG/ALEGXVI/paper/view/3693>

----- (2019) “Fausto en el teatro argentino (quinta contribución)”, en *Reencuentros con la literatura alemana: 30 años de la caída del muro de Berlín: 100 años de la Bauhaus*, Lila Bujaldón de Esteves, coord., Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 123-141. Libro digital, PDF. Archivo Digital: online.

----- Ed./comp. (2020) *Cinco Faustos argentinos* (antología de textos teatrales de Emeterio Cerro, Gustavo Guirado, Rubén José Pupko, Leandro Rosati, Guillermo Yanícola). Buenos Aires: Ediciones del CCC / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, en prensa.

Yanicola, Guillermo (2006) *Disparate y Floresta*, Mar del Plata: Editorial Martín.

Yanicola, Guillermo (2013) *Fausto y la sed*, texto dramático, inédito.

**NOTA SOBRE
EL ORIGEN DE
LOS TRABAJOS
INCLUIDOS EN ESTE
VOLUMEN**

—

NOTA SOBRE EL ORIGEN DE LOS TRABAJOS INCLUIDOS EN ESTE VOLUMEN

“Teatro, territorialidad, Teatro Comparado”: texto de la conferencia de cierre de la *Primera Jornada del Ateneo TECC 2019*, Universidad Nacional del Centro, Tandil, Facultad de Arte, Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales TECC, 9 de octubre de 2019.

“Alfred Jarry, la articulación entre el teatro simbolista y el teatro de la vanguardia histórica: observaciones sobre el actor de *Ubú Rey* (1896)”: texto de la conferencia plenaria en el *X Congreso Argentino de Historia del Teatro Universal “Historia del actor, de la Edad Media al teatro actual”*, Universidad de Buenos Aires, Área de Historia y Teoría Teatral, Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, 25 de agosto de 2013.

“La poética de *Sor Beatriz* (1901), de Maurice Maeterlinck: ampliación de las estructuras del drama simbolista”: texto de la ponencia en el *III Congreso Internacional de Literatura Francesa y Francófona “Violencia y conflicto / Parodia / Literatura Comparada”*, Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona, Alianza Francesa, Mesa Homenaje a Maurice Maeterlinck (1962-1949) organizado por la Cátedra de Historia del Teatro Universal, Carrera de Artes, FFyL, UBA, 9 de mayo de 2019.

“El futurismo italiano y el teatro liminal: *le serate (1910-1913)*”: texto de la conferencia en el *Ciclo de Conferencias del Instituto de Artes del Espectáculo “Poéticas de liminalidad en el teatro II”*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, 14 de junio de 2019.

“*Las tetas de Tiresias* (1917) y *Color del tiempo* (1918) de Guillaume Apollinaire en la historia teatral: ¿vanguardia histórica o experimentalismo? Análisis de su poética”: fusión de la conferencia de cierre en las *VII Jornadas Interdisciplinarias de Literatura Francesa y Francófona “Las vanguardias: expresiones, influencias”*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, 7 de septiembre de 2017, y la conferencia en el *VIII Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado “Tradicón, rupturas y continuidades”*, Asociación Argentina de Teatro

Comparado, panel de expresidentes de ATEACOMP, Universidad Nacional de Mar del Plata, Casa del Balcón, 12 de agosto de 2017.

“*Stefano* (1928) de Armando Discépolo, ‘problem-play’: polifonía, pluralismo y responsabilidad”: se publicó en el *Anuario de Estética y Artes*, Universidad Nacional de Mar del Plata, Grupo de Investigaciones Estéticas, Facultad de Humanidades, Departamento de Filosofía, y Editorial Martín, 3, III (2011), 9-18.

“Eurípides y la tragedia *Hécuba* transfigurados en Polixena y la cocinera (1931), ‘farsa pirotécnica’ de Alfonsina Storni”: texto de la conferencia en el *Coloquio Internacional en Homenaje a Andrés Pociña “La mujer en la literatura grecolatina. Imágenes y discursos”*, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, 1º de noviembre de 2018.

“Campos procedimentales de la vanguardia en el teatro: de la escena liminal de Oliverio Girondo y Norah Lange (1932-1933) a la dramaturgia postsurrealista de Aldo Pellegrini (1964)”: texto de la conferencia en las *V Jornadas Internacionales Literaturas Hispánicas en Vanguardia “La Vanguardia y su Huella”*, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 20 de marzo de 2019.

“La dramaturgia de Ezequiel Martínez Estrada. La poética del drama moderno, versión ampliada, en *Lo que no vemos morir (1941)*”: texto de la conferencia de cierre en el *Tercer Congreso Internacional sobre la Vida y la Obra de Ezequiel Martínez Estrada*, Universidad Nacional del Sur, Departamento de Humanidades, Fundación Ezequiel Martínez Estrada, Bahía Blanca, 14 de septiembre de 2013.

“Memoria(s) de Federico García Lorca en los escenarios argentinos: historia y presente”: conferencia en el *Simposium Internacional Itinerante “Figuras del 36. El exilio español y sus actores de segunda fila: las redes en la emergencia de una nueva cultura transnacional”*, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades, y Université de Lille, 26 de octubre de 2016.

“Para la recepción de Eugène Ionesco en la Argentina (1950-1976)”: texto de la conferencia en las *XXIV Jornadas Nacionales de Teatro Comparado*, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, Facultad de Filosofía y Letras, 28 de noviembre de 2018.

“Rodolfo Kusch (I): un teatro liminal de investigador-artista (1957-1969)”: texto de la participación en las *IV Jornadas El pensamiento de Rodolfo Kusch*, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Caseros, Provincia de Buenos Aires, Mesa de Exposición “Discutir las ideas sobre arte, literatura y teatro en Rodolfo Kusch”, coordinación de Juan Pablo Pérez, 24 de abril de 2014.

“Rodolfo Kusch (II): notas sobre la poética de *Cafetín (Homenaje a Discépolo)* (1966-1969)”: se publicó en *José Alejandro Tasat y Juan Pablo Pérez, coords., Arte, estética, literatura y teatro en Rodolfo Kusch*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero y Ediciones del CCC, 2016, 229-249.

“Para una relectura del teatro de Griselda Gambaro desde la poética expresionista: análisis de *Nada que ver* (1970)”: escrito especialmente para un volumen de homenaje a Griselda Gambaro que publicará la Universidad de Granada, España.

“Dictadura y “vuelos de la muerte” en *El Señor Laforgue* (1982-1983) de Eduardo Pavlovsky: intratextualidad y metáfora haitiana en la recuperación del teatro macropolítico de choque”: texto escrito para el *X Seminario Internacional de Políticas de la Memoria “Arte, Memoria y Política”*, Mesa 3: “Memoria y territorio: teatralidades escénicas y sociales sobre las últimas dictaduras latinoamericanas”, coordinada por Ezequiel Lozano y Lorena Verzero, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 28 de septiembre de 2017.

“*Mascaró, el cazador americano*, de Haroldo Conti, de la novela al teatro: sobre la adaptación (1992) de Alejandro Finzi y la puesta en escena (2015), de Neuquén a Chacabuco”: texto de la ponencia en las *X Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (En homenaje a La Conrado Centro Cultural)*, Universidad Nacional del Comahue, Facultad de Humanidades, Neuquén, 10 de octubre de 2018.

“Las poéticas políticas de Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun, entre siglos: de la micropolítica de la resistencia a una nueva discusión macropolítica alternativa”: escrito a pedido de Eduardo Romano y publicado en *El Matadero. Crítica de la literatura argentina*, Revista del Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 10 (2016), 51-67.

“Poética Comparada: el teatro griego clásico en la postdictadura. Esquilo en las reescrituras y la concepción de Daniel Casablanca (2002-2011)”: texto de la conferencia plenaria en el *II Congreso Internacional sobre la Pervivencia de los Modelos Clásicos en el Teatro Iberoamericano, Español, Portugués y Francés CLASTEIA II*, Universidad Nacional de Rosario, con la Universidad de Coimbra y la Universidad de Granada, Rosario, Provincia de Santa Fe, 28 de agosto de 2013.

“Materia fáustica y poética en *Fausto y la sed* (2012-2014) de Guillermo Yanicola”: texto de la conferencia en *Journées d’Études Théâtre Mythologique: Origines, Manifestations et Résurgences (2ème Rencontre)*, Université de Lille, Institut des Amériques, Plateau SCV Sciences & Cultures du Visuel, IrDive, CPER Hauts-de-France MAuVe, Lille, 15 de noviembre de 2018.

ÍNDICE

- 3 Palabras preliminares**
Jorge Dubatti
- 7 Teatro, territorialidad, Teatro Comparado**
- 39 Alfred Jarry, la articulación entre el teatro simbolista y el teatro de la vanguardia histórica:**
Observaciones sobre el actor de *Ubú Rey* (1896)
- 71 La poética de *Sor Beatriz* (1901), de Maurice Maeterlinck:**
Ampliación de las estructuras del drama simbolista
- 85 El futurismo italiano y el teatro liminal:**
Le serate (1910-1913)
- 97 *Las tetas de Tiresias* (1917) y *Color del tiempo* (1918), de Guillaume Apollinaire en la historia teatral:**
¿Vanguardia histórica o experimentalismo? Análisis de su poética
- 139 *Stefano* (1928) de Armando Discépolo, "problem-play":**
Polifonía, pluralismo y responsabilidad
- 151 Eurípides y la tragedia *Hécuba* transfigurados en *Polixena y la cocinerita* (1931), "farsa pirotécnica", de Alfonsina Storni**
- 169 Campos procedimentales de la vanguardia en el teatro:**
De la escena liminal de Oliverio Girondo y Norah Lange (1932-1933) a la dramaturgia postsurrealista de Aldo Pellegrini (1964)

- 201 La dramaturgia de Ezequiel Martínez Estrada.**
La poética del drama moderno, versión ampliada, en *Lo que no vemos morir* (1941)
- 239 Memoria(s) de Federico García Lorca en los escenarios argentinos:**
Historia y presente
- 267 Para la recepción de Eugène Ionesco en la Argentina (1950-1976)**
- 289 Rodolfo Kusch (I):**
Un teatro liminal de investigador-artista (1957-1969)
- 307 Rodolfo Kusch (II):**
Notas sobre la poética de *Cafetín (Homenaje a Discépolo)* (1966-1969)
- 327 Para una relectura del teatro de Griselda Gambaro desde la poética expresionista:**
Análisis de *Nada que ver* (1970)
- 345 Dictadura y "vuelos de la muerte" en *El Señor Laforgue* (1982-1983), de Eduardo Pavlovsky:**
Intratextualidad y metáfora haitiana en la recuperación del teatro macropolítico de choque
- 369 *Mascaró, el cazador americano*, de Haroldo Conti, de la novela al teatro:**
Sobre la adaptación (1992), de Alejandro Finzi y la puesta en escena (2015), de Neuquén a Chacabuco
- 389 Las poéticas políticas de Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun, entre siglos:**
De la micropolítica de la resistencia a una nueva discusión macropolítica alternativa

417 Poética Comparada:

El teatro griego clásico en la postdictadura. Esquilo en las reescrituras y la concepción de Daniel Casablanca (2002-2011)

435 Materia fáustica y poética en *Fausto y la sed* (2012-2014), de Guillermo Yanícola

459 Nota sobre el origen de los trabajos incluidos en este volumen

EDICIONES INTEATRO

Las ediciones pueden descargarse en formato PDF en el sitio del Instituto Nacional del Teatro (disponibilidad sujeta a la autorización de los autores).

COLECCIÓN EL PAÍS TEATRAL

De escénicas y partidas

De Alejandro Finzi

Disponible en la web

Teatro (Tomos I, II y III)

Obras completas de Alberto Adellach.

Prólogo: Esteban Creste (Tomo I), Rubens

Correa (Tomo II), Elio Gallipoli (Tomo III).

Teatro del actor

De Norman Briski

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Dramaturgia en banda

Incluye textos de Hernán Costa, Mariano

Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,

José Montero, Ariel Barchilón, Matías

Feldman y Fernanda García Lao.

Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun

Prólogo: Pablo Bontá

Antología breve del teatro para títeres

De Rafael Curci

Prólogo: Nora Lía Sormani

Teatro para jóvenes

De Patricia Zangaro

Disponible en la web

Antología teatral para niños y adolescentes

Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés

Falconi, Los susodichos, Hugo Midón, María

Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa,

Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

Prólogo: Juan Garff

Becas de creación

Incluye textos de Mauricio Kartun,

Luis Cano y Jorge Accame

Diccionario de autores

teatrales argentinos

1950-2000 (Tomo I y II)

De Perla Zayas de Lima

Hacia un teatro esencial

De Carlos María Alsina

Prólogo: Rosa Ávila

Teatro ausente

De Aristides Vargas

Prólogo: Elena Frances Herrero

Disponible en la web

Caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura

De Rafael Monti

La carnicería argentina

Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba.

Coordinación: Luis Cano

Prólogo: Carlos Pacheco

Disponible en la web

Del teatro de humor al grotesco

De Carlos Pais

Prólogo: Roberto Cossa

Disponible en la web

Nueva dramaturgia argentina

Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila, Sacha Barrera Oro, Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi, Martín Giner, Guillermo Santillán, Leonel Giacometto, Diego Ferrero y Daniel Sasovsky.

Disponible en la web

Dos escritoras y un mandato

De Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia

Prólogo: Beatriz Salas

Disponible en la web

La valija

De Julio Mauricio

Prólogo: Lucía Laragione y Rafel Bruza

Coedición con Argentores

Disponible en la web

El gran deschave

De Armando Chulak y Sergio De Cecco

Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza.

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Una libra de carne

De Agustín Cuzzani

Prólogo de Lucía Laragione y Rafael Bruza

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Una de culpas

De Oscar Lesa

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Desesperando

De Juan Carlos Moisés

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Almas fatales, melodrama patrio

De Juan Hessel

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Air Liquid

De Soledad González

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Un amor en Chajarí

De Alfredo Ramos

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Un tal Pablo

De Marcelo Marán

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Casanimal

De María Rosa Pfeiffer

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Las obreras

De María Elena Sardi

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Molino rojo

De Alejandro Finzi

Coedición con Argentores

Disponible en la web

El que quiere perpetuarse

De Jorge Ricci

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Freak show

De Martín Giner

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Trinidad

De Susana Pujol

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Esa extraña forma de pasión

De Susana Torres Molina

Coedición con Argentores

Los talentos

De Agustín Mendilaharsu y Walter Jacob

Coedición con Argentores

Nada del amor me produce envidia

De Santiago Loza

Coedición con Argentores

Confluencias. Dramaturgias serranas

Prólogo: Gabriela Borioli

Disponible en la web

El universo teatral de Fernando Lorenzo. Los textos dramáticos y los espectáculos.

Compilación: Graciela González de Díaz

Araujo y Beatriz Salas

70/90. Crónicas dramáticas

Incluye textos de Eduardo Bertaina, Aldana Cal, Laura Córdoba, Hernán Costa, Cecilia Costa Vilar, Omar Fracapane, Carla Maliandi, Melina Perelman, Eduardo Pérez Winter, Rubén Pires, Bibiana Ricciardi, Rubén Sabatini, Luis Tenewicki y Pato Vignolo

Disponible en la web

Doble raíz

De Leonardo Gologoboff

Disponible en la web

La canción del camino viejo

De Miguel Franchi, Santiago Dejesús y Severo

Callaci

Disponible en la web

Febrero adentro

De Vanina Coraza

Disponible en la web

Mujer armada hombre dormido

De Martín Flores Cárdenas

Disponible en la web

Museo Medea

De Guillermo Katz, María José Medina,

Guadalupe Valenzuela

Disponible en la web

¿Quienáy?

De Raúl Kreig

Disponible en la web

Quería tamarla con algo

De Jorge Accame

Disponible en la web

Obras reunidas (2000-2014)

De Soledad González

Prológos: Eduardo Del Estal y Alejandro Finzi

Disponible en la web

Moreira Delivery

De Pablo Felitti

Disponible en la web

Del nombre de los sentimientos

De Alberto Moreno

Disponible en la web

Yo estuve ahí. Textos dramáticos

De Luis cano

Disponible en la web

La lechera

De Carlos Correa

Disponible en la web

Todo tendría sentido si no existiera la muerte

De Mariano Tenconi Blanco

Disponible en la web

Seis comedias serias

De Rafael Bruza

Disponible en la web

Yo, Encarnación Ezcurra

Monólogo en ocho momentos

De Cristina Escofet

Disponible en la web

COLECCIÓN ESTUDIOS TEATRALES

Narradores y dramaturgos

Incluye conversaciones con Juan José Saer,

Mauricio Kartun, Ricardo Piglia, Ricardo

Monti, Andrés Rivera y Roberto Cossa

Las piedras jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez

De José Luis Valenzuela

Prólogos: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt

Dramaturgia y escuela 1

Antóloga: Gabriela Lerga

Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo

Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo

Dramaturgia y escuela 2

Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigiani,

Luis Sampredo

Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti

Didáctica del teatro 1

Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampredo

Colaboración: Sara Torres

Prólogo: Olga Medaura

Didáctica del teatro 2

Prólogo: Alejandra Boero

Manual de juegos y ejercicios teatrales

De Jorge Holovatuck y Débora Astrosky

Segunda edición corregida y actualizada

Prólogo: Raúl Serrano

Nueva dramaturgia latinoamericana

Incluye textos de Luis Cano, Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucía de la Maza (Chile), Víctor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú), Sergio Blanco (Uruguay)

Compilación y prólogo: Carlos Pacheco

Disponible en la web

La Luz en el teatro.

Manual de iluminación

De Eli Sirlin

Laboratorio de producción teatral 1.

Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos

De Gustavo Schraier

Prólogo: Alejandro Tantanián

El teatro con recetas

De María Rosa Finchelmann

Prólogo: Mabel Brizuela

Presentación: Jorge Arán

Teatro de identidad popular en los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino

De Manuel Maccarini

Por una crítica deseante.

De quién/para quién/qué/cómo

De Federico Irazábal

Disponible en la web

Las múltiples caras del actor

De Cristina Moreira

Palabras de bienvenida: Ricardo Monti

Presentación: Alejandro Cruz

Testimonio: Claudio Gallardou

Disponible en la web

Técnica vocal del actor

De Carlos Demartino

Hacia una didáctica del teatro con adultos referentes y fundamentos

De Luis Sampedro

El teatro, el cuerpo y el ritual

De María del Carmen Sánchez

Tincunacu. Teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino

De Cecilia Hopkins

Disponible en la web

La risa de las piedras

De José Luis Valenzuela

Prólogo: Guillermo Heras

Disponible en la web

Dramaturgos argentinos en el exterior

Incluye textos de Juan Diego Botto, César Brié, Cristina Castrillo, Susana Cook, Rodrigo García, Ilo Krugli, Luis Thenón, Aristides Vargas, Bárbara Visnevetsky.

Compilación: Ana Seoane

Disponible en la web

Antología de teatro latinoamericano. 1950-2007 (Tomos I, II, III)

De Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola

Disponible en la web

El universo mítico de los argentinos en escena (Tomos I, II)

De Perla Zayas de Lima

Disponible en la web

Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret

De Julia Varley

El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea

De Ruth Mehl

Prólogo: Susana Freire

Disponible en la web

Rebeldes exquisitos. Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas

De José Tcherkaski

Disponible en la web

Ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas)

De Alberto Ure

Compilación: Cristina Banegas

Selección y edición: Alejandro Cruz y Carlos Pacheco

Disponible en la web

Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad

De Edith Scher

Prólogo: Ricardo Talento

Disponible en la web

Cuerpos con sombra. Acerca de entrenamiento corporal del actor

De Gabriela Pérez Cuba

Disponible en la web

Jorge Lavelli. De los años 70 a los años de la Colina. Un recorrido con libertad

De Alain Satgé

Traducción: Raquel Weskler

Saulo Benavente.

Escritos sobre escenografía

Compilación: Cora Roca

Disponible en la web

Una fábrica de juegos y ejercicios teatrales

De Jorge Holovatuck A.

Prólogo: Raúl Serrano

Disponible en la web

Circo en Buenos Aires. Cultura, jóvenes y políticas en disputa

De Julieta Infantino

Disponible en la web

La comedia dell'arte, un teatro de artesanos.

Guiños y guiones para el actor

De Cristina Moreira

Disponible en la web

El director teatral ¿es o se hace?

Procedimientos para la puesta en escena

De Víctor Arrojo

Disponible en la web

Teatro de objetos.

Manual dramaturgico

De Ana Alvarado

Disponible en la web

Técnicas de clown.

Una propuesta emancipadora

De Cristina Moreira

Disponible en la web

Concurso de ensayos sobre teatro.

Celcit- 40 años

Incluye textos de Alfonso Nilson Barbosa de

Sousa, José Emilio Bencosme Zayas, Julio

Fernández Pelaéz, Roberto Perinelli, Ezequiel

Gusmeroti, Lina Morales Chacana, Loreto

Cruzat, Isidro Rodríguez Silva

Disponible en la web

La música en el teatro y otros temas

De Carmen Baliero

Disponible en la web

Manual de análisis de escritura dramática. Teatro, radio, cine, televisión y nuevos medios electrónicos

De Alejandro Robino

Momentos del teatro argentino

De Jorge Ricci

Disponible en la web

Exorcizar la historia.

El teatro argentino bajo la dictadura

De Jean Graham-Jones

Leer a Brecht

De Hans-Thies Lehmann

**COLECCIÓN HOMENAJE AL TEATRO
ARGENTINO**

El teatro, ¡qué pasión!

De Pedro Asquini

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Teatro, títeres y pantomima

De Sarah Bianchi

Prólogo: Ruth Mehl

Saulo Benavente. Ensayo biográfico

De Cora Roca

Prólogo: Carlos Gorostiza

Títeres para niños y adultos

De Luis Alberto Sánchez Vera

Disponible en la web

**Memorias de un titiritero
latinoamericano**

De Eduardo Di Mauro

Disponible en la web

Gracias corazones amigos.

La deslumbrante vida de

Juan Carlos Chiappe

De Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe

**Los muros y las puertas en el teatro de
V́ctor Garća**

De Juan Carlos Malcum

Prólogo: Carlos Pacheco

Disponible en la web

**El pensamiento vivo de Oscar Fessler.
Tomo 1: el juego teatral en la educaci3n**

De Juan Tŕbulo

Prólogo: Carlos Catalano

Disponible en la web

**El pensamiento vivo de Oscar
Fessler. Tomo 2: clases para actores y
directores**

De Juan Tŕbulo

Prólogo: V́ctor Bruno

**Osvaldo Dragún. La huella inquieta
– testimonios, cartas, obras inéditas**

De Adys González de la Rosa y Juan José

Santillán

Disponible en la web

Escrito en el aire

De Oscar Araiz

Prólogo: Laura Falcoff

Laudatio del Maestro Oscar Araiz: Beatriz

Lábatte

Disponible en la web

COLECCIÓN HISTORIA TEATRAL

**Personalidades, personajes y temas del
teatro argentino (Tomos I y II)**

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo I), José María Paolantonio (Tomo II)

**Historia de la actividad teatral
en la provincia de Corrientes**

De Marcelo Daniel Fernández

Prólogo: Ángel Quintela

**40 años de teatro salteño
(1936-1976). Antología**

Selección y estudios críticos: Marcela Beatriz

Sosa y Graciela Balestrino

**Historia del teatro
en el Río de la Plata**

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Lafforgue

**La revista porteña. Teatro efímero
entre dos revoluciones (1890-1930)**

De Gonzalo Demaría

Prólogo: Enrique Pinti

**Historia del Teatro Nacional Cervantes
1921-2010**

De Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Apuntes sobre la historia del teatro
occidental - Tomos I y II**

De Roberto Perinelli

Disponible en la web

**Un teatro de obreros para obreros.
Jugarse la vida en escena**

De Carlos Fos

Prólogo: Lorena Verzero

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo I (1800- 1814)

Sainetes urbanos y gauchescos

Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

Presentación: Raúl Brambilla

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo II (1814-1824)

Obras de la Independencia

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo III (1839-1842)

Obras de la Confederación y emigrados

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo IV (1860-1877)

Obras de la Organización Nacional

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo V (1885-1899)

Obras de la Nación Moderna

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo VI (1902-1908)

Obras del Siglo XX -1ra. década- I

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo XI (1913-1916)

Obras del Siglo XX -2da. década- III

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo VII (1902-1910)

Obras del Siglo XX -1ra. década- II

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo XII (1922-1929)

Obras del Siglo XX -3ra. década- I

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo VIII (1902-1910)

Obras del Siglo XX -1ra. década- III

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad

Tomo XIII (1921-1927).

Obras del Siglo XX -3ra. década- II

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo IX (1911-1920)

Obras del Siglo XX -2da. década- I

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad

Tomo XIV (1921-1930).

Obras del Siglo XX -3ra. década- III

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo X (1911-1920)

Obras del Siglo XX -2da. década- II

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras del teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad

Tomo XV (1921-1930)

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras del teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad
Tomo XVI (1931-1840)**

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Iberescena 10 años. Fondo de ayudas para las Artes
Escénicas Iberoamericanas 2007-2017**

Compilador: Carlos Pacheco

Prólogos de Marielos Fonseca Pacheco y Marcelo Allasino.

Disponible en la web

Apuntes sobre la historia del teatro occidental - Tomos III y IV

De Roberto Perinelli

Disponible en la web

COLECCIÓN PREMIOS

Obras Breves

Obras ganadoras del 4° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón, Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez, Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y Ricardo Thierry Calderón de la Barca.

Disponible en la web

**Siete autores (la nueva generación)
Obras ganadoras del 5° Concurso Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Maximiliano de la Puente, Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández, Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel Giacometto, Santiago Governori

Prólogo: María de los Ángeles González

Teatro/6

Obras ganadoras del 6° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina, Marcelo Pitrola

Teatro/7

Obras ganadoras del 7° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca, Roxana Aramburú

Disponible en la web

Teatro/9

Obras ganadoras del 9° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Patricia Suárez, y María Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport, Amalia Montaña

Disponible en la web

Teatro/10

Obras ganadoras del 10° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen, Andrés Rapaport

Disponible en la web

Concurso Nacional de Obras de Teatro para el Bicentenario

Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero, Cristian Palacios

Disponible en la web

Concurso Nacional de Ensayos Teatrales.

Alfredo de la Guardia - 2010

Incluye textos de María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo, Alicia Aisemberg

Disponible en la web

Teatro/11

Obras ganadoras del 11° Concurso Nacional de Obras de Teatro Infantil

Incluye textos de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú, Gricelda Rinaldi

Disponible en la web

Concurso Nacional de Ensayos Teatrales.

Alfredo de la Guardia - 2011

Incluye textos de Irene Villagra, Eduardo Del Estal, Manuel Maccarini

Disponible en la web

Teatro/12

Obras ganadoras del 12° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Oscar Navarro Correa, Alejandro Ocón, Ariel Barchilón, Valeria Medina, Andrés Binetti, Mariano Saba, Ariel Dávila

Disponible en la web

Teatro/13

Obras ganadoras del 13° Concurso Nacional de Obras de Teatro

-dramaturgia regional-

Incluye textos de Laura Gúzman, Ignacio Apolo, Florencia Aroldi, María Rosa Pfeiffer, Fabián Canale, Juan Castro Olivera, Alberto Moreno, Raúl Novau, Aníbal Fiedrich, Pablo Longo, Juan Cruz Sarmiento, Aníbal Albornoz, Antonio Romero

Disponible en la web

Teatro/14

Obras ganadoras del 14° Concurso Nacional de Obras de Teatro

-30 años de Malvinas-

Incluye textos de Mariano Nicolás Saba, Carlos Aníbal Balmaceda, Fabián Miguel Díaz, Andrés Binetti

Teatro/15

Obras ganadoras del 15° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Laura Córdoba, María Sol Rodríguez Seoane, Giuliana Kiersz, Manuel Migani, Santiago Loza, Ana Laura Izurieta

Disponibile en la web

Teatro/16

Obras ganadoras del 16° Concurso Nacional de Obras de Teatro –dramaturgia regional–

Incluye textos de Omar Lopardo, Mariela Alejandra Domínguez Houlli, Sandra Franzen, Mauricio Martín Funes, Héctor Trotta, Luis Serradori, Mario Costello, Alejandro Boim, Luis Quinteros, Carlos Guillermo Correa, Fernando Pasarín, María Elvira Guitart

Disponibile en la web

Teatro/17

Obras ganadoras del 17° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Ricardo Ryser, Juan Francisco Dasso, José Moset, Luis Ignacio Serradori, Víctor Fernández Esteban, Jesús de Paz y Alejandro Finzi

Disponibile en la web

Teatro/18

Obras ganadoras del 18° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Mariano Tenconi Blanco, Fabián Miguel Díaz, Leonel Giacometto, Andrés Gallina, Aliana Álvarez Pacheco y Sebastián Suñé

Disponibile en la web

Teatro/19

Obras ganadoras del 19° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Franco Calluso, Juan Ignacio Fernández, Candelaria Sabagha, Marcelo Pitrola, Mateo de Urquiza, Mercedes Álvarez/Alejandro Farías

Teatro/20

Obras ganadoras del 20° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Fabián Díaz, María Marull, Julio Molina, Alfredo Staffolani, Pablo Di Felice, Susana Torres Molina

Teatro/21

Obras ganadoras del 21° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Luis Miguel Arenillas, Roberto de Bianchetti, Nancy Lago, Guillermo Baldo, Silvina Andrea Forquera/Javier Santanera, Rigoberto Horacio Vera

Estudios de teatro argentino, europeo y comparado

Este ejemplar se terminó de imprimir en Grupo Unión

Carlos Calvo 675/ CABA - Argentina

Julio de 2020 - Primera edición: 2.500 ejemplares