



Dramaturgia nacional entre los siglos XX y XXI

Ficción, metaficción e interdiscursividad como nueva configuración de lo teatral PARTE II

Autor:

Marcela Arpes

Tutor:

Ana María Zubieta

2011

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



PARTE II

Tensiones en el campo de la dramaturgia argentina contemporánea

Daniel Veronese, Alejandro Tantanián, Rafael Spregelburd

Introducción

*Escribimos teatro para que sea dicho.
Escribimos teatro para que sea hecho.
La obra dramática es un mundo de palabras,
y también un mundo de sonidos
y un universo de espacio y movimiento.*

Ignacio Apolo

Después del recorrido de corte teórico, esta Parte II estará dedicada a la producción de los dramaturgos a los que se refiere el título del apartado en tanto sus textos dramáticos y sus textos metateatrales diseñan la cartografía escrituraria que guían e indican los caminos de esta refundación teatral en la Argentina.

Cabe una primera aclaración, la organización de este apartado no se propone como estudio de la poética individual de autor sino como un campo interrelacionado de escrituras que dialogan entre sí y con otras de la misma época que bien podrían ser incluidas en este recorte. Así, la poética del autor se desplaza hacia un análisis que pone su foco en el concepto teórico de *tensión* entre el discurso teatral y otro tipo de discursividad tanto artística como social.

El concepto de *tensión* fue extrapolado del campo de la filosofía, fundamentalmente a partir del lúcido trabajo de Tomás Abraham (2001) que indaga un campo diverso de tensiones que van desde la literatura de la tradición argentina decimonónica con *Facundo* de Sarmiento, pasando por el surrealismo de Dalí, Bretón y García Lorca; la historia de la filosofía a través de Voltaire y Rousseau, Sartre y Camus; Goethe y Schiller y sus análogos en la música, Mahler y Schoenberg; los hermanos Discépolo. La serie continúa por el cine francés, el psicoanálisis y nuevamente la literatura argentina y la descolocada figura del polaco exiliado, Gombrowicz. Interesa especialmente esa variante de la noción de tensión que indica, por un lado, un pensamiento que se dirige hacia un afuera de sí a la vez que dicha exterioridad se halla presente en su propia matriz. En otras

palabras, la tensión habilita a pensar un otro alojado en uno mismo. Ante un texto, la recomendación metodológica del filósofo se reduce a la formulación de una única pregunta: "¿contra quién?" (2001:7).

La tensión, entonces, alberga una condición paradójica de inclusión/exclusión; de atracción/repulsión; de lo mismo/lo otro. Es por ello que otra de las recomendaciones teórico-metodológicas apunta a evitar confundir la dialéctica que supone una *tensión* con una discusión o con una polémica sino más bien entenderla dentro de un axioma que Abraham sintetiza como "el plasma inmanente de una identidad" (2001:8). Un campo de fuerza donde una identidad se orienta hacia *otra* presencia o hacia *otra* ausencia en la búsqueda de la propia localización. Obviamente, el concepto de tensión inevitablemente se entrecruza con lo que, el protocolo teórico culturalista de Pierre Bourdieu siempre citado, desarrolla en una serie de investigaciones y ensayos que comienza en un artículo programático, "Campo intelectual y proyecto creador" (1966) y que luego despliega hasta desembocar en su obra magna, *Las reglas del arte* (1992). Asimismo, el andamiaje bajtiniano también da cuenta de una versión del concepto filosófico de tensión, en los siempre vigentes conceptos de dialogismo, carnavalización y polifonía.

En las textualidades se alojan todos estos dispositivos de duelos y dinámicas belicosas socioculturales, históricas e ideológicas y la dramaturgia argentina que surge hacia fines de la década del '80 gestada en la efervescencia experimental performativa de la posdictadura, no está exenta de ellos. Decimos con Badiou (al que más adelante retornaré) que tales textos son un acontecimiento de palabra "abierto, virtual, capaz de soportar una infinidad de interpretaciones" (2005:127) que entran en tensión no sólo dentro de su propio campo sino también con otros aledaños del arte y de la cultura.

Capítulo 1

Lo metateatral

1.1) *Ars poética* teatral

*De todos modos nosotros quedaremos satisfechos de haber contribuido a haber dejado claramente establecida la inanidad escandalosa del pensamiento todavía existente en el momento de nuestra aparición y de haber sostenido —solamente sostenido— que era necesario que **lo pensado** sucumbiera al fin al empuje de lo pensable.*

Segundo manifiesto del Surrealismo (1930)
A. Breton

La escritura dramática en su propia experimentación y creación ficcional se dedica a desconstruir el género teatro y a establecer nuevos paradigmas o protocolos en lo que leo como una *preceptiva teatral posmoderna* que se inscribe no sólo dentro de los límites de la ficción dramática, como es el caso de Daniel Veronese, sino también en el andamiaje metatextual extraficcional que adquiere una diversidad de formatos.

En principio, textos prescriptivos a la manera de los manifiestos de las vanguardias históricas, como son los casos de *Automandamientos para el nuevo milenio*³⁸ de Daniel Veronese y *Sobre la dramaturgia*

³⁸ AUTOMANDAMIENTOS para el principio de milenio:

1. Practicar a toda hora la manipulación con total independencia de la razón. /Confiar en el desarrollo del instinto periférico.
2. Promover un principio de sustitución de los actores vivos por objetos. /Un cambio íntimo y privado con el fin de lograr una dimensión que no tenga referencialidad en nuestra vida cotidiana.
3. Descubrir el universo que le es propio a cada creación. Es decir, precisar CUÁL ES ESA IMAGEN PRIMARIA QUE APARECE REITERADAMENTE EN NUESTROS OBJETOS CREADOS para poder respondernos con sinceridad: ¿Cuáles objetos serán siempre los emergentes de nuestra mitología íntima? ¿Cuáles serán siempre los repelidos?
4. Sabotear las expectativas del espectador.
5. Lo *sublime* y lo *horroroso*. /Conciliar escénicamente opuestos para plasmar la contradicción en la imagen. /Que la imagen sea real y al mismo tiempo sugestiva.
6. Ser claro sin ser superficial.
7. Ser ambiguo sin ser críptico ni oscuro.
8. *Incomodar*.
9. Un teatro más centrífugo.

-
10. Crear sectores de emoción indisciplinada que se velen y se develen en un furioso oleaje.
 11. Teatro Mecánico. Ver funcionamiento de autómatas.
 12. El teatro como infinito depósito de objetos transformables.
 13. Constituir una poética de un objeto dramático conocido, abierto a nuevas exploraciones. /La creación con absoluta libertad, de un sistema de variantes, de posibilidades expresivas del objeto. /Metamorfosar su estructura en todas las variantes imaginarias. /Promover una disección que nos aleje de la visión convencional de su realidad.
 14. Si la posibilidad de transformación reside siempre en la sustancia de todas las cosas, encontrar, entonces, y profundizar EL LUGAR EN DONDE LA MUTACIÓN DEL OBJETO EN OTRO SE HACE POSIBLE. /Un objeto que se transforme y que sus mutaciones se incorporen como niveles envolventes a las anteriores. Cada nuevo nivel un nuevo sistema de comunicación de ese objeto.
 15. Teatro Óptico.
 16. Descentralizar la mirada. La actitud de mirada, no la *idea física* de mirar. /Perder el sentido de la *frontalidad*. /Realizar miradas transversales de lo ya conocido.
 17. Buscar puntos de observación minorizados. Buscar un punto más extremo desde dónde poder transmitir un hecho simple a varios niveles. /Una mirada más allá de lo convenido. /Que la visión desde ese lugar proporcione un sentido más profundo que la realidad conocida del objeto, que su simple representación.
 18. Teatro de Movimientos Repentinos. /*Cinésica* ampliada, narrativa, coreografiando lo inexplicable, lo que no se puede o debe explicar. /Relatos gráficos de un apasionado ballet creando una (¿nueva?) taquigrafía de sensaciones. Taquigrafía que azote el raciocinio del público con su obscenidad e incompreensión.
 19. Ampliación del sistema de comunicación gestual tradicional. /Una *infracomunicación* llevada a primer plano. Convertir la sub-conversación gestual en elemento primario y natural de comunicación.
 20. Observar detenidamente un objeto o cuerpo habitado por una tensión poco cotidiana, en equilibrio precario.
 21. Conferir *imprecisión* a las formas que se presenten demasiado estables.
 22. Combatir la naturaleza valiéndonos, como arma, de la abstracción.
 23. CREAR NUEVAS FÓRMULAS QUE VENGAN A REEMPLAZAR A LAS ANTERIORES. /Crear nuevas leyes que se desentiendan de las anteriores. No buscar la oposición.
 24. Lo ilegal en el teatro.
 25. Saltar al vacío con el propósito de establecer nuevos valores.
 26. Crear segmentos atractivos que se acoplarían unos a otros como partes de una gran cañería. Por fuera la forma, el metal perenne. Por dentro el relleno, el contenido voluble, variable según la ocasión.
 27. Intertextuar lo *lírico* con lo *dramático*.
 28. *Simplificar* la expresión.
 29. Rendir cuentas de lo que pasa en escena para desmitificar. /Romper la magia para volver a crear estados de credibilidad.
 30. Teatro inhumano.
 31. Teatro seco. Fatal. Infalible. Ominoso.
 32. Teatro de lo inevitable. De lo ineludible. De lo que estaba predestinado. De lo inexorable. De lo que no atiende súplicas ni ruegos.
 33. Teatro de la infelicidad. De la desgracia. Del contratiempo inesperado.
 34. Teatro Azote.
 35. No *resolver*: Nada de guiños o moralejas.
 36. Sí *Disolver*. Incluso disolver las formas puras una vez halladas.
 37. Lo no-retórico. /Dar inestabilidad al movimiento preciso.
 38. Romper siempre lo que se puede hacer con facilidad.
 39. Teatro *Herético*. /Producir más catástrofes.

*joven*³⁹ de Alejandro Tantanián. Luego, una cantidad de textos menos prescriptivos como los anteriores, como los ensayos, los prólogos y epílogos a las obras; y por último, otras intervenciones de escritura en soporte tecnológico como los blogs que diseñan un espacio para reflexionar sobre procesos de montaje de espectáculos, procesos de escritura y explicitación de enunciados teóricos.

En tal sentido, Anna Guasch sostiene que el arte posmoderno enuncia la cuestión de conciencia de época en una diversidad de ambientes, y reconoce que en la posmodernidad, las exposiciones funcionan como palabra manifestaria:

40. Poner en duda los principios indubitables del arte. dANIel vEROnese en Veronese, D (2000) *La deriva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

³⁹ *Sobre la dramaturgia "joven" por Alejandro Tantanián:*

Primero fueron las imágenes. Las obsesiones frente al espacio vacío. La experiencia como actor. Las primeras decisiones como director. Entonces, después, como medio para organizar esas imágenes, esas experiencias, apareció la escritura. En el papel. Vacío. Como el espacio. El pasaje del papel al espacio: la necesidad de ver esas palabras dictarse en otro ámbito. Que dejen de estar allí, bidimensionales, para cobrar peso: ser cuerpo. Y las imágenes siguen siendo las mismas, idénticas son las obsesiones. Las palabras como partitura espacial. Las palabras que determinarán, más tarde, con suerte, todas aquellas voces desatadas. Todas aquellas letras.

La formación fue dificultosa. **Es** dificultosa.

La escritura se rebela contra todas las mesas de café de las obras que nos anteceden. Se rebela contra los espacios cerrados: las "huis clos". Se rebela contra los personajes preocupados por banalidades. Discusiones del hogar. Pretensiones absurdas del realismo. (Como si fuera posible después de todo dejar que alguien nos diga cuál es la realidad). La escritura se rebela contra las unidades de tiempo, de lugar y de acción. Se apropia de ellas. No se puede ejercer normativa sobre esta dramaturgia. No se puede decir lo que es. Ni lo que será. En la diversidad está la unión. Los textos que producimos los dramaturgos "jóvenes" (antigua forma de discriminación, como si existieran carpinteros u obreros "jóvenes") no son clasificables dentro de un género, dentro de un movimiento estético (tal vez sea éste el motivo por el cual se nos agrupa bajo la "juventud"). Nos une la pasión por la escritura, la pasión por el Teatro: cuyo plan es mayor al de todos nosotros, plan al que deberíamos servir y no servirnos de él. El Teatro permanece.

La discusión parece estar cerrada. Los dramaturgos (nótese que los otros no son "viejos" sino dramaturgos a secas), salvo honrosas excepciones, no están dispuestos a la confrontación. Dicen no comprender lo que escribimos los "jóvenes". Y en esa imposibilidad de entendimiento se corta todo diálogo posible. Seguimos reproduciendo el viejo modelo: x vs. anti x.

Tal vez bajar las armas. Deponer situaciones hostiles. Y dialogar. Y comprendernos. Y dejar de separarnos.

O ejercer la violencia. La violencia de la escritura. La bomba puesta en medio de la producción. La revolución posible.

O quedarse así, como estamos, viendo el lento hundimiento del Titanic con el leve agregado de un punto de vista: nosotros no vemos el barco sino el agua. Nosotros viajamos en él. Agosto de 1995. El texto fue aportado gentilmente por su autor. Texto publicado en la revista *Teatro XXI*, editada por GETEA, Buenos Aires, 1996.

Las exposiciones han dejado de ser neutros almacenes de objetos para metamorfosearse en "tesis de autor" que desarrollan cargados en muchas ocasiones de energías artísticas primordiales —la exposición como historia de intensidades y compromisos— y que además fomentan la reflexión y el debate sobre el arte actual. (2000:6)

El epígrafe con que encabezó este apartado reza, como se sabe, el manifiesto de André Bretón sobre el surrealismo.

Ahora bien, en él el poeta francés diseña lo que será la lógica binaria de la experiencia del arte modernista: "Lo pensado", esto es, la tradición que sucumbe *al fin* ante lo nuevo, lo pensable, la innovación tanto de concepciones como de modos o técnicas.

Cabría preguntar para el contexto de la Argentina de fines de la década del '80 ¿quiénes son los nuevos, los que se atreven a lo pensable? La primera respuesta apunta —parafraseando a Hans Lehmann— a *namedroping*, un conjunto de dramaturgos, que hacia comienzos de la década del '90 se agrupan, aunque no es frecuente el autorreconocimiento de dicha grupalidad, y recuperan, tras la pérdida luego de todo tipo de experimentaciones antiverbales, el valor de la palabra en el texto dramático como un pivote importante dentro del hecho teatral.

La tradición, ya pensada, saturada, esclerosada en la consideración de estos nuevos autores que la crítica ha reconocido, a pesar de ellos y por extensión como el grupo Caraja—ji (aunque no todos pertenecían a ese grupo fundacional) son los dramaturgos de la década del '70 y, especialmente los fundadores y gestores de Teatro Abierto.⁴⁰

⁴⁰ En su *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Osvaldo Pellettieri apela a la lógica de la novedad al diseñar un microsistema de la segunda modernidad del teatro nacional, la que va desde 1944 a 1976, como "subfase de ruptura y polémica" y la instalación del modelo de "creación conciente" y "comprensión

La posmodernidad, más allá de la agonía que parece transitar, ha enseñado que el pensamiento binario típico de la modernidad ha sido sepultado por el peso de lo heteróclito, diverso y descentrado. Sin embargo, en pleno auge de ella han aparecido polémicas de restitución de pensamientos y políticas binarias dentro del campo del teatro argentino que se deberían haber supuesto perimidas en tal contexto: "Yo creo que ellos son la típica generación que quiere diferenciarse. Pero lo que me parece es que cortan la continuidad" declara en el diario *Clarín* Roberto Cossa (29/5/98). Intervención que halla una referencia indirecta parte de Alejandro Tantanián: "Los dramaturgos (nótese que los otros no son "viejos" son dramaturgos a secas), salvo honrosas excepciones, no están dispuestos a la confrontación" (*Sobre la dramaturgia joven*).

El campo dividido y belicoso señalado hacia fines de los '90 encuentra un ámbito de reiteración en el 2007, esta vez la *Revista Ñ*⁴¹ será el espacio de confrontación entre Rafael Spregelburd y Griselda Gambaro. Se vuelve a poner en escena una cartografía diseñada en dos bandos: la de *Ellos* y la de *Nosotros*.

La tradición, el teatro ideológico, el teatro que refiere la realidad, el teatro de lo importante, el teatro comprometido, el teatro moderno frente a, "lo pensable", la experimentación, el teatro del vacío, el de la arreferencialidad, el de la violencia sin compasión, el teatro que relativiza "lo importante", el teatro posmoderno. Los dramaturgos de

crítica" por un lado, y la de radicalización del cambio, por el otro. La radicalidad para la época del subsistema descrito por Pellettieri (1960–1976) (2003, Volumen 4, Buenos Aires, Galerna, 233–234) como segunda subfase de la segunda modernidad es, paradójicamente, la tradición esclerosada una década después para la generación de los jóvenes dramaturgos posdictadura.

⁴¹ Nos estamos refiriendo a las intervenciones publicadas el 12 de mayo de 2007 (defensa de Rafael Spregelburd) y las del 7 de mayo (ataque de Griselda Gambaro) polémica desatada a propósito de un reportaje que la revista le hiciera al dramaturgo el 14 de abril de ese mismo año. La polémica, que Spregelburd desestima porque argumenta que Gambaro "lee mal" sus declaraciones sobre "lo importante" que el teatro debe decir, reproduce la lógica que desde la modernidad, configura bandos generacionales vinculados a principios estéticos e ideológicos. (Rafael Spregelburd "La importancia de llamarse teatro" en *Revista Ñ*, sábado 12 de mayo de 2007.

la generación posdictadura frente ¿a quiénes? o, en el concepto de tensión propuesto por Abraham, ¿contra quiénes? ¿Los dramaturgos de la dictadura?⁴²

Por cierto, hay que ser muy cauto porque tal periodización puede resultar peligrosa o por lo menos sesgada en la taxonomía que pretende, si se piensa en el rol que han jugado Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky o Roberto Cossa (sólo por citar los nombres más representativos) durante la última dictadura militar en la Argentina.⁴³

⁴² A propósito de una mesa redonda organizada para conmemorar los 25 años del Teatro Off congregado en su momento en el Centro Cultural Ricardo Rojas, Rafael Spregelburd escribe desde su columna en *Perfil*: "(...) el Rojas el que vino a buscarnos para armar con estos expulsados su selección de teatro 'en contra'. ¿Dónde está la 'contra' hoy? ¿Y a qué se opondría? ¿Y quién expulsa y por qué?" ("Veinticinco años de off", diario *Perfil*, Buenos Aires, 18 de septiembre de 2009).

⁴³ Rafael Spregelburd también hace uso de esta periodización del teatro nacional en torno a la idea de generaciones conflictivas después del '60:

"—¿Cómo diferenciar las generaciones de nuestro teatro?

RS: —Una generación es la de Teatro Abierto, que hizo del teatro político la manera de resistencia a la dictadura; se trata de la generación de nuestros abuelos, por edades y por experiencia social, y se trata de un teatro que tuvo dos vertientes, la realista y la absurda, Roberto Cossa como ejemplo en el realismo, y Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky y Norman Briski por el lado del absurdo. Esta oposición, falsa porque ya no se da, organizaba el mundo de pertenencia, y casi siempre un grupo despreciaba al otro. Luego está la generación de nuestros padres, que es la verdaderamente problemática. Con la generación de nuestros abuelos nosotros no tenemos problemas, con el abuelo no se discute, el abuelo es de una manera y el nieto lo observa y aprende.

—¿Y con los padres qué pasa?

RS:—Con los padres uno se pelea. Los padres son aquellos que intentan enseñarte lo que saben, y los hijos son parricidas, intentan encontrar su propio camino para tener su propia voz. Esta es la historia de nuestra generación, con el problema gravísimo de que la generación de nuestros padres es la generación desaparecida por la dictadura; es también una generación de personas que parecen odiarse, es la generación de nuestros maestros, de artistas notables como Ricardo Bartís y Rubén Szuchmacher. Es una generación tremendamente aguerrida; la discusión entre ellos casi siempre esconde un trasfondo político que se canaliza en diversas estéticas. En la democracia se pregunta qué hacer con el teatro ahora, cuando no hay censura y cuando la metáfora no es la única manera de pasar ese filtro. Y nosotros, como una generación totalmente fresca, podemos aprender de esta paternidad mixta que nos precede. La nuestra es la generación de la micropoética, de una enorme disimilitud de pensamiento. La integramos Alejandro Tantanián, Javier Daulte, Ignacio Apolo, Daniel Veronese, Federico León... Todos, teniendo edades muy diferentes, empezamos a producir en la misma época.

—¿Cómo conviven esas generaciones?

RS: —Las generaciones anteriores siguen ocupando los espacios de poder, el Teatro San Martín, los premios. Siguen estando en los sitios que validan qué es lo positivo, qué es lo que debería pasar con el teatro, qué deberíamos estar escribiendo y si realmente vamos a heredar esta enorme tradición de polémica y discusión que caracteriza al teatro argentino. Nuestro teatro está absolutamente atravesado por la lucha generacional, cosa que no pasa con el teatro español, en el cual los autores

Ya se sabe que quienes han dejado en claro los principios del arte bajo la forma normativa de los manifiestos han sido, sin duda, las vanguardias literarias, pictóricas y teatrales desde fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.

Automandamientos para el nuevo milenio de Daniel Veronese, y *Sobre la dramaturgia joven* de Alejandro Tantanian, se constituyen en declaraciones de principios sobre el teatro argentino de la década del '90 que asumen el formato de *manifiestos* teatrales y que albergan en sí la paradoja de ser discursividades que definen lo que resulta imposible de definir: "No se puede decir lo que es" (esta dramaturgia), "Ni lo que será", "No se puede ejercer normativa sobre esta dramaturgia" (Tantanian, 1995).

De manera general, se define a los manifiestos como un llamamiento dirigido a la comunidad o sociedad artística desde una posición integrada a un colectivo, organizado o no, que se caracteriza por su localización en una zona de borde o marginal dentro del campo, con una intencionalidad manifestaria caracterizada porque la palabra precede a la acción. Una posibilidad es enfrentar los textos apelando a una concepción inmanentista que identifica al manifiesto con el paradigma ya "clásico" de discurso programático, rupturista, violento e iconoclasta;⁴⁴ pero también, cabe la alternativa de un acercamiento a ellos desde la perspectiva de *función manifiesto*, en términos de ser

heredan la antorcha de la generación anterior, la llevan adelante y mantienen una relación viva con sus clásicos. Nosotros tenemos cero relación con esos clásicos, y una relación de choque con la generación previa. Si nuestra generación no inventaba lo nuevo, no existía. Claro, ninguno de nosotros parecía enrolar en la idea de discípulo que esa generación estaba buscando. Ocurrió que nuestras obras empezaron a adquirir cierta notoriedad, en principio por su validación en el extranjero. Somos un país bastante *snob*. Se trata de una generación que encontró sus referentes dentro suyo y no afuera ni antes.

"El absurdo y el grotesco son constantes en nuestra política y en nuestra vida". Entrevista de Claudio Martyniuk en Diario *Clarín* 2009-07-05, recogida en www.celcit.org

⁴⁴ Como todos sabemos esta actitud de la palabra manifestaria aparece en lo que se reconoce como acta fundacional de uno de los movimientos de vanguardia, el Manifiesto del Futurismo de 1909.

una declaración explícita de principios artísticos que se hace pública con el objetivo de intervenir sobre algún aspecto del repertorio vigente.

A su vez, el manifiesto se muestra como un discurso augural que dirime cuestiones en torno a disputas de poder (en el caso del arte, un poder simbólico) y que, en líneas generales, funcionan de manera análoga al funcionamiento y objetivos de los manifiestos de naturaleza política. Sin embargo, como afirma el estudio de Mangone y Warley (1994) es dable distinguir algunas especificidades que lo distancian de los estrictamente políticos y que podemos sintetizar en:

1. La cuestión epifánica de un texto y la resemantización de palabras.
2. La puesta en circulación de un texto que lejos de declarar que disputa poder, sin embargo, propone entronizar un nueva estética.
3. El concepto de pasado que en los manifiestos artísticos es sinónimo de no vida, por lo tanto su énfasis estará puesto en su destrucción.
4. La disputa generacional.
5. El trabajo sobre ciertos recursos del género: teatralización de ideas, utilización de neologismos, violencia sobre el público considerado neutral. Apelación a la injuria, al sarcasmo a la ironía.
6. La búsqueda de la aprobación y el reconocimiento de su estética a pesar de su ubicación marginal de lo cual se hace gala.

7. El disimulo o desplazamiento hacia otros soportes o tipos de textos como marca transvanguardista de la posmodernidad (1994:74–75).⁴⁵

Dominique Maingueneau en sus conceptualizaciones sobre “Géneros instituidos”, elabora una taxonomía a partir de la cual vincula géneros discursivos a diferentes *modos*, uno de los cuales, *el modo 2*, es lo que el lingüista francés denomina *modo rutinario*, constituido por textos tan estructurados, tan convencionalizados y tan reconocibles que se convierten en “rutinas” y los manifiestos (artísticos o políticos) están dentro de ellos. No obstante, más allá de que operan como modelos tomando como marco de referencia el género, en estos manifiestos teatrales argentinos reconozco algunas variaciones.

El desvío permitido a la etiqueta “manifiesto”, se registra en el título mismo del manifiesto de Veronese ya que el destinatario es el propio autor: son “automandamientos” que en apariencia no se dirigen más que a sí mismo. El discurso normativo típico del manifiesto, destinado a sus pares, a ese colectivo organizado o a los artistas diseminados dentro del campo, abre una línea de fuga, ya que esos destinatarios genuinos y legítimos son disimulados o anulados bajo la destinación autorreferencial. Ese yo/nosotros que articula necesariamente todo manifiesto como afirman Jeanne Demers y Line Mc Murray (1986:23–24) es el soporte fundamental de los *manifiestos de oposición*. Destruyendo todo gesto de secularización de los

⁴⁵ El primer trabajo teórico sobre el manifiesto como género desde una perspectiva pragmática corresponde a las ediciones monográficas que la revista *Littérature*, en sus números 39 y 40, dedican al tema en 1980. Allí se expande la noción tradicional construida a partir de los manifiestos artísticos de las vanguardias históricas para desplazar la reflexión hacia la *función manifiesto* habilitada en otros soportes y lenguajes además del escrito: “es el paso de una visión excesivamente reduccionista del fenómeno, que sólo admitía la existencia de manifiestos escritos, ya fuesen artísticos (los manifiestos de las vanguardias históricas europeas) o políticos (fundamentalmente, el Manifiesto comunista), a una concepción mucho más extensa del mismo, que incide en el hecho de que la función manifiesto puede ser desempeñada por los lenguajes más diversos y adoptar los más variados soportes: lenguaje de la pintura (cfr. Gabriel Bauret), el cine (cfr. Maurice Mourier), la música (cfr. Francis Vanoye), la literatura engagée (cfr. Geneviève Idt), el texto teórico-literario (cfr. Marie-Louise Terray, Danielle Deltel) o teórico-musical (cfr. Françoise Escal), el poema en prosa (cfr. Daniel Delas)”.

manifiestos de las vanguardias, aquí, desde el título mismo se instituye una modalidad no secular al intertextuar con el discurso religioso: "fin de milenio", tiempo de destrucción y nacimiento de una "nueva era", y "mandamientos" que se esgrimen como las normas o principios fundamentales que es necesario acatar para el nuevo nacimiento del arte. Desde ese lugar, el autor concibe la preceptiva, a través de los cuarenta mandamientos, fundando una imagen de sí revestida en la piel de un profeta. En tal sentido, me parece pertinente ligar esta autoimagen con lo que el propio Mainguenaueau analiza bajo el concepto de *ethos*, como la dinámica de identidad que un locutor construye de sí en su discurso y que, además, repercute como efecto en las representaciones de los destinatarios: "La lectura hace emerger así un origen enunciativo, una instancia subjetiva encarnada que juega un papel de *garante* del habla" (1996).

De esta manera, el *ethos* remite a la figura de ese "garante" que a través del habla se forja una identidad acorde al mundo que hace surgir de su enunciado.

Sin embargo, la autorreferencia del título se anula en los enunciados de los cuarenta principios, ya que desaparece tal autorreflexividad para dar lugar a una arreferencialidad y a un distanciamiento respecto de lo que se enuncia evidenciándose en el uso anafórico de los infinitivos que caracterizan al nuevo teatro: "Practicar/ Confiar/ Promover/ Descubrir/ Sabotear/ Conciliar/ Ser claro/ Ser ambiguo/ *Incomodar*".

El efecto de despersonalización o el intento de borrar las marcas del sujeto enunciador se refuerza en la enumeración, en mayúscula y en negrita, de los principios como gesto de priorizar las ideas y no al sujeto que las debería llevar a cabo, estableciéndose una gran diferencia con respecto al manifiesto de Tantanián, enunciado desde la primera persona que refiere un relato autobiográfico sobre el origen de su vocación escrituraria:

Primero fueron las imágenes. Las obsesiones frente al espacio vacío. La experiencia como actor. Las primeras decisiones como director. Entonces, después, como medio para organizar esas imágenes, esas experiencias, apareció la escritura. En el papel. Vacío. Como el espacio. El pasaje del papel al espacio: la necesidad de ver esas palabras dictarse en otro ámbito. Que dejen de estar allí, bidimensionales, para cobrar peso: ser cuerpo. Y las imágenes siguen siendo las mismas, idénticas son las obsesiones. Las palabras como partitura espacial. Las palabras que determinarán, más tarde, con suerte, todas aquellas voces desatadas. Todas aquellas letras.

A continuación, inicia la declaración de lo que es la escritura dramática ligada fuertemente a los conceptos de violencia y de in-definición, como se prescribe también en *Automandamientos...*: "la escritura se rebela contra...", frase que se repetirá hasta el final del texto. Aunque en los dos textos que considero manifestarios no se utiliza el término que indica el género, sin embargo y a pesar de la ausencia explícita de la etiqueta,⁴⁶ ellos están dotados del gesto de provocación necesario para postular la clausura de un sistema y la inauguración de otro sistema que aparece exaltado.

¿Qué tipo de escritura y qué tipo de teatro "se funda en la nueva era"?

En principio, un teatro de la *antirracionalidad* cuyo propósito se perfila hacia la anulación de los sujetos como estereotipos de cierto orden ontológico. Además, un teatro que reemplaza a los comediantes por la categoría de *manipuladores* y, a los personajes, por *objetos*. Un teatro de "autómatas" y "mecánico", dijo Meyerhold⁴⁷

⁴⁶ En tal sentido Jeanne Demers y Line Mc Murray sostienen que la utilización de la etiqueta basta para dotar al texto de un carácter manifestario, entendiendo como tal el efecto de provocación propio de los manifiestos de oposición: "¿No se percibe ya un cierto gesto de provocación en la utilización de la palabra manifiesto en un título o en un subtítulo?" (1986:87).

⁴⁷ Meyerhold, V: *Teoría Teatral*, Madrid, Fundamentos, 1982 (4ta. ed.).

(1982:198–200) en la euforia de un método: la “*mecánica del bios*” para entrenar a los actores en las rutinas de interpretación dramática.

Asimismo, en los postulados para el nuevo milenio resuenan los ecos del Teatro de la Crueldad de Artaud (1938) en, por ejemplo, la necesidad de la síntesis con lo lírico: “Intertextuar lo lírico con lo dramático” (27); en la importancia de recuperar la poeticidad de la imagen como se recupera la poeticidad de la palabra en la poesía; a la vez que las posturas sobre un “teatro de lo ominoso y fatal” (31), “de lo inevitable e inexorable que no atiende súplicas ni ruegos” (31 y 32), “de la infelicidad, de la desgracia” y del “Azote” (33 y 34), un teatro “Herético y catastrófico” (39), remiten a esa visión artaudiana de la crueldad que tiene menos que ver con tortura y derramamiento de sangre que con liberar las fuerzas oscuras del espíritu. Igualmente, Alejandro Tantanián afirma que se escribe desde un vacío en el que, sin embargo: “las palabras determinarán, más tarde, con suerte, todas aquellas voces desatadas” (*Sobre la dramaturgia joven*). Principios que funcionan como la nueva versión de los artaudianos donde la “escato–logía” (1989:250) y la “corrupción de la metafísica del teatro” —Derrida leyendo los textos de Artaud, no sólo *El teatro y su doble* sino también, *El teatro y la cultura* y *El pesa–Nervios* (1989:257)— se erigen como los bastiones que desestabilizarán las bases del teatro occidental e impondrán la idea de *Peligro* del arte.

Las “voces desatadas”, a partir de la letra del autor, apuestan menos que a la desaparición total de lo verbal cuanto a una idea de teatro de la palabra en el que el texto preestablecido resiste ya la prueba de la interpretación del sentido, del registro y de la traducción. En efecto, ese autor demiurgo en plena posesión del lógos, único “detentador de la primera palabra” (Derrida, 1989:256) deja el lugar a un autor *demonio–loco–revolucionario* capaz de atreverse con las razones fundantes del teatro (autor–texto/ lógica causal de la acción/

conflicto/ director–actor) en busca del *lugar por encontrar* (1989:259).

El teatro fatal, del azote, herético y de la desgracia de las declaraciones teóricas de Veronese es el teatro que Derrida reconoce en Artaud no como ritual de la conmoción sino de la plena destrucción, gesto necesario y urgente para lograr *el acontecimiento* creador. Se trata también de invertir el uso de la palabra teatral “clásica”, apropiarse de ella para corroerla y hacerla estallar en fragmentos de sentido. Entonces, la tarea será la de acometer contra la lengua, hacer “ilegible” (262) la letra y la voz; y en esa plena desarticulación, restituir *otro* sentido.⁴⁸

Retomo las polémicas antes citada y preciso que, eso que incomoda a la generación comprometida de dramaturgos del '70, se vincula con la ilegibilidad de la escritura porque justamente, se concibe sin un *a priori*. Es la escritura que parte del vacío en busca de algo que no se sabe, es la escritura que insiste en la reversión⁴⁹ violenta del lógos. Para Derrida, el poeta francés se somete a una experiencia extrema, a un riesgo supremo, ya que su misma escritura y sus teorías sobre el teatro, la palabra y la poesía, se erigen como la garantía del acto de mayor responsabilidad que uno podría imaginar en el terreno del arte: el de la penuria de desbaratar lo institucionalizado a fin de generar un acontecimiento que se funda en una suerte de

⁴⁸ Las razones que molestan a los escritores comprometidos del '70 y '80, pueden leerse indirectamente en el manifiesto de Tantanián: porque lo que escriben es el intento de “rebelar(se) contra todas las mesas de café de las obras que nos anteceden” porque “no se puede ejercer normativa sobre esta dramaturgia. No se puede decir lo que es. Ni lo que será” porque se afirma que “en la diversidad está la unión”.

⁴⁹ Derrida analiza la idea de *inversión* como el medio por el cual se desbarata o se destruye la jerarquía de la lógica binaria del sistema clásico. En el paradigma binario la convivencia de los dos elementos de la oposición nunca es pacífica, sino que establece, aunque vedadamente, una jerarquía violenta. En el proceder deconstructivo, invertir es una fase necesaria para alterar esa jerarquía del orden. Invertir no sólo para “neutralizar” la estructura sino para intervenir en ella y hacer surgir un nuevo concepto que “irrumpe” desentendiéndose del vis a vis anterior. Jacques Derrida. Entrevista con Jean-Louis Houdebine et Guy Scarpetta. Traducción de M. Arranz, en DERRIDA, J. *Posiciones*, Pre-Textos, Valencia, 1977, 51–131. Edición digital en la página a cargo de Horacio Potel.

“irresponsabilidad” (1989:243) responsable. Así, el sujeto se sitúa en un lugar de desposesión —del sentido, de la inspiración, de la originalidad—, sólo escritor de una palabra *soplada* y autor de una *escritura desencarnada* (1989:246).

El modo tipográfico que Veronese elige para la transmisión de sus principios establece una jerarquía y distinción de ideas. Los mandamientos escritos en mayúscula: “(PRECISAR) LA IMAGEN PRIMARIA QUE APARECE REITERADAMENTE EN NUESTROS OBJETOS CREADOS” (3); “EL LUGAR EN DONDE LA MUTACIÓN DEL OBJETO EN OTRO SE HACE POSIBLE” (14) y “CREAR NUEVAS FÓRMULAS QUE VENGAN A REEMPLAZAR A LAS ANTERIORES” (23), señalan los fundamentos teóricos implicados en la nueva poética, epistemología de un teatro que niega los principios tradicionales de lógica causal, de palabra que comunica, de imprescindibilidad del conflicto y, de sujetos inmersos en una acción que determina sus conductas y sus psiquismos. En cambio, propone habilitar un teatro de objetos, de manipulación, de incomunicación, de fragmentariedad, de desestabilización y de desconstrucción, todos términos claves de una poética en plena sintonía con las representaciones de este fin de siglo, deixis temporal expresada en el título que elige para su manifiesto: principio de milenio.

Por otra parte, los mandamientos escritos en bastardilla, funcionan como indicadores de un recorrido que establecerá los procedimientos necesarios para llevar adelante la fundación de esta nueva poética y las caracterizaciones inherentes a la práctica teatral: “*sublime/horroroso*” (5), “*incomodar*” (8), “(pérdida de la) *frontalidad*” (16) “*cinésica ampliada*” (18), “*infracomunicación*” (19), “*lo lírico con lo dramático*” (27), “*simplificar*” (28), “*resolver*” (35), “*disolver*” (36).

Tanto el texto de Veronese como el de Tantanian, trazan un itinerario que tiene como fin la desestabilización de los principios del teatro tradicional y la enunciación de un nuevo orden, plan que pareciera cumplir el siguiente proceso:

a) "promover", "practicar", "buscar", "descentralizar" y "perder": acciones que se presentan como las primeras prácticas necesarias para:

b) "combatir", "sabotear", "incomodar", "disolver": en un segundo momento, acciones que se plantean como la inevitable violencia que posibilita el "salto al vacío" y la desconstrucción obligada, que permitiría, por último:

c) "encontrar", "descubrir", "crear" y "SER" de un modo nuevo, a través de una poética peculiar que logra la definición de una nueva dramaturgia y de una nueva representación capaz de conmover los principios más arraigados sobre el arte. (*Automandamientos para...*)

El *ethos* que los principios van tramando se corresponde con el requerimiento del auditorio artístico contenido dentro del campo teatral desde los noventa hasta hoy, subsidiario de las poéticas de la fragmentariedad, de la diversidad, de la interdiscursividad y de la descentralización de los sujetos, de las que estos autores como muchos otros, son su encarnación más fidedigna en la Argentina. Es decir, el *ethos* construido devela la actitud o el modo de ser del teatro posmoderno. Por ello, estos textos como otras tantas declaraciones, son útiles en tanto marcas o signos de época y en tanto, facilitadores de modos de constitución de los acontecimientos culturales. Dicho *ethos discursivo* postula algunos axiomas relacionados con:

- El autor como transgresor: "creador de nuevas leyes".
- El contenido como subversivo respecto de los órdenes estéticos y morales preestablecidos: "lo ilegal en el teatro".
- Los creadores como conocedores *a priori* de los intereses de los espectadores ya que, al leer anticipadamente las posibles

interpretaciones de su auditorio, trabajan sobre sus desvíos: "sabotear las expectativas del espectador".

- El artista como visionario, capaz de propiciar todas las miradas posibles sobre la realidad: "buscar puntos de observación minorizados", "creación de un sistema de variantes", "metamorfosarse su estructura en todas las variantes imaginarias", "la disección que nos aleje de la visión convencional".

La teoría de Maingueneau sobre los géneros instituidos dentro del marco general del análisis del discurso (los géneros límites son el discurso religioso, el discurso filosófico y el discurso literario que incluyen a todos los otros) distingue tres tipos de escenas diferentes supuestas en la escena de enunciación:

1) La *escena englobante*, aquella que define el estatuto pragmático del discurso y que, en los casos de los dramaturgos considerados, implica una toma de posición a través del carácter metadiscursivo como explicitación de la conciencia artística, de la intervención crítica y del sentimiento de pertenencia al campo específico.

2) La *escena genérica*, que supone un contrato asociado a un género o subgénero del discurso, que en "*Automandamientos...*" y en *Sobre la dramaturgia joven* crea un ámbito de incertidumbre y experimentación, en el que lógicamente se insiste en la idea de programa no sólo en el nivel estético, sino también, ideológico.

3) La *escenografía* que legitima los enunciados y habilita el surgimiento de perspectivas nuevas con un fin persuasivo. Las escenografías asocian las figuras del enunciador, es decir el garante de la enunciación que en estos casos se asumen como aquellos que pueden llevar adelante la desestabilización del sistema dominante promoviendo la creación perpetua con una actitud sospechosa hasta de la propia producción; y, por otro lado, una figura correlativa, la del

destinatario, en principio, el autor mismo a través de la autorreferencia (automandamientos) pero también, como establece el género, la propia comunidad discursiva receptora (esto se deja ver mejor en el manifiesto de Alejandro Tantanian).

Asimismo, en estos manifiestos teatrales también es posible leer otros deslindes conceptuales respecto del tema general de escena de enunciación tales como la *cronografía*: momento en que este discurso tiene sentido y lo define, en el caso de Veronese son las configuraciones de un nuevo teatro entre los siglos XX y XXI, "el fin de milenio", época de destrucciones, devastaciones y nuevos nacimientos; y la *topografía*, es decir, el lugar desde el cual surge el discurso, en ambos casos, la zona de borde del campo teatral, lugar desde el cual se concretan como tomas de posición contrarias a las leyes ya cristalizadas sobre el teatro, obrando por fuera de toda pertenencia y de toda organización y esgrimiendo fundamentos rupturistas de teorías, de procedimientos y de técnicas. Así lo explicita el mandamiento 36: "Sí disolver. Incluso disolver las formas puras una vez halladas" o, en los términos del manifiesto de Tantanian: "Ejercer la violencia, la violencia de la escritura".

La violencia disolutiva apuesta a un sistema inestable siempre dinámico y en movimiento que extrema o radicaliza la imprecisión de las formas y que pareciera no tener fin. Pero además, es *el motor del cambio* que en opinión de Pierre Bourdieu cifra la dinámica del proceso artístico de *automatización* y *desautomatización* (1995:308) como un proceso que no está inscripto en las propias obras sino en la oposición entre la ortodoxia y la herejía, constitutiva de todos los campos de producción cultural y que, las polémicas con las que inicie este apartado, son su ejemplo.

Con Bourdieu, insisto en que los manifiestos posmodernos surgidos hacia mediados de la década del '90, responden a la lógica del campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él y,

al mismo tiempo, como territorialidad de luchas y competencias que tienden a transformar y destruir el campo de fuerzas. Ese *sistema de oposiciones* como producto y envite de un conflicto permanente es lo que lleva a Bourdieu a sostener que “el principio generador y unificador de este ‘sistema’ es la propia lucha” (1995:344).

De acuerdo con esta idea de envite característico, Jeanne Demers y Line Mc Murray establecen dos tipos de manifiestos a los que denominan *manifiesto de oposición* y *manifiesto de imposición* (1986:23–24).

En principio, afirman que la creación del manifiesto de oposición en el terreno literario ha modificado su estatuto aportando a otros campos, como el político, un instrumento eficaz de afirmación y de contestación que, en lo sucesivo, se halla disponible para todos los grupos ajenos al poder, incluso los más desfavorecidos, con el fin de criticar al sistema. (Demers y Mc Murray, 1986:51).

Así, los manifiestos de oposición siempre son corrosivos, se oponen al poder disimulando su afán de institucionalización, al contrario de los de imposición que explicitan su alianza con un poder que tiende a la homogeneización del campo.

Recuerdo que en un artículo de Juan Bonilla aparecido en el diario *El Mundo* de Madrid, el 15 de abril de 2003, titulado “La era de los manifiestos”, se ponía en tela de juicio la función de este género en la actualidad,⁵⁰ al sostener que, en nuestra época, los discursos que

⁵⁰ La expresión “Los manifiestos de esta era”, como refiere Bonilla en su artículo para dar cuenta de la producción de este tipo de textos hacia finales del siglo XX, dialoga con lo que Anne-Marie Pelletier (1980) analiza cómo la “paradoja institucional” al hacer notar los efectos del reconocimiento institucional sobre textos que se habían destacado en su momento por su violencia y su poder transgresor. La autora indica que los manifiestos “oficializados”, reducidos a objetos con un mero interés archivístico, pierden su virtualidad positiva (Pelletier, 1980:20). Sin embargo, Demers y Mc Murray defienden, por el contrario, la indestructibilidad del “deseo anti-institucional” que subyace al discurso-manifiesto (1986:34–35). A su vez, J. L. Gomez en lo que atañe a la producción de manifiestos después de las vanguardias históricas, señala que “la tipificación del modelo textual contribuye a que los productores tomen perfecta conciencia de los procedimientos retóricos de los que se valían los referidos manifiestos de vanguardia, lo que permite el nacimiento del denominado antimanifiesto, pastiche del género histórico” (“El manifiesto artístico: una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo

podrían agruparse bajo este rótulo parecieran tener la convicción de que nada van a cambiar a pesar de la pretendida intervención. Ellos sólo se contentan con señalar la infamia, manifestando una especie de impotencia, tanto de sus emisores como de los textos mismos, aseveraciones que propician un nuevo debate sobre el rol del intelectual y del artista en este principio de milenio.

Es decir, se levantan como voces cuyas denuncias, exigencias o clamores quedan restringidas meramente a un plano simbólico. En cierta medida, si se piensa en la función inherente al género en cuestión donde, más allá de las consideraciones ideológicas y estéticas de las que estos textos surgen, ellos apelan, en general, a la superación definitiva del lenguaje artístico tradicional, a la creación de un código nuevo que será autosuficiente frente a la realidad exterior y a poner en escena la crisis de la concepción misma del arte y del artista (retomo al mandamiento —40— con el cual finaliza *Automandamientos...* de Veronese); la función que el articulista de *El Mundo* le atribuye a los manifiestos en la actualidad se restringe a la cuestión fáctica ideológica y a mostrarlos como discursos estériles o impotentes frente a la demanda de cambio social y, además, selectivos, en cuanto al recorte de realidad que pretenden denunciar. El artículo periodístico dialoga en cierta medida con la polémica citada anteriormente entre Gambaro y Spregelburd que divide el campo en la disyuntiva de un teatro ideológico comprometido “con lo importante” que debería asumir el gesto de denuncia (habría que preguntarse qué es lo importante y cuáles son los procedimientos más eficaces de denuncia), frente a un teatro autosuficiente y hedonista, sin pretensión de impacto social.

En tal configuración se desconoce que la pregnancia de las esferas de lo político/ideológico y lo artístico va más allá del voluntarismo de la

de producción cultural”. <http://ensayo.rom.uga.edu/critica/manifiestos/iria.htm>) posiciones que nos llevan a pensar que los manifiestos posmodernos, en parte, reproducen la lógica de la composición teatral inscripta en ellos según el modelo periodizador de Osvaldo Pelletieri.

acción de sus hacedores y de las pretensiones de cambio que busquen sus productos. Los efectos son impredecibles e involuntarios porque allí radican justamente las fuerzas motoras de la expresión artística. De hecho "El Periférico de Objetos" fundado y dirigido por Daniel Veronese y del cual Alejandro Tantanian era su integrante, se ha convertido para el fin de milenio en la Argentina, en un referente inevitable de la práctica escénica y dramática para pensar una práctica destituyente que se atrevió a enfrentar "los principios indubitables del arte".

Leo en la columna "El elogio de la continuidad" con la que Alejandro Tantanian le responde a Roberto Cossa:

Cuando las palabras dejan de tener ese efecto adormecedor de los discursos oficiales para transformarse en "Puñales en los oídos", cuando el asco se confunde con la belleza, cuando el horror no deja espacio para la compasión, estamos, creo yo, en presencia del teatro. Y no hay fórmulas para esto. No puede haberlas. No estamos hablando de artesanos. El teatro es un lugar sacrificial, político, final. Es, sin dudas, una de las religiones más antiguas del mundo. Y a esta continuidad respondo, humildemente, con mi trabajo. El teatro es mucho más importante que cualquiera de los hombres que lo hacen. Y mucho más complejo que un oxidado pensamiento que divide todo en dos únicas e inamovibles columnas. (Clarín, Buenos Aires, junio, 1998)

El teatro, como toda práctica artística, trasciende cualquier voluntarismo tanto como cualquier definición *a priori* de su misión.

Los dos manifiestos producidos en el auge de una posmodernidad que hoy pareciera vencida, responden más que a los imperativos de tales textos en la modernidad, a una intervención preeminentemente metateatral, en plena correspondencia con las demandas de teorización que la época imponía a la práctica.

Sin embargo, en plena aceptación de afirmaciones que enfatizan la disolución de fronteras y la deslocalización y descentramiento de posiciones, paradójicamente, los textos reinstalan una dinámica binaria para pensar el campo aunque se quiera disimular esta lógica corriéndose de tal división. En este sentido, por un lado, cada manifiesto particular supone una elección efectuada "dentro de los límites de la gramaticalidad", ya que todo acto de "herejía" debe existir en estado potencial en el seno del sistema de posibilidades bajo la forma de laguna estructural que espera verse completada (Gómez–Martínez, 2001), una idea en consonancia con lo que subraya Bourdieu (1995:349) acerca de la razonabilidad de tales innovaciones que aportan, desde un doble código de lectura, una aparente posición no conflictiva con lo que se supone dominante. Por otra parte, estas palabras manifestarias si bien se muestran como indicios de época, escapan a sus características más evidentes (la falta de credibilidad en valores más o menos absolutos, por la caída de la expectativa utópica y la falta de valoración de axiomas paradigmáticos) y se constituyen en un acontecimiento novedoso respecto de lo que Mangone y Warley reconocen como propias de las décadas del '80 y '90: "la no proliferación de manifiestos convencionales" (1994:56) debido fundamentalmente al cambio ideológico de la generación '80.⁵¹

⁵¹ "Aquellos que hacen hincapié en que las transformaciones tecnológicas han cambiado el aspecto de la sociedad industrial (y por lo tanto variarían los modelos de análisis y las prácticas culturales y políticas) se ofrecen como la única vanguardia teórica, como una verdadera transvanguardia, exentos de la necesidad de reproducir los gestos y actitudes de una vanguardia tradicional (...) Este viraje ideológico, nucleado alrededor de la nueva derecha francesa y de los publicistas italianos, tiene un correlato en los economistas monetaristas (Frydman y Hayek) que sirven de apuntalamiento teórico a la llamada revolución "neoconservadora". La vuelta a una ortodoxia económica liberal, la automatización de la vida social, la caída de los socialismos "reales" y su iconografía, la proliferación de la religiosidad sectaria, son aspectos que influyeron en el recorte de la escena pública" (1994:57). Los pocos manifiestos que los autores relevan de dicha época (en general políticos) tienen la peculiaridad de apelar a la paz y a la ecología, disolviendo lo que siempre ha caracterizado a la palabra manifestaria: su analogía con el campo bélico. En tal sentido los manifiestos teatrales argentinos que analizamos siguen conservando ese gesto de belicosidad.

1.2) Del manifiesto a la autopoética

Un prólogo, un epílogo, el folleto de una exposición, el programa de mano de una obra teatral o de un concierto básicamente, son formaciones paratextuales y metadiscursivas potentes que, más allá de sus intenciones, ofrecen una modelización interpretativa del objeto artístico en cuestión. Es así, que junto con los manifiestos existen otro tipo de intervenciones que explicitan la conciencia artística de modo no tan directo como en el manifiesto pero que, sin embargo, no dejan de ser declaraciones públicas de principios estéticos, poéticos o ideológicos. Tal es el caso de lo que se denomina *autopoética*. En primer lugar, la cuestión de la autonomía o la dependencia que se establece entre los textos meta-artísticos con los productos artísticos es diversa: puede o no guardar una relación de correspondencia o coherencia, hechos que no invalidan o impugnan sus pretensiones y objetivos. En general, como lo ha demostrado el contexto de producción y circulación del arte en las vanguardias históricas o en la década del '60, los manifiestos conservan una independencia o autonomía respecto de las obras de creación. Es decir, son posicionamientos que operan en el nivel de la prescripción o de la norma cuyo impacto pretende ser más el campo artístico y sus integrantes o pares, que las propias producciones.

En cambio, a la autopoética se le exige un mayor grado de dependencia con respecto a la creación artística, ya sea del mismo autor en relación con su obra anterior, como con el diálogo que establece con obras coetáneas. Es así que en las consideraciones de Gómez-Martínez se establecen dos tipos de vínculo:

- un discurso meta-artístico *transitivo* (la autopoética)
- un discurso meta-artístico *intransitivo* (el manifiesto) (2001)

La autopoética como discurso transitivo guarda relación con productos artísticos reales ya puestos en circulación en los circuitos

de distribución cultural; en tanto que el manifiesto, por su carácter de intransitividad, opera con productos ideales posibles, sin exigencia de realización material en el futuro. Es por ello que los manifiestos a nivel retórico se emparentan, por un lado, con el discurso utópico y por otro, con el profético. Y más, la transitividad de la autopoética le impondría un carácter anafórico respecto de las obras a las que refieren en tanto que la intransitividad del manifiesto, un carácter catafórico. Si bien se pueden hallar numerosos casos (por ejemplo, los manifiestos analizados anteriormente en relación con las obras de los tres dramaturgos) que dan cuenta de estos vínculos y caracterizaciones, me interesa enfocar un caso peculiar que desestabiliza la lógica de la implicancia de las obras con sus metatextualidades: es la obra *Un momento argentino* de Rafael Spregelburd del año 2001⁵² y, también, toda una serie de textualidades que integran, en los términos teóricos que he desarrollado, un apartado de autopoética publicado junto con el texto dramático al que refiere.

Para comenzar, resulta llamativa una suerte de obsesión explicativa que se deja ver en la gran cantidad de textos que acompañan los textos dramáticos del volumen y que, bajo diferentes rúbricas —“Prólogos”, destinados a compañías teatrales en su mayoría extranjeras o directamente a los actores, “Notas” y “Advertencia”— conforman un conglomerado textual cuyo objetivo fundamental es narrar la experiencia personal o autobiográfica del proceso creador del texto dramático y de las sucesivas puestas en diferentes lugares.

Un momento argentino es la última obra que integra el libro, la más breve de todas y, sin embargo, la que genera mayor cantidad de metatextos.

Me inclino, menos que por un pormenorizado análisis crítico del texto dramático, por una mirada analítica sobre los principios,

⁵² Obra que aparece publicada en la selección dedicada a este autor en la serie *Nuevo Teatro* de editorial Losada en el año 2005.

circunstancias y tensiones ideológicas que rodean el fenómeno creativo, tanto dramatúrgico como de puestas en escena llevadas a cabo en diferentes países y que por el carácter paratextual y por su función metatextual, conforman un conjunto declarativo autopoético. La metatextualidad referida la conforman, en primer lugar, como parte del estudio introductorio del libro, un sucinto comentario del autor donde señala justamente la brevedad de la obra.

A continuación, un resumen del recorrido de sus numerosas traducciones y puestas en escena, todas en el extranjero; un extenso prólogo titulado "Prólogo para la lectura de la obra en el Royal Court Theatre de Londres", fechado en enero del 2002; el "Texto del autor para los integrantes de Royal Court" con fecha diciembre 2001-enero 2002; y luego del texto dramático fechado, como dijimos, el 31 de diciembre de 2001, la "Nota final antes y después de esta obra". Cabe destacar que la fecha de la producción del texto dramático, *Un momento argentino* y el de la metatextualidad es simultánea, dato que se volverá relevante para el análisis.

De la gran cantidad de discursos que acompañan el texto dramático, surge una evidente tensión que la escritura, tanto dramática como metatextual, pone en juego al enfrentar dos posturas conflictivas: la que de manera explícita se vincula con pronunciamientos de poética, acordes a los parámetros del llamado teatro posmoderno y las que de manera no controlada, vedada, involuntaria, implícita, se muestra en los gestos obsesivos de explicación histórica, política y social de lo nacional que construyen una serie discursiva perteneciente a otro registro ideológico y estético, el de la modernidad. En otras palabras, una discursividad que se entiende muy bien con los posicionamientos estéticos contemporáneos globales y, otra, discursividad que derrapa en recuperaciones o actitudes propias de la modernidad, cuya referencia es la explicación, es decir, la necesidad de montar un discurso casi pedagógico para enseñar a los "otros", aquellos que, a

priori, no entenderían por no estar incluidos en el campo de pertenencia de lo nacional.

Entonces, *global versus nacional; desconstrucción estética versus construcción historicista causal*, es la dinámica de oscilación esquizofrénica que es posible hallar como actitud escrituraria. Hablo, entonces, de dos universos textuales: los metatextos y el propio texto de ficción, ambos cruzados por dos discursividades opuestas asumidas en la voz del mismo autor. Pero también, lo moderno y lo posmoderno como posturas antagónicas y como discursos que se impugnan en la propia escritura autoral.

“La alianza entre un teatro vital y una defensa responsable, militante, de los derechos humanos es casi imposible aquí” (2005:237), expresión que se lee en el “Prólogo para la lectura de la obra en el Royal Court Theatre de Londres”, sintetiza la concepción sobre la práctica teatral y la que el autor define como “el teatro más vivo, más interesante que se hace hoy en Buenos Aires”, vitalidad de la que se considera parte.

¿Qué características tiene esta vitalidad teatral? Un teatro cuya naturaleza radica en la mostración de su propio aparato artificioso, un teatro que huye de la simbolización y de la metáfora, un híbrido discursivo que no “encripta un mensaje” (2005:237), “un teatro incómodo, que no afirma sino que pregunta” (2005:237), un teatro del vacío, los mismos términos teatrales definidos en los manifiestos de Veronese y Tantanian.

En esta concepción del *teatro vital* se disuelve la posibilidad del compromiso responsable del artista y de la obra para referir una realidad histórica, se disuelve lo que en términos del ensayo pionero⁵³ de Bajtin es la *autoconciencia responsable* ya que, si nos atenemos a estos postulados, no habría ninguna obligación de comunicar nada y así lo expresa Spregelburd:

⁵³ Me estoy refiriendo al ensayo “Arte y responsabilidad”.

(...) *un teatro independiente, un fenómeno autónomo y contracultural, que desprecia el sentido común, que se aleja de la tarea didáctica de transmitir mensajes, como si los artistas fueran iluminados conocedores de la verdad y tuvieran la misión de bajar esta verdad a un pueblo iletrado e ignorante.* (2005:238)

Ahora bien, ¿de dónde surge la escritura de *Un momento argentino*? De un explícito pedido del Royal Court de Londres, que le “comisiona” la escritura de una obra breve sobre “este momento de la Argentina”, dato histórico obligado a referir, diciembre del 2001, para ser leída en el Festival de Fronteras cuyo tema convocante para esa edición era los derechos humanos. Nada más inoportuno después de leer la declaración vertida en la autopoética. Ninguno de los dramaturgos del llamado *teatro vital* podría haber dado respuesta a este pedido sin sucumbir a una traición de la propia a-ideología.

La obra que finalmente escribe, hace el intento de mostrar aquella crisis bajo el régimen estético del teatro vital. El prólogo se presenta como una urgencia explicativa para que lo omitido, “lo que hubiese resultado una grosería detallar en la obra”, se hiciera visible en la intencionalidad que la motivó, esto es, explicar la esencia de la crisis social, política y económica que se presentaba como estructural en la Argentina. De pronto, nos enfrentamos a la urgencia de un discurso pedagógico cuya misión reconoce la existencia de un destinatario ignorante respecto de la realidad que se intenta denunciar con la obra, los más directos, los integrantes del Royal Court e, indirectamente, todos los espectadores extranjeros que convoque el festival a pesar de que dentro de los principios declarativos de autopoética teatral se afirme que “se aleja de la tarea didáctica de transmitir mensajes como si los artistas fueran iluminados conocedores de la verdad” (2005:238).

Los argumentos con los que se justifica la opción por el género farsa también muestran una fisura. En el “Texto del autor para los

integrantes del Royal Court” el dramaturgo, previniéndose contra las malas interpretaciones por “la cantidad de frases sorprendentemente ridículas” del texto (2005:244), se refiere a la elección de lo farsesco en términos de teatralidad. En cambio, en el Prólogo, la priorización del género se vincula con su capacidad de representación de la realidad y no sólo eso, sino como el único molde posible para la expresión de la subjetividad: “la farsa reproduce mejor que cualquier otro género *mi* desazón y *mi* sombría sorpresa ante los hechos que vive *mi* país” (2005:229), el teatro como autoexpurgación de la intimidad y como registro de aquello que es necesario mostrar, que es lo propio, insistentemente señalado en el posesivo.

Las declaraciones sobre principios estructurales del *teatro vital* no sólo es una autopoética y, por extensión, poética de todos los dramaturgos que aparecen enumerados como representantes de este tipo de teatro; sino que además, guarda una relación de transitividad, de coherencia y de dependencia con la práctica dramática y escénica en la cual Spregelburd se inserta. Sin embargo, por fuera de las secciones textuales que reconocemos como autopoética, el discurso se tensiona develando huellas ideológicas que entran en franca contradicción con el régimen estético.

“Podríamos estar asistiendo al primer conato de revolución pequeño burguesa” (2005:230) dice el dramaturgo refiriéndose al levantamiento social de diciembre del 2001, y esta posibilidad recrudece el sentimiento de su compromiso como artista: “al parecer yo tenía que encarnar una voz” (2005:278) para poder dar cumplimiento a las demandas de la organizadora del evento, Elyse Dodgson. Entonces, ante la certeza de que el teatro, tal como lo piensan los representantes de la dramaturgia posmoderna, nada debe decir, nada importante hay para decir, de pronto se le impone un discurso de explicación histórica, de las circunstancias de los males endémicos de la Argentina desde 1989:

La crisis comenzó por el único valor universalmente entendido: el dinero. Argentina ha sido en los últimos años un provechoso laboratorio mundial para los experimentos del neoliberalismo más creativo y torturante. En Argentina se han probado las fórmulas económicas más inhumanas, no sólo para ver si luego se podían hacer extensibles a toda América Latina (última colonia apta para el ejercicio del neoliberalismo de los países centrales), sino también, para recabar información acerca de cómo y hasta dónde se puede exprimir a un pueblo sin que este reviente (...) Pues bien: Argentina ha reventado. Este hermoso país, esta tierra impúdicamente grande y generosa ya no volverá a existir tal como la conocíamos. (2005:230–231)

La realidad que es televisada mientras el dramaturgo escribe su obra es lo que debe referir teatralmente, pero no lo logra. O sí, lo logra pero con el andamiaje discursivo imprescindible de los metatextos que, de manera ensayística y desde el sesgo autobiográfico, explican cómo se involucra el escritor con lo que cuenta. En la propia escritura del "Prólogo" y las "Notas" que anteceden y preceden al texto, en las cartas que van y vienen entre Buenos Aires y Londres, termina de tramarse el texto dramático. Y más, todo apuntando a un fin: enseñar lo que pasa a los que no saben. Orientar la interpretación para "que no se mal interprete o no se interprete" el texto (2005:277).

¿Podría ser esto una expresión de la función didáctica del teatro en términos de máximo compromiso del artista como lo plantearían Bertolt Brecht o Jean Paul Sartre? ¿Sería admisible para el *teatro vital* o posmoderno concederse la alternativa de un uso político más o menos explícito? (pienso en las polémicas sostenidas de los dramaturgos con los militantes de la generación del '70).

La obra, *Un momento argentino*, finalmente es enviada para el Festival adquiriendo un derrotero imprevisible de lecturas, puestas en

diversos lugares como Estocolmo, Stuttgart y Praga, traducciones y efectos sorprendentes. Las circunstancias de enunciación desbordan lo estético, es más, ya no importa lo estético. El montaje de la obra en Estocolmo a instancias de la invitación de un amigo miembro de Attac, Organización Antiglobalización, con actores suecos y con un auditorio cosmopolita, termina por transformar el espectáculo teatral en un evento de naturaleza estrictamente política. En "Nota final" el autor consigna este efecto imprevisible:

La organización Attac había previsto un debate sobre el problema argentino luego de la exhibición de la obra y habían invitado a un periodista, un economista sueco que habló de la quiebra financiera del Estado argentino, y un miembro del gobierno sueco que repetía: "Argentina se fundió por no obedecer los consejos del FMI" (...) La sala ardía. Hubo gritos, hubo lágrimas, hubo peruanos exaltados, hubo abrazos. A la distancia creo recordar que todas mis ideas acerca de la obra estaban en jaque. (2005:279-80).

El teatro entonces deviene en arma de diagnóstico, debate y proyecciones futuras del destino político y social latinoamericano y específicamente argentino. El *teatro vital* descrito en el "Prólogo" es jaqueado en la "Nota final" cuando el dramaturgo propone sustituir la primera denominación de su estética por la de "teatro de situaciones" (2005:282), perdiendo de vista que la nueva nominación sugiere, desde el punto de vista ideológico y epistemológico, un cambio radical vinculado, en todo caso, con las ideas sartreanas del rito teatral asociado indefectiblemente a la referencia del contexto y al compromiso político del artista.

La misión explicativa asumida por el autor no tiene otro fin que direccionar la lectura posiblemente errónea de los destinatarios extranjeros, ya que ellos, actores y público, desconocen las dinámicas del ejercicio del poder en la Argentina:

Mi instinto me dice que esta obra no debería ver la luz en Buenos Aires. Mi instinto me dice que no se lee bien acá. Y que funciona sólo en la medida en que es una información para extranjeros. (2005:281)

Pero, la cita precedente también afirma que se leería mal en el espacio propio, el interrogante es por qué. Si la obra está pensada desde una estética que prioriza el vacío, la a–metaforización y la hibridez discursiva, el montaje de situaciones fragmentarias y arbitrarias en cuanto a su sentido, entonces por qué no mostrarla en coherencia con esos principios y liberada ya de la metatextualidad explicativa que sólo fue “información para extranjeros” (2005:281).

¿En dónde encuentra su destinatario apropiado este teatro?

Pareciera ser que, de llevarse a cabo su puesta en la Argentina, se actualizaría aquel temor expresado por el autor de que el teatro se convierta en un “turismo político–teatral” (2005:279). O si se quiere, la sujeción de las razones estéticas a las razones ideológicas. Si la situación de debate político que originó la obra en distintos lugares pero sobre todo en Estocolmo, de la cual el propio autor declara que aprendió, se reprodujera en Buenos Aires ¿qué amenaza vendría a instalar? ¿Qué efecto no deseado se pretende conjurar como para decidir no representar la obra en el espacio propio?

Las contradicciones señaladas nada tienen que ver con implicaciones subjetiva o personales, sino que pretenden expresar la agudización del conflicto que el debate modernidad/posmodernidad ha suscitado y no ha terminado de resolver en torno a los dilemas acerca de la politicidad de la literatura y del arte, en torno a la declinación o inoperancia de una “misión” del artista y del intelectual en la cultura global, más aún, “el tradicional a priori de la implicancia necesaria entre arte y sujeto político público” (Dalmaroni, 2006).

Lo paradójico consiste en que un teatro autónomo, hecho artístico determinado en el modo de producción de la globalización y del capitalismo tardío, que tiende a crear la ilusión de la disolución de identidades singulares, se ve llamado a funcionar en una lógica antagónica y termina generando un evento político de crítica antiglobalización, anticapitalista, antiposmodernista.

Finalmente, en el andamiaje metatextual se tensa también una alianza entre el discurso histórico y el discurso de corte autobiográfico. De lo que se trata, como dije, es de dar cuenta de los agitados y trágicos sucesos sociales del 2001, escenario simultáneo de la escritura de la obra. En el plan del artista, la credibilidad de esta apurada y resumida historia argentina que compone al calor de los acontecimientos, sólo es posible apelando al respaldo de su propia experiencia de los hechos. El yo como testigo de los acontecimientos, en clara filiación con la escritura autobiográfica y no con los propósitos del discurso histórico. Con este gesto, pone en escena una particular concepción de lo autobiográfico que James Olney (1980)⁵⁴ identifica con uno de los tres órdenes que marcan los posibles desarrollos de la escritura autobiográfica, el *bios*, en donde la exposición de la propia vida se propone como modelo de comprensión y como forma de interpretación de la realidad histórica en la que vivimos. Prevalece aquí la autoridad del escritor sustentada en la consideración de la sinceridad y la veracidad de su palabra.

El registro autobiográfico adquiere así, en este conglomerado metatextual autopoético, el lugar genuino de su inscripción pues no sólo expresa las alternativas de su experiencia creadora sino también, del uso político de lo estético.

⁵⁴ James Olney, "Authobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction" en James Olney (ed.), *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980. Olney propone tres etapas, que son más bien tres tendencias metodológicas que marcan la evolución del estudio de la autobiografía, según se ponga énfasis en el *autos*, el *bios* o la *grafé*. La realización misma de la escritura autobiográfica suele estar marcada por el énfasis en alguno de estos tres órdenes.

En efecto, las constantes referencias a las condiciones históricas y a las necesidades estéticas de su obra lo muestran como sujeto mediador que establece los nexos entre obra y realidad político-social; verdad histórica e intimidad autobiográfica; política y arte; implicancias que se disuelven en una consideración autónoma de la obra, es decir, despojada de estos conjuntos paratextuales.

Para concluir, parece pertinente retomar el protocolo teórico derridiano y detenerse en el concepto de *párergon* que el pensador francés elabora a partir de la obra de Cezánne. "La verdad en pintura", expresión provocadora de Cezánne, ocasiona un detenimiento en la cuestión del "fuera-de-obra" (2001:68) como una instancia de borde con respecto a la obra pero inserto en ella.

Pues bien, desmontado ya el clásico par fuera/dentro del pensamiento binario, donde el *dentro*, restituye un sentido interior e invariable, interpretable y traducible; y el *fuera*, una constelación de múltiples factores de incidencia externos y por ello, variables; el *párergon* habilita nuevas miradas sobre las posibilidades representativas en el arte contemporáneo donde ahora, *afuera* y *adentro*, son espacios intercambiables, interconectados, permeables entre sí que indudablemente desestabilizan la "delimitación del centro y de la integridad de la representación" (2001:68).

No menos problemático es el proyecto teórico de Michel Foucault (1981) al ocuparse de la obra de Magritte "Esto no es una pipa", en el ensayo del mismo nombre; esta indagación sobre los límites u obturaciones de la representación es análoga a la de Derrida con Cezánne. La proposición con que Magritte titula su cuadro deja ver una crisis en la demarcación de un topos en la obra, donde exterior e interior ya no son reconocibles. Asimismo, pone en crisis al sujeto que se hace cargo de la negación, es decir, la incerteza de la existencia física y externa del autor que ha pensado el límite que supone la designación o nominación de la obra. El abismo teórico y filosófico que se abre en la búsqueda de Foucault al intentar reponer

la referencia de esa negación, el *no* es del objeto de Magritte, es homologable a la secuencia de interrogaciones, unas sobre otras que la escritura de Derrida emprende de manera laberíntica para responder a la pregunta “¿dónde comienza y termina el *párreron*” (el marco, el borde pegado al *ergon* (obra) que no es ornamento, detalle, decorado)?” (2001:73–74). Es decir, los problemas de la metatextualidad en sus variadas formas guardan una íntima relación con el funcionamiento del *párreron* tal como lo piensa Derrida: borramiento de límites y apertura de este continente en abismo de lo ficcional. Metatextualidad podría homologarse epistemológicamente a la noción de *invaginación* (2001:36–86) como modalidades de repliegues y de autofagocitación de una obra y de los discursos que la refieren como un engullimiento necesario para el surgimiento de lo nuevo.

El *párreron* y la *invaginación* son conceptos subsidiarios de la clausura de la representación clásica —como ha sido desarrollado en la primera parte de este trabajo— y de la habilitación de nuevos protocolos de pensamiento en el terreno de la estética.

Instalan una *teoría del marco* como espacio de indeterminación, de localización en el límite entre el fuera/dentro que libera una *enérgeia* (2001:82) desconstructiva.

Capítulo 2

Daniel Veronese

Cronología de los textos dramáticos de Daniel Veronese

- 1991 *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*
- 1992 *Del maravilloso mundo de los animales: Los Corderos*
Conversación Nocturna
- 1993 *Luisa*
Luz de mañana en un traje marrón
Señoritas Porteñas
Cámara Gesell
- 1994 *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho*
Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie
- 1995 *Unos viajeros se mueren*
La terrible opresión de los gestos magnánimos
- 1996 *Circoneegro*
Women's white long sleeve sport shirt
Ring-side
- 1997 *El líquido táctil*
XYZ
- 1998 *Eclipse de auto en camino*
Sueño de gato
- 1999 *Mujeres soñaron caballos*
La noche devora a sus hijos
Automandamientos para el nuevo milenio

Lo metateatral: tensión entre dramaturgia y teoría teatral

*No hay más que un único género,
el género de lo imaginario,
cuyos recursos infinitos
hace jugar el hombre fabulador
para su público natural,
que es el hombre fabulador.
Jacques Rancière*

Quizás sea Daniel Veronese el director teatral más solicitado en la actualidad tanto por circuito teatral comercial como por los circuitos alternativos. Fundador del ya mítico grupo Periférico de Objetos, Alejandro Tantanián define la pasión de su colega por el teatro como la de un creador del *teatro objetual* al considerar al texto como objeto manipulable:

El teatro de Daniel es teatro eminentemente de texto pero el vínculo con ese texto es semejante al que un manipulador puede tener con ese objeto. (2005:23)

Rafael Spregelburd declara dos cuestiones importantes: por un lado, afilia la escritura de Veronese dentro de la literatura argentina a un linaje directo tributario de la dramaturgia de Griselda Gambaro y, por otro, reconoce en él una tarea escrituraria prolífica, ambiciosa y admirable para el resto de los dramaturgos del campo teatral:

(en la obra de Daniel) hay un manejo de la palabra terriblemente sensible que no tiene que ver ni con el realismo ni con otras recetas previas, ni con modelos reconocibles en la literatura argentina. De Griselda Gambaro Daniel es como un heredero legítimo, pero también muy novedoso en cuanto a lo que propone. Además, la suya es una obra muy contundente; este hombre ¿cuántas obras edita? Catorce... bueno, es la envidia de todos los dramaturgos nacionales, digámoslo de una vez por todas. (2005:27)

Por su parte, Mauricio Kartún, maestro ineludible de la camada de dramaturgos referentes del teatro argentino actual refiere dos cualidades de la escritura del dramaturgo: la primera tiene que ver con la capacidad de haber delimitado poéticas específicas, es decir, una poética propia de su escritura dramática, subsidiaria de su función como autor y, otra propia de la escena a partir del rol de director. La segunda, apela a una hipótesis, discutida en la primera parte de este trabajo, que se vincula con la supuesta apoliticidad del teatro surgido en la década de los '90 y su inscripción dentro de una lectura de la posmodernidad que lo pretende y lo localiza en una zona de despolitización:

Veronese es hijo de la Gambaro y por lo tanto nieto de Harold Pinter, su poética es inquietante por sí misma (...) Daniel es uno de los pocos tipos que ha tenido la inteligencia de saber separar los campos. De entender que, cuando hace literatura dramática, el objeto queda al margen. En la escritura de sus piezas el objeto puede ser el pañuelo de Desdémona, pero no es un objeto con una formalidad poética dentro de la escena (...) Daniel ha tenido un deslinde natural muy claro desde el primer momento: uno es el mundo en el que el discurso se construye con signos específicos de la escena; otro es el mundo donde el discurso se arma desde la especificidad de la literatura (...) Daniel, es parte de ese prurito, del temor de organizar sentido expreso. Es la poética de los noventa, y no le es ajeno lo político porque toda certeza es puesta en duda. (2005:31-32)

Me interesa abordar la prolífica y plurisémica obra dramática de Daniel Veronese desde un punto de vista particular, esto es desde la tensión que se inscribe entre dramaturgia y la capacidad metateatral que ella despliega, es decir, los movimientos con que se opera para producir teoría teatral desde la ficción, abarcando todos los campos:

la escritura del texto dramático, la puesta en escena, la dirección, la actuación, lo escenográfico.

Dos interrogantes orientan el análisis: ¿qué se lee en los textos de Veronese como formulación teórico-crítica del teatro? y ¿qué sostiene la ficción dramatúrgica como redefinición de la práctica?

Como ya se ha visto, Veronese fue quien de manera más orgánica ha establecido puntos declarativos y, en alguna medida, hasta prescriptivos, del teatro surgido en la década del '90 a partir, pero no sólo, de su manifiesto *Automandamientos para el nuevo milenio*, un texto que asume la formalización teórica desde una intervención aledaña a los textos dramáticos. Lo que adquiere cierta novedad o, mejor, un punto paradójico, es que un teatro que se autodesigna y autoinscribe en modos y usos deconstructivos de tendencia posmoderna, utilice o se apropie de principios programáticos típicos de la modernidad. Paolo Pavlicic (2006) introduce esta modulación, en cierta medida contradictoria, al poner en relación las expresiones específicamente literarias de la modernidad y las de la posmodernidad: "Así pues, el modernismo trató de poetizarlo todo, hasta los metatextos; el posmodernismo transforma todo en metatexto, hasta la poesía" (2006:102). Patrice Pavis (1998) también señala en la misma línea que, en el teatro actual, la teoría rebasa la práctica, de ahí el carácter conceptual y abstracto de muchas de las obras. La teoría del texto y del ritmo influyen en la práctica, es más, podría decirse que genera la teoría elevándola al rango de una actividad lúdica donde se re-juega la herencia en lugar de pretender asimilarla a partir de la recreación. Lo metateatral es característico del teatro y no es novedoso, lo registramos a lo largo de su historia en algunos momentos con más intensidad que en otros. Sin embargo, más allá de los manifiestos y declaraciones de poética y autopoética, la inscripción intraficcional de naturaleza teórica es típica de la hibridación y las débiles fronteras o de las zonas de borde que manifiestan las formas artísticas y teóricas del presente.

La metateatralidad ha sido abordada por el importante estudio de Lionel Abel⁵⁵ (1963) como traducción del término que lo define en inglés, *metaplay*, es decir, la condición autorreflexiva del drama y el teatro dentro del teatro. Para el autor, esta estrategia se orienta, por un lado, a desestabilizar los límites entre ficción y realidad y, por otro, a develar o desenmascarar vicios sociales. Asimismo, Richard Hornby (1986) estudia el problema y va más allá en lo teorizado por Abel afirmando que el teatro dentro del teatro es una de las derivas de la metateatralidad a las que hay que incluir otras que se relacionan:

- Con la intertextualidad: "las referencias a otras obras de la literatura".
- Con el personaje teatral: "los papeles dentro del papel".
- Con la presencia de otros ritos o ceremonias no necesariamente teatrales.
- Con la autorreflexividad, es decir, el comentario de sí.

Entonces, en la expansión de la noción de metateatralidad que ya no se restringe sólo a los niveles de reateatralización que se hallan en las obras, subyace una autoconciencia del drama de índole teórica, actitud que es común a las obras de los tres dramaturgos incluidos en este estudio pero que, en Daniel Veronese, adquiere una relevancia particular.

El *drama autoconsciente* o el *teatro autorreflexivo* son dos nociones que, si bien la propuesta teórica de Abel habilitó, la crítica contemporánea debe profundizar con las peculiaridades que tal

⁵⁵ Me estoy refiriendo a *A New View of Dramatic Form* publicado en New York por Hill and Wang.

fenómeno adquiere en la actualidad. La definición de metadrama de Abel tiende a precisar un tipo de teatro en el que se juega con la conciencia de lo dramático, es decir, obras "sobre la vida ya teatralizada" (1963:60) como presencia dramática explícita. El estudio de Hornby se expande hacia zonas que facilitan una tarea metodológica más precisa que la de Abel, no sólo porque hay un drama en el drama, fórmula purista de Abel, sino porque ahora se establece una diversidad de aperturas sobre el tema que exceden la línea central del trabajo metadramático tradicional, esto es, la problematización del linde realidad-ficción. La metateatralidad contemporánea tiende menos a presentar la frecuentada fórmula del teatro dentro del teatro y sus efectos en la recepción que a precisar una modalidad de ser del teatro que requiere de la intervención de la palabra para concretarla en una teoría, algunas veces de explícito diálogo irónico con ellas y, otras veces, de manera más oblicua y opaca en los intersticios de la ficción. En otras palabras, la metateatralidad o el drama autoconsciente o autorreflexivo de hoy se ocupa de desentrañar o desmontar las cadenas de alusiones, referencias y discrepancias sobre el propio quehacer teatral en una época en que los límites de lo teatral son imprecisos porque lo que antes era específico del campo ahora está disperso en múltiples discursos y prácticas culturales. La instancia de recepción se ve afectada de una manera compleja ante una expresión metateatral porque, si bien el público se ve involucrado desde su función más tradicional, además, asiste a un replanteo de niveles de realidad, a un desmantelamiento de la ilusión dramática y a una provocación o confrontación con universos puestos en cuestión por esos mismos niveles de reteatralización. De hecho, la metateatralidad propone una intervención del espectador/lector creativa y más intensa en tanto entra a jugar como parte de la construcción (significación + interpretación) del sentido. Pero, además, del gesto colaborador, ella evidencia una relación particular entre el sujeto autor y el sujeto

lector/espectador en una dinámica de dimensiones intercambiables en el acto creativo.

Lo meta postula una categoría como la de *scriptor* (Camarero Arribas, 2005) es decir, “el actor” que en el interior del proceso textual es capaz de realizar una transferencia del proceso mismo de la escritura (2005:460) con lo que la referencialidad propia del acto creativo ahora asume una metarreferencialidad aunque no en términos absolutos. Esta proyección de contigüidad de referencias que habilitan *lo meta* junto con la presencia de un sujeto *scriptor* lo relaciono con lo que Beatriz Trastoy (2010) formula a partir de interrogarse sobre la práctica y la teorización del teatro *posmoderno* (en términos de Trastoy, teatro posdramático) y los límites que tales autoconciencias teatrales imponen, la relatividad deja o debería dejar un resquicio para que este tipo de teatro no sólo hable de sí:

A través de la praxis escénica y de las autoteorizaciones de sus propios realizadores, la escena posdramática crea el (a veces irritante) efecto de hablar —de manera más o menos directa— sólo de sí misma; es decir, del teatro, de sus valores, de sus funciones, de su estatuto ficcional, de su capacidad de significar y comunicar. (2010:174)

Lo extremadamente complejo del problema de la autorreferencialidad del teatro, pero no sólo de él sino de todas las demás prácticas artísticas posmodernas, plantea para la investigadora teatral una desconcertante misión de la crítica y la teoría que parece no poder salir de una incesante y tediosa tarea de *descripción* que asume el discurso teórico-crítico desplazando los fundamentos *argumentativo-evaluativos* propios de tal discursividad. La propuesta de apertura y relocalización del discurso crítico (de índole académico o no) se basa en la recuperación de lo que Roland Barthes proponía en su impecable *Ensayos críticos* y que Trastoy refiere

contundentemente como una alternativa de salida de la rutina del discurso crítico a partir de un nuevo planteo analítico de dichas formas:

la crítica sólo será capaz de interpretar las nuevas modalidades escénicas proyectando la autorreferencialidad hacia el mundo y viceversa en la medida en que logre reformular ambas perspectivas discursivas. (2010:178)

La reformulación de la perspectiva discursiva de la crítica y la teoría es uno de los temas por el que Josette Feral (2004) también se interesa al insistir en la necesidad de hallar un punto de encuentro o un eje colaborativo entre lo que ella distingue como *enfoques analíticos y teorías de la producción* (2004:22).

Admitiendo entonces, la implicancia necesaria entre práctica artística autorreflexiva y discurso teórico-crítico, las obras (textos y puestas) de una gran parte del teatro posmoderno y, en el presente caso, la focalización sobre el de Daniel Veronese, apuestan por una praxis teórica significativa (Pavis, 1998:83) donde la producción y el proceso mismo se convierten en teoría y sus creadores en teóricos-críticos dedicados a interrogar y ejercer una tarea hermenéutica sobre las definiciones teatrales, hecho que ocasiona al mismo tiempo la obliteración de la teoría y la crítica descriptiva y una apertura hacia nuevas formas de autonomía de tales discursos.

La dramaturgia de Daniel Veronese ha sido organizada en dos grupos textuales: uno que responde directamente a la noción de *dramaturgia de autor* y, otro, que se vincula con la *escritura escénica* en la tradición de notación a partir del escenario (Dubatti, 2005:209). Al primer grupo pertenecen los textos escritos entre 1990 y 1993 año a partir del cual el autor se inclina por una dramaturgia en perspectiva con su función de director. El mismo Veronese declara esas dos modalidades textuales:

Actualmente escribo pensando más que nunca en el escenario (...) veo (su primera producción) esa escritura con cierta ingenuidad y candor. Concebía otro tipo de discurso, otro tipo de formato y otro tipo de actuación. (Dubatti, 2005:201).

Sin embargo, más allá de las declaraciones del autor acerca de qué tipo de escritura le interesa para el teatro, lo cierto es que ya se trate de uno u otro tipo de dramaturgia, se evidencia una inscripción intencionada del quehacer teatral en su amplio espectro subsidiaria de su doble actividad. Es decir, tanto en los textos de autor como en los de director, lo metateatral es un sello identitario que en algunos momentos opera corroyendo, por la parodia y el sarcasmo, lo concebido como sistema tradicional y, en otros, sostiene principios de autopoética teatral. En los niveles posibles de los que se trate la semiosis del teatro posmoderno —nivel semántico, pragmático, sintáctico— y sus cruces con los aspectos específicos del teatro —discurso, actor, representación— las categorías sémicas de “metatextualidad/metadiscurso/autorreflexión/estructura narcisista” (De Toro, A. 2004:25) se presentan como valencias positivas y efectivamente concretadas.⁵⁶

En principio, sostengo que en la dramaturgia de Daniel Veronese se presentan de manera explícita tres de las derivas de la metateatralidad reconocidas por Hornby:

1) La que tiene que ver con el actor/personaje teatral.

⁵⁶ Si optamos por desechar una metodología de análisis teórico del teatro de corte semiótica, como la propuesta por Alfonso de Toro, para pensar la producción de sentido atendiendo a la totalidad del hecho teatral, una alternativa que nos parece muy interesante es la que elabora Alan Badiou (2005) al establecer el vínculo necesario entre teatro y filosofía, es decir, el teatro como advenimiento de un texto en un acontecimiento escénico que involucra varias dimensiones:

- 1) la dimensión de acontecimiento de la verdad teatral
- 2) la dimensión experimental de la verdad teatral
- 3) la dimensión cuasipolítica de la verdad teatral
- 4) la función amplificante de la verdad teatral (122–123)

2) La que juega con la inscripción de otros ritos o ceremonias no necesariamente teatrales.

3) La autorreflexividad.

El itinerario que me propongo para explorar los textos dramáticos sigue un esquema organizativo que trata de comprender la textualidad disolviendo criterios de periodicidad de la obra para, en cambio, diseñar configuraciones metadramáticas o metateatrales que se repiten en la obra, no como reiteración sino como un ciclo que se abre a la diferencia.

En tal sentido, en la ficción dramática, interesa particularmente la sistematización de una serie de problemas en relación con:

1) *el vínculo realidad/ficción*: la ficción con valor ensayístico de la verdad de la realidad a través de discriminar la función de las escenas inventadas o pseudodramáticas. En otras palabras, los textos despliegan un fundamento general que podría sintetizarse en que el teatro es el ámbito ideal para hacerse cargo de la condición fundamental del status de realidad de nuestra época entendida como *reality show*. Así, la indagación sobre los textos queda reunida bajo una proposición o categoría que denominamos **Escenarios intercambiables**.

2) *Lo narrativo* o, mejor, *el relato* como alternativa teatral para la verdad de la ficción dramática. Y aquí, entonces, se suscitan las reflexiones que surgen de los textos a propósito de la escritura que debe probarse en el escenario. A este apartado lo denominamos **Dramanarrativa**.

3) *La dirección teatral como alternativa autoral*, en tal sentido todas las consideraciones sobre un aspecto primordial de la escena como es

el rol del director. El tratamiento de las obras queda constituido en un grupo de análisis que llamamos **Deixis de dirección**.

4) *El actor* como cuerpo, como personaje y como subjetividad. Aquí lo interesante es indagar los supuestos actorales según distintas corrientes o tendencias teóricas sobre la actuación en el teatro. **Actuación in abime** es la denominación elegida para pensar estas evidencias textuales.

5) Las definiciones más tradicionales sobre el *teatro* y *el contexto* del campo teatral argentino son objetos de cantidad de pensamientos que forman parte constitutiva de muchas de las obras. Estas miradas teóricas intraficcionales, reúne a un grupo textual que llamamos **Sobre sí**.

A manera de sumario, entonces, el itinerario teórico–metodológico queda organizado de la siguiente manera:

<p style="text-align: center;">DRAMATURGIA DE DANIEL VERONESE DERIVAS TEÓRICAS SOBRE METATEATRALIDAD</p>

Escenarios intercambiables	ramanarrativa	Deixis de dirección	Actuación <i>in</i> <i>abime</i>	obre sí
-------------------------------	---------------	---------------------------	-------------------------------------	---------

2.1) Escenarios intercambiables

Desde la primera obra escrita por el autor en 1992, *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*⁵⁷ se presenta el gesto, que se hará luego constante, de ocultamiento de la realidad tras el montaje de escenas inventadas, imaginadas, oníricas, alucinatorias. Ante esta evidencia compositiva, podría suponerse que hay una inevitabilidad de la realidad que deja lugar a un pacto de escenas sucesivas que, elididamente la refieren pero que, por ominosa, debe permanecer oculta. Se monta un escenario *adentro*, en la casa, donde todo sucede: la ejecución de la música, el amor, el erotismo, la amenaza, la creación; sucesos que desarrollan cuatro personajes: Margarita, Evaristo, Madame Aterrá, Artemio. El espacio está habitado por una sucesión de *Cuadros*, fragmentos de realidad, que actúan como mundo compensatorio del escenario de *afuera*, la guerra.



Esa realidad por pedazos que los personajes experimentan es poco precisa y muy abierta, lo que propicia variadas propuestas interpretativas. Sin embargo, lo que sí es certero es que para sobrellevarla, es decir, transitar un contexto bélico que

⁵⁷ Estrenada en agosto de 1992 en el Teatro Municipal Gral. San Martín, fue mencionada en el Concurso Rioplatense de Dramaturgia Alberto Candéu, Premio como mejor obra dramática Leónidas Barletta otorgado por FUNCUN, Fundación Cultural Universitaria y ternada como mejor obra dramática en el Premio María Guerrero en 1992.

indudablemente atormenta a los personajes, se hace imperioso vivenciar determinadas escenas que quedan en un intersticio de sentido sobre su verdadera existencia. La música que sólo gestualmente, es decir, sin instrumento ensaya Evaristo; las intimidaciones de Madame Aterr ; el amor por momentos tortuoso entre Evaristo y Margarita; la poesía de Artemio y la disputa amorosa que se entabla entre los dos hombres por Margarita; el miedo a ser convocado al frente, son algunas de las instancias narrativas de la "crónica" de la caída que se ofrecen al lector y al espectador como postales o escenas ambiguas.



Crónica de la caída de uno de los hombres de ella

Quizás lo único que trata es la historia de un hombre encerrado escondiéndose como puede del contexto apremiante de la guerra y del suceder de las horas en soledad, para lo cual la única compensación al miedo y al aislamiento es la invención de una vida alternativa. Pero la caída es inminente y es posible que ya no haya salida, como lo expresa Evaristo en su discurso final:

No... no, Marga...  No alcanza a comprenderme?  Qui n si no usted...? Pens  que el amor... siempre iba a triunfar... Mi madre siempre decía eso, me hablaba muy lentamente... Hay tiempo para todo... Paciencia, pequeño... ya llegar  tu turno... (Mira hacia la

puerta) Madame... Madame Aterrará... ¿Está usted ahí?... El piso está frío... Yo no creo poder llegar... Madame... (Evaristo mira hacia la puerta)... ¿Oyó? No, no abramos, hay demasiada insistencia en esos llamados... Ya va siendo hora de que nos cuidemos... ¿No, madame?..... Usted siempre me cuidó... me hizo creer (mira hacia la puerta)... Ah, es... es increíble... (A madame) Terminaré tirando la puerta abajo... (Solloza) ¿Cuánto más durará esto?... ¿Cuánto? (1997:52).

“¿Usted quiere hacerme creer que todo esto sucede realmente?” (1997:132). Basilio interviene en *Del maravilloso mundo de los animales: conversación nocturna*,⁵⁸ con un interrogante que desestabiliza la realidad que ambos, él y Hombre, están llevando adelante a partir de un juego psicodramático en el que Basilio es un sujeto sometido a la repetición de una misma escena vinculada a su historia. Hombre guía a Basilio para que la ejecución de ese fragmento biográfico sea lo más fiel posible a la vivencia del pasado. ¿Qué es lo que sucede y de lo cual el personaje desconfía? En principio, la realización o concreción de lo que ya pasó o pasará, donde la imprecisión del paradigma temporal instala la incertidumbre y cuyo efecto es la fragmentación de la lógica diegética, es decir, el asesinato de la mujer de Basilio, Delfina, que “sucederá de inmediato tirándola por la ventana” (1997:137–138).

Lo que se ensaya una y otra vez son los momentos previos a tal acontecimiento y las supuestas razones para tal decisión. En el ensayo, se reponen mínimos detalles biográficos tanto de Basilio como de la Mujer que actúa de ayudante contratada por Hombre para la simulación. El juego teatral está guionado por la escritura de

⁵⁸ Estrenada en el Teatro San Martín en 1995, recibió el primer premio de I° concurso Iberoamericano de textos teatrales hacia una nueva dramaturgia, organizado por CELCIT en 1993. Mención en el concurso Patagónico de Escritores en el mismo año, segundo premio Nacional de Drama, tragedia y Teatro histórico producción 1992–1995.

Basilio y, tanto, la teatralidad como el discurso, contribuyen eficazmente, a soslayar la realidad que, sin embargo, en algunos momentos es necesario reponer:

Hombre: Basilio, mire bien... si mira bien se va a dar cuenta de que está todo controlado, en realidad está en su casa (...) afloje un poco los hombros. (1997:110)

La ficción dramática propuesta por una especie de dramaturgia autoral y por las acciones dirigidas por Hombre, arremete contra la realidad, descontrolándola y generando tanto la inestabilidad del acontecimiento como la de la identidad de los sujetos involucrados. El acontecimiento de verdad exige determinados requisitos, por ejemplo, que la mujer que oficia de actriz, "es morocha y no debería serlo" (1997:108) falta de correspondencia con el régimen de realidad que por el imperativo y la urgencia de la acción finalmente no importa.

La escritura dramática se fundamenta en un hecho de la realidad que, sin embargo, el ensayo de la acción dirigida por Hombre desvía en dos sentidos, por un lado, lo previsto por el autor en su texto no sucede en las posibilidades de la dirección respecto de la apariencia física de la mujer contratada y, por otro, la mujer/actriz por sí misma monta un relato que nada tiene que ver con lo guionado, en el sentido de que concibe su discurso a partir de una dramaturgia propia en estricta vinculación con *su* realidad: el tránsito infernal; el viaje en colectivo para llegar a ese departamento; el gesto solidario de Basilio al darle el asiento leído a la luz de su correcta formación y educación familiar; su embarazo; la hija y la divagación a partir del nombre, Micaela, con las muñecas de moda de la infancia y los distintos modelos; su vida de casada, en fin, una yuxtaposición caótica de escenas supuestamente autobiográficas en las que los otros dos personajes se ven involucrados (1997:115–117). ¿Por qué

“supuestamente”? Porque el relato de la mujer y la referencia a la acción de Basilio de cederle el asiento en el colectivo que la lleva al departamento para cumplir con el trabajo de actriz para el cual fue contratada provoca una nueva incertidumbre acerca de la localización de la realidad. ¿Qué es lo que efectivamente pasa? ¿Dónde asentar el límite entre la realidad y la ficción? ¿Quiénes son estos sujetos/personajes/actores que el escenario de un departamento urbano alberga y que se someten a un juego teatral para poder sobrellevar un hecho real? Veronese mismo, en parte, da las respuestas:

El teatro debe generar interrogantes. No creo en el teatro que da respuestas, que te da todo masticado. No creo que el artista sea más inteligente que el público. Uno puede tener una gran capacidad para crear y, a veces, nada para decir. (Veronese, 2007)

Lo que el teatro hace con la realidad, entonces, no es ya imitarla sino *mimetizarla* en el sentido de que la somete a un grado de perfeccionamiento del despliegue y desarrollo de sus posibilidades pero, quizás sea la verdad de la vida misma expresándose. Por estos rasgos transita la obsesión veronesiana, por el juego metateatral de la caída del linde entre verdad de lo real y verdad de lo ficticio como territorios intercambiables y fusionados.

Las escenas del texto dramático diseñadas por Basilio y los ensayos de ellas con mayor o menor fidelidad textual, asumen la vida misma de estos sujetos ya sea en el acto rememorativo o ya se trate de una prolepsis escénica, la vida misma relacionada con la infelicidad de la pareja, los reclamos e insatisfacciones, la infidelidad, la tortura y perversión e incluso la muerte violenta. Todo contribuye a sostener una tesis por la cual la noción de teatro es constitutiva de la vivencia

psicológica⁵⁹ de los sujetos bajo la presión de situaciones sociales concretas porque los obliga a la confluencia de papeles simultáneos como ninguna otra práctica. Es decir, el teatro ya no como metáfora sino como condición esencial y constitutiva de sujetos sometidos a acontecimientos de época.

En *Luz de mañana en un traje marrón*⁶⁰ también se asiste a escenas preparadas o montadas por "hombre", que desarrollan el conflicto de la realidad de una pareja. Una acción absurda que reúne simplemente "cosas que pasan" (1997:179) ya que la tesis respecto de dicho conflicto dramático es "no agregar ideas raras, todo se tiene que entender" (1997:168), objetivo que se desvía hacia las múltiples interpretaciones del acontecimiento que se suceden en la interacción de la escena montada: la incomunicación o la inconclusión en la comunicación entre él y ella y el relato de un hecho vivido de manera desesperada a partir de la irrupción en la casa de alguien amenazante que reclama, algo, cualquier cosa.



Luz de mañana en un traje marrón

⁵⁹ Y aquí es necesario aclarar que cuando sostengo este vínculo entre teatro y psicología esto no significa abordarlo desde las tesis del teatro psicologista atacado en sus bases por las teorías de Brecht o Artaud, por ejemplo, cuyo eje es la representación de un devenir psicológico del personaje sino una mirada más actual en la que se entiende que el teatro es la mejor práctica cultural y social del despliegue de la subjetividad de los individuos sometidos a determinadas e inevitables condiciones de época.

⁶⁰ Obra que formó parte, junto con "Señoritas Porteñas" y "Luisa" del espectáculo *Música rota* en 1994 dirigido por Rubén Szchumacher.

Es decir, la escena no dictamina de modo cierto nada, ni la intriga, ni el tercero, ni la naturaleza de lo que supuestamente reclama de manera violenta, todo queda anclado en un territorio de acción vaciado de sentido.

Ana Seoane analiza en *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*⁶¹ la alegoría construida alrededor de la familia desaparecida en el contexto de la coerción política de la última dictadura:

El núcleo familiar es una sociedad sufriente y los empleados de esa misteriosa empresa minera no es otro que los ejecutores de un gobierno dictatorial, que sólo parecen cumplir órdenes.

Esto es así, además de que la realidad traumática del pasado reciente que la obra cita se encarna a partir de un juego metateatral, ya que la madre que va a reclamar a la empresa minera la aparición, después de doce años, de su hijo perdido en el socavón igual que su padre, se desarrolla en un escenario, la oficina de la empresa minera, explícitamente manejado y concebido como un teatro. Tanto el hombre responsable de la empresa como su secretaria, desempeñan papeles actorales y multiplican sus versiones de identidad ante la inmutable mirada de la madre:

Entra un hombre con un bigote postizo. Secretaria va a sentarse en su escritorio recobrando su anterior aspecto. (1997:208)

Secretaria sale por la puerta lateral. Entra inmediatamente con el pelo suelto y sin los lentes. (1997:215)

⁶¹ Primer premio de Concurso de Escritores Patagónicos 1993.



Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie

Los dos espacios fácticos de la realidad, la oficina de la empresa donde la petición materna provoca el conflicto y, la boca de mina, ámbito de la desaparición de la familia, son ocupados por acciones que no soslayan el manejo espectacular, la simulación y la ficción sostenida por estos dos sujetos/personajes/actores que en el juego de la dispersión de identidades ocultan una realidad terrorífica ante la presencia imperturbable de Isabel, la madre, que asume la experiencia como parte de un colectivo —de hecho el título la refiere en plural: madres de los mineros mientras esperan, como mostración o ejemplo de un caso singular que sin embargo, es general.

Algo similar sucede en *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho*, una hija desaparecida, una presencia ausente que motivará las más disímiles miradas sobre la realidad familiar. La restitución de Martina suscita una urgencia de simulación resuelta a través de, por ejemplo, un padre asumiendo la identidad de la hija que huyó del hogar para conformar a su mujer y apaciguar la angustia. Por un lado, el artificio se ofrece como remedio para mitigar el insoportable dolor ante la pérdida, pero desde otro aspecto, da cuenta del mecanismo psicológico del que los sujetos disponen para montar realidades fantaseadas o teatrales que se empeñan en negar el acontecimiento verdadero y trágico.

En *Unos viajeros se mueren*⁶² la estrategia metateatral es diferente, aquí opera la primera de las categorías analizadas por Hornby, es decir, la intertextualidad. La obra incluida es *Hamlet* desde la apropiación de varias referencias implícitas: un pacto de amor construido desde cierto gesto incestuoso; el nombre de uno de los personajes, Claudio, y un ambiente de carácter siniestro parecido al espacio de la noche de la revelación en Elsinor: "Lugar silencioso, y a la vez gris y nebuloso y oscuro" (1997:279); además, los escondites y las apariciones fantasmales: "¿Qué ven mis ojos? Creo reconocer la figura, el contorno, la apariencia de esa mujer que me mira a través de los cortinados" (1997:279); el uso del soliloquio trágico: "Muerto Claudio, Clara se sentirá libre del pacto siniestro y se quedará definitivamente conmigo. Y además denunciaré a mis propios padres como los culpables del asesinato" (1997:290); la planificación del asesinato del hijo; el suicidio por envenenamiento y la tragedia final son las huellas que conducen a la parodia de la tragedia clásica por una historia que articula un lenguaje, si literal, absurdo y por momentos ininteligible, si metafórico, pura ironía y desconstrucción de del clásico universal shakespeariano.



Unos viajeros se mueren

El humor habilita una reflexión sobre las condiciones de lo trágico como tema y como género y de sus posibilidades en el presente, en

⁶² La obra escrita en 1995 fue estrenada bajo la dirección de Alejandro Tantanián en 1999. También llevada al cine en formato de corto sin mucha repercusión bajo la dirección de Homero Cirelli en el año 2002.

el sentido de provocar ciertos interrogantes acerca de, por ejemplo, ¿dónde alojar la tragicidad dramática hoy? ¿quiénes son sus héroes? ¿qué grado de criminalidad y derramamiento de sangre se está dispuesto a asumir y a partir de qué formas y soportes? (la escena más trágica de la obra en cuanto a derramamiento de sangre, el asesinato de Blanco, es una sucesión de instancias cómicas que anulan cualquier efecto de empatía con el horror. (1997:292–294).

Subsidiaria de la escritura escénica el autor declara: “La escribí pensando en estos actores durante casi un año de ensayo, con la posibilidad de probar cada línea en escena” (2000:37), es decir que desde la dramaturgia de autor, la parodia pone a prueba los límites del género del texto clásico y resignifica convenciones fuertemente arraigadas; y desde lo escénico, la textualidad sometida a la prueba del escenario se constituye en el recurso definitorio del teatro para Veronese, como queda bien claro en el título de su primera compilación de textos dramáticos (*Cuerpo de prueba*).

Asimismo, *Unos viajeros se mueren*, con su inscripción de la tragedia isabelina en tono paródico, podría leerse desde un fuera del espacio restringido de la ficción teatral y desde el paradigma epistemológico del teatro para, en cambio, relocalizar una lectura desde la perspectiva de la teatralidad social. Este desplazamiento hacia una teatralidad social me conduce a tomar ciertas consideraciones que Eduardo Grüner (2002) elabora en torno al pseudo retorno de lo trágico o, mejor, de la imposibilidad de retorno de lo trágico en la era *post*:

(...) la recuperación de lo trágico en tanto imposibilidad es también una manera de poner en juego el entrechocar de tiempos históricos diversos, para denunciar la “naturalización” de un pretendido tiempo histórico único el de la postmodernidad occidental (...) lo trágico tiene un lugar de permanente (re)fundación de la polis humana. Su dimensión estético-cultural es indistinguible y consustancial, en ese

*sentido, de su dimensión profundamente política, incluyendo en esa "política" la producción de una subjetividad histórica. (2002:27)*⁶³

Los viajeros que deambulan "por el camino abierto de la sangre", huyendo de los otros y de sí mismos para reencontrarse azarosamente al final de un viaje sin destino preciso y sin tiempo pero sujeto a la violencia, la traición y la muerte, distan de ser los héroes trágicos del teatro clásico para los que la experiencia singular se articula fuertemente o queda necesariamente implicada en una experiencia de lo colectivo y de restitución de un orden (pienso, por ejemplo, en la indispensable vinculación entre ámbito privado y ámbito público como base ético-política de las tragedias de Shakespeare). Aquí los sujetos están arrojados al vacío de sentido y burlonamente transitan un espacio (el del pacto de amor, el de la violación de las promesas familiares, el de la traición y la muerte) de manera arbitraria.

El líquido táctil es quizás la obra más acabada en cuanto a la función metateatral. Sus personajes, actores de un linaje y de una tradición teatral permanentemente puesta bajo la lupa del discurso crítico, elaboran tesis generales sobre las posibilidades del realismo en el teatro. Ante el relato de un film que Nina Hagëken narra a uno de los hermanos Expósito, afirma: "lo que te conté fue real" (2000:65) ante lo cual Expósito 1 no duda en poner en crisis tal proposición:

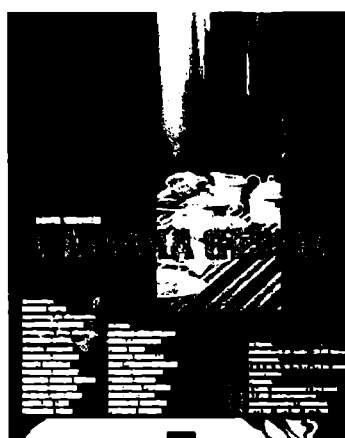
⁶³ La respuesta a esa posibilidad de retorno de lo trágico en el sentido de experiencia colectiva sagrada en la repetición del rito (reiteración o concepción cíclica siempre novedosa porque la repetición del rito tiene siempre el carácter de refundación de lo social) es imposible o negativa en la posmodernidad, como analiza el autor en la tercera parte del libro (2002:283-369). La experiencia de lo trágico ("de lo poético-político") que parecería haber retornado con los hechos del 11 de septiembre, es una "farsa": "no sirven en verdad, más que para confirmar y aun profundizar, aquella *falta-de-ser* de la sociedad "globalizada" actual" (28) para concluir que la globalización, la postmodernidad occidental, el multiculturalismo, y específicamente, los "estudios culturales", todas ellas premisas teóricas que descansan sobre el sustrato del "fin de la historia" nunca estuvieron en condiciones de pensar el retorno de lo trágico.

Vos me decís que fue real. Y yo tengo que decirte que no sé si el concepto de realismo es utilizable en el teatro. Por lo pronto el realismo en el teatro es muy distinto del realismo del cine o de la novela. (2000:65)

Por ahora me detendré sólo en este aspecto de la metateatralidad de la obra, pues más adelante me ocuparé de otras configuraciones que se inscriben en el texto, vinculadas específicamente con el último punto del itinerario. Pero es necesario adelantar que *El líquido táctil* es junto con *Cámara Gesell* y *Circonegro* las obras exponenciales de la temática elegida.



Circonegro



Cámara Gesell

En parte, lo que Expósito indica tiene que ver con un debate que se localiza en la génesis de la estética, en el origen mismo del arte y sus reflexiones e inflexiones y que en la primera parte de este estudio se ha analizado entre otros ejes, a partir de nociones: mundos paralelos, entes de ficción, referencialidad, pseudorreferencialidad.

Las definiciones de realismo como problemática teórica compleja se centran fuertemente en el uso peculiar de la primera persona; es decir, la impronta de lo *meta* gravita en las expresiones "lo que te conté" y "lo que vos me decís" dentro del pacto del intercambio narrativo de ambos personajes. ¿En qué medida la primera persona

condiciona el efecto de lo real del acontecimiento narrado? ¿En qué medida el uso del yo más allá de la experiencia real y cierta, des-realiza todo y convierte la vivencia en una experiencia sólo posible e inestable? ¿En qué medida ese contexto más amplio y extremo que habilita como supuesto la práctica artística, queda absolutamente restringido al estar mediado por la presencia de un sujeto, de un yo, de una mirada singular que entonces somete dicho contexto?

El realismo del teatro que refiere el texto tiene menos que ver con las improntas teóricas que han generado corrientes y tendencias bastante codificadas dentro de la estética, que con un problema complejo y más actual, esto es, el del relato verbal de una experiencia. En otras palabras, la primera persona y su vínculo con la realidad es lo que está puesto en juego, ya se trate de esferas separadas y atomizadas (sujeto vs. objeto) o, fusionadas hasta el extremo de convertir al sujeto en un objeto más de dicha realidad. Pero también, en que la realidad es parte constitutiva del sujeto, la realidad ya no está en otro lado sino en el interior mismo del yo, una totalidad incluida dentro de ese yo.

Parece pertinente traer hasta aquí la lúcida interpretación, no sobre el teatro sino sobre la poesía, que Suzuki elabora leyendo al poeta inglés Tennyson y que da cuenta del concepto de *subjetividad absoluta* como disolución del sujeto y fusión con el objeto y con el mundo que lo contiene. O, en términos de Rilke, para continuar en la línea de los poetas ingleses, de *espacio interior del mundo* (*Wetinnenraum*), es decir, el espacio donde los límites y la contraposición entre conciencia y objeto se diluyen. Nina y luego Expósito no hacen otra cosa que referir el problema de lo real en el teatro pero más allá de él, a partir de un uso de la palabra realidad, como un acontecimiento de naturaleza elusiva, sólo constatable a partir de la palabra de un yo que la crea.

Esta peculiar relación entre realidad y ficción mediada por el relato en primera persona genera en la dramaturgia de Veronese una vertiente que, desde el soporte lingüístico, se inclina por el monólogo⁶⁴ como forma de enunciación dramática e, intraficcionalmente, por la obsesiva presencia de personajes que compulsivamente relatan episodios de su experiencia de manera oral o escrita.

En *Eclipse de auto en camino*⁶⁵ se constata la obstinación en ejercitar una forma del decir que inmediatamente abre el juego a las elucubraciones sobre lo real y lo no real:

Len: Tu relato sobre esa noche no es muy oportuno, Virginia. Necesito olvidar.

Virginia: No es un relato mío, Len. Estoy segura de que hablé como si fuera yo pero sé que esa historia no es mía. (2000:186)

Historia, relato y yo fusionados sin moderación que, no sólo funda escenarios posibles y alternativos sino que también instala la inquietud sobre el origen de esa primera persona, quién es el que

⁶⁴ Para un estudio acabado de las inscripciones del yo en el teatro véase el exhaustivo análisis de Beatriz Trastoy en (2002) *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*, Buenos Aires, Nueva Generación. También el importante aporte de Laura Fobio (2009) *El monólogo dramático: interpretación e interacción*, Córdoba, Comunicarte.

⁶⁵ Texto escrito en 1998 y llevado a escena en el teatro Cervantes con el título *En auto* estrenada en septiembre del 2005 y dirigida por el autor: "En auto la escribí luego de leer la noticia de que apareció con vida la hija del Zar Nicolás II, ella buscaba que le reconocieran el apellido porque llevaba un lunar en la nariz igual que su padre. Entonces, surgió la semejanza padre-hija y el tema de reclamar cierta identidad frente a la sociedad. De esa primera aproximación quedó un suspiro. En la versión final aparece con mayor fuerza el tema del cine y de la espera de los personajes. De todos ellos, tenía más clara a Virginia porque la compuse pensando en Leonor Manso. Las líneas de acción de Len, por ejemplo, que en el texto estaban mucho más desdibujadas, las encontré en los ensayos que le dieron a la obra un espacio concreto y único". Por J.J.S. Fuente: diario *Clarín*. "Entrevista a Daniel Veronese, referente fundamental del teatro argentino actual. Seis de sus puestas pueden verse en Buenos Aires. // Notable actuación de Leonor Manso en *En auto*". En <http://www.gacetadecorrientes.com.ar/Detail.asp?NotaID=3276>. consultado el 25 de diciembre de 2010.

ensaya estas interpretaciones, quién es el responsable de los sucesos que despiertan las incertidumbres sobre lo que se vive:

Anna: ¿Qué está pasando en este estudio? ¿Qué mente perversa arma estas situaciones? (...) Trae a su niña para que reviva una vieja situación. No es mi problema, Len, es el de ella. (2000:243)



En auto

(Versión de *Eclipse de auto en camino*)

La perplejidad sobre los acontecimientos y la ruptura del límite de lo real genera, en este caso, temor y es apreciada desde lo que de perversidad alberga más que de lo que de lúdico y naturalizado podía leerse en los textos anteriores. De la misma manera, la madre que cuenta historias parada en la mesa de un bar, la narradora que se hace cargo de una realidad de “palabras inenarrables” en *La noche devora a sus hijos*,⁶⁶ logra darle dimensión de decibilidad espectacular a una realidad que debe, por terrible, permanecer callada.

⁶⁶ Escrita en 1999, estrenada en 2003 en el marco de la Fiesta Nacional de Teatro en Mendoza por el grupo neuquino dirigido por Fernando Aragón. Puesta en escena por el mismo autor en Madrid con el protagonismo de la actriz española Blanca Portillo: “Es un monólogo un poco literario para mi gusto, al que tengo que darle un poco de teatralidad, así que voy a reescribirlo. Quiero que la obra suceda en el escenario, no que sea dicha; no quiero ver actores en un escenario, quiero ver vida”. Entrevista en *El día*, “Daniel Veronese: del off al teatro comercial” 8 de mayo de 2005, disponible en: <http://www.eldia.com.ar/ediciones/2005/05/08/espectaculos2.asp>, consultado el 30 de noviembre de 2010.

En XYZ, el monólogo de "La Actriz que Interpretará a Equis" finaliza con una conjetura sobre la intercambiabilidad de escenarios en el que se desenvuelven formas vitales, sujetos de apariencia, sucesos inciertos; se ha violado el pacto de "lo convenido", aquel que ha dicho siempre que la vida está fuera del escenario y que éste sólo se constituye en el espacio de proyección del reflejo lúdico:

Mira al público sin comprender el desenlace. Es una verdadera sorpresa para ella. No es parte de lo convenido lo que está sucediendo. Ellas debían decir un texto. Ella debía cerrar la obra con un pequeño diálogo con Equis. (299)

El recorrido por los textos conduce a ciertas afirmaciones sobre la función de la metateatralidad como estrategia de composición inherente a la obra de Daniel Veronese que, a partir de operar con la desconstrucción de la noción más tradicional dentro de la teoría teatral, es decir la que se registra en la historia del teatro como la obra dentro de la obra, se extreman sus posibilidades de realización y de teorización. La dramaturgia deja ver su lado metateatral inherente a las formas del drama autoconsciente de la posmodernidad y activa nuevos escenarios inclusivos para expandir hacia el drama-terapia o el psicodrama; el juego teatral en la vida cotidiana; el sueño; la imaginación literaria y, efectivamente el teatro, las maneras en que la escena controla una realidad y la reacción de los sujetos involucrados en ella a partir de la extenuación de sus sentimientos, reacciones y pulsiones.

La dramatización conciente de la vida como el centro argumentativo de las obras que analizo es la única posibilidad para que lo traumático de la vivencia pueda develarse, aunque más no sea, en fragmentos. Realidad que se vincula con contextos y acontecimientos históricos extremos por su violencia: la guerra, la dictadura; configuraciones

perniciosas de los vínculos familiares anómalos (ultrajes, violaciones, culpabilidades, desapariciones y pérdidas, incesto y abuso); relaciones disfuncionales de parejas: infelicidad, infidelidad, desamor, crimen; biografías singularizadas. Entonces, la ficción dramática que quiere contar estas realidades del *azote*, propone la teatralidad como medio eficaz para que ella, indecible, adquiera su estatuto comunicable. No en vano las escenas intraficcionales que este teatro propone como recurso de metateatralidad están estrechamente vinculadas con representaciones que van desde:

- El teatro mismo (textos dramáticos que se escriben para ser representados, personajes que son actores, espacios que son set de filmación, es decir, escenografías, territorios simulados).
- Con funciones aledañas al teatro como el psicodrama (sesiones de "terapias" coordinadas por quien asume el rol de director/analista de escena donde los sujetos están sometidos a la revelación o la repetición de acontecimientos de sus vivencias o experiencias traumáticas).
- Con el sueño, como gran escenario teatral donde aflora esa realidad intangible que es el inconsciente, única verdad reprimida del sujeto.
- Con la imaginación literaria a partir de la gran cantidad de personajes que escriben ficción.

La tensión que proponen las tramas dramatúrgicas de Veronese cuyos hilos conductores en gran parte, tienen que ver con la función autorreflexiva de sus formas, se atreven con la *negación* de la *denegación* como una de las funciones más complejas del teatro. Anne Ubersfeld ha definido la *denegación teatral* como un

funcionamiento contradictorio que supone presentar en la ficción signos materiales de igual naturaleza que los de la realidad (2002:31). La denegación como instancia psíquica de la recepción, permite “ver lo real concreto sobre la escena y adherir a eso por ser real, sabiendo (y no olvidando sino por cortos instantes) que ese real no continúa fuera del espacio de la escena” (2002:32). Así concebida, la denegación supone sujetos que no se confunden y logran reconocer que lo que sucede en el espacio escénico es real pero un real construido y artificioso que no interfiere en la propia existencia. Y más, Ubersfeld insiste en que no debe confundirse *denegación* (“como efecto del teatro que acentúa su impronta cuanto más trabajada estéticamente sea la propuesta frente a un *teatro de digestión* en el sentido brechtiano” —2002:32—) con *negación*, es decir, “rechazo por la cual la conciencia tiende a escapar de lo real intolerable”. En otras palabras la negación tiene que ver con un mecanismo psíquico de los sujetos por el cual se niega por insoportable, por intolerable lo que se presencié y vivenció.⁶⁷

Si se continúa profundizando en esta perspectiva, la denegación y la negación se vinculan con lo *no dicho*, como noción extremadamente compleja en el teatro pero compensada, por un lado, por las condiciones de enunciación y, por otro lado, por la psiquis (del personaje, del actor y del espectador).

Los *presupuestos* y los *sobreentendidos* son las modalidades para decir lo no dicho como bien nos ha enseñado la lingüística pragmática. Ambas formas son considerablemente diferentes (de base, los presupuestos son entendidos rápidamente por una serie de singularidades que lo acotan y los sobreentendidos pueden ser múltiples y abiertos a la interpretación) sin embargo, son modos discursivos que el teatro maneja para *mostrar* lo oculto.

⁶⁷ Aquí Ubersfeld da como ejemplo el caso de *Tumba para cinco mil soldados* de Guyotat, puesta en escena por Vitez, en 1982 que tiene la pretensión de constituirse en “un espectáculo realmente insoportable” (2002:32).

Considero que la estrategia metateatral que con gran destreza se muestra en las piezas del autor y que en parte define su poética, se orienta a desconstruir estas nociones articuladas de *denegación–negación–no dicho*.

Cualquiera de las formas escénicas inclusivas generadoras de aspectos autorreflexivos, en principio, operan con el efecto de denegación propia del teatro, alargando o sosteniendo esos "cortos instantes" más que lo habitual, por lo que la duda sobre la naturaleza real o ficticia de lo que sucede se apodera de los personajes/actores. Pero luego, se rechaza o se niega la denegación, por lo que se desestabilizan los límites naturales entre ficción y realidad y, más importante, la negación de la ilusión inaugura un escenario perplejo, un espacio de mostración de aquello intolerable de la realidad. Cuando lo insoportable se hace visible y se insinúa su legibilidad se extenuan las estrategias de interpretación para los presupuestos y, las conjeturables, para los sobreentendidos. En otras palabras, si la naturaleza de la ficción en el arte es la de fingir y mentir para mostrar la verdad, las obras teatrales de Veronese ponen la mira en ese carácter natural del arte y disparan sobre él para descentrarlo, ya que cuando se llega a la mostración o revelación de la verdad, ella se reviste inmediatamente de un carácter simulado, se la deniega y, así, hasta el infinito.

En tal sentido, Santiago Trancón al vincular teatro y psicología expresa:

El yo del sueño y el yo narcisista imaginario construyen una realidad muy semejante a la del teatro, en la que no hay distinción entre lo real y la ilusión. En el teatro, esta mezcla de realidad e imaginación es unívoca y controlada. (2007: 354)

La metateatralidad posmoderna inaugura un descentramiento de lo conciente y controlado con que el teatro opera desde su efecto de

denegación para trabajar en ese límite y provocar una revulsión territorial que liga a los sujetos contemporáneos con las tradicionales formas de la neurosis y la psicosis, no ya como patologías psíquicas sino como condición inherente al sujeto de hoy atravesado por contextos de experiencias extremas (desde las históricas hasta las de la intimidad y de la sexualidad).

La fórmula básica del funcionamiento del arte desde siempre, tanto para las instancias de producción como para las de recepción, esa fórmula que sintetiza el goce⁶⁸ y el deseo estético en una proposición del tipo: *fuera de sí dentro de la ficción/dentro de sí fuera de ella*, menos que invertirse como podría registrarse en los momentos más corrosivos del arte moderno, se destruye como coordenada y nos arroja a situaciones de descentramiento y extrañeza permanentes. No hay duda de que el foco pondera la disolución de la teoría arraigada a la vez que celebra la persistencia de la instancia teatral, es decir, el teatro dice de sí mismo en el teatro que la intercambiabilidad de escenarios/territorios de lo real y de la ficción es una de las alternativas de los mundos posibles y de los mundos imposibles igualmente creados como rasgos identitario del presente.

2. 2) Dramanarrativa

El neologismo que introduce la fusión entre lo narrativo y lo dramático intenta reinstalar la reflexión sobre lo que muchos estudios teatrales han deshabilitado o desactivado como posibilidad afirmando especificidades irreconciliables en el cruce entre los dos ámbitos.

⁶⁸ El mismo estudio elabora una minuciosa distinción, más analítica que real, entre las modalidades básicas del placer en el teatro, en dos categorías: las cognitivas y las emotivas. Dentro de las formas cognitivas, encontramos diferentes formas de placer: *placer de la constatación, de la reafirmación, de la imitación, del descubrimiento, de la identificación, de la invención, de la intelección*. Dentro de las formas de fuerte contenido emotivo: *placer de acercamiento a lo deseado, placer de alejamiento a lo temido, placer de distensión emocional, placer de embellecimiento de la realidad, placer de degradación de la realidad, placer de la sorpresa, placer de la palabra, placer del ritmo, placer de la estimulación, placer de la evocación, placer de la evasión* (2007:332–343).

Traer el tema significa actualizarlo a la luz de lo que los mismos textos de Veronese afirman como disolución del linde territorial genérico. En principio, muchos de los personajes de las obras del autor escriben distintos tipos de textos (cartas, guiones cinematográficos, textos de sesgo autobiográfico para ser dramatizados, adaptaciones de otras obras), es decir, la actitud escrituraria es permanente ya sea como *a priori* de una escena futura o como reformulación en vistas a la intervención de pseudo-directores/personajes y actores/personajes. La implicancia entre lo narrativo y lo teatral se modula de dos maneras diferentes: una, propicia la interacción de ambas especies discursivas cada una conservando rasgos de su especificidad pero provocando contacto, intersección, contaminación entre ellas. Otra, opera a partir de la fusión, la mezcla y la indistinción clausurando particularidades genéricas y fundando un tipo de discurso cuya condición es su inestabilidad.

En *Del maravilloso mundo de los animales: conversación nocturna* la mujer inexperta en el oficio de la ficción dramática comenta: "Ojalá le sirva. Es mi primer día y quería estar preparada, me leí hasta donde llegó ayer" (1997:119), lo que leyó para aprenderse la letra que luego, obviamente no respetará, es el texto dramático de Basilio surgido de la urgencia del ejercicio de la memoria que reeditará un pasado a partir del recuerdo o, desde una prolepsis, diseñará la acción del asesinato, ambigüedad del uso de la escritura que permanece hasta el final de la obra.

Además de lo que se escribe como fundamento para la escena, encontramos también textos contruidos casi íntegramente como narración didascálica en la que impera la deixis dramática pero con preeminencia de la función narrativa y de una organización del relato expresamente secuenciado como principio que motoriza la acción a futuro. En cierto sentido, una apuesta que revierte el preconcepto de

la función parasitaria y subsidiaria de ese sector escriturario que son las indicaciones dentro del texto dramático para pasar a ocupar el primer lugar dentro del discurso, convirtiendo al texto considerado de segundo grado, en primero. Se hallan formas como el relato autobiográfico, casi en el registro del *fluir* de la conciencia de la novela; cartas que según quien sea el destinatario comporta un perspectivismo que complejiza la obra; declaraciones o textos pseudocientíficos, utilizados como estrategia general en, por ejemplo, *Cámara Gesell* ("Póngase especial atención a la sugestiva acción de los personajes contratados con la estúpida intención de divertir" (1997:183) o en *Circoneegro* a partir de la sucesión eminentemente descriptiva de los diferentes "Números" y "Cuadros" que integran el espectáculo de los ciegos.

Si se retoman algunas de las razones generales y más clásicas que se han esgrimido desde los estudios teatrales para que ambos campos, el de lo narrativo y lo dramático, permanezcan en sus territorios específicos y bien diferenciados, ellas podrían sintetizarse en las siguientes:

- La ausencia de narrador o de esa figura simulada que es la voz narrativa en cualquier texto teatral y que sólo aparece con función deíctica en el subtexto didascálico, de naturaleza extradiegética y de propósito performativo.
- El estilo directo propio de la ficción dramática que, aunque un texto narrativo lo incluya, dicho gesto está vaciado de pretensiones de teatralidad.
- Los condicionamientos espacio-temporales tanto extraficcionales (tiempo de lectura/tiempo de expectación) como intraficcionales.

- El destinatario único en el caso de lo narrativo frente al destinatario diverso para el teatro.
- El uso de código único frente a la multiplicidad de códigos en lo teatral.

No pretendo aquí suponer que las distancias entre las dos modalidades han desaparecido, muy lejos está ello de mi intención, pero sí atreverme a distender y a dar cierto tono laxo a una diferenciación tajante para verificar que la función metateatral también cuestiona o desintegra, en parte, las afirmaciones contundentes sobre las convenciones específicas de los dos géneros. Intento reflexionar sobre esa naturaleza inconciliable con lo narrativo, sólo pensable como un recurso excepcional con función de restitución y de condensación de lo que no “puede” entrar en la escena.

Ring Side, por ejemplo, es una gran construcción narrativa, no hay duda en ello, bien podría el texto pertenecer a una forma experimental del cuento. Quien relata en el inicio de la escena a partir de una minuciosa descripción del espacio, un cuadrilátero, es una voz narrativa que finaliza reconociendo: “Pero ha pasado mucho tiempo de todo esto. Tic, tac. Son recuerdos difíciles de explicar” (2005:204); es decir, la apelación explícita a una de las funciones básicas de lo narrativo, la rememoración, para el *incipit* escénico.

En esta obra, Veronese ha radicalizado la forma de la expresión natural del texto dramático elaborando una propuesta que seguramente inquietará a más de un director en el momento de resolver la manera de concretar una representación a partir de ella, debido a la desintegración absoluta de las convenciones de la escritura para el teatro.



Ring side

El texto es un cuento narrado por una voz que asume conscientemente el control del relato:

El grupo de la derecha. Se destaca una mujer. Una sola mujer lidera el grupo de la derecha. Vestido blanco. Poco pelo. Mirada profunda. Son sus señas. No ahora. Más adelante voy a hablar de ella. Más adelante voy a decir su nombre. (2005:196)

El propio autor reconoce distintos momentos de su escritura asociados a criterios de exclusión e inclusión de presupuestos compositivos, por ejemplo, la necesidad de que el teatro monte un relato como condición fundamental de su concepción:

Yo empecé a escribir teatro a partir de formas y de a poco me transformé en una persona con necesidad de no tener miedo a decir otras cosas, más allá de utilizar la escena para buscar mis fantasmas, la expresión de la violencia y lo siniestro. Con relación al "cuentito", toda obra lo tiene: algunas lo cuentan bien y otras lo hacen mal. Hay una especie de miedo a esto y a mí, sin embargo, me parece que si algo falta en nuestro teatro, es que se cuente algo. Tenemos muy buenos actores, muy eficaces, con mucha inventiva, pero se trabaja como en el varieté, en el sentido de que el actor entra en escena y hace un número en el que demuestra sus habilidades. No digo que eso esté mal, pero me parece que, como forma, ya está probada y aburre. A mí, cuando veo teatro, me gusta entrar en una especie de

*realidad diferente, que me ocurra lo que me pasa cuando veo cine, que me llevan de las narices contándome un cuento. Obviamente es más fácil romper que construir una buena historia.*⁶⁹

Mala palabra si la hubo en el campo de la producción teatral en la década del '90 esta necesidad del relato para el teatro.

Tanto el texto teatral citado como la intervención mediática del autor arruinan, en parte, alguna de las lógicas restrictivas con que se concibe el vínculo y cada textualidad por separado. Cuando Analía Gerbaudo (2008) se dedica a desentrañar la mirada desconstruccionista que Derrida utilizó para definir lo literario en pleno auge del estructuralismo ubicándose en una "zona de borde" apunta:

¿Podemos leer estas "tesis" que aparecen en el plano de un relato construido por una ficción como tesis? ¿Es posible refutar desde algún criterio teórico la posibilidad de leerlas como tesis sobre el cine o sobre la literatura? (Gerbaudo, 2007:284)

El programa de lectura derridiano sobre la literatura pero también sobre el teatro y el arte en general, saca provecho de la irreverencia metodológica que consistió justamente en leer teoría en un ámbito

⁶⁹ "Ahora me expongo mucho más que antes" Entrevista a Daniel Veronese por Cecilia Hopkins en www.pagina12.com.ar/encuentro/6-45113-2004-12-21.htm. A propósito del contar en el teatro, Santiago Trancón refiriéndose al teatro español, sostiene: "Es ya casi un lugar común oír decir a muchos autores o directores de teatro, para justificar su trabajo, que ellos sólo pretenden 'contar una historia'. Esta expresión es confusa. Porque 'contar una historia' es 'narrarla', y por muy oral y directa que sea la forma de contar algo, no deja de ser una *narración*. Como la narración es lo que caracteriza y distingue a la novela del teatro, una de dos, o lo que se pretende es fundir los géneros, o el planteamiento es incorrecto. De hecho los géneros no se pueden fundir, así que esta forma de describir el propósito de una obra induce a confusión" (2007:239). La imposibilidad que encuentra el autor, para mí es una posibilidad. Es más: esa *no inscripción* de lo narrativo en el teatro, ese estar por fuera del límite impuesto por la teoría a la práctica, entiendo que es justamente lo que las poéticas teatrales diversas del teatro posmoderno, en este caso, la de Veronese, revelan como ámbito de experimentación y reelaboración, los textos mismos habilitan la fusión no la manera en que la teoría quiere "aplicar" determinado paradigma.

heterotópico por excelencia, el territorio de la ficción, desatendiendo o siendo irreverente con el discurso de la ciencia literaria. Es decir, lo que pienso como posibilidades metateatrales expandidas, Derrida lo entiende como las posibilidades de desbaratar los “bucles extraños”, las puestas en abismo que los mismos textos literarios construyen en su entramado, “jerarquías enredadas” que son explotadas en beneficio del arrojamiento de las “tesis” teóricas (2007:285). De hecho, Gerbaudo que ha sometido la obra de Derrida a un exhaustivo análisis, continúa con el texto *Glas* (1974) afirmando que allí el filósofo se cuestiona respecto de varios puntos: los posibles modos de pensar la literatura; los límites de los discursos teóricos que pretenden abordarla; su aporte a la construcción del conocimiento sobre la misma literatura y sobre el arte en general; el lugar indeterminado de quien asume la enunciación. “Y este trabajo sobre la literatura ‘hace algo’ que impacta en el seno de los estudios literarios: da lugar a la fundación de una corriente denominada *post-crítica*” (Gerbaudo, 2007:289).

La *post-crítica* justamente prestó atención a las tesis teóricas que desde los ámbitos ficcionales como los textos literarios, enuncian posturas teóricas que intentan descolocar las tramas esclerosadas de los enfoques cientificistas.

Si de lo que se trata en *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho*, es de la gravitación que tres cartas —dejadas por la hija desaparecida, Martina (una a sus padres, otra a su novio y una tercera a su amiga)— provocan como desestabilizadoras de las interpretaciones sobre una realidad, lo que cada una dice en función de su destinatario, las presenta repletas de alternativas, de perspectivas y de incertezas.



Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho

La epístola como subespecie narrativa define en parte el mundo posible de la ficción dramática, donde ya no es necesario el diálogo directo entre Martina y cada uno de los personajes involucrados para que se revele el sentido. Lo narrativo habilita de igual manera, desconociendo esa esencia del teatral disgregada en no pocas teorías. “Y el teatro es un lugar para ser radical, para encontrar la fisura del pensamiento y eso tiene sus consecuencias”, declara Veronese⁷⁰. Consecuencias que se pueden resumir en tres cuestiones primordiales:

- Despojo en las situaciones.
- Minimalismo respecto de las convenciones.
- Instalación de lo incierto.

Al borrar los límites impuestos entre lo narrativo y lo teatral, estas alternativas pueden leerse como las consecuencias de la radicalidad y la fisura que Veronese vincula directamente con una reflexión sobre el teatro y que, en el caso de la declaración citada más arriba, excede las reflexiones específicas sobre la obra objeto de la entrevista, es decir, la versión de *En auto*. Y en *Luz de mañana en un traje marrón*

⁷⁰ Entrevista a Daniel Veronese, referente fundamental del teatro argentino actual. Seis de sus puestas pueden verse en buenos aires. En <http://www.gacemail.com.ar/Detalle.asp?NotaID=3276>

quien oficia de director de escena apela desesperadamente al despojo señalado: "Pero por favor, síntesis" (1997:169).

Como intervención irónica respecto de la convencionalización del texto para el teatro que lo mantiene en una cristalización teórica, Lucera, en *Mujeres soñaron caballos*, admira los escritos de Ulrika: "Quisiera poder escribir eso. Ojalá pudiera encerrarme para escribir. A veces me angustio y siento necesidad de expresarme entonces vomito" (2000:90); a lo que inmediatamente Rainer agrega:

Además de todo eso que hace va al curso de guión. Y lo gracioso es que lo hace porque le dijeron, bah, alguien le dijo que tenía facilidad para describir imágenes. Pero no tiene y se nota, o yo lo noto, tanta facilidad con los diálogos. Todavía (pausa) ya va a ir seguramente lo que llaman... oficio... adquiriendo... herramientas... (2000:121).

Rainer ratifica la condición de campos excluyentes entre lo narrativo (la facilidad para crear imágenes) y lo dramático (diálogo) justamente legitimando el uso del estilo directo como definitorio del ejercicio de escritura teatral. Otro caso, el personaje del Viejo en *Eclipse de auto en camino* sentado inerte en un escenario destruido, sólo interviene para articular las secuencias de una historia haciendo uso de una voz anticipatoria que organiza la intriga a partir de núcleos narrativos: "El camino de montaña, La fantasía del padre, Un punto en la nariz, La hija, La sangre, El asistente, La independencia, La curtiembre, El coche, El accidente, Anna Anderson, El hospital, El viejo problema". Este secuenciador narrativo, especie de emulación material y corpórea de la teoría narrativa del mejor Barthes estructuralista, abandona su papel de coro unipersonal y titular de las secuencias, cuando: por un lado, declara su oficio de actor venido a menos y relata una micro autobiografía y, por otro, adquiere el rol de otorgar unidad a todo lo que, de manera fragmentaria, se fue desplegando.

“Lo importante es que suceda eso que llamamos teatro”⁷¹ afirma Veronese más allá y a pesar de las líneas de pensamiento que estipulan férreamente cómo debe ser el teatro.

*Cámara Gesell*⁷² y *Circonegro* también adquieren una configuración muy peculiar en relación con lo narrativo. La cámara gesell es un espacio escénico cerrado, de observación y derivas interpretativas sobre el relato biográfico de un niño de 5 años, Tomás, sujeto bastante monstruoso.⁷³ Un narrador va organizando los datos de la biografía insólita a partir de una narración organizada a partir de los episodios más trascendentes, por anómalos, que se inician en la Escena 1: “Fiesta de cumpleaños de Tomás” de cinco años, momento a partir del cual se fuga de su hogar. Como en casos anteriores, la voz narrativa que expone el caso con cierto tinte de observación científica forense, controla la historia y no soslaya la actitud proléptica que anula el presente perpetuo inherente a la acción dramática generando, tanto una clausura del suspenso al ir

⁷¹ “El hombre que se ahoga”. Entrevista a Daniel Veronese por José R. Díaz Sande. En <http://www.policialmadril.net>, viernes, 19 de marzo de 2010, consultado 16 de diciembre de 2010.

⁷² Fue estrenada por el Periférico de Objetos durante la temporada 1994. Ternado para el premio María Guerrero en el rubro “Mejor autor de obra dramática”, en 1994. Premio ACE 1995.

⁷³ “La familia como metáfora está en muchas otras piezas de Veronese, pero tal vez la más significativa sea *Cámara Gesell*, donde el relator era un niño, casi terrible que asistía a la sexualidad y perversión de sus padres, pasando de hogar a padrastros hasta transformarse en un asesino. La influencia de Gambaro también es evidente, porque en estas obras, ya alejadas de los muñecos, el dramaturgo descubre el grado de enfermedad que palpita en cada casa, símbolo ineludible y transparente de toda sociedad. En casi todas sus creaciones hay seres que sufren, aunque el grado de catarsis sea menor al de los textos de Eduardo Pavlovsky. La literatura dramática de Veronese no olvida nunca su propia intencionalidad crítica. Su imaginación, a veces transformada en pesadilla, nos presenta mundo reales, pero con una cuota de extrañeza que permitirá, como proponía Brecht, un distanciamiento necesario para la reflexión. En este universo ficcional no hay buenos o malos, hay circunstancias que los hacen perversos, siniestros o crueles, no hay arquetipos, ni encasillamientos. Es en lo cotidiano donde él lanza su más poderosa arma contra su peor enemigo: la inmovilización”. El artículo de Ana Seoane bajo la misma perspectiva analiza junto con esta obra, *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho*. En “La familia como metáfora del país en dos obras de Daniel Veronese” por Ana Seoane, en <http://www.autores.org.ar/dveronese/escritos1.htm>.

adelantando episodios del carácter aún más violento de la biografía y su contexto como, simultáneamente, la creación de cierta expectativa centrada en las múltiples versiones de identidad de algunos personajes:⁷⁴

Señor al que volveremos a ver en un rol más violento. (185)

El padre segundo, aprovechando la ausencia de la madre segunda, intenta reemplazarla por mujer desconocida que llega de la calle, a la que llamaremos Amanda para no revelar su verdadera identidad. Notarán enseguida que la mujer es el fiel reflejo de la amiguita que visitaba la antigua casa de Tomás. (1997:186)

La voz narrativa, no sólo logra un control perfecto sobre el relato sino que además, elabora juicios sobre la acción: “hermosa escena”, “Fuerte es la marca en la marea deseante del joven Tomás”; ejercitando su función imperativa al indicarle al espectador/lector hacia dónde orientar su observación y su interpretación de los hechos: “Nótese lo violento y sangriento que puede volverse el juego del martillo”, “Póngase especial atención a la sugestiva acción de los personajes contratados con la estúpida intención de divertir”.

⁷⁴ En dos trabajos anteriores nos hemos dedicado exclusivamente al análisis, entre otras obras, de *Cámara Gesell* desde una perspectiva teórica transdisciplinar que aborda el problema contemporáneo de la disolución de la identidad del sujeto a partir de su constitución en múltiples versiones y la asunción de simultáneos roles: Arpes, Marcela: “La reinención del teatro en la dramaturgia argentina actual”. Revista *Semiosis Ilimitada*. N° 1 “El Otro” —Año 2002— ISSN 16663683.(115 a 125). Arpes, Marcela, “*El Sujeto que estalla y se recompone en la palabra poética*”. V Encuentro de Hermenéutica Aplicada “Sufrir y Saber”, noviembre 2004 publicado en actas.



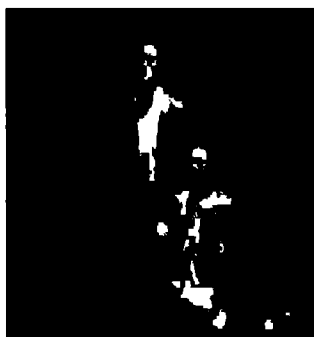
Cámara Gesell

Lo que *Cámara Gesell* interroga desde el humor, con su propio trazado y esquema compositivo es la pertinencia de la demarcación genérica; piensa, más allá de la biografía del asesino, es decir más allá del "cuento", y se detiene en la relevancia, no ya de mantener un límite sino en la propuesta experimental de borrarlo al hacer ingresar en la escritura propia del teatro, ostentosas señas o marcas de identidad de otro género. Por ello, es dable pensar que en la dramaturgia en la que me detengo a partir de la noción de metateatralidad como modalidad de tensión entre escritura y teoría teatral, más que de afirmar la *pertenencia* a determinado género, de lo que trata es de distender la afirmación y romper con dicotomías y taxonomías para hablar en términos de *participación* genérica por lo que los campos tan delimitados tienden a disolver las marcas o señas que los mantienen incontaminados.⁷⁵

La estrategia que expone *Circonegro* y que devela cuestiones teóricas de esta naturaleza, avanza ya no en el sentido de romper la resistencia de lo dramático con el narrativo sino hacia dentro de la hechura misma del texto teatral. Es una doble apuesta porque si, por ejemplo, en *Cámara Gesell*, lo narrativo desde la especificidad de una voz que nos cuenta e introduce el estilo directo, es la manera que el

⁷⁵ "Limited Inc, a b c" (1970) y "La loi du genre" (1980) se plantean como teorías sobre el género y el trabajo de indagación de Gerbaudo es sumamente funcional a la presente afirmación.

texto tiene para derrapar de las afirmaciones sobre sí mismo, en *Circonegro*, la ley del género violada es la que discrimina entre diálogo, específicamente teatral y didascalia o acotación para la mención de esa situación extraescénica destinada a esos otros autores o emisores propios de la doble enunciación en el teatro. Es decir, *Circonegro* es la experiencia o el acontecimiento de escribir íntegramente un texto teatral desde lo que de especulación y de infraescénico posee tomando como base esta concepción tradicional sobre el género. Es una obra hecha exclusivamente de didascalias, es decir, de esos restos discursivos que se prefiguran como notación escénica sin pretensión poiética. En la obra, el uso exclusivo de este subtexto ironiza sobre los supuestos teóricos, tanto textuales como escénicos, buscando des–marcarse o rechazar el disciplinamiento genérico como modalidad de resistencia y de revelación de posibilidades.



Circonegro

Circonegro, más que ser la asunción de esa inclinación creciente que Anne Ubersfeld reconoce en el teatro contemporáneo en términos de una escritura cuya finalidad es la precisión de teatralidad o la construcción de un espacio particularmente teatral (2002:39), es la anticipación de la escritura escénica del director por sobre la del autor, reiterando, en parte, el proyecto beckettiano de *Acto sin palabras*, al constituirse sólo en expresión poiética de una *dramaturgia del gesto*.

Insisto en que la noción de *dramanarrativa* que introduce, surge de las obras mismas y da cuenta del propósito metateatral con el fin de desbaratar límites entre géneros que, tanto desde la teoría literaria como desde los estudios teatrales, se han levantado para sostener territorios definidos. Es decir, no se trata de hacerlos desaparecer o borrarlos de los protocolos teóricos de las disciplinas, sino de cómo más allá de ellos y de las diversas propuestas reflexivas para comprenderlos, aun cuando ya se asiste a todas las alternativas de los *finales*, las obras, y no las intenciones declaradas de los hacedores o las tendencias de las lecturas críticas, las obras, siguen siendo los fundamentos más propicios y el sustento más eficaz para mostrar y generar directrices de pensamiento.

La dramaturgia de Veronese puede leerse a la luz de lo que Gerbaudo lee en *La loi de genre* de Derrida:

En La loi du genre se condensan los aspectos claves de la teoría desconstruccionista sobre el género. Derrida entiende que los géneros funcionan de modo prescriptivo: desde el momento en que se escucha la palabra "género" se "dibuja un límite" y cuando se asigna un límite, se anuncian la norma y lo prohibido. Se presupone entonces una "ley del género" que, de forma irónica, enuncia del siguiente modo: "No mezclar géneros" Prescripción que exhibe en su mismo enunciado una tensión: si es necesario legislar para mantener la pureza de los géneros, es porque "la contaminación" existe. (2007:315)

Me interesa particularmente en todo este apartado dedicado a la metateatraliad la manera en que la ficción de entre siglos (XX y XXI) como la de muchos momentos del devenir histórico en el arte, asumen la necesidad de hacer "abandonar todo intento de vigilancia epistemológica certera" sobre la lectura. Incitar al abandono de la vigilancia epistemológica (desde las instancias de producción, de

recepción y de interpretación a partir de protocolos de ciencia) es el gesto que, por un lado, asienta la razón de ser del arte, su siempre potencia y, por otro, asegura que todos los intentos de teorización, interpretación, comprensión, comunicación, se constituyen en eso: intentos, alternativas, caminos posibles que, sin embargo, lejos de negar la inclinación sobre el trabajo epistemológico, lo afirman.

Se trata entonces de abandonar, no el camino de la hipotetización, de la conjetura interpretativa, de la especulación teórica, sino la vigilancia de lo cierto y el control del resultado que las lecturas ponen en juego y propician al constituirse en la manifestación del rostro político y ético del arte imponiendo, además, derivas didáctico–pedagógicas.

2. 3) Deixis de dirección

Es evidente que con esta denominación se está ante una proposición que resulta redundante, la naturaleza de la deixis es la indicación, la orientación, el mecanismo que permite a los participantes de un acto de habla comunicarse efectivamente y es a través de la significación de los elementos deícticos que los participantes de la comunicación proporcionan un enfoque sobre su mundo individual y social. La deixis posee esa natural manera por la que se generan los índices tanto del mundo co–textual como del contextual de todo discurso. Estos rasgos propios de la definición semántica y pragmática de lo deíctico son las caracterizaciones con que definimos la tarea de cualquier director teatral de todos los tiempos. Pero, luego de este reconocimiento de lo dado por la definición ¿por qué sostener la insensatez del enunciado? La primer respuesta la hallo en los textos mismos porque hay una decisión en la dramaturgia de Veronese de exponer problemas en torno a la ratificación o el rechazo de ciertas funciones atribuibles a la misión del director en el teatro y, entonces nuevamente, el gesto de

“usar” la escritura teatral para re-presentar cuestiones de la práctica revestidas de ficción y como condimento de ésta.

Por el año 1995, la revista *La Maga* editó varios números que animaban el encuentro de teatristas con la pretensión de que dicho encuentro generara la polémica. Así, la revista logró reunir en diferentes números a dramaturgos, actores, directores y críticos de distintas filiaciones, tradicionales o experimentales (de vanguardia era la referencia) y de diferentes generaciones también. El número dedicado al *Encuentro con directores* publicado el 15 de febrero de 1995 se iniciaba con un gesto belicoso, una afirmación que, en el N° 159 de la revista, el director David Amitín lanzaba al aire del campo teatral: “el teatro argentino es aburrido” responsabilizando de ello a los directores. La provocación tuvo su efecto: la convocatoria de tres directores, Omar Grasso como representante “del movimiento de teatro independiente y protagonista de Teatro Abierto”; Rubén Szchumacher, “más ligado con la vanguardia” y, Daniel Veronese, “surgido de la generación del ‘80” en una extensa intervención coordinada por Carlos Pacheco y Sandra Chafer, que obviamente se iniciaba con un agudo interrogante: “¿Creen que el teatro argentino es aburrido?”. El título del encuentro se apropiaba de una afirmación que Rubén Szchumacher había largado también de manera polémica: “El teatro argentino no se hace cargo de la contemporaneidad”, intervención que los periodistas y críticos coordinadores introducen con un verbo muy contundente: “denuncia que” y el título que apuntamos.

¿Por qué me interesa traer hasta aquí este debate?

Para la época, dos de los tres dramaturgos son reconocidos como grandes maestros de la dirección: Grasso y Szchumacher; el tercero, Daniel Veronese, apela a su condición de dramaturgo más que de director. Se vierten allí miradas y lúcidas consideraciones que aún tienen vigencia y que se han convertido en tópicos de las reflexiones teóricas sobre el teatro argentino durante la década que va del siglo

XXI. En los tres hay una coincidencia unánime en afirmar que el mejor espectáculo teatral de la temporada era *Madera de reyes* de Henrik Ibsen dirigida por Augusto Fernández en el Teatro San Martín e interpretada por Jorge Petraglia, Julio Chávez y Lito Cruz.

¿Qué tenía de maravilloso el espectáculo capaz de haberlos dejado "mareados por varios días" (Grasso), de "quedar maravillado" (Veronese), de que durante las tres horas que duraba "me sentí reconfortado" (Szychmacher)? La clave para interpretar tal consternación y emoción se cifraba en que lo que habían presenciado no era otra cosa que enfrentarse con los problemas de la escena, estar de cara al "discurso de un artista frente a los problemas del teatro" afirma Szychmacher (1995:42). El hecho señalado por el director referido a que el gran problema del teatro argentino de ese momento era la dificultad que presentaba como práctica artística de hacerse cargo de la contemporaneidad, se tracciona en dos sentidos:

- en cuanto a los temas (el teatro, para el director, no se quiere meter con una temática que transita por "las cuestiones del sinsentido y del deseo" (1995:40).

- en cuanto a la teatralidad, una especie de degradación técnica que se evidencia en cierto rechazo a las innovaciones tecnológicas, la mala actuación de los actores, etcétera.

Szychmacher, para rematar esta primera intervención, traza un parangón con otras disciplinas que, contrariamente al teatro, se animaron a pensarse a sí mismas a partir de hechos, motivaciones, emergencias del presente: el cine, y la desestabilización que para la época genera la "entrada del video", y la literatura y la pintura, frente a los debates que "las corrientes posmodernas" instalaron. Es decir, lo que Szychmacher reconoce como falta, como estancamiento y como aburrimiento, es justamente la falta de capacidad del teatro

para pensarse a sí mismo, el aislamiento en el que permanece la práctica al evitar coagular en sí las configuraciones que comenzaban a esgrimirse desde la teoría cultural, en última instancia, el rechazo a un examen de conciencia. Declaraciones que, paradójicamente, entran en franca contradicción con lo que caracteriza al teatro posmoderno en su emergencia: lo autorreflexivo y la autoconciencia. La perspectiva de Szychmacher no deja de señalar las vinculaciones con las políticas del teatro, atribuyendo la falta de experimentación verdadera a la desesperada comercialización, "aún del underground", y la necesidad de éxito inmediato. Las intervenciones de Veronese en el debate, responden plenamente a los proyectos de experimentación propios de los '90, donde la búsqueda individual, el propio proyecto creador y la desconfianza en lo que de potencia revolucionaria pueda tener el teatro para el cambio social, se constituyen en los núcleos centrales de su poética: "pertenecemos a una generación del teatro que necesita diferenciarse del otro, esto es uno de los factores más contrarios a lo que es el teatro independiente" (1995:41). En otro apartado se retomarán las cuestiones políticas del teatro que se exponen en el debate, pero interesa puntualizar aquí la mirada que Szychmacher tiende sobre el campo teatral de la generación a la que pertenece Veronese (no olvidemos que Szychmacher fue el director de *Música Rota* en 1994, espectáculo montado a partir de tres textos dramáticos de Veronese) acerca de la inevitabilidad de los problemas del presente en las obras, la escasa reflexión teórica y filosófica que atraviesan las coordenadas históricas y sociales del momento, la falta de profundización teórica de los autores teatrales, la imposibilidad de diálogo con otras disciplinas del arte y con los medios masivos para indagar en torno a las potencias creadoras de la imagen televisiva, por ejemplo. Todas las faltas y deficiencias señaladas por Szychmacher encuentran una excepción que es la obra escrita de Veronese: "Entre los autores, a excepción del que tengo sentado a mi lado, no encuentro a alguien del que yo pueda decir que tiene la

problemática de los autores de la literatura universal contemporánea” (1995:42).

Veronese toma el guante arrojado a la mesa por el director de *Calígula*, e intenta interpretar de qué se trataría esa contemporaneidad ausente en el teatro argentino de la época tan reclamada por Szchumacher: “Quizás la contemporaneidad del nuevo teatro esté en demostrar la soledad y la atomización, el desconocimiento del autor y del director” (1995:42).

La polémica publicada por la revista *La Maga*, que tuvo varias ediciones centradas en otros aspectos de la actividad teatral, presenta un gran interés porque allí se construyen perspectivas teóricas (las más de las veces por parte de Szchumacher), políticas (las más de las veces por parte de Grasso) y proyecciones estéticas (las más de las veces por parte de Veronese) que serán las coordenadas del teatro posterior. Los textos de Veronese exponen todo esto junto y más. El requerimiento de cubrir de teoría contemporánea la práctica para que el teatro y sus involucrados den rienda suelta a sus ansias creativas y, además, puedan hacerse cargo de comunicar el proceso a fin de lograr el impacto intelectual y emocional en el público, es lo que constituye la materia prima de la dramaturgia del autor.

Muchas de las obras del autor inscriben la figura del director de escena camuflada bajo distintos nombres o directamente indicada como “hombre”.

En *Del maravilloso mundo de los animales: conversación nocturna*,⁷⁶ escrita a partir de la ficcionalización de lo que son las indicaciones

⁷⁶ Jorge Dubatti (2005:199–247) ha desarrollado un trabajo sobre los tópicos que recorren la obra de Daniel Veronese a partir de una periodización, “el primer Veronese”, que incluye sus obras entre 1990 y 1993. Los tópicos que tan certeramente el teórico del teatro argentino señala como reveladores de una poética veronesiana asociada más a su trabajo como dramaturgo, creo que pueden constituirse en constantes de su creación hasta hoy, es decir, más allá de los textos dramáticos señalados como surgidos de un trabajo autoral tradicional y más allá

escénicas, la mujer que va a interpretar el papel reclama la marcación de la dirección: “no sé bien qué tengo que hacer” (1997:109). “Hombre” asume el rol de director de la puesta que tiene como texto base la dramaturgia de autor que Basilio se obstina día a día en ir escribiendo como acto de enunciación de la memoria; además, manipula a su antojo a los actores, diseña las acciones físicas y está atento a la recepción (“Hombre: Piense en su público” —1997:133—), todo ello, sometiendo a Basilio al recuerdo y al reconocimiento de su realidad.

Cuando el verosímil de la realidad no guarda coherencia con el de la ficción —“debía ser morocha y no lo es”— el director desata sus gestos más autoritarios, por ejemplo, echando a la mujer/actriz quien desafía la voz de la autoridad rechazando la orden: “no, con todo lo que tuve que hacer para llegar ahora no me voy” (1997:110).

Las acciones de relajación física que Hombre señala, son fundamentales para que Basilio retome el relato: “respire hondo”, “tosa”, logrando dominar con su poder las vacilaciones de Basilio. Mientras que la Mujer, actriz inexperta, reclama que se haga efectiva la función del director develando la incapacidad de éste para dar coherencia y sentido a la escena que intenta montar:

¿Qué pasa ahora? No entiendo ¿qué tenía que salir? (1997:112)

Perdón. Soy nueva en esto. ¿Podría alguien indicarme exactamente por dónde vamos. No me quisiera equivocar de nuevo. (1997:114)

Este texto, uno de los primeros de Veronese, expone desde una lógica compleja, el cuestionamiento a las (im)posibilidades de la llamada *dramaturgia de autor*, *dramaturgia de director* y *dramaturgia de actor* en consonancia con las restricciones cognitivas y

también del propio devenir de la actividad de Veronese, hoy dedicado plenamente a la dirección.

experimentales señaladas en la intervención que acabo de glosar de la revista *La Maga*: “el director y el autor desconocen”.

El inicio de *Luz de mañana en un traje marrón* da cuenta de las previsiones y directivas para un montaje escénico. Hombre en escena va explicando que lo que sucederá se ajusta a un patrón temporal: “de mañana”; que la disposición de la luz: “Deberá notarse en la pared de atrás una hermosa luz matinal”; y de los límites que encuentra para concretar el proceso creativo: “¿Cómo mostrarlo? Muy simple. La reproducción más o menos exacta de un original, la luz de las diez de la mañana” (1997:167). Además, prever la escenografía más adecuada a los requerimientos, una manta que no debe ser de lana: “Si fuese de lana debería ser de lana fresca”; del vestuario de ella; de la caracterización de los personajes: “El, hombre, medianamente joven, con personalidad... mediana... A veces pienso... Si tuviera que compararlo con un animal elegiría una cabra...” (1997:168).

La metateatralidad expone un teatro antiverbal, cuya creación se centra en el discurso del director/autor inclinado hacia un teatro de la imagen aunque: “No querría que se me interpretara como un apologista de la imagen, pero... ¿qué palabra encontrar que represente... eso?” (1997:170).

Resultan sumamente esclarecedoras las intervenciones de Hombre porque la conversación nocturna que refiere el título de la obra, bien podría (más allá de la que luego efectivamente mantienen los personajes de Él y Ella una vez que se inaugura la protoacción) indicar las desvelos internos, las instancias de un proceso creativo, las disyuntivas y prerrogativas que internamente, subjetivamente, se imponen al creador, al autor o al artista. Una especie de representación, ya tradicional, en la que la nocturnidad y el diálogo en soledad del autor consigo mismo, alienta la metáfora del desvelo creador, tan cultivada en el arte.



Luz de mañana en un traje marrón

“Debería haber música para todo esto mientras... ¿Mientras, qué? Mientras nada” (1997:170): un director que se reconoce vaciado de contenido de la tradición, arrojado a la impronta de un patrón “debería haber”, que resulta hueco y sin sentido para el proceso que pretende desatar y que se sumaría al gesto de repasar en limpio tanto el texto como de la hipotética puesta en escena:

El hecho es que no son las diez de la mañana.

Ella sin mirar la pared, y su primer deseo... Mueve sus dedos sobre la manta.

Nuestro búfalo responderá a ese gesto.

Se sienta delante de ella, dándole la espalda, como si alguien se sentara delante nuestro, con las piernas hacia allí, pero a nuestra misma altura y nosotros no pudiéramos tomarlo, por detrás.

Así sería...

Obviamente, yo nunca podré tomarlo por detrás como lo hace ella.

Inmediatamente habrá un segundo deseo de ella.

Abrazarlo, detenerse un instante y recostar luego la cabeza en esa espalda encorvada de él.

O, si no, recostar la cabeza en la espalda encorvada de él y abrazarlo, visiblemente después. Es indistinto. Lo importante es que loa dos movimientos sean... (sonríe) orgánicos. (1997:171)

La organicidad del resultado apreciado por la tradición pero paródicamente desconstruido se revela cuando comienza la acción. La

escena que se desarrolla entre Hombre y Mujer dista abismalmente de las minuciosas previsiones del director, es decir, las funciones deícticas exigidas para el rol, condición básica para la comunicación del acontecimiento teatral, se obturan. De hecho, aun cuando la luz de las diez de la mañana sea una referencia prevista, la acción no sucede según dicho patrón temporal y, aunque también el director se detuvo a ser fiel al requerimiento del diseño del carácter del personaje y de su asimilación metonímica con algún objeto, la cabra, ya en el sumario, se desvía porque *Él* es no ya *como si*, sino es un búfalo. ¿Cómo resume Hombre el final de la escena que resulta caótica en cuanto a su sentido? Sólo como: "Nada. Cosas que pasan". De esta manera todo se focaliza en la corrosión intensa de esa atribución con que se ha investido al más tradicional y clásico teatro, la comunicabilidad de los grandes y complejos problemas del hombre para, en cambio, sólo ser la presentación de una escena fragmentada de la cotidianeidad más trivial y sin sentido.

La exigencia de la creación de un mundo sígnico, un mundo que necesariamente debiera comunicar de manera simbólica el mundo real y debiera restituir a los sujetos como entes de ficción, está abiertamente desconstruida en *Cámara Gesell*, donde la tesis irónica sobre la función metafórica y metonímica de los signos en consonancia con una teoría semiótica se deja ver en, por ejemplo: "Es terrible el espectáculo de los objetos apilados simbolizando los recuerdos culposos de Tomas" (1997:187), marcación de la voz narrativa para señalar, a partir del guiño metateatral, una deixis que desde la concepción tradicional de teatro intentaría entender y entonces justificar lo injustificable: la Escena 6, el aberrante asesinato por envenenamiento de la segunda familia completa por parte del niño biografiado.

En el relato de Nina en *El líquido táctil* se advierte que, ante la incorporación a la escena de un objeto, gesto propio del proceso

creativo de la dirección, en este caso, un perro a la versión del monólogo de Chéjov, se debe modificar el texto. La dramaturgia de autor se altera necesariamente y pierde su carácter de a priori ante la intervención de una dramaturgia de dirección pero, esto que es lo obvio en el teatro contemporáneo, no es lo importante, sino que lo más extraordinario de la versión modificada por la dinámica propia de lo teatral es la ruptura del carácter ficcional, es decir, la caída del límite generado por la denegación ya que, con la inclusión del objeto como parte de la lógica de la construcción de la densidad sígnica de la puesta, se destruye el estatuto de verdad de la ficción para hacer ingresar la verdad de lo real: que la actriz tenga sexo con el perro en la escena final de la obra:

¿Nina, pero qué tengo que entender? ¿que durante tu monólogo de Chéjov, en esos relatos desarrollados en un tranquilo ambiente burgués, en el que reina la monotonía, el abandono y la dificultad de los personajes para despertar a la vida, vos mantenías relaciones... íntimas con un perro italiano? (2000:69)

El desconcierto de Expósito ante el relato de Nina y el desvío que sus preguntas desencadenan hacia el plano de lo metateatral, apelan a la distorsión absoluta de la inclusión de lo real en el teatro, a una idea inadmisibles para la ficción teatral: la consumación real de un acto sexual en el escenario ante el público, reiterado cada noche, se reitera al finalizar el monólogo. La escena de zoofilia es inadmisibles para la realidad del teatro. Tanto el relato de la performance de la actriz como la expresión desconcertante de su marido al escucharlo, provocan el diseño de una línea reflexiva que interroga sobre el límite que debería autoimponerse o no la función deíctica propia de la dirección en esa facultad creativa de la adaptación: el monólogo de Chéjov.



El líquido táctil

En otras palabras, ¿existe algún tipo de restricción que esté operando ante la elección de un clásico como es un Chéjov? ¿Interfieren, en la pretendida versión o actualización, la acumulación de lecturas e imaginarios históricos, culturales, artísticos que decidirán finalmente sobre los límites de la apropiación? ¿Qué se puede hacer con un clásico, hasta dónde transformarlo en revolucionario y revulsivo tanto desde las instancias del acto creativo de la dirección como de la actuación?

Apelando a su rol de director, Daniel Veronese a propósito de la puesta de *Eclipse de auto en camino*, dice:

Trato de eliminar lo que considero que el escenario no necesita. Llegar a un lugar minimalista, no desde lo dramático, sino desde la puesta. Mi camino está en eliminar todo lo que excede la teatralidad. Busco encontrar un espacio sin artificio para producir un artificio mayor que sea efectivo con menos porque el suceder en el teatro es mucho más revolucionario que una idea revolucionaria. Nos acostumbramos a tener ideas fabulosas y pocas veces lo que hallamos son sucesos escénicos. Como director no pienso en el dramaturgo. Saco o agrego elementos dentro de la obra siempre en función de los actores con los que cuento. Mi texto es algo soluble con tendencia siempre a ser modificado porque no tiene una supremacía sobre la escena. El tono de cada obra corresponde al encuentro con determinado grupo de actores. En auto sería totalmente distinta si hubiese trabajado con otro elenco. Fueron dos

*meses realmente tranquilos porque previo a los ensayos, al saber con los actores que iba a contar, había reformulado el texto. Tuve una base muy firme para ésta puesta.*⁷⁷

En el monólogo XYZ se superponen nuevamente los tres tipos de dramaturgia, la autoral, la de dirección y la de actuación ya que todo se presenta como un texto de acciones a futuro enunciado por Equis mientras espera a Zeta. Se procede mediante la enunciación de deixis espaciales: "El lugar es amplio. Una puerta al exterior. Por ahí entraré aparentemente sin nada que ocultar" (2000:277); de entrenamiento en las acciones físicas del actor: "Desarrollo una incómoda energía de la que trato de liberarme relajando el cuello" (2000:277); de estado subjetivo del personaje: "Con leve enojo por mi condición de invitada, finjo indiferencia" (2000:277); de diversos códigos de teatralidad en juego: "canturreo", "la luz penetra con dignidad hasta bordear una zona de muebles"; y, hasta de estrategias metateatrales: "O que, algo posible sólo en una ficción muy particular, la de los teatros, una repentina voluntad de orden técnico decidió un atardecer precoz".



La secuencia que involucra varios aspectos en juego de la puesta en escena, se dice mientras se ensaya, lo que le permite a Equis no sólo ir haciendo ajustes sobre lo textual sino también sobre los códigos de

⁷⁷ Declaraciones de Daniel Veronese en la entrevista realizada por J. J. Santillán: Daniel Veronese, referente fundamental del teatro argentino actual. Seis de sus puestas pueden verse en Buenos Aires. Notable actuación de Leonor Manso en *En auto*, en el Cervantes en Gacemail N° 133. *Tea. Imagen*. Disponible en <http://www.gacemail.com.ar/Detalle.asp?NotaID=3276>

la teatralidad y los efectos poéticos más eficaces para el logro de la empatía en la instancia de recepción, es decir, la de Zeta: "mi cliente, mi amante, mi presa, mi dueño".

Equis expone un trabajo muy frecuentado como método por el propio Veronese, según se lee en la cita precedente, que consiste en hacer converger a partir de un minucioso trabajo de escrituras varias, el tiempo de las diversas escrituras espectaculares: el texto *pre-escénico*, *proto-escénico*, *escénico* y *post-escénico* (Dubatti, 2003:5-18): "En esa actitud debe encontrarme él para que mi postura resulte natural" (2000:278).

La situación inicial no sólo desarrolla como contenido un esquema básico de crisis de pareja sino y sobre todo, se constituye en un territorio en el que domina la autorreferencia en torno a la práctica teatral, a sus clichés, a los diferentes momentos del acontecimiento creativo, a la coherencia o no dentro del proceso mismo: "Todo esto no ahora. Luego" (2000:278).

La Actriz que Interpretará a Equis, el tercer sujeto en este esquema X/Z, mira al público sin comprender el desenlace ya que: "No es parte de lo convenido lo que está sucediendo. Ellas debían decir un texto. Ella debía cerrar la obra con un pequeño diálogo con Equis" (2000:299), intervención que alude directamente a lo metateatral desde tres perspectivas paródicas:

- El desenlace trágico como imperativo para que se llegue a la síntesis del significado general de la obra.
- El deber ser del teatro desde una lógica y una dinámica avalada por la tradición.
- El pacto, real/ficcional, violado.

Por otro lado, la expresión "lo que sucede no es lo convenido", intraficcionalmente se dispara hacia lo que debería haber sucedido en la pareja protagonista y no se logró provocando entonces la muerte e

imaginando la secuencia narrativa causal.⁷⁸ Pero también, y quizás más importante, habilita una cantidad de efectos del orden de lo metateatral como son:

- La transitividad supuesta entre mundo construido por el texto y mundo de la representación.
- Lo que como deixis de autor y de dirección se previó en el plan general compositivo de la obra.
- La experiencia fáctica del presente de su realización que generó un desvío de sus esquemas naturales generando desconcierto al momento de pensar la recepción.⁷⁹

Para ir concluyendo, me interesa introducir la perspectiva con la que Alain Badiou (2005) comenta una experiencia autobiográfica de creación, su trabajo como dramaturgo para la Comédie de Reims junto con un grupo de amigos, en lo que llama "ciclo de Ahmed" (1994-1996), un ciclo que comprende cuatro obras teatrales de su

⁷⁸ A propósito del argumento de la obra, su autor declara: "Pienso en una mujer equis que creyó que manipulando el tiempo y el lenguaje podía aplazar el momento de su muerte. Y en un hombre, zeta, intentando esquivar su castigo eterno. Sus vidas, la de los dos, fueron vidas compartidas, un paseo directo desde la sombra tenue del principio hacia la tremenda oscuridad de la escena muerta del final. La catástrofe se desató por dentro y fue inevitable. Los cuerpos, iluminados por relámpagos claros, cayeron irremediamente en una trampa de la que no pudieron salir jamás". En www.alternativateatral.com.ar

⁷⁹ Otro ejemplo de lo que hasta ahora es el centro del análisis, sucede en *Teatro para pájaros*, una obra concebida como la puesta en escena de la complejidad que implica el tránsito por el proceso creador en el teatro. Un papel abrochado al programa de mano indica en una noche sofocante de calor: "Teatro para pájaros no contará con aire acondicionado por decisión del elenco", gesto que más allá de la incomodidad física y ambiental que desencadenará en el espectador la falta de refrigeración, adelanta esta disolución del linde entre la realidad y la ficción: "En el último trabajo de Daniel Veronese seis personajes en el rol de actores despliegan sus miserias bajo el prisma de un humor corrosivo. Criaturas frágiles, al fin; desmanteladas por el roce con las dudas de su oficio. Veronese plantea una estructura de cajas chinas, donde el 'teatro' se instala sarcásticamente como tema e irradia una serie de micro tramas subalternas. Y éstas, a su vez, se ramifican en la acción de los personajes para configurar un clima de ensueño que halla en la desolación su más nítido reflejo" Refiere la crítica de Santillán, J. J. "Personajes que hacen de actores" en <http://old.clarin.com/diario/2007/03/02/espectaculos/c-01601.htm>

autoría, *Ahmed, le subtil, Ahmed philosophe, Ahmed se fache, Les Citrouilles*.

En principio, el filósofo se refiere al registro de un desfasaje en la recepción, mientras que la obra fue aplaudida por el espectador común, el espectador popular (por ejemplo, en el Festival de Avignon en 1994 y luego en París, en 1995), la crítica no se comporta de igual manera, no es elogiosa con el espectáculo, hecho que Badiou atribuye a su mala preparación y falta de disposición para enfrentarse y entender un teatro "directo, de lenguaje luminoso, afirmativo, que unía la tradición clásica (literaria y escénica) a la preocupación por la más radical contemporaneidad" (2005:158) (en consonancia con los planteos de la polémica desatada en la revista *La Maga* que referí más arriba).

Badiou, según su propio relato, asume un atrevido rol de escritor/adaptador de *Las trapacerías de Scapin* de Moliere a partir de una mezcla aberrante de personajes que adquieren la modalidad de estereotipos de la contemporaneidad. El impecable y ameno relato de Badiou sobre el proceso creativo de una de las obras del ciclo, *Ahmed Subtil*, se detiene en las concepciones radicales sobre la lengua diversa que expresaría a cada personaje; el pertinente vestuario para cada tipo; las inscripciones de las políticas fascistas antiinmigratorias europeas; además de sus impresiones subjetivas, todo tendiente a afirmar que de lo que se trató en su momento no "era la simple creación de una farsa de Moliere" sino de las posibilidades que el proyecto habilitaba en términos de exploración y que se manifestaba en:

(...) una serie de operaciones teatrales abiertas que se apoderó de nosotros porque la búsqueda de poetización y teatralización de lo real, iba más allá que "del sólo espectáculo". (2005:160)

Bajo el concepto de *diagonal del cuadrado de la escena* (2005:161) el filósofo traza una concepción del teatro como línea oblicua o diagonal de la realidad, cuya misión en la actualidad es la de mostrar "el devenir farsa del mundo" (2005:161) apropiándose del uso eterno de la máscara. No podemos dejar de pensar que la noción se tiñe de los pigmentos filosóficos y alegóricos de lo que fue el tópico de la alianza entre teatro y mundo desde Platón, es decir, la idea del *gran teatro del mundo*. Si el *Theatrum mundi* acumulaba sentido simbólico a partir de una imagen geométrica, la de las esferas/escenarios que se reflejan mutuamente reproduciendo sus condiciones inherentes, para esta función metateatral actual, la figura geométrica elegida por Badiou es la *diagonal*:

(...) la diagonal del cuadrado no es conmensurable a su lado. En el cuadrado social de un mundo rendido al salvajismo capitalista puro y simple, Ahmed viene a embrollar la situación de tal suerte que surge, en la risa y por ella (como por su reverso de duda o de angustia), una dimensión que no tiene, con este mundo, ninguna medida en común. En este sentido que sea "extranjero", llegado de otra parte, es una metáfora: en realidad, él es de aquí, pero su "aquí" revelado en su impostura y en su apariencia. (2005:162)

Y continúa con una lectura eminentemente política de la imagen poética y filosófica de la diagonal:

Ahmed, diagonal, revela por la pura energía teatral que lo que nos declaran que es la necesidad de lo real (la economía de mercado, las elecciones, los derechos del hombre, la izquierda y la derecha, la mundialización financiera, etc.) puede ser visto y desmontado como un puro discurso. Y las figurillas del juego social (...) son en el escenario el cuerpo frágil, la voz cómica, de esos discursos exhibidos. (2005:162)

La diagonal, en tanto estructura de la escena teatral en tensión con la realidad y como figura privilegiada de la metateatralidad del presente, es la noción a partir de la cual sostengo una definición del teatro como manifestación o acontecimiento del pensamiento, a la vez que si, "a cada segundo de tal espectáculo, debe establecer y sostener su vida" (2005:168) un "teatro puro" es el que particularmente queda expuesto, revelado y al descubierto en su misma naturaleza.

Desmontar la configuración del mundo de la deixis de dirección refunda la mirada sobre el rol del director teatral, básicamente a partir de desbaratar supuestos muy arraigados en línea con la idea de saber superior y guía del resto del conjunto. En tal sentido, cuando Ricardo Bartís (2010) a propósito de su obra *El box*,⁸⁰ afirma el carácter ciertamente político de su teatro, esclarece sobre la relación que naturalmente concibe con sus alumnos (que en general, son los actores de todos sus proyectos teatrales) y define la relación entre director/actor en términos pugilísticos en tanto que, de lo que se trata es de "pelearse", de ser maestro "que no actúe de maestro", de intervenir para liberar las potencias de los otros. Además, considera que el ensayo es el ámbito natural o la arena de lucha del "estallido de las fuerzas brutales" que se desatan, en principio, atravesando etapas del proceso que se viven como caóticas.

Lo que las obras recorridas en este apartado develan y se inclinan a convertir en reflexión intraficcional dramática, es la complejidad del vínculo reconocida por el fundador del Sportivo Teatral, entre director y actor, cierta cuestión psicótica simulada que se instala en dicha relación: "Uno y otro sospechan y son sospechados en un vínculo en que las relaciones de producción tiende a estabilizar" (Bartís, 2010:90). Claro, ciertamente las relaciones de producción de la obra

⁸⁰ Me estoy refiriendo a la entrevista que Olga Cosentino le realiza a Ricardo Bartís para la Revista de Teatro *CELCIT*, Año 17, N° 37/38, 2010, 84-92.

veronesiana inscriptas, tanto en sus textos dramáticos como en sus puestas más atrevidas, no responden a las de la lógica del teatro convencional y anestésico. La subversión de las condiciones de producción y circulación de la práctica se constituye en el pilar de uno de los fundamentos *poiéticos*⁸¹ del autor.

2. 4) Actuación *in abime*

Ya se sabe que la semiótica teatral adoptó para sus formulaciones teóricas el esquema actancial proveniente del estructuralismo narrativo (Pavis (1983), Ubersfeld (1977), F. de Toro (1990).

Así, los estudios de esta naturaleza centran el análisis de las obras en la existencia de sistemas o modelos de actantes organizados en pares contrapuestos cuyo eje estructurante es la relación entre un sujeto deseante de un objeto, deseo que siempre se configura sometido a un campo de fuerzas en tensión, razón de muchas de sus vinculaciones con las definiciones de conflicto dramático y lógica causal de la intriga. En tal sentido, Anne Ubersfeld ha sostenido que de estos pares en tensión, lo importante no radica en la configuración independiente de los universos actanciales sino en el "eje sujeto–objeto" (1977:79) que es el modelo o sistema de la búsqueda. Los esquemas actanciales han sido susceptibles de "aplicación" más efectiva a las obras del teatro clásico y suponen la presencia de un sujeto no escindido ni devenido en objeto, presupuesto que el teatro objetual de Veronese justamente viene a cuestionar ya que despliega formas en las que el sujeto siempre queda definido reducido a su condición de objeto, por lo cual esta configuración dramática corroe las representaciones modernas del sujeto centrado y racional y, en tal sentido también, los modelos metodológicos de análisis.

⁸¹ Para los entes artísticos en general, Jorge Dubatti define la *poiésis* como: "la producción artística, la producción creativa de entes artísticos y a los entes artísticos en sí. Poiésis implica tanto la acción de crear como el objeto creado, que en suma, resultan inseparables (2007:91–91).

El actante se define pues, no por un personaje sino por los principios y los medios de la acción, es decir, un deseo, un deber, un saber de naturaleza y de intensidad variables. Los esfuerzos de la teoría de los modelos actanciales tienden, no sólo a generar categorías abstractas y generales sino también, a la diferenciación entre personaje o función persona y, rol o actor como centro condensador y diaspórico de funciones dentro de la acción.

En *Luz de mañana en un traje marrón* la reflexión metateatral irónica se orienta en parte hacia este tema central de la semiótica teatral:

No se verá en ella el deseo de ir hacia el camafeo y probárselo. Tampoco quiero, diciendo esto, dar la idea de que lo desea. Es posible que lo desee, pero por favor: síntesis en el deseo de ella, en ella sí es importante. (1997:169)

Entonces, la intervención del rol de director de escena en esta obra opera en varios sentidos hacia fuera de la ficción en consonancia con planteos teóricos. Por un lado, ironiza respecto de una estructura dramática que se configura en una tríada coherente entre sujeto, objeto y actor, donde la motivación es perceptible o legible desde la instancia de recepción. El "No se verá", apela a la negación de la lógica deseante o de búsqueda en el eje sujeto/objeto, coherencia que el actor, con su interpretación, debería reflejar. Se desliza la ambigüedad dentro del universo del personaje y de su encarnadura en el actor, puesta en evidencia en la posibilidad del deseo vaciado de certeza. Además, se deposita en la instancia de la recepción, las conclusiones sobre el sentido final a partir del uso lacónico del lenguaje o, directamente, el juego con lo no dicho, al ironizar sobre el exceso de información de muchas propuestas con el fin de allanar los problemas de interpretación. El trabajo deconstrutivo del esquema actancial parece configurarse sobre este eje de la búsqueda pero

también, sobre esa zona del modelo teórico, al que desde distintas perspectivas, siempre se le atribuyó la concentración de la complejidad: la función de destinador que tiende a responder certeramente sobre el ¿para qué el sujeto hace lo que hace?

En las obras Daniel Veronese tal interrogante no logra obtener una respuesta en correspondencia con un paradigma lógico y coherente porque justamente, es lo que se destruye.

Algo similar en relación con deslecturas sobre la consolidada idea de sujeto deseante y objetos funcionando metafóricamente o metonímicamente sucede en *Cámara Gesell*, fundamentalmente en la Escena 1 "Sucesos en el hogar primero": "Llamemos Tomás al sujeto apto para desear" (1997:183). Luego de que se nos ha introducido en la función actancial del personaje se describe, de manera muy objetiva, la fotografía familiar, los integrantes y sus ubicaciones tanto espaciales como sus roles dentro del grupo. Tomás no hace nada que conduzca a los espectadores a sospechar el deseo o su aptitud para el deseo, como lo aclara el narrador pero, en cambio, la que lo enuncia a partir de una suerte de gesto oracular es la madre:

La madre, adivinando la intención de Tomás, le dice con tono trágico, como si ellos fuesen los despojados: "No es bueno desear la muerte de la familia de uno" (185)

Efectivamente es lo que se presenciara poco después: la aptitud aberrante para el deseo violento o asesino del pequeño Tomás.

A través de la ironía, los presupuestos ontológicos que subyacen en la afirmación de un sujeto deseante se obturan y, como consecuencia, se anula tal condición en los sujetos contemporáneos definidos sólo como materialidades, una materialidad más dentro del mundo.

De esta manera, y respondiendo a dichos planteos, los personajes son suplantados directamente por objetos, como en el caso de *Cámara Gesell*. La primera razón para ello se halla en los

fundamentos de las convenciones del teatro clásico, es decir, la inhibición para la mostración directa de la tragedia, argumento que se desvanece rápidamente porque entra en franca contradicción con lo que el texto expone, la presentación sin escamoteos ni pudores de las escenas de violencia: “En esta escena el actor que personifica a Tomás es reemplazado por un objeto ya que debe ser víctima de algunas vejaciones y abusos por parte del personal” (1997:189). La intervención didascálica de la Escena 8, “La tortura”, reitera un problema de límites y restricciones entre, lo que la ficción habilita de la representación de la realidad como intervención redundante y la mostración directa del mecanismo de denegación teatral. Se niega en la realidad y se preserva el cuerpo del actor de lo que la realidad de la ficción sí se empeña en mostrar: toda clase de ejercicio violento sobre los cuerpos.

Otra alternativa es considerar a los sujetos directamente como objetos, por ejemplo, las tesis de que el “sujeto boquea” (1997:355) en la misma obra, induce a pensar la muerte del sujeto a cambio de su vida como cosa: “El precio de su libertad en el número de la muerte de Carlotta es hacerse cargo de su cosidad” (1997:356). O, en *Ring side*, la automatización como tesis ontológica adquiere una filiación cómica al sostenerse que el padre (del novio) era calesitero y “de él heredó el carácter de máquina” (1997:372).



Ana Alvarado en *El periférico de objetos*

Puede resultar provechoso asociar el carácter objetual del teatro de Veronese con una concepción de "cuerpo vivido" como *medialidad*, es decir, medio de acción, medio de conocimiento, superficie de inscripción del placer y del horror. En otras palabras, el cuerpo como el laboratorio de la experiencia humana y como el lugar en donde la identidad individual y colectiva se construye y desconstruye. Así, se supera en mucho la posibilidad de pensar el cuerpo como materia orgánica y biológica o como simple entidad anátomo-fisiológica objeto de la ciencia y, en cambio, desde un punto de vista culturalista, elevarlo al rango de texto legible, de signo, de partitura y, desde una perspectiva psicoanalítica, evidencian la subjetividad, la emotividad y el deseo en disonancia con los paradigmas modernos de sujeto racional en posesión de un cuerpo.

En el teatro, el cuerpo como indicio de automatización, maquinización y objetualización de los sujetos conlleva efectos dramáticos y espectaculares importantes. El cuerpo del actor y el cuerpo virtual del personaje, no son máscara de algo (el cuerpo desaliñado y vestido de negro en Hamlet como máscara de su aparente locura o de su caos psíquico) ni máscara para algo (la presencia aberrante del cuerpo fantasma del padre para la restauración del orden privado y público en el Estado de Dinamarca) sino, es simplemente cuerpo: objeto y sujeto del sentido. Por eso, registramos en las obras un denodado esfuerzo en vaciar de valor metafórico todo uso de la máscara o el disfraz que conduzca a un devenir anagnórico. En los casos de la dramaturgia de Veronese, la máscara deniega la ilusión cómica porque ni recubre ni oculta nada, simplemente es parte inherente de la identidad que se muestra como recurso explícito, revirtiendo la función y el uso que ha tenido en el teatro tradicional. Por ejemplo, en *Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*, los personajes se irán desdoblado en otros como cuerpos o como

fantasmas, develando el disfraz como marca insoslayable de la multiplicidad de versiones de los sujetos.⁸²

Así como el teatro de Veronese reflexiona desde un punto de vista metateatral sobre los esquemas de algunos abordajes teóricos en relación con los personajes teatrales, también el cuerpo pierde, en alguna medida, ese valor simbólico que le otorga la semiótica teatral cuando se debe pensar su funcionamiento en la escena y, en cambio, lo presenta como un objeto degradado, afectado por la pérdida de su unidad y de su capacidad de evocar un sentido inalterable.

Alfonso de Toro (2006) se ocupa de la corporeidad en la obra de Veronese y afirma que:

El carácter híbrido del cuerpo y su tratamiento más allá de la postmodernidad y postcolonialidad se descubre como un significativo fragmentado, desementizado y se convierte en punto entrecruzado de una performatividad y autor-espectación de una copia sin original en la que el cuerpo no es esbozado a priori, sino que es una construcción en el transcurso de un proceso.

La dramaturgia de Daniel Veronese opera con esta noción maquinal-corporal respondiendo a un fenómeno que da cuenta del devenir procesual de desconstrucción del cuerpo y como manifestación desde su instancia de cuerpo vivido a la de cuerpo descorporizado.

⁸² Ana Seoane analiza el mecanismo de la mostración directa del disfraz en relación con los problemas de identidad contemporáneos: "Los personajes son sólo tres, aunque el mismo dramaturgo especificará cuándo el protagonista Hombre, se desdoblará en Gutiérrez padre, más tarde el fantasma de Luis padre y finalmente Luis hijo. Lo mismo le sucederá a la Secretaria que deberá ser además la doctora Molinari y la tesorera, supuesta novia de Luis-joven. No es casual que la única que se mantendrá inalterable, sin sufrir ningún tipo de multiplicación desde el principio al final sea Isabel, la madre que reclama por su desaparecido. Es la que será llamada por su nombre como sus seres muertos y, como se verá, ésta será la misma suerte que le espera también a ella. Los otros protagonistas serán siempre citados por sus apellidos, como manera de distinguirlos.

En <http://www.autores.org.ar/dveronese/escritos1.htm>

En *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* el cuerpo de Evaristo ha estado sometido al dolor, la deformación y la tortura, estado que es reconocido por Margarita cuando expresa entre apesadumbrada y gozosa: "Cuánto dolor para un solo cuerpo" (1997:35). Estamos en presencia de un cuerpo que comunica, asociado a un sentido o siendo parte de una red de sentido: "Nuestro cuerpo algo nos anuncia" (1997:21) afirma proféticamente el personaje de Madame Aterrá, enunciado que apela a una consideración del cuerpo semióticamente concebido.

La crónica de la caída, no sólo alude al derrumbe del sujeto y, sobre todo, al desmoronamiento y devastación de la subjetividad como consecuencia de la guerra, sino también, a la crónica de la caída del cuerpo o ese pasaje de cuerpo que dice, a cuerpo enmudecido.

El cuerpo de Evaristo, desde la primera escena, se presenta como anómalo, como un cuerpo en vías de dessemantización, ya está deformado por una joroba que provoca en Margarita una actitud ambigua que va de la atracción amorosa y erótica hasta la repulsión. Sin embargo, lo interesante se da en el hecho de que ese cuerpo otorga estatuto de identidad y favorece un vínculo amoroso porque evoca al sujeto, porque se manifiesta aún como una textura, una cartografía, un territorio que ofrece diversas y amplias lecturas.

Cuando Evaristo vuelve de la guerra, regresa mutilado. Entre las múltiples heridas que padece el cuerpo, la más terrible es el corte tajante de su joroba. Es decir, la extrema violencia ha reencauzado el cuerpo en el orden, lo ha ubicado en el registro de la normalidad, sin embargo, "¿Esto es lo que ha quedado de usted?" (1997:42) le recrimina Margarita, reclamando una reliquia corporal, un pedazo de la carne de su joroba porque allí, más allá de su anomalía, se cifraba su identidad. "¿Son cuerpos realmente? ¿o sólo parecen?" Es el interrogante que se plantea M. Aterrá, porque Evaristo después de la experiencia de la guerra, ya no es, ya no se lo puede reconocer, ya perdió su identidad, la identidad de su cuerpo diferente y deformado

pero, sin embargo, signo de ser en el cuerpo. En esta obra temprana de Daniel Veronese, el cuerpo que se presenta es el de un escenario o un proscenio espectacular donde han quedado grabadas las cicatrices históricas y culturales de la devastación.

Sin embargo, en *Circo Negro* pasamos del ser en el cuerpo, al primer estadio de la descorporización, es decir, el *cuerpo objeto*, vaciado ya de la posibilidad de comunicar algún sentido, el cuerpo que no es susceptible de representarse sino tan sólo como materialización. En términos de Alfonso de Toro, la *representaciónalidad objetiva* (2006), es decir, un concepto teórico que, por un lado, refiere la obliteración del carácter representacional de las prácticas artísticas en la posmodernidad y, por otro, la certeza de que el sujeto es sólo reducible a la posesión de un cuerpo objeto.

Si en *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*, los cuerpos de los personajes funcionan como escritura, como escenario, como carne, como animal, en *Circo Negro* se asiste a la desencarnadura para asumirse, en cambio, como cuerpo-cyborg. Los sujetos han sido sustituidos por autómatas o muñecos, poseedores de una gestualidad fija y repetitiva, artefactos mecánicos o superficies maquinales que se mueven rutinariamente de manera adecuada a las circunstancias. Estas inscripciones son subsidiarias de ciertos efectos en la teatralidad que lleva, de la noción de actor a la de manipulador, de la de diálogo escénico a la de narración objetivista, de enunciación o interlocuciones de los personajes, a la de enunciación impersonal en la voz en off.

El cuerpo viviente ha desaparecido porque, por un lado, ya no es continente de una experiencia, es cuerpo sin vida en la presencia de manipuladores ciegos; y por otro lado, ha quedado reducido a cosa, en el sentido de que a pesar de ser sometido a la violencia más extrema, ya no siente dolor. De hecho, en el Cuadro 8 antes de la

escena final del "Número de la muerte de Carlotta", en la serie que se presenta, el sujeto ocupa el último lugar:

Si planteáramos de manera gráfica la cercanía a la muerte nos encontraríamos con tres elementos: "O", el objeto-muerte, "M", la muerte propiamente dicha y allí lejos, balanceándose torpemente, hallaríamos a "S", el sujeto, en un agónico intento por enseñarnos algo sobre la muerte, es decir, algo sobre la vida. (355)

En el "Número de las manos", mientras los actores ciegos esperan que comience el espectáculo, se desarrolla una gran exposición cómica sobre, no sólo una taxonomía que divide el campo de la actuación entre actores con experiencia y actores noveles, sino también, uniendo a dicha clasificación la noción de cuerpo como medio de expresión donde los gestos y ademanes son espontáneos, en una naturalización del manejo corporal, frente a una actuación presentada como forzada, donde el cuerpo es manejado como artificio y cosa torpe y pensada. De tal manera, el entrenamiento corporal para la actuación se plantea a partir de una instancia programática sustentando una propuesta metodológica vinculada al método de acción física que requiere de una rápida respuesta del gesto ante los estímulos de determinadas situaciones dramáticas asociadas a emociones:

Gestos que comprometen nuestras emociones:

Alegría. Levantar en alto un bebé. Ya.

Preocupación. El bebé se os ha caído al piso. Ya.

Alivio: qué suerte había un almohadón. Ya.

Alegría, preocupación, alivio. Ya. Ya. Ya. (1997:346)

Esta clase de actuación parodia una concepción que supone cierta coherencia entre situación dramática, gesto o acción física y palabra

adecuada. El propio autor lo expresa cuando dice que de lo que se trata es: "de desmitificar las herramientas que los actores tienen que ponerse para hacer teatro".⁸³ Y en dicha desmitificación uno de los hitos intervinientes es la asunción de la condición corporal cosificada, es decir, un cuerpo prótesis que, como expresa Alfonso de Toro: "comienza a producir otra concepción de cuerpo como productor de su propia escenificación y trasmutación y como categoría epistemológica y cultural (2001a; 2004).

En *Sueño de gato* se cifra una manera corporal en tanto significante carente de significado prefigurado, metafórico o alegórico. Se trata del monólogo de un niño sobre la incontenible e inconfesable atracción sexual que ejerce su maestra sobre él. En el texto, el único fragmento corporal vehículo del discurso es una oreja. Esta parte del cuerpo del sujeto basta para construir un montaje autobiográfico que exhibe la dispersión de restos corporales vinculados elípticamente con el deseo sexual: pelo, mano, piel sudorosa y perfumada, ojos.



El periférico de objetos

A pesar de que el chico de seis años enuncia una erótica corporal aberrante y escatológica para referir el deseo de su cuerpo y el objeto cuerpo de su deseo, es decir, el cuerpo de su maestra, se evita la referencia a las partes corporales relacionadas directamente con lo

⁸³ Declaraciones del autor en el espacio virtual de Argentores.

sexual y genital. La frase final: "la amo", es contundente para invertir la referencia a un vínculo que se fue planteando como carente de sentimientos y que apeló sólo al cuerpo como materialidad capaz de acciones abyectas. En *Sueño de gato* es posible hallar como sustituto del cuerpo, esa categoría epistemológica alternativa de prótesis, al exhibirlo en su descorporización más extrema. La oreja, un fragmento del cuerpo que no plantea en principio un vínculo simbólico con lo sexual, sin embargo alude, desde un punto de vista psicoanalítico, a que algún sujeto (el mismo niño u otro) sea capaz de escuchar el relato aberrante del cuerpo pura materia que, al final, y luego de su desconstrucción, muestra su rostro humano más sublime: el amor.



Sueño de gato

De esta manera, el itinerario se inicia con la escenificación del cuerpo viviente y finaliza con la de cuerpo descorporeizado o *grado cero* de la corporalidad, con carácter antimimético, clausurando así, todo mecanismo de identificación y convirtiendo al teatro en un depósito de objetos transformables.

La actuación en abismo que plantean las obras de Veronese desde el nivel metateatral, muchas veces reflexionan sobre los métodos de interpretación como sistemas esclerosados para el entrenamiento actoral. El personaje de Nina en *Líquido táctil*, una actriz venida a menos, es la única que se dirige hacia afuera de la escena para hablar con el público:

Nina: (...) pudieron haberme quedado núcleos inconcientes de comportamiento, digamos, actoral que yo permito que afloren, según él, a partir de una necesidad muy primaria, muy interna, de recordar mis viejas épocas de gloria y éxitos en el espectáculo. Y eso podría estar hoy, de alguna manera, entorpeciendo mi vida afectiva. (2000:80)

Si me apropio de aquella distinción establecida por Stanislavski entre el *arte de la representación* en términos solamente de imitación y, entonces, condición restrictiva para el despliegue actoral, y el *arte de la vivencia* como el estado óptimo para la interpretación actoral, Nina reconoce un exceso en el arte de la vivencia al sostener que la irrupción del "comportamiento actoral" interfiere en la realización plena de su afectividad. Lo que acontece en *Líquido táctil* es una suerte de puesta en problema de ciertos conceptos básicos de la investigación llevada adelante por Stanislavski, tan exitosa para el teatro occidental del siglo XX, tales como la vigencia de la cuarta pared; la instancia de ruptura del diálogo entre escena y público; el arte de la representación frente al arte de la vivencia.

El teórico ruso ha insistido en sus planteos en sostener que el actor actúa desde sí mismo pero tomando las circunstancias del personaje, a fin de que, impregnándose de esas circunstancias y sumergido en ellas, despliegue sus habilidades. La *memoria emotiva* se constituye en el espacio de acopio de experiencias emocionales que conducen a la ejecución eficaz del actor, método que queda invertido en las interlocuciones de Nina, ya que ella reconoce que la memoria emotiva teatral o ficcional es lo que impregna su verdadera vida y le impide un pleno ejercicio de su emotividad. El método stanislavskiano es una tecnología del arte del actor, una gramática no una estética, donde todo es acción y movimiento y, entonces, el actor debe entrenarse en el movimiento y en la acción: acción de la palabra, acción física y acción emotiva:

El actor lo que hace es someterse a un proceso psicofísico voluntario al que se obliga para dar cumplimiento a determinadas circunstancias. El director hace la propuesta pero el actor debe aprender a estructurar la lógica del comportamiento de una persona viva en determinadas circunstancias. (Vassilievitch Teplyakov, 2009:10)

En la Escena 9, denominada "Expresionismo ruso", Nina encuentra un espacio entre familiar y ajeno, el lenguaje ruso, que habilita el estado "en trance" (2000:81) necesario para desatar la violencia y la purgación de su conciencia sumida en la ficción que le impide al personaje vivir como persona. En la escena todo es acción física, fragmentación y yuxtaposición de movimientos creando un ambiente de desasosiego donde no se puede "creer lo que sucede. Pero sucede" (2000:82). En el soliloquio de la Escena siguiente, la 10, aparecen citados de manera velada, supuestos teóricos stanislavskianos, aquellos que sistematizaron la investigación sobre la labor actoral desde sus primeros acercamientos psicologistas hasta su alejamiento de ellos y la opción por el método de las acciones físicas, método desarrollado a partir de la influencia que ejercieron en Stanislavski los trabajos experimentales de dos de sus discípulos, Meyerhold y Vajtangov. De esta manera, el diálogo de Nina Hagëken con el público recoge esas dos tendencias del método: la que ayuda al actor a la toma de conciencia de sí mismo, al desarrollo de un estado de ánimo creador y a la adquisición de un sentido teatral de la existencia: "Felizmente mi paso por la escena fílmica rusa me permitió matar a esa perra que llevaba adentro y convertirme en una mujer normal" (2000:83); y otra, que ayuda al actor a la creación de personajes creíbles y eficaces a partir de un acercamiento certero a los textos dramáticos. Existe en los personajes de Veronese una especie de autoconciencia de la tarea del actor y de la exposición de

la condición dolorosa de la actuación como se señala en una de las biografías mínimas de *La noche devora a sus hijos*, la de Roberto y su enamoramiento de un actor de teatro: "Se había enamorado de un hombre de teatro. Terrible la situación" (2000:264).

¿Qué es lo terrible? En el propio texto se da la respuesta:

(...) la necesidad de hacerse pasar por otro y de hacer creer que uno siente como otra persona. Actuar como otro... ¿para qué? Para terminar en la triste historia de siempre. (2000:265)

La insistencia en la trabajosa tarea que supone el oficio actoral de la simulación como vivencia de un estado y no simple mostración nos conduce a uno de los ensayos de Nicolás Rosa, "Literatura y teatro. La ilusión cómica" recopilado en *Usos de la literatura* (1999). Allí, Rosa reflexiona sobre varios aspectos de lo teatral, desde la mostración que gira en torno a una retórica, el escenario de la politización de los cuerpos hasta la teatralización del mundo y su consecuente puesta en escena del deseo deteniéndose en los personajes de Roberto Arlt como actantes. El hiperbólico trabajo de Arlt sobre la mostración (ya sea narrativa como teatral) de diversos grados de simulación conduce a Rosa a afirmar que todo en Arlt, y yo podría agregar, también en Veronese, tiende a la *mise en scène* de los complejos primarios de la ficción que simultáneamente dinamiza la ficción última de la teatralización:

Cada mosaico del relato va generando una maniobra de simulación y al mismo tiempo una operación que va tejiendo la simulación construida, una simulación en el campo de los personajes pero también en la construcción de la narración. Los personajes no son lo que son pero tampoco son lo que no son. La identidad queda afectada provocando un desplazamiento de la verosimilitud hacia el campo de la mentira narrativa. La simulación cobra el sentido de una negación

narrativa redoblada por la negación de la negación que subyace el simulacro, su carácter de spectrum en su propia calidad escenográfica. (1999:88)

A partir de esta lógica en abismo de la simulación, quedan configurados *niveles de incógnita* que podríamos sintetizar en:

- Los personajes no son personajes, son *actores* que juegan a ser personajes.
- Los personajes no son lo que pretenden ser para los otros personajes pero tampoco son lo que no son para los lectores. Personajes que simulan para luego, *disimular la simulación*.

En tal sentido, los personajes no son ni representados ni presentados sino que son sólo formas de la apariencia a las que Rosa denomina, *fantasmaticación*:

(...) los personajes son verdaderos fantasmas, ídolos, son la réplica de los personajes de la comedia que representan y simultáneamente van dibujando el fantasma primordial que los hace girar. (1999:89)

De manera a veces sorprendente, el uso de la *máscara infinitista*, induce a un tratamiento en donde el nombre, el sobrenombre, el cuerpo son la nomenclatura (moderna) que los personajes sostienen pero al mismo tiempo, la máscara genera una incertidumbre y un detenimiento (posmoderno) que fosiliza la temporalidad, petrifica la acción y convierte a los actantes cosificados en actores de una representación fuera de escena (1999:89). En efecto, la imitación ya no se constituye en mimesis sino en engaño, en fraude "donde los efectos ilusorios alcanzan resultados alucinatorios" (1999:91). La tesis de Nicolás Rosa sobre los personajes y la hechura de la ilusión cómica de la narrativa y el teatro de Arlt permite un acercamiento a

lo planteado en XYZ, la obra de Veronese, donde todo es un gran esfuerzo de simulación, artificiosidad y disimulación del juego:

¿Cómo encarar el tema? Trataré desde el comienzo dar a mis gestos un acento de sinceridad. Desaparezco entonces de la vista del público. Escapo como he intentado escapar durante toda la vida. Saldré por la puerta y volveré a aparecer. Cuando vuelvo golpeo una palma con la otra como si golpeará una campana. Zeta aparece de atrás del sillón. Con voluntarioso recelo. Sí estaba allí. Quizás lo estuvo siempre prepotente desde un primer momento. (2000:281)

A partir de este *racconto* de acciones futuras se desarrolla una pseudo escena dialogada entre X y Z; una pseudo escena porque, si bien aparecen alternativamente las locuciones de cada personaje, ellas siguen siendo una narración didascálica de lo que debe o debería pasar sin interrelación entre ellas. La aparición de "La Actriz que interpreta a Equis" habilita toda una reflexión sobre lo que significa actuar. Por un lado, la disposición para el involucramiento objetivo con el personaje; por otro, lo que queda implicado de la propia vida de la actriz en la escena:

Momento de improvisación de La actriz que Interpretó a Equis, sobre lo que conoce de la vida de Equis, y sería razonable, según mi parecer, especialmente sobre todo lo que la diferencia de ella. Su infancia. La de ella, no la de Equis. Sus estudios. Sus compañías. Su ideología. Debe manifestarse expresiva, imitando casi burlescamente modos empleados comúnmente por Equis. Provocativa superación como si ella fuera la dueña de la situación y todo lo que los espectadores presenciaron y presenciarán a lo largo de la noche fuese producto de la exasperante imaginación de La Actriz que Interpretó a Equis y no de la verdadera vida de Equis, incluso su amor hacia mí. (2000:287)

El parlamento de "La Actriz que Interpretó a Equis" está impregnado de ambigüedad ya que se señala el carácter actoral de Equis:⁸⁴

Es La Mujer en la Cama del Hospital, representada por Equis, que, con bastantes años más, está recostada en la cama. Representará seguramente a su madre. (2000:295)

Equis y Zeta fundan un frágil equilibrio basado en la negación obsesiva del otro. Pero la aparición del tercero, La Actriz que interpretó a Equis y La mujer en la cama del hospital, atenta contra ese equilibrio y desata el ambiente alucinatorio tanto de la fusión de los espacios de ficción y realidad como de las versiones y reversiones de la identidad de los sujetos y la confusión de roles. Todo ello, desde el ámbito mismo de la representación. A partir de los últimos espasmos de muerte, La Mujer de la Cama del Hospital representada tristemente por Equis, "quién como fatal consecuencia muere a su vez", se disuelven tanto la existencia del personaje como la del actor para dar lugar a la presencia de un muñeco que reemplaza a todas las otras posibilidades de identidad:

Es un muñeco de tamaño real en el piso simulando ingenuamente ser Equis vestido con las mismas ropas de Equis. Larga pausa hasta que el público pueda ubicar ese nuevo elemento en la escena. (2000:298)

⁸⁴ En el programa de mano de la puesta a cargo de Silvia Hilario en Elkafka, espacio teatral, se lee: "Pienso en una mujer equis que creyó que manipulando el tiempo y el lenguaje podía aplazar el momento de su muerte. Y en un hombre, zeta, intentando esquivar su castigo eterno. Sus vidas, la de los dos, fueron vidas compartidas, un paseo directo desde la sombra tenue del principio hacia la tremenda oscuridad de la escena muerta del final. La catástrofe se desató por dentro y fue inevitable. Los cuerpos, iluminados por relámpagos claros, cayeron irremediablemente en una trampa de la que no pudieron salir jamás". Daniel Veronese.

La actuación *in abime* a partir de la estrategia metateatral que proponen muchas de las obras de Daniel Veronese tiende a intervenir en varias zonas de lo teatral para:

- 1) *Destruir las identidades* de los entes teatrales y sus funciones (personajes, actores, actantes, roles) desestabilizando sus estatutos en consonancia con los planteos sobre identidad y subjetividad contemporáneos.
- 2) *Corroer sistemas* consolidados a partir de la parodia de supuestos teóricos sobre interpretación actoral.
- 3) *Proponer una concepción sobre el cuerpo* que excede la perspectiva de lo teatral para entrecruzarse con ciertos postulados tanto desde la filosofía como desde la antropología sobre el tema.

Jorge Dubatti (2007) en sus desagregados teóricos sobre *poiesis* afirma que la especificidad de la teatralidad son las acciones físicas y físico-verbales de al menos un cuerpo viviente en presencia convivial (2007:99). Cuerpos y acciones que mediatizan metafóricamente la realidad:

Las acciones son además no naturales, es decir, diferenciadas de las acciones reales, ya por su misma génesis —acciones que no observamos en el mundo cotidiano— o porque al ser tomadas por la matriz de la poiesis mutan: acciones despragmatizadas de su función en la empiria y transformadas en poesía. (2007:99)

Y ejemplifica tal cuestión con la escena del asesinato (“se trata de simbolizar el matar, no de matar”) y de la consumación sexual. En la metateatralidad inherente a las obras de Veronese justamente hay un atrevimiento por imaginar la concreción de tal imposibilidad poniendo en movimiento a actores/personajes/espectadores en una escenificación aberrante conducente a hipotetizar sobre la anulación

de la *poiesis*, la supresión del acontecimiento convivial y la clausura del "salto ontológico" (2007:99).

2. 5) Sobre sí

El teatro de Veronese transita sobre el teatro, él se convierte en obsesión, en problema, en creencia. En *Ring Side* se dice a propósito de la pelea que se está escenificando: "El espectáculo es sangriento pero extraordinario. Ese es el peligro. No se puede dejar de mirar" (2000:373), afirmación que bien podría traspolarse al terreno de la crítica y convertirse en la definición más certera del teatro del autor, ese teatro del azote heredero de las crueldades artaudianas.

Todo se juega en el terreno de lo teatral como soporte, como proyección, como fantasmagoría que fija u oblitera un sentido. Por eso, tanta insistencia en que el teatro se revele como práctica constitutiva de la ficción y como negativo de la realidad y en que los personajes sean actores, como el matrimonio protagonista dedicado a la pasión del teatro en *El líquido táctil*, directores y espectadores de un montaje espectacular que propicia la fundación de un territorio confuso.

Así, el teatro, como sucede en la literatura y el arte del presente diseña su propia teoría, tal cual sostiene Raúl Antelo:

Trata-se de uma estética em que o modelo teórico também ñao e mais aplicado à arte, como, ingenuamente, ouvíamos nos anos '60, mas uma estética em que a teoria está implicada na arte e dela, justamente, a derivamos. (2007:47)

La teoría teatral del teatro de Veronese, surgida desde la práctica textual y no aplicada a ella, como refiere la cita de Antelo, propone en principio, una lectura irónica sobre el mismo sistema teatral y ciertos supuestos en relación con:

- a) El lenguaje.
- b) El valor pedagógico–realista de ciertos momentos del teatro argentino.
- c) El valor terapéutico, donde la actuación se convierte en el medio más eficaz para revisar el pasado traumático.
- d) Las taxonomías o clasificaciones regidas por principios de mercado o estéticos.
- e) La articulación entre teatro y cine.

Líquido táctil despliega un gran andamiaje teórico discursivo donde la pareja de actores (Nina y los Expósito) se convierten en los portavoces de una teoría fáctica de la práctica teatral, por ejemplo “me hablaba de tú porque así se hablaba en las obras de teatro argentino que él leía en ese momento y le parecía más romántico” (2000:43), manifestación de una política lingüística anacrónica que, si bien ya no se registra en el teatro, aún perdura como hipercorrección en las traducciones de los films y en las novelas televisivas.

El culto a los clásicos, Chejov pero también Moliere y Shakespeare, provoca dos actitudes distintas. Por un lado, el gesto de vindicación pedagógica: “Hay una obra de teatro que él me dio para leer: ‘sobre el daño que hace el tabaco’” (2000:45), apelando a los efectos correctivos de la lectura; por otro lado, el monólogo de Chejov que los actores evocan, propicia un trabajo de recreación en distintos niveles de teatralización: el monólogo sobre el origen de la palabra perro; el diálogo absurdo entre Nina y los hermanos Expósito sobre los animales y el tabaquismo y, por último, en la Escena 3, se anticipa la preparación de “*los detalles del número: los xilomano–xilofón*” (2000:51).

Otra vertiente teórica se desliza en torno a la reedición de aquel vestigio de la modernidad que diagramaba el campo artístico en un territorio que tensionaba, innovación y tradición como polos

excluyentes. Nina le cuenta al público que en el intervalo de *La dama del perrito* de Chejov, obra que protagonizaba, Expósito se subía al escenario y hacía el número del perrito: "Una interesante experiencia visual. Muy renovador para la época" (2000:53) además, inscribe al número del entreacto dentro de las "nuevas experiencias artísticas" (2000:52)

El reconocimiento de la práctica experimental es ocasión para una reflexión metateatral al servicio de parodiar algunas técnicas de actuación afectadas como la técnica de los polichinellas, a la vez que propicia un diálogo que apunta no sólo a la capacidad de que la innovación sea asimilada por el sistema sino a planteos en línea sobre la capacidad de la recepción para entender la propuesta:

Nina: Una experiencia extraordinaria

Expósito 1: Sí. Una experiencia extraordinaria y sobre todo novedosa.

Nina: Sí. Lo cierto es que hay que decirlo, como toda experiencia novedosa, ¿no?... No. No funcionaba con cualquier tipo de público, no. (2000:55)

Desde los formalistas rusos en adelante, el problema de la tradición y de la ruptura y de la articulación de la innovación a partir de las lógicas de asimilación dentro del campo dominante, ha dado lugar a innumerables reflexiones teóricas abordadas por distintas disciplinas artísticas y científicas. Sin lugar a dudas, ya no se tratan las cuestiones de innovación o experimentación en el arte como la modernidad las ha entendido, es decir, proclamación que unía las conquistas de la novedad artística y las de la emancipación. Más bien, lo que importa es lo que Jacques Rancière (2002) elige como forma actual del pensamiento sobre el arte:

un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de

sus relaciones, lo que implica una cierta idea de efectividad del pensamiento.

Lo que Nina aporta desde el comentario sencillo que en alguna medida explica la frustración y el fracaso de estos artistas, es el límite interpretativo que opera en "las formas de visibilidad de esas maneras de hacer" que apunta Rancière como condición del arte después de la década del '60. Es decir, la experimentación o innovación conlleva un supuesto en relación con la inefable ininteligibilidad, herencia de las vanguardias, en la situación de recepción. A propósito del estreno de *El método Gronholm*, Daniel Veronese se ocupa de definir una posición en relación con el público: "El hermetismo implica que a uno no le importa si la gente entiende o no", y agrega:

A mí sí me interesa que le guste lo que hago, que lo acepte y que salga sintiendo que algo le ha pasado. Hasta puede que en el transcurso de la obra se meta en situaciones o lugares donde no le gusta estar, o que se encuentre con un trabajo que lo ataca más en el sistema nervioso que en la inteligencia.⁸⁵

La agitación o excitación intelectual como consecuencia de un proyecto creador gestado a partir de las premisas de la crisis, de la exposición de lo indecible y de la búsqueda del problema y del disenso es el modo que el autor reconoce como poética propia y que está lejos de la sujeción de la práctica a lo hermético o críptico:

Me gusta el disenso, problematizar lo dado. Es una manera de generar pensamiento crítico sobre algo y la crisis como fuente generadora de cambio. (2005)

⁸⁵ Entrevista en "El día.com" Espectáculos, 8 de mayo del 2005.

“¿Qué nos quiso decir el guionista?” (2000:64), y Expósito 1 responde con una suerte de prescripción sobre lo que significa la escritura dramática y la puesta en escena:

A ver. Siempre que hablamos de eso que te pasó, en Córdoba, a la madrugada, como una representación teatral, ¿no? Es desde el vamos una situación no realista que vos te plantes, con una careta, frente a una jaula con un pollo. Y no lo digo porque se trate de tu pollo, por favor, no te ofendas. Lo mismo sucede cuando unas personas se plantan en un escenario, mientras otras están sentadas abajo mirándolas. Y hay autores que constituyen en esto la clave de su dramaturgia: la singularidad del hecho —que nunca podría ocurrir en una sala de cine, obviamente— de que ciertas personas en un escenario representen algo para otras que están ahí. Lo interesante, Michael, es cómo se está trabajando en esos casos con una dramaturgia más vinculada a una situación social, vincular —como es el estar en un teatro— o a una interpretación de esa situación vincular que a tener que contar con un guión parasitario que no le importa a nadie. (2000:66)

Varias cosas para considerar de esta breve pero densa intervención metateatral de *Líquido táctil*. En primer lugar, y como rasgo general a la definición de teatro, aparece esta restricción de lo teatral a una práctica *convivial* (Dubatti, 2007); donde se articulan dos instancias diferentes, la de producción y recepción en un vínculo dialéctico ya que el acto de recepción obliga y exige un reconocimiento del proceso de producción. El dialogismo que importa la práctica teatral así concebida, restituye aquella noción que Bajtín elabora para pensar los esquemas metodológicos en las ciencias sociales tales como *pensamiento participativo* y *responsabilidad ética* en la esfera de lo estético. Me refiero, al complejo problema al que se dedica Bajtín desde su primer ensayo, “Arte y responsabilidad” publicado en la

antología *Día del arte* en Nevel en 1919, tema retomado también en "Hacia una filosofía del acto ético", un artículo de 1920. En estos escritos, lejanos en el tiempo pero que considero muy actuales en sus términos teóricos, Bajtín reflexiona sobre el vínculo necesario, de fuerte carga ideológica que se establece entre la esfera de lo ético y la de lo estético y, a pesar de que se constituyen en sus trabajos fundacionales, sin embargo, comienzan a gestar las nociones de *diálogo* y *dialogismo* de su obra futura, al sostener que un arte separado de la vida es un arte mecánico, exterior y autosuficiente, "demasiado patético" postulando, entonces, un arte de la acción y un arte como consumación de la vida; una unidad en la que se reconozca que "arte y vida no son lo mismo pero deben convertirse en mí en algo unitario, dentro de la unidad de mi responsabilidad" (1995:12). Afirmaciones bajtinianas que habilitan a considerar lo expuesto por la ficción dramática de Veronese como distinción valorativa que el personaje establece entre un teatro y una dramaturgia que se hace cargo de lo vincular-social en contra de un teatro como mera manifestación que se regodea en sí misma, desconectada de su contexto. De esta manera, la experiencia de expectación es participativa y responsable en la medida en que el espectador se sumerge en la singularidad de un acontecimiento estético en el que se remodelan visiones de mundo y se reposiciona a los sujetos. Y es aquí donde retomo la polémica desatada en la revista *La Maga* que ya he desarrollado en otro punto, porque gran parte de las declaraciones de los tres directores mencionados, se revisten de consideraciones políticas sobre el teatro, fundamentalmente en los cruces de voces entre Omar Grasso y Rubén Szuchmacher.

Para el primero, el teatro queda absolutamente ligado a obligaciones de denuncia política negando la existencia de un espacio, aunque reducido, para lo personal o para el proyecto creador singular. Y, obviamente, el ejemplo que refiere desde la experiencia

autobiográfica es su participación en Teatro Abierto, los principios corporativos que lo regían y el seguimiento del público con igual conciencia social y política que sus creadores. Para el segundo, más allá de no desestimar las gravitaciones políticas en lo teatral, se hace necesario resguardar un espacio propio: “hay un espacio mío, personal, en el que yo puedo jugar otra carta” (41) vinculado con mantener cierta autonomía entre la esfera artística y estética de los condicionamientos de la política y del mercado, ejemplificando con el espectáculo experimental *Música Rota* sobre textos de Veronese, que él dirigió en el Centro Cultural Ricardo Rojas y que demandó el magro presupuesto de dos mil pesos. Mientras uno, apelando a las urgencias políticas (de denuncia de la dictadura y de denuncia de las políticas culturales del menemismo en el momento del debate) desestima las innovaciones y experimentaciones del teatro de la generación (joven en aquel momento) representada por Veronese; el otro, Szuchmacher, sostiene que la recuperación de la reflexión sobre la práctica (“qué es lo que pasa con nuestra materia en sí” (41), la urgencia de una discusión sobre la necesidad de la contemporaneidad en el teatro y los problemas de articulación entre las nuevas generaciones teatrales, y las que integran el campo teatral ya consolidado —“la vieja camada”— son los motivos fundamentales de los que el teatro debería ocuparse. Mientras que, la voz de Veronese, emergente en el momento de la polémica, se muestra como subsidiaria de las políticas y experimentaciones del teatro de la década del '90, donde lo importante es la experiencia personal, la diferenciación de la propia poética respecto de las otras del momento, tanto como de las consolidadas dentro del campo, las definiciones sobre las señas peculiares que caracterizan al teatro de los '80 y '90 (regidas fundamentalmente por principios deconstructivos como la parodia) y cierta autosuficiencia juzgada como negativa atribuida al desconocimiento que el teatro joven se jacta en mostrar respecto de la existencia de nuevos autores y nuevos directores para concluir con

una declaración que instala la tesis bajtiniana sobre la responsabilidad ética de la estética y los contextos históricos y sociales como definatorios de la práctica:

Creo que la atomización de la gente de teatro obedece a una desmovilización social que se produjo en los últimos diez años y yo, desde que hago teatro, tengo una relación absolutamente individual con mi grupo. (42)

Por otra parte, la singularidad del teatro está regulada por un axioma que lo vincula con la mirada: es un acontecimiento óptico: “unas personas se plantan en un escenario, mientras otras están sentadas abajo mirándolas” se dice en *Líquido táctil*, comunicación en un tiempo presente que es lo que la distingue de cualquier otra manifestación de las artes espectaculares o escénicas. Aquí, el señalamiento de lo *óptico* como condición de teatralidad conlleva sus desagregados teóricos que no pretendo profundizar aquí⁸⁶ pero sólo menciono porque el texto lo sugiere, además de guardar una estrecha relación con los supuestos teóricos del estudio de Geirola sobre el teatro y la experiencia política en América Latina: “la instauración de un campo de lucha de miradas o una guerra óptica” (2000:43–47). La guerra óptica como extrapolación de un modelo político al teatro se constituye en una estrategia de dominación más que de seducción.

Lejos de mantenerlos en ámbitos diferenciados, el cine y el teatro quedan explícitamente vinculados como artes de la mirada tanto en la escritura como en las puestas en escena de Veronese. En la misma obra que estoy analizando,⁸⁷ cuando Expósito 2 falla en la ejecución

⁸⁶ Un desarrollo exhaustivo sobre el teatro óptico será el motivo de abordaje de la *Heptalogía de Hieronymus Bosch* de Rafael Spregelburd en el último capítulo de esta parte.

⁸⁷ Otra de las obras que escenifica cuestiones intermediales entre cine y teatro es *Eclipse de auto en camino*. Todo transcurre en un viejo decorado de set de filmación abandonado. El personaje Anna entra y sale de un espacio que se

del número "Los xilomanos-xilofón" plantea la posibilidad de incursionar en la actuación cinematográfica, alternativa que es impugnada por su hermano apelando a condiciones de producción y circulación del teatro valoradas positivamente: "¿cómo me decís eso, Expósito? ¿Y el teatro independiente? ¿Y las cooperativas? Si ser actores de teatro siempre fue nuestro orgullo" (2000:51).

La tensión entre teatro y cine que se plantea como excluyente cuando la metateatralidad se detiene en la actuación, queda anulada cuando el teatro opta por la estrategia del *montaje* cinematográfico como el recurso privilegiado y más eficaz para la organización de la historia. Es decir, la instancia productora de este tipo de teatro exige de los procedimientos y modalidades que el cine como arte, supo desarrollar a partir de la apropiación de la innovación tecnológica (fragmentación, corte, montaje) pero que, sin embargo, desde las circunstancias de puesta en circulación de la práctica se revalorizan aquellas que el sistema teatral argentino convirtió en su marca distintiva: la genialidad en la actuación y la organización por fuera del sistema comercial u oficial del teatro.

El cooperativismo y la independencia reaparecen como los signos de la resistencia, como gesto contracultural en la urgencia de vaciar al teatro de mercado pero, también, en la repetición de la competencia que se había establecido entre cine y teatro sobre todo como ámbitos laborales diferenciados para los actores. Lo que el teatro desprecia, el cine adopta como signo saludable. Los personajes de *Líquido táctil* encuentran que determinados gestos o *tics* en la actuación desestimados por el teatro por lo que de estereotipo suponen, el cine los revaloriza; o la manera en que el mercado se inmiscuye en la industria cinematográfica, invasión que el teatro no registra. De manera casi coercitiva, en la obra se explica que los actores de cine estuvieron obligados, en su momento, a fumar ya que la imagen era

describe como: "(...) Por algún lugar hay restos de escenografía de una película filmada hace años: 'La vida del Zar'" (2000:175).

la herramienta más poderosa y eficaz para la instalación del cigarrillo en el mercado por presión de las industrias tabacaleras (2000:59), consideraciones a las que se suma la ratificación de imaginarios sociales ligados, sobre todo en la actriz, a representaciones donde fumar es símbolo directo de glamour, de poder y de ejercicio sexual libre.

Podría leerse en clave paródica este ansia de instalar una suerte de gesto arqueológico y anacrónico respecto de la revalorización del teatro independiente y cooperativo en un mundo que ya ha dado muestras suficientes del poder del mercado globalizado y de la dependencia a determinadas condiciones económicas del capital. Pero, también, es dable leer en esa ingenuidad del actor venido a menos y desplazado del campo teatral, una apuesta por la recuperación del valor teatral por fuera de dichas condiciones y, entonces, una legitimidad de lo que en algunos momentos de la historia del teatro nacional fue su fortaleza y resistencia por vocación y pasión artística:

Expósito 1: En el teatro el actor siempre tiene que estar ahí, arriba del escenario aunque no quiera, salvo que el director marque alguna salida (...) En el cine hay cortes temporales, espaciales, infeliz. No se respeta el hilo dramático. Se pasa de un escenario a otro, de una época a otra con total desenfado y uno tiene que aceptarlo así porque sí ¿eh? (2000:78)

En la presunta ingenuidad de la alocución, sin embargo, se restituye algo del orden del acontecimiento teatral que lo reviste de atributos singulares: la presencia viva del cuerpo del actor en el tiempo presente facilitadora de una experiencia de construcción intersubjetiva comunitaria.

En el presente capítulo, he recorrido tópicos a partir de los cuales el teatro se tensiona con teorías poniendo el foco en el tema de la

metateatralidad. A su vez despidió diversas derivas teóricas y metodológicas.

Se han establecido determinadas categorías en las que el tema va trazando cruces con nociones y conceptos dentro de los estudios teatrales pero también, por afuera de ellos, mostrándose potentes y eficaces para propiciar la reflexión. Desde las definiciones clásicas, no por eso desestimables, de metateatralidad, se intentó establecer un esquema o paradigma que la propia obra de Daniel Veronese origina y, así, un acercamiento reflexivo a ella operando con criterios que van desde lo espacial (de la ficción/de lo real), al género, a elementos claves de la maquinaria teatral revisitadas como artificio (personaje, actor, director) hasta la toma de conciencia del teatro sobre sí mismo.

Parece apropiado finalizar apelando a una cita de Hans Thies Lehman, como corolario para la propuesta por lo que de síntesis y pertinencia expone:

El teatro comparte con las otras disciplinas artísticas de la (pos)modernidad, una tendencia a la autorreflexión y a la autotematización. Del mismo modo, en que según Roland Barthes, en la era moderna, cada texto suscita el problema de aquello que le es posible (¿la lengua alcanza lo verdadero?), la práctica de la puesta en escena radical pone en discusión su estatuto de realidad aparente. Los conceptos de autorreflexión y de estructura autotemática hacen pensar de entrada en la dimensión textual, puesto que es la lengua la que por excelencia, abre el campo al uso autorreflexivo de los signos.
(2010:3)



Fábulas de La Fontaine
de Robert Wilson
Comédie Française, Paris, 2004

Capítulo 3

Tensión entre dramaturgia y literatura

Cronología de la dramaturgia de Alejandro Tantanian

- 1991 *La luz de Croisset*
- 1993 *Sade*
Sumario de la muerte de Kleist
- 1994 *El peso del silencio*
- 1995 *La Tercera Parte del Mar*
Juegos de Damas Crueles
- 1996 *Ensayo sobre el barroco*
- 1997 *Un cuento alemán*
Barroco
Ensayo sobre la peste
- 1998 *Un grito oscuro*
Comedia. Un maestro de Alemania
- 1999 *El pez detrás de los espejos*
- 2000 *Una anatomía de la sombra*
JULIA/Una tragedia naturalista
La desilusión, en co-autoría y co-dirección con Luis Cano
La Escala Humana, en co-autoría y co-dirección con Javier Daulte y Rafael Spregelburd
- 2001 *Cine quirúrgico*
- 2002 *Temperley*
- 2001/2002 *El Orfeo*
- 2003 *Carlos W. Sáenz (1956–)*
- 2003 *Excursión, en colaboración con Luis Cano*
Muñequita o juremos con gloria morir
- 2005 *Los Mansos, sobre motivos de El idiota de Fedor Dostoievski*
- 2006 *Romeo und Julia, versión propia de Romeo y Julieta de William*
- 2007 *Y nada más, espectáculo sobre la vida y la obra de Marina Tsvietáieva*

- 2008 *Los Sensuales*
- 2009 *Amerika*, versión propia de la novela homónima de Franz Kafka

3.1) Del lenguaje, la literatura y el teatro

*Poseedor del habla, poseído por ésta
cuando la palabra eligió la tosquedad y la flaqueza
de la condición humana como morada de su propia
vida imperiosa, la persona humana se liberó
del gran silencio de la materia.
O, por emplear la imagen
de Ibsen, golpeado por el martillo,
el mineral insensato se ha puesto a cantar.
George Steiner*

El debate acerca de si la escritura dramática pertenece a la literatura o es de una especificidad tal que queda excluida de ella no ha tenido fin y ha sido objeto de consideraciones teóricas permanentes: Veltrusky (1990), Ubersfeld (1998, 2002), J. Féral (2004), Alfonso de Toro (2004, 2006), Pavis (1980, 1998), Dubatti (2002, 2008).

Juri Veltrusky conduce su pensamiento teórico a partir de una aseveración básica en torno a que todo género literario es "atemporal" no porque no cambie sino, justamente, porque más allá de las transformaciones culturales e históricas que lo determinan, algunas verdaderamente radicales, conserva su identidad persistiendo en marcas definitorias trascendentes que hacen que se siga reconociendo individual y conjuntamente a Shakespeare, a Esquilo, a Beckett, a Genette, a Monti o Kartún como textos literarios excepcionales por su calidad. Por lo tanto, el teórico ruso estudiará el drama incluido como un género perteneciente al arte literario, desafiando la exclusión operada por ciertas corrientes teóricas que contradicen su propuesta y consideran el texto dramático sólo como un componente verbal entre otros que sí hacen a la especificidad teatral (1990:14–15). Parece desactualizado traer estas corrosivas definiciones pensando en todas las experimentaciones producidas dentro del teatro que, como ya se describió anteriormente, desplazaron a la palabra, a la palabra literariamente concebida, de su lugar. Pero si se atiende a la perspicaz contundencia del teórico que

reconoce que el teatro además se nutre y se ha nutrido de otros textos provenientes de la literatura (el caso de la escritura de Tantanian de la que me ocuparé, da cuenta de ello sobradamente), lo que hace a la diferencia entre los géneros literarios es la manera particular con que manipulan el material del lenguaje y, el teatro, es una de las posibilidades de organización distintiva de dicha palabra. Es decir, el drama aparece incluido dentro de los clásicos géneros literarios como la potenciación de la lírica (en lo que respecta al lenguaje) y de la narrativa (en lo que respecta a la trama), como un género de síntesis no sólo de acción–lenguaje sino también del vínculo entre sujeto y objeto (1990:114-115).

Por su parte, Anne Ubersfeld concibe la dramaturgia a partir de tres funciones fundamentales:

- 1) *Como estudio de la construcción del texto de teatro.*
- 2) *Como estudio de la escritura y de la poética de la representación.*
- 3) *Como estudio de las relaciones entre el texto, la representación y la "ideología actual", es decir, las instancias del contexto presente o de la recepción.*(2002:42)

El dramaturgo (en realidad para la autora un término muy restrictivo en función del teatro actual) o dramaturgista (después de Brecht, aclara) es un autor de amplio espectro: elige textos, investiga y se documenta histórica y literariamente, reflexiona sobre el sentido y la ideología, algunas veces adapta textos. Es decir, en la figura de autor se implican a la vez el rol de *dramatiker* como el de *dramaturg* (2002:42). La escritura teatral condiciona de por sí un texto dialógico no sólo en contraposición a lo monológico como formas de expresión de un habla, sino como proclama de múltiples voces que necesariamente se prolonga o "se consume" gracias al texto escénico (2002:47). Pero al pensar la ficción, Ubersfeld involucra al teatro como un género literario porque se funda en ella, es decir, se

constituye en “la remisión a un universo de la experiencia imaginaria” (2002:58).

Evocando el sentido etimológico que Eugenio Barba reconoce en la palabra texto, es decir, *tejido*, Josette Féral se apropia de la distinción establecida por Franco Ruffini quien divide a la dramaturgia en el *texto del texto* y la *escena de texto* (2004:115). Obviamente, el texto del texto es aquel que se inscribe en la dinámica estética, cultural y social de la literatura en general, mientras que la escena del texto es ese pasaje a la representación, la prolongación o consumación identificada por Ubersfeld. Como ya había señalado Barba, es bastante estéril un desarrollo teórico que polarice ambas textualidades, más bien se trata de instancias complementarias en donde la dramaturgia como “drama–ergon” une acción a palabra, significación primaria que plantea el problema de las políticas o prácticas de la deriva que la palabra adquiere en el teatro porque hacen al sentido múltiple y disperso en otros signos.

Féral insiste en recurrir a Barba como teatrista que ha reconocido que “primero está el texto... el punto de partida es el texto”, luego traducido en “una poética o texto corporal” (2004:124). Por lo tanto, en ese proceso de traducción se asiste a una práctica de conciliación, y no de separación entre acción y lenguaje verbal.

Por su parte, Alfonso de Toro, preocupado en la producción teatral europea y latinoamericana posmoderna, señala que hacia la década del '80 del siglo XX, el texto teatral de naturaleza lingüística pierde su rol jerarquizante y prioritario para insertarse en la dinámica teatral ahora concebida exclusivamente como teatralidad (2004:132–133).

La distinción entre *teatro en acto* y *teatro en potencia* es establecida por Jorge Dubatti (2007:39) para deslindar los terrenos específicos de la literatura dramática y el teatro, en similares términos en que Féral cita a Ruffini. La potencia de la literatura en el teatro está en íntima relación con el carácter virtual que adquiere la teatralidad en el texto que se transforma en el acontecimiento mismo de la

representación, en *cultura viviente*: “El teatro se diferencia de la literatura en tanto ésta no implica acciones físicas sino verbales” (2007:37). Pero si como señalaba Barba, el teatro también se ha nutrido, no pocas veces, de textos que sin dudas provienen de la literatura, la virtualidad del texto dramático no es excluyente para dicho género. Aquí, en estas conceptualizaciones, dramaturgia también es acción y lenguaje literario, no simultáneamente como en Barba, sino procesualmente, es decir, en el devenir del texto a la dimensión escénica en el acontecimiento presente del teatro. Para ello, Dubatti distingue diferentes tipos de textos dramáticos según su relación con la escena, al menos tres: *los pre/escénicos* (de primero o segundo grado); *los escénicos* (en ellos anclaría la realización concreta de la teatralidad) y *los post-escénicos* (2007:39).

Del itinerario que diseño se desprenden varios hechos que habilitan a conjeturar la hipótesis de un debilitamiento de las fronteras infranqueables que las vanguardias modernizadoras del teatro de principios del siglo XX, desde el atrevido “Merde” de Jarry hasta la lapidaria sentencia artaudiana de “nuestro teatro vive bajo la dictadura de la palabra”, se esgrimieron como una apuesta al destierro verbal para darle a la escena lo que le es propio y devolver el teatro al teatro.

Si bien la escritura para el teatro posee especificidades propias producto del carácter de su doble enunciación, cierta condición atemporal no la condiciona indefectiblemente y la incluye dentro de un campo más amplio como el de la literatura. El texto dramático padece de una imposibilidad que, paradójicamente genera sus potencialidades más poéticas:

(...) demasiado restringido para la imaginación narrativa, demasiado prescriptivo para la entonación poética; su autonomía es, por decirlo, “impura” (...) demasiado lingüística para la música, demasiado

performático para la literatura. Demasiado mimético para la danza, demasiado narrativo para la plástica. (Apolo, 2003:21)

Lo que Ignacio Apolo señala con esta *no* definición no es más que una caracterización potente del texto dramático donde su carencia y su indecibilidad se transforman en una fuerza en demasía. La restricción limítrofe contemporánea que desistía, finalmente, por el abandono del lógos aristotélico a favor de la supremacía del terreno legítimo para el teatro, la escena, parece hoy desvanecerse en la configuración de un nuevo territorio teatral dable para la pregnancia de ambas zonas.

La noción de *escena expandida* (Célis Alvarez, 2005) no sólo aporta el esquema para superar el fundamento de la mimesis como mecanismo de representación sino también, propone la expansión de los límites de la estructura dialógica hacia un lenguaje fronterizo con lo narrativo y, principalmente, con lo lírico. Alejandro Tantanián (2006) aventura una especie de solución al problema de pertenencia e incumbencia de lo literario en lo teatral y a la inversa, al considerar que las obras por él escritas quedan desvinculadas del terreno de lo estrictamente teatral cuando no se han puesto en escena y entonces sólo son "literatura"; mientras que, si las obras se han estrenado, entran en el juego inevitable del presentismo y la dinámica de lo espectacular, del *acontecimiento teatral* (Dubatti, 2008:58), donde la palabra vale como un recurso más dentro de la codificación teatral.

La virtualidad que se reconoce como específica del texto dramático para operar a partir de ella una exclusión del campo de lo literario, no es menos que la de cualquier texto de la literatura.

El acto de lectura es la instancia en la que se resuelve dicha virtualidad, tanto para el texto dramático como para cualquier otro texto literario como ya lo había señalado en sus estudios pioneros sobre estética de la recepción, Roman Ingarden, el teórico literario polaco, a partir de conceptos claves como "*intención significativa*",

"aprehensión del signo", "lectura pasiva y activa" y "concretización" (1998).

Todo texto está tramado en esos espacios de lo no dicho, en su dinámica y potencia que implica que cada acto de lectura es uno pero no el total y monolítico. El texto escrito reclama un acto de lectura y a partir de él sucede como acontecimiento permitiendo el surgimiento de las presencias en escena, presencias que son la marca o la prueba de la ausencia textual. Para el texto dramático como para otros textos dentro de la literatura, leer es un acto creativo. El privilegio exclusivo del teatro y del cine es concretar materialmente la virtualidad de la lectura, donar una interpretación peculiar que en la lectura de una novela está reservado al ámbito privado y a la virtualidad, ese espacio en blanco completado por el acto creativo de leer. La tensión que señalaba más arriba, exclusiva entre texto dramático como literatura y a la vez como teatro es, en realidad, la crisis del texto en sí, de sus estallados modos de representación artística y de sus modos de lectura.

Si como declaran los manifiestos teatrales referidos, el lenguaje del teatro debe ser el de la palabra desarticulada, desmontada y rítmica de la palabra poética, si el autor debe sacar a la superficie aquella voz que se halla en el pliegue de la palabra normalizada de la comunicación cotidiana y del diálogo habitual, entonces, esto tiene que ver con la literatura. Explorar teórica y críticamente la dramaturgia como acto poético es, no sólo verificar el funcionamiento poético del discurso que afecta y conmueve tanto al lector como al espectador desde la escucha —sentido estricto del término motivo del pensamiento de Roman Jakobson (1963) y los formalistas rusos a propósito de los textos literarios— sino también vincularla a la función poética propia del texto teatral que excede la retórica discursiva y se plasma, además, en una retórica de la representación, es decir, una poética teatral que ancla su sentido final en la alternativa de que los

signos escénicos asuman las grandes figuras retóricas: objetos–metáforas, objetos–metonimias, personajes–metáforas.

Gran parte de la dramaturgia actual es heredera de la escritura escénica en el sentido de escribirse como resultado de un trabajo primero sobre el escenario, a partir del aporte de los actores. En el panorama que se desenvuelve bajo la denominación de teatro argentino actual⁸⁸ conviven en la producción tres tipos de dramaturgias: la de autor, la de dirección y la de actor que se inscriben en proyectos estéticos diversos. La improvisación y el ensayo sobre el escenario se convierten, en la dramaturgia de dirección y de actor, en el *a priori* escriturario y allí el dramaturgo cumple el rol de captador, catalizador y mediador de lo, primeramente, escrito con el cuerpo del actor. Allí el autor teatral asume la escritura de una *partitura* (Monti, 2002:63), desde una vocación escénica más que literaria. Pero también existe, como ya se ha descrito anteriormente, la dramaturgia de laboratorio, de escritorio, de la escritura en soledad generándose una escena de enunciación análoga con la de la literatura en general. O, en otros términos, lo que denomino: *literaturización de la escritura teatral*.

Más allá y más acá de todas las posibilidades de manifestación de la palabra en el teatro, de las taxonomías dramatúrgicas, del ámbito de inscripción de esa escritura, opto por pensar la escritura de Alejandro Tantanián, en principio, como una escritura generada desde una vocación literaria y desde esta perspectiva es que emprendo el camino para indagar lo que de permanente tiene en sí misma más allá de su volatilidad en el acontecimiento teatral, mucho más complejo y regido por otras reglas.

La dramaturgia del autor se presenta como la palabra poética que desafía la clásica lectura del texto teatral tanto para el lector en

⁸⁸ La denominación está tomada de la periodización establecida por Jorge Dubatti (1999:9) quien entiende que el teatro argentino actual es la producción escénica y dramatúrgica que se desarrolla a partir de la posdictadura en diferentes líneas estéticas ideológicas.

soledad como para los lectores colectivos en la mesa de trabajo escénico y para los espectadores en la representación.⁸⁹ No se puede soslayar el pensamiento de Antonin Artaud y sus desesperadas reflexiones teóricas, aquellas que pretenden que el teatro occidental deberá luchar y destruir esa palabra indicativa y explicativa del teatro aristotélico para recuperar su poesía, para recuperar lo que de poesía hay en el teatro, la palabra desarticulada, desmontada y rítmica de la palabra poética. Y esto conlleva transitar por el terreno no menos ríspido de la complicada paradoja que se enfrenta cuando se desea pensar el objeto dramaturgia. Si en un planteo más o menos sencillo se dice que la poesía es la literatura del lenguaje porque se funda en un juego más o menos libre de los significados y significantes lingüísticos y la narrativa es la literatura de la trama, el teatro es el género a medio camino entre los dos.⁹⁰ O es el género que con mayor permeabilidad ha manejado las fronteras entre lírica y narrativa. Y mucho más a partir de las vanguardias teatrales desde fines del siglo XIX.

Pensar la dramaturgia de Alejandro Tantanian como producto de la tensión entre escritura teatral y literatura, lleva a discriminar dos tipos de conglomerados textuales y dos dimensiones de esa tensión que opto por definir como:

⁸⁹ Ricardo Piglia entiende el valor del teatro como acontecimiento poético peculiar y también el valor de la palabra como aquello que trasciende justamente por su inscripción en lo literario: "A los escritores nos interesa mucho la experiencia del teatro leído, de leer obras de teatro. Me parece que es algo que no sé si forma parte de la historia del teatro. Pero la experiencia de la lectura de cierto tipo de dramaturgos forma parte de una experiencia contemporánea muy productiva. No puedo imaginar que el teatro como tal y la dramaturgia como tal desaparezcan de la escena. Por más que muchas posiciones experimentales tiendan a considerar que en realidad el teatro es una experiencia con los cuerpos (2002:44).

⁹⁰ Una propuesta para comprender el diálogo complejo entre los tres géneros tradicionales se puede leer en Veltrusky J. (1990). Desde una perspectiva que ancla en la diferenciación estructural y de función de los géneros tradicionales, el drama "logra una síntesis del lenguaje y la trama, en que los dos juntos son más que cada uno (lírica y narrativa) por separado" (114).

- **dramaturgia intertextual poética**
- **dramaturgia metaescrituraria**

En el primer grupo, incluyo los textos que deliberadamente operan con la literatura en sí misma y con los contextos que la rodean (autores, géneros, biografías). Los casos más representativos son: *Sade*, *Sumario de la muerte de Kleist*, *Un cuento alemán Comedia*, *Un maestro de Alemania*, *Una anatomía de la sombra*, *El pez detrás de los espejos*, *JULIA/Una tragedia naturalista*, *El Orfeo*, *Los mansos*. Estas obras revelan otros textos preexistentes, habilitan lecturas afines o a contrapelo de sus originales, se presentan como "mosaico de citas" como "absorción y transformación de otro texto" (Kristeva, 1981:190).⁹¹

Del trabajo fundacional de Kristeva sobre el tema se desprende que en los momentos del proceso escriturario se juegan dos instancias consecutivas: la primera, señalada con la acción de *absorber*, implica un mecanismo de aprendizaje conciente e inconciente, aprendizaje cultural sistemático y formal pero también natural que pone en evidencia la importancia e implicancia de la *lectura* en su sentido amplio; la segunda instancia del proceso referida con la acción de *transformar*, además obviamente de la metamorfosis textual que la definición de Kristeva sustenta, se centra en el motivo generador y en la acción creadora de los sujetos. La transformación necesaria en la estrategia intertextual, supone dinamismo cultural y la instalación de una dimensión de la experiencia individual y colectiva que la desvincula de la mera consideración de procedimiento técnico textual para, en cambio, apreciarla en su funcionamiento histórico y

⁹¹ "[...] la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto). En Bajtín, además, esos dos ejes, que denomina respectivamente diálogo y ambivalencia, no aparecen claramente diferenciados. Pero esta falta de rigor es más bien un descubrimiento que es Bajtín el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee al menos como doble" Julia Kristeva (1981).

filosófico. Expandir el concepto de intertextualidad hacia las zonas de fricción con la cultura, con la tradición y, en última instancia, con el ser, expone una constelación de problemas ahora ya no sólo restringidos al plagio o a la influencia, a la originalidad y a la simulación de la genialidad sino, a la adopción de una postura de síntesis y apropiación de las voces de los otros para decir la propia dotando al nuevo texto de una potencia política del presente.

En el segundo grupo incluyo las obras: *La Tercera Parte del Mar*, *Juegos de Damas Cruelles*, *Ensayo sobre el barroco*, *La Escala Humana*, *Cine quirúrgico*, *Temperley*; Carlos W. Sáenz (1956–) y *Muñequita o juremos con gloria morir*.

Aquí interesa un tipo peculiar de operación intertextual que escenifica formas de escribir y describir la ficción que es a la vez metaficcional e historiográfica en sus ecos y contextos. Es decir, lo metaficcional es menos la literatura que interviene polifónicamente en la construcción/desconstrucción del texto cuanto los modos, rutinas, ironías y opciones de escritura (histórica, literaria, científica, periodística) que tales textos manifiestan como diálogo sobre el proceso de la creación literaria en particular, sobre el proceso escriturario en general y sobre la revelación de una poética (una teoría) de la lectura/escritura. Son textos que trabajan irónicamente con lo que significa escribir (literatura u otro tipo de escritura) por eso adquieren una dimensión metaescrituraria más allá de las definiciones que puedan elaborarse sobre el tema en el nivel intraficcional del texto.

3.1.1) Dramaturgia intertextual poética

El primer texto dramático escrito por Alejandro Tantanián es "La luz de Croisset" de 1991, obra que no se editará ni se estrenará. De ahí en más, compartirá su trabajo como autor dramático con otras actividades de escritura: guiones para televisión y ópera, adaptaciones de piezas del teatro universal y versiones de distintos textos de la literatura —como queda claro en el sumario de su obra—. Si puede señalarse una peculiaridad insoslayable o un sello de identidad en la dramaturgia de este autor nacional es, sin dudas, su relación fluida con la literatura en general y con la poesía, en particular. La escritura se muestra como evocación de poetas y narradores (de Hölderlin, de Paul Celan, de Von Kleist, de Shakespeare, de Samuel Beckett, de Chesterton, de Dostoievski, de Ibsen, de Strindberg, de los hermanos Grimm), se motoriza a partir de una especie de ritualización literaria homenajeara en la apropiación de la poesía y del relato como materia constitutiva de su quehacer dramático. Si bien la poesía aparece de manera evidente en la adopción del verso como marca de escritura, por ejemplo en *Un cuento alemán*, *Un maestro en Alemania* u *Orfeo*, ella funciona en su espíritu más genuino en los ritmos con que son concebidas las interlocuciones de los personajes, en la escritura de las didascalias, cuando las hay, en un tono lírico que prefiere, en lugar de la indicación performativa del cambio de escena, la ambigüedad o la sugerencia de la "disolución" o la "fundición".

Estas adopciones son el gesto evidente por recuperar lo que de musical y lo que de sentido metafórico en fuga o directamente inaprensible posee todo texto poético. De esta manera, la dramaturgia rebasa sus posibilidades como lo hiciera en los grandes momentos de su historia y se pone al límite con el terreno lindante de la poesía, construyendo un tipo de agenciamiento literario que

provoca una escritura teatral eficazmente abierta, apertura semiótica que también se traslada a la teatralidad potencial.

La noción de *escena expandida* aporta una interpretación de los mecanismos por los cuales el texto dramático deviene, sin perder su carácter teatral fundante, en poesía y esta ampliación del sentido de la escritura posibilita inscribirla dentro de una categoría genérica como es la de *teatro poético*.

Antes de considerar el teatro poético, es preciso señalar que el concepto de escena expandida, tal como lo ha definido Céliz Alvarez (2005), parece circunscribirse a la recreación de conceptos, metodologías y prácticas escénicas *microescenológicas* que invita a expandir el lenguaje dramático mediante la indagación y experimentación principalmente del cuerpo del actor. Pero, también podría amplificarse tal expansión hacia otros lenguajes poéticos no necesariamente involucrados en el acontecimiento teatral con respecto al vínculo teatro–poesía. Una de las derivas de lo planteado es considerar estas dramaturgias de autor como una nueva posibilidad de *teatro poético* categoría o género que desde los estudios teatrológicos ha sido formulada pensando casi exclusivamente en el teatro español, sobre todo a partir de la obra de Valle Inclán y de Federico García Lorca.

Desde su clásica definición, el *teatro poético* parece reunir en una trama compleja varios elementos: el verso para crear el ritmo a la manera de la composición en una partitura musical, el libre trabajo con la metáfora y las significaciones del lenguaje al límite de la disolución de su referencialidad. Pensar un teatro poético en la actualidad implica, además de los tradicionales fundamentos (que, por ejemplo, figuran como protocolo de escritura en muchas de las obras de Tantuanian), ahondar en la producción de una semiosis ilimitada, en el valor metafórico abierto y sin orientación, en la anulación de cualquier intencionalidad de, por un lado, formación de cierta conciencia crítico–ideológica o doctrinaria (función atribuible a

la poesía en el teatro brechtiano) y, por otro, la desmesura catártica y emotiva (función espectacular de la irrupción de las escenas líricas loquianas).

En la actualidad el teatro poético adquiere una radical desestructuración de lo poético apuntando a la exaltación del horror, del dolor y de la violencia más extrema. En tal sentido para el teatro poético actual bien valdría la definición saeriana de *conducta* poética, como el modo en que se quiere replantear el lugar de la naturaleza en el interior de la historia, mostrando el equilibrio o la violación de sus relaciones. La finalidad de la poesía consiste, para Saer, en intentar recoger una naturaleza cruda, en estado puro (1997:79–80). A esa “naturaleza cruda” en “estado puro” que Saer encuentra como finalidad en la poesía contemporánea, habría que sumarle también la necesaria inscripción del dato biográfico extrañado (como es el caso de las fragmentadas biografías de Hölderlin, Celan, Dostoievsky) para elaborar una matriz de subjetividad poética acorde al sentir del presente. Es decir, en el teatro de Tantuanian *el yo* que refiere y articula lo vivencial y lo poético se traduce en un extrañamiento de la selección biográfica más que en una corroboración de cierta veracidad de la vida (con lo histórico–literario). Los distintos *yo* cifran, más allá del tiempo y del espacio, al yo del presente, en el sentido de que las biografías fragmentadas de Hölderlin, Celan, Dostoievsky y otros tienden a diluir las referencias reales y verdaderas para, en cambio, constituirse en retazos biográficos de los sujetos de hoy.

Estos principios constitutivos desatan las posibilidades simbólicas del lenguaje y de su tratamiento orientado a “hacer de la propia palabra una experiencia” (Grüner, 2004:127) tal vez (y también, en una futura puesta en escena. Desde las vanguardias teatrales de fines del siglo XIX y principios del XX hasta este inicio del siglo XXI, el teatro ha querido desentenderse, en los diferentes períodos y a través de diversos recursos, de su carácter referencial y va paulatinamente renunciando a la función narrativa y explicativa con lo que la obra

dramática va prescindiendo de la necesidad de la fábula o la historia o el relato del "cuentito" como señala Mauricio Kartún (2001).

La escritura de Alejandro Tantanian se inscribe en estas contemporáneas configuraciones que se desvían de la más tradicional trama dialógica en un intento de desconstrucción de la palabra dramática a partir de una apropiación del paradigma literario o, como postula Kartún para la dramaturgia: "aleación entre poesía y acción" (2001). Me interesa detenerme en las consideraciones de Mauricio Kartún,⁹² quien se define ante todo como un escritor. Para Kartun, ser dramaturgo quiere decir escribir dedicándose a dos aspectos de la tarea: la construcción literaria y la construcción escénica. Su escritura, como él mismo la ha definido, está regida por dos principios primordiales: por un lado, la atención a un lenguaje concebido como entidad poética; por otro, la aventura de adentrarse en la experiencia de una improvisación imaginaria.

En la autoindagación de su propia escritura, Kartún reconoce tres procesos creativos literarios:

- 1) *La pareídoia*, el trabajo que parte de "patrones vagos", de momentos generadores aún vaciados de sentido.
- 2) *La bisosiación* que reúne elementos o esquemas naturalmente no relacionados y que al ponerlos en vinculación, generan lo nuevo perdiendo sus condiciones adyacentes primarias. Es una especie de rodeo creativo que no supone la suma de los elementos sino la puesta en relación formando un todo.
- 3) *La apofenia* es la experiencia que consiste en ver patrones, conexiones o ambos en sucesos aleatorios o datos sin sentido que, de pronto, puestos en situación dramática, lo adquieren.

⁹² Lo expuesto surge de los planteos teóricos que Mauricio Kartún desarrolló con motivo del Seminario *Desmontaje. Ala de Criados* durante los días 24, 25 y 26 de agosto de 2010 en el Teatro del Pueblo.

Las etapas del proceso creativo no dejan en ningún momento de prestar atención a dos necesidades: la comunicabilidad del lenguaje, a sus efectos de veracidad, a su complejidad poética y al “acopio” de materiales que posibilitan la creación del universo o la atmósfera de esa primera tarea.

Traer hasta aquí estas nociones sobre el arte de escribir para el teatro habilita a ponerlas en relación con la tarea dramática de Alejandro Tantanian, uno de los tantos escritores referentes del teatro actual formado en los talleres del maestro Kartún.

Entonces, desde el gesto de la *aleación* planteado por Kartún, me dedicaré a analizar algunas de las obras que considero en este apartado como las más significativas.

*Sumario de la muerte de Kleist*⁹³ se diseña sobre el episodio biográfico del suicidio del poeta alemán romántico Henrich Von Kleist y su compañera Henriette Vogel en 1811. Desde el epígrafe con que se abre el texto se recupera un fragmento del texto *Pentesilea* de Heinrich von Kleist: “El roble seco resiste la tormenta, que sin embargo logra derribar al sano con estruendo porque puede doblegar su soberbia”, recurso de apropiación a partir de diferentes operaciones, a lo largo de toda la obra. Se trata, como señala el título, del sumario de la muerte trágica de ambos a partir de un montaje de no sólo los textos poéticos del autor alemán, sino también de cartas y de la crónica periodística aparecida en el diario anunciando el acontecimiento. En otras obras del autor se insiste en la recuperación de poetas y escritores alemanes y rusos, quizás por su propia experiencia personal y familiar de lectura y contacto con ese linaje literario. Hay cierta predilección de Tantanian por el rescate

⁹³ Nos manejaremos con la edición de la obra incluida en Tantanian A. (2005) *Follyk Teatro I*, Colihue, Buenos Aires.

Escrita en mayo del 1993 y reescrita en 1998 fue estrenada en abril de ese mismo año en el teatro San Martín. Obtuvo la Primera mención en el XIX Encuentro de Escritores Patagónicos en 1997.

de los episodios biográficos trágicos: la locura y el autoencierro en Hölderlin, el padecimiento del holocausto en Celan, las vicisitudes económicas, la enfermedad y la cárcel en Dovstoievsky.



En *Sumario de la muerte de Kleist*, el señalamiento espacial del inicio: “Un ámbito (...) allí confluyen todos los espacios posibles” (2005:87) despliega varios sentidos asociados. En primer lugar, aquel que tiende a responder al interrogante acerca del sentido de la reedición, a fines del siglo XX, de ese dato biográfico, el detalle de las horas previas, el suicidio y las repercusiones de la muerte de uno de los poetas alemanes pero no el más representativo del romanticismo. En segundo lugar, el que se origina a partir del señalamiento de una espacialidad ficticia pero también, según se puede corroborar, con la historia real. Realidad del espacio que es ambigua y tiene la condición de reunir en sí otros espacios. El muelle y la rampa indicados en la didascalía son espacios plurisemánticos que se asumen como un tipo peculiar de *emplazamiento*, la *heterotopía*, con que Michel Foucault ([1966] 2008) analizó la espacialidad contemporánea.

La hostería situada en el pueblo alemán de fines del siglo XIX se erige como *emplazamiento simbólico* del espacio actual donde violencia, locura, amor y arte confluyen. En la didascalía se designa a ese preciso lugar con el término *ámbito*, y no considero que tal nominación sea caprichosa, porque, efectivamente es el lugar que la

historiografía literaria señala como real del acontecimiento trágico pero, a la vez, deslocalizado, al re-situarlo temporal y espacialmente en la Argentina actual. Esta ambigüedad con que se opera espacialmente, diluye sus marcas de identidad y se constituye en un espacio impreciso: un *ámbito*.

Michel Foucault ha definido las heterotopías como:

*(...) lugares que se oponen a todos los otros y están destinados a cancelarlos, a compensarlos, a neutralizarlos o a purificarlos. Se trata de algún modo de contra-espacios.*⁹⁴

Asimismo, Foucault distingue dos tipos: las *heterotopías de crisis* que constituyen emplazamientos "otros" reservados a los individuos que dentro de la sociedad atraviesan un estado de crisis y son colocados en espacios apartados del espacio familiar. Y, por otro lado, en la actualidad son más comunes las *heterotopías de desviación* que constituyen emplazamientos "otros" en los que se ubican individuos cuya conducta evidencia un alejamiento respecto de la norma estándar.

En principio, se podría interpretar que el ámbito del universo de Heinrich y Henriette para el Romanticismo alemán se configura como espacio normal que asocia poesía, locura, amor y muerte como lugar común desde *Werther* en adelante. Sin embargo, Heinrich von Kleist mantuvo un ideario propio del nacionalismo alemán de principios del siglo XIX que lo coloca en una posición política muy distinta a la de sus contemporáneos.⁹⁵ Es decir, la elección de este personaje por parte de Tantanian y de sus desasosiegos sociales y políticos que lo llevan al suicidio son la contracara o el resto no narrable del contexto histórico elegido.

⁹⁴ Foucault, [1966] (2008), artículo inédito. La traducción es personal.

⁹⁵ Impresionado por la resistencia de la ciudad de Zaragoza en 1808 ante el Ejército francés de Napoleón I (los Sitios de Zaragoza) llegó a componer un poema en homenaje al general José de Palafox y Melci, héroe de la defensa de la ciudad.

En el gesto de actualización que la obra asume, dicho espacio adquiere el valor de una *heterotopía de crisis* dado que los espacios actuales que son habitados por estos motivos de la obra (inadaptación social, locura, amor, muerte y suicidio) están muy lejos de ser lo que se describe como estilización ritual decimonónica. En otras palabras, las crisis de los sujetos del presente son diversas, múltiples y no existe un espacio localizado y fijo que las contenga claramente es decir, no anclan solamente en territorios específicos pensados para la reclusión de los distanciados de la norma estándar. La poesía y las cartas de Kleist y Vogel y el sumario periodístico del acontecimiento trágico se reteatralizan en un segundo nivel de ficcionalización:

Heinrich: Bajo este techo, entre estas cuatro paredes, sobre esta mesa, en el papel, Vogel, precipitó las palabras. Hasta el final. El protagonista de mi historia acaba de matar a su compañera. El también, irreflexivamente, se dio muerte y aquí estoy yo: frente a este punto que cierra el relato que acabo de escribir. (2005:89)

Este personaje escritor/protagonista/testigo que declara escribir y vivir a la sombra del gran Goethe, diseña un esquema de la experiencia que homologa escritura y muerte, sangre y tinta. En tal sentido, responde a las imágenes y a la autoimagen del poeta romántico para quien, con la muerte, la vida se vuelve correlato de un fragmento artístico.

El poema de Kleist con que se abre la interlocución del personaje de la obra, Heinrich, es prueba de ello y sobre todo el verso final que actúa como estribillo y sentencia: "¡Qué bello sería meterse una bala en el corazón!" (2005:87), verso que, en realidad, entona Henriette y que corresponde al salmo que la pareja canta antes de matarse, según lo señala la historiografía literaria.

Si bien, como analiza Riesco Chueca (2006), los motivos del suicida romántico no se restringen a una melancolía superficial sino, por el contrario, tienen que ver con el gran amor en un sentido profundo no en el del erotismo común, con la inadaptación de un alma sometida a la soberanía del sentimiento y, con la concepción de la vida como pleito, aquí, en la obra de Tantanian, quedan restringidos al episodio amoroso trágico y a la idea de la vida ligada al sacrificio cristiano o al Cristo sacrificado como la carne sacrificada del poeta.

El acontecimiento de la muerte violenta está estilizado y centrado en ese vínculo amoroso perverso con la criatura, musa inspiradora de la vida más excelsa. Así se describe el encuentro de ambos personajes una vez que, como relata el hecho histórico, ambos preparan el banquete y la borrachera previa a la muerte:

(...) Desde su sexo comienza a manar sangre. Violentemente. Ella permanece impávida, los ojos fijos en Heinrich. (...) Henriette lleva una mano a su pecho izquierdo. Le ofrece el seno descubierto a Heinrich (...) Toma el pecho ofrendado entre sus manos, lo acaricia y se entrega ávidamente a él. (2005:89)

La obra repone, a modo de sumario desordenado, fechas que cifran episodios biográficos de Kleist:

Henriette: Se dice aquí que estamos en Alemania pero no lo sabemos con certeza. Se dice que corre el año 1809 pero no lo sabemos con certeza. Se dice aquí que hoy es 21 de noviembre de 1811, 3 de diciembre de 1812, que estamos en la hostería Stimming a pocos kilómetros de Berlín; se dice aquí que hoy es 6 de marzo de 1810, que el señor von Kleist visita mi casa todos los días, día por medio, semanalmente; se dice aquí que hoy es 5 de junio de 1812 y que estamos muertos; pero nada de todo esto lo sabemos con certeza (...) (2005:92)

El *racconto* vertiginoso de esta temporalidad es una muestra de la excelente economía dramática para indicar hitos de la vida: 1809, año de la caída de Zaragoza en manos de los franceses y la ida de Kleist a la Praga de los Habsburgo para enrolarse en la lucha contra el ejército napoleónico; también, año de la escritura de su poema dedicado a Palafox en donde eleva al personaje de Hermann al estatuto de héroe de la causa nacional alemana. En 1810, acuciado por las necesidades económicas y ávido de hacer propaganda en contra de Francia, Heinrich von Kleist fundó en Berlín un diario, el *Berliner Abendblätter*, fuertemente crítico con el ocupante francés. También la historia dice que, tras constatar el fracaso de la que sería su última obra, *El príncipe de Homburg*, Heinrich von Kleist se suicidó el 21 de noviembre de 1811 en la isla de Pfaueninsel, a orillas del lago de Wannsee, en las cercanías de Potsdam, a las afueras de Berlín. Lo acompañó en el suicidio su compañera y musa inspiradora Adolfine Vogel, a la que von Kleist llamaba Henriette Vogel. Heinrich von Kleist disparó con una pistola en el pecho de Adolfine–Henriette, que se hallaba ya enferma de un cáncer avanzado, para después dirigir el arma contra sí mismo pegándose un tiro en la boca.

Sin embargo, en la obra de Tantanian, la veracidad de todos los hechos queda desestabilizada por la actitud de incerteza evidenciada en lo que a modo de estribillo poético, enuncia Henriette: “Se dice que...”.

Al gesto de la incerteza histórica típica de la posmodernidad o de la multiplicidad de versiones y perspectivas históricas que pueden concurrir al momento de la narración de un hecho se suma la condición de ficcionalidad que tales dudas instalan. La alocución, al recurrir obsesivamente al “se dice que”, interviene como mostración de la relatividad y del carácter de invención que genera la impersonalidad del decir.

Además de ciertos correlatos que se pueden establecer con la biografía y el contexto histórico, en la estrategia de acopio, la obra opera intertextualmente con las cartas que Kleist antes de morir envió a su hermana Ulrika como las que Henriette envió al propio Kleist y a su esposo.

Dicho epistolario tanto como la noticia periodística aparecida en el diario francés *El Monitor* que sumaría la muerte de ambos, son recuperados por Michel Tournier en *El vuelo del vampiro* que el propio Alejandro Tantanian declara como fuente al final de la obra.

El personaje de Hombre en la Escena 9 (2005:105) interviene para narrar un *racconto* de las muertes que es parte del texto aparecido el 3 de diciembre de 1811 en el diario parisino *El Moniteur* y que reproduce un cable en Berlín.⁹⁶ Sin embargo, este sumario final de la muerte de Kleist y Henriette actúa intraficcionalmente como el montaje de todos los datos que desde el inicio se diseminaron y que dan cuenta de manera fragmentaria de la totalidad narrada hacia el final por el texto periodístico. En la obra, la carta de Kleist a su hermana está aludida sólo a través de la alocución de Heinrich: "La despedida a Marie" (2005:106)⁹⁷ y la de Henriette a su marido, con la intervención: "El adiós a Louis" (2005:106).⁹⁸

⁹⁶ "El público todavía sigue ocupándose de la trágica aventura del señor Von Kleist y de la señora Vogel. [...] La señora, se dice, padecía una enfermedad incurable desde hace muchos años; los médicos le habían pronosticado una muerte inevitable; y ella había tomado la determinación de poner término a sus días. El señor Von Kleist, poeta famoso, amigo de la familia, había resuelto suicidarse desde hace mucho tiempo. Los dos desventurados, luego de haberse confiado mutuamente su horrible decisión, decidieron llevarla a cabo juntos. Para ello, se dirigieron a la hostería de Wilhelmsbruck, entre Berlín y Postdam, a orillas del Lago Sagrado. Una noche y un día prepararon su muerte, orando, cantando, bebiendo varias botellas de vino y ron y, sobre todo, tomado hasta dieciséis tazas de café. Le mandaron una carta al señor Vogel anunciándole la determinación que habían tomado y rogándole que se presentara cuanto antes para que cuidara de la inhumación de sus restos mortales. [...] Cumplido con ello, se encaminaron a la orilla del Lago Sagrado y se sentaron uno enfrente del otro. El señor Kleist tomó la pistola cargada y disparó directamente contra el corazón de la señora Vogel, que se desplomó muerta, Cargó nuevamente la pistola y se saltó la tapa de los sesos. Poco después, el señor Vogel se presentó, encontrando muertos a los dos".

⁹⁷ Carta de Kleist a su hermana: "21 de noviembre de 1811: Colmado de favores y de dicha como me encuentro, no quiero morir sin antes haberme reconciliado con todos, sobre todo contigo, mi adorada hermana. Esas severas palabras que se

No se repone en el texto de Tantanián la maravillosa carta que no se sabe cuándo ni dónde Henriette Vogel escribió a su amante, como también se desconoce si éste, Kleist, llegó a leer antes de su suicidio. En el texto de Tournier antes referido aparece citada sólo con la indicación noviembre de 1811 sin precisión del día:

Mi Heinrich, mi dulce música, mi arriate de jacintos, mi aurora y mi crepúsculo, mi océano de delicias, mi arpa eólica, mi rocío, mi arco iris, mi niño en las rodillas, mi corazón bienamado, mi alegría en el sufrimiento, mi libertad, mi esclavitud, mi aquelarre, mi cáliz de oro, mi atmósfera, mi calor, mi pensamiento, mi más allá y mi más acá deseados, mi adorado pecador, consuelo de mis ojos, mi más dulce preocupación, mi bella virtud, mi orgullo, mi protector, mi conciencia, mi bosque, mi esplendor, mi espada y mi casco, mi generosidad, mi mano derecha, mi escala celestial, mi san Juan, mi caballero, mi dulce paje, mi poeta puro, mi cristal, mi fuente de vida, mi sauce llorón, mi amo y señor, mi esperanza y mi firme propósito, mi constelación amada, mi pequeño cariñoso, mi firme fortaleza, mi dicha, mi muerte, mi fuego fatuo, mi soledad, mi hermoso navío, mi valle, mi recompensa, mi Werther, mi Leteo, mi cuna, mi incienso y mi mirra, mi voz, mi juez, mi dulce soñador, mi nostalgia, mi alma, mi espejo de oro, mi rubí, mi flauta de Pan, mi corona de espinas, mi

escaparon en mi carta a los Kleist, déjame retirarlas. Es verdad, tú has hecho para salvarme no sólo todo lo que estaba en manos de una hermana, sino todo lo humanamente posible. Pero el caso es que nada en este mundo podía salvarme. Así pues, ruego al cielo te conceda una muerte que se acerque siquiera a la mitad de la dicha y del sereno goce que a mí me han sido concedidos”.

⁹⁸ 20 de noviembre de 1811 (carta que escribe Henriette a su esposo Louis Vogel): “¡Mi adorado Louis! Ya no puedo seguir viviendo. Un puño de acero me oprime el corazón. Llámalo enfermedad, flaqueza o como quieras; yo misma no sabría qué nombre darle a mi mal. Todo lo que puedo decir es que veo en mi muerte la mayor de las dichas. ¡Y no puedo llevaros conmigo, a todos vosotros a quienes tanto amo! Pero vosotros podéis reuniros conmigo en la gran unión eterna, entonces sí nada quedaría ya que desear. Kleist, que quiere ser mi fiel compañero de viaje en la muerte, tal como lo fuera en la vida, se encargará de matarme. Después de hacerlo, él a su vez se dará la muerte. No llores, no estés triste, mi generoso Vogel, pues voy a morir de una muerte con la que han sido privilegiados muy pocos seres humanos. Enajenada por el más profundo amor, voy a cambiar la felicidad terrenal por la dicha eterna...”.

mil portentos, mi maestro y mi alumno, te amo por encima de todo lo que hay en mi pensamiento. Mi alma es tuya, Henriette.

P.S. Mi sombra al mediodía, mi fuente en el desierto, mi madre amada, mi religión, mi música interior, mi pobre Heinrich enfermo, mi cordero pascual, suave y blanco, mi puerta al cielo.

Un dato más propicia el vínculo intertextual entre *Sumario de la muerte de Kleist* con el personaje histórico y su poesía: la aparición del primer verso con el que interviene el personaje de Heinrich luego de la acotación inicial que describe la situación desesperada del personaje.

Ese primer verso es el mismo que figura como epitafio en la tumba del poeta alemán y que es parte de su obra *El príncipe de Homburg*:

Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein

(Ahora, ¡oh inmortalidad!, eres toda mía)

De esta manera, la tesis de la escritura como nacimiento y muerte, del cuerpo hecho poesía y del rito de la muerte como estilización del rito creador poético, quedan ligados por el texto teatral del autor argentino, por el texto teatral del poeta alemán y por el epitafio que, a su vez incluido como verso inicial de *Sumario...*, prologa el comienzo de la obra de teatro que se desenvuelve intraficcional.

Es decir, textos y referencias que se remiten mutuamente implicando los ámbitos de la ficción y de la realidad, coordinadas temporales, funciones textuales extremas: texto de clausura y fin, el epitafio; texto inaugural, el prólogo.

Otro autor alemán, Hölderlin, es el eje central en *Un maestro en Alemania*.⁹⁹

⁹⁹ Las citas de la obra pertenecen a Tantanián, A (2005) *Follyk*, Buenos Aires, Colihue. Compuesta entre abril de 1995 y abril 1997 y estrenada en el Callejón de

En el "Prólogo", el autor elabora una biografía breve de los dos personajes literarios: Hölderlin y Waiblinger y la relación de amistad y aprendizaje entre ambos que será la base del desarrollo de la intriga. La didascalia inicial sitúa a la acción en 1830, año de la muerte de Waiblinger. Hölderlin morirá en 1843.

La obra se apropia de una serie de motivos históricos y biográficos: la autorreclusión de Hölderlin en la torre de la casa Zimmer, sus alteraciones mentales y, sobre todo, el abandono del círculo literario y la indiferencia de éste hacia el poeta (cabe aclarar que es Goethe quien lo hecha de los cenáculos), hecho que queda explicitado cuando Waiblinger llega a la casa la mañana de julio de 1830 y el dueño se muestra intrigado por la visita ya que asegura: "es raro nadie pregunta por él, nadie ha preguntado por él en todos estos años" (2005:119).¹⁰⁰

Entonces, los personajes de la obra, Hölderlin, el poeta alemán, y Waiblinger, su discípulo, se constituyen en los dobles de los personajes histórico-literarios. Waiblinger va a visitar a Hölderlin porque cree que el poeta podría serle de inspiración para concretar su novela, la historia de Faetón. Esto desencadena un juego de disoluciones de identidades más complejo ya que además del mito, se superponen los textos de Hölderlin con las propias interlocuciones ficcionales. Hölderlin se desentiende de su identidad creando a Scardanelli y, Waiblinger, creando a la figura de Faetón que va en busca del Sol para que éste le confirme o no su paternidad, reproduciéndose teatralmente las visitas de Waiblinger a Hölderlin como gesto de quien reconoce en el poeta al padre de la escritura y

los Deseos en abril de 1997. La obra fue escrita en el marco de una beca del Fondo Nacional de las Artes y obtuvo la primera mención del Concurso de Dramaturgia del Fondo Nacional de las Artes también ese mismo año.

¹⁰⁰ El encierro del poeta, además del padecimiento que le ocasiona el desplazamiento del campo literario alemán se vincula también con la recepción de una carta enviada por Sinclair en la que le anuncia la muerte de Susette Gontard, amante de Hölderlin hecho que sume en la locura y el enclaustramiento definitivo al personaje literario y al reactualizado teatralmente.

de la poesía. Sin embargo Hölderlin niega su identidad no sólo cambiándose el nombre sino también ejecutando otro arte, la música:

No sé quién es ese hombre que nombra, gritó, no conozco a nadie que se llame así. No conozco a ningún ser bajo este cielo que lleve ese nombre. (2005:120)

Enseguida, el contraste con Waiblinger que insiste en nombrarse como para afirmar su existencia: "Mi nombre es Wilhelm Waiblinger. Soy poeta. Llegue a este mundo hace 26 años" (2005:120).

Si la locura de Hölderlin es típicamente romántica no lo es menos la admiración del joven Waiblinger. Las visitas que la historia literaria registra, la del joven estudiante de apenas dieciocho años, suceden en 1822 sin embargo, en *Un cuento alemán* si sitúan en 1830, año de la muerte del joven. Es posible, entonces, leer en la aparición de Waiblinger la presencia de un fantasma, un espectro más de los tantos que se proyectan en las paredes de la habitación de Hölderlin. El Waiblinger histórico muere a los 25 años y, otro dato: en 1829 ya había abandonado Tübingen y las visitas al poeta para partir hacia Roma, lugar en el que morirá de neumonía.

Dicha reubicación temporal en la versión de Tantanian se orienta hacia la hipótesis de que el encuentro signa definitivamente la vida del aprendiz. El maestro se lo ha fagocitado, su genialidad y su locura lo han disuelto como sujeto individual. A partir del primer instante del encuentro el discípulo movido por la admiración pero también por la conveniencia y luego por el valor de testigo, es devorado por el maestro:

Un hombre que sabe devorarse cuerpos enteros no puede dejar de conocer el final de una simple melodía. (2005:121)

Desde la perspectiva teatral que la obra plantea, el mito de Faetón es la metáfora más potente del sentido de aquel que por la arrogancia estima la posibilidad de ser Sol. Desde la perspectiva histórico-literaria dicha visita se explica en la necesidad que posee Waiblinger de escribir una novela sobre un loco y, entonces, Hölderlin se le ofrece como modelo. El 9 de agosto de 1822 Waiblinger anota en su diario:

iHölderlin es uno de esos hombres ebrios, inspirados por Dios, como pocos engendra la tierra: el sacrosanto sacerdote de la sagrada Naturaleza!

El 1 de septiembre, pocos días después, decide definitivamente que Hölderlin es el loco que necesita:

Un espíritu como Hölderlin que a causa de un trastorno horrible cayó de la celestial inocencia en la mancilla más atroz, es superior a las personas débiles que se quedaron a mitad de camino. Hölderlin es mi hombre. Su vida es el grande, terrible enigma de la humanidad. Este espíritu sublime hubo de sucumbir o no hubiera sido tan sublime.

La sublimidad que reconoce el joven poeta en el maestro es un rasgo distintivo y determinante para que el modelo termine destruyendo a la copia. El original se impone por sobre cualquier intento de réplica, por eso Hölderlin se desplaza del gran poeta, al músico. La locura de Hölderlin no le impide ver el interés literario del poeta y cínicamente, se lo hace saber aunque también da un paso más al alentar la mutación de devorador en devorado:

UTILIZARME COMO MODELO DE SU OBRA ES UN ACTO PARECIDO A LA ANTROPOFAGIA ¿NO LE PARECE? No. No lo creo así, señor Scardanelli. CUESTIÓN DE CRITERIOS. ¿PUEDO PEDIRLE ALGO?

Usted dirá. QUIERO QUE CUENTE MI HISTORIA (...) USTED VINO A MÍ PARA DEVORARME. HÁGALO DE UNA VEZ Y VÁYASE. VOMITE LUEGO MI CUERPO. (2005:128)

Nuevamente, como en *Sumario de la muerte de Kleist*, el cuerpo material y físico deviene en el cuerpo material de la escritura como única posibilidad de salvación. Si como parece afirmarse, el hombre está condenado a la destrucción, es en ella en la que se redime: destruido pero no derrotado. La obligación que Hölderlin impone a su discípulo es la del relato de su historia, la escritura contra el olvido para sustraerse justamente a esa nada. Como héroe romántico que es y que la mirada de Waiblinger confirma, Hölderlin teme a la ausencia de diferencia, teme a verse confundido y atrapado por el infierno de la igualdad. "Waiblinger el poeta de la poesía no escrita" (2005:127) es al que, sin embargo, el gran poeta loco le encarga la tarea del rescate de la historia, al convertirlo en testigo y darle el mandato de narrar su vida, solicitud que no deja de resultar irónica al constatar que Hölderlin lo sobrevive trece años. Tal solicitud inscrita en la ficción se cumple en la realidad histórica, ya que el libro escrito por Wilhem Waiblinger, el único por el que fue valorado, es una especie de biografía: *Vida poesía y locura de Friedrich Hölderlin*, editado el año de su muerte, en 1830. La reverencia con que Hölderlin, en la ficción dramática, lo recibe en el inicio y con la que luego lo despide en su lecho de muerte, son los gestos y la declaración de esa escritura biográfica referida y cumplida en la historia poética.

En *Un cuento alemán* se escenifican a la vez las dos vertientes usuales del doble: la de la igualdad y la de la oposición. Pero también, todas las posibilidades de identidades inestables que residen en un interior recóndito asediado por la locura. La tendencia esquizoide encuentra su concreción a partir del desplazamiento del yo

de la enunciación que niega el yo para afirmarse en la existencia de un otro:

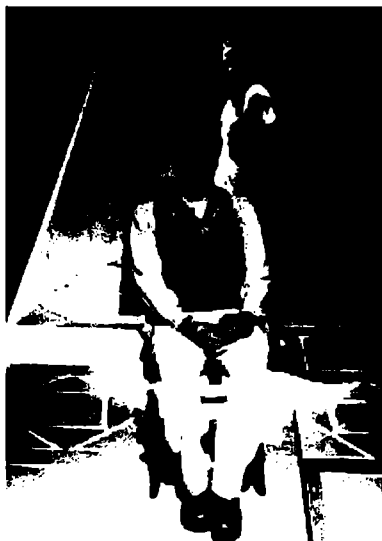
Usted ha escrito otras cosas. PERDÓN? Digo que usted ha escrito otras cosas. Antes... antes de ser... Scardanelli. YO SOY SCARDANELLI. NO PUDE HABER SIDO NADA ANTES. (2005:120)

Desde el lenguaje, el doble puede ser el mismo yo que el hablante construye como *otro* en el discurso, el caso Hölderlin/Scardanelli. Asimismo, desde el plano de la enunciación se pueden advertir instancias que responden a simetrías dicotómicas, por ejemplo, Faetón en busca del padre Sol, Waiblinger en busca del maestro Hölderlin. Pero también el doble puede pensarse como producto del psiquismo, es decir, ligado a la actividad imaginaria y, entonces, allí aparece el personaje de Susette Gontard, la mujer amada por Hölderlin que se transforma en la versión literaria de Diótima.

En una relación compleja, Diótima es la imagen del amor, según Platón, y como dice el texto que Hölderlin "bebía en las fuentes griegas" (2005:122), de esta manera todas las referencias intensifican hasta el abismo el juego intertextual:

Por eso la mujer de su vida debía ser rebautizada. Debía entonces, llamarse Diótima. Para compararse él a la grandeza de Platón, su amada debía llevar ese nombre. Y así fue que Susette Gontard respondió al amor de Platón y Hölderlin amaba a Diótima. (2005:122)

La imaginación es condición de posibilidad de ser del doble que puede asociarse al carácter siniestro de tradición romántica, en este caso la relación de duplicación Hölderlin/Waiblinger o puede asumir la expresión de un anhelo de felicidad, una ilusión y alucinación a la vez como el representado por Susette/Diótima.



Un cuento alemán

Así, como Faetón termina estrellándose con el carro del padre Sol y éste renunciando a ser Sol, Waiblinger termina desdoblándose en el poeta loco y enfermo y disolviéndose en un proceso de desidentidad:

Quiero que alguien me mire, aunque ese alguien sea yo mismo, quiero ver mi imagen reflejada en el espejo. Necesito verme, tengo miedo de desaparecer... yo no quiero morir. (...) el viejo Waiblinger. El poeta de la poesía no escrita. (...) Un poeta loco y otro poeta enfermo de muerte. ¿A que no adivina cuál de los dos soy? El loco o el moribundo. Dos personajes patéticos vomitados en un escenario. (2005:128)

El "Yo soy Waiblinger, el poeta", expresión en perfecta concomitancia con la idea optimista de la modernidad de concebir los nombres para designar y definir las cosas, comienza a convertirse en un sonido hueco, de tinte posmoderno, hasta transformarse en "el poeta de la poesía no escrita" que, finalmente, se resuelve en un sólo personaje:

Hölderlin

yo soy...

Pausa

...yo soy
Waiblinger



Un cuento alemán

La idea de que el doble construido por la imaginación encuentra su espacio en la ficción dramática y la posibilidad imaginaria de ser otro, no es otra cosa que perseguir la consolidación de la propia identidad siempre fragmentada en imágenes y formas infinitamente variables.

Los grados de reteatralización que el texto propone —al decir, por ejemplo, “tal vez deba contarles, gentiles espectadores, quién es Susette” (2005:121)— no sólo se logran por la superposición de discursos que desnudan los mecanismos de tensión con la literatura y sus contextos sino también, por la superposición de telones que van cayendo y van clausurando e inaugurando otras escenas biográficas y literarias: “Cae otro pesado telón sobre el anterior” a medida que avanza la acción.

Los múltiples telones que caen sobre los cuerpos agobiados se reiteran en *Comedia. Un maestro en Alemania*,¹⁰¹ donde los epígrafes de Theodore Adorno¹⁰² y de Paul Celan¹⁰³ sirven de apertura a un texto

¹⁰¹ La obra fue escrita en septiembre de 1996 y reescrita en abril de 1999.

¹⁰² “Con el asesinato administrativo de millones de personas, la muerte se ha convertido en algo que nunca había sido temible de esa forma. Ya no queda posibilidad alguna de que entre en la experiencia vital de los individuos como algo acorde con el curso de su vida. El individuo es despojado hoy día de lo último y más pobre que le había quedado. El que en los campos de concentración no sólo muriese el individuo, sino el ejemplar de una especie, tiene que afectar también a la muerte de los que escaparon a esa medida. El genocidio es la integración absoluta, que cuece en todas partes donde los hombres son homogeneizados, pulidos —como se decía en el ejército— hasta ser borrados literalmente del mapa como anomalías del concepto de su nulidad total y absoluta. Auschwitz confirma la

dramático que insiste en la apropiación de la poesía y del padecimiento, en este caso, Paul Celan, el poeta francés de origen rumano–judío que escribe en la lengua del enemigo. “Y Paul Celan apoya sus pies torcidos/cruel destino del que no tiene tierra/sobre la superficie muda de un puente” (2005:143) es la intervención que, en la “Escena Tres” sugiere nuevamente la inscripción autobiográfica: el suicidio del poeta en 1970 arrojándose al río Sena desde el puente Mirabeau.

La poesía de Paul Celan es la matriz compositiva de la obra, registrándose en algunos casos fragmentos extensos (algunos declarados, y otros no) de sus versos más famosos:

En mi mano izquierda un pedazo de carbón. Y sobre una de las paredes del cuarto escribo: “Madre, no, no llores. Reina del cielo la más pura. Ayúdame siempre. Ave María”. (2005:146)

La cita se encuentra referenciada en el texto como: “*Madre, no (...)* *Ave María*”, plegaria hallada en una de las paredes de la celda tres ubicada en el sótano del “Palacio”: los cuarteles de la Gestapo en Zakopane. Bajo esta plegaria se encuentra la firma de Helena Wanda Blazusiakówna y las palabras: “18 años de edad, presa desde el 25 de septiembre de 1944”. Aquella Helena histórica es uno de los personajes de la obra.

En otros casos como en el siguiente texto:

teoría filosófica que equipara la pura identidad con la muerte. (...) La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar: de ahí que quizá haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se puede escribir poemas. Lo que en cambio no es falso es la cuestión menos cultural de si se puede seguir viviendo después de Auschwitz, de si le estará totalmente permitido al que escapó casualmente pudiendo haber sido asesinado. (...) ¡Qué culpa tan radical la del que se salvó! Su pago son los sueños que padece, como el de quien ya no vive, sino que fue pasado por la cámara de gas en 1944, cuya entera existencia posterior es mera imaginación, emanación del deseo delirante de un asesinado hace veinte años”. Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa*, (1966).

¹⁰³ “Astilla en el ojo: que se conserve un signo llevado a través de la oscuridad”. Paul Celan, *Astillas* (1957).

CELAN, HELENA, LA MADRE, EL PADRE

A cuatro voces, como sea posible.

*En la oscuridad permítanme habitar, la tierra será dolor,
El techo desesperado apartará toda alegre luz de mí,
Las paredes de negro mármol humedecidas gotas llorarán,
Mi música, infernales rechinantes sonidos, destierra al sueño
amistoso.*

*Leche negra del alba la bebemos de tarde
la bebemos al mediodía y de mañana la bebemos de noche
bebemos y bebemos
cavamos una tumba en los aires allí no hay estrechez
Un hombre vive en la casa tu cabello de oro Margarita
azuza sus perros contra nosotros nos regala una tumba en el aire
juega con las serpientes y sueña la muerte es un maestro de
Alemania*

*Así prendido a mis penas, y a mi tumba anclado,
Oh déjenme, vivientes, vivientes, morir, hasta que la muerte llegue.*
(2005:152)

la intertextualidad opera a través de un montaje de versos de algunos de los poemas más famosos del autor, recreando de esta manera una nueva modalidad de interlocución poética.¹⁰⁴

¹⁰⁴ **Fuga de la muerte**

Negra leche del alba la bebemos de tarde
la bebemos a mediodía de mañana la bebemos de noche
bebemos y comemos
cavamos una fosa en los aires no se yace allí estrecho
Vive un hombre en la casa que juega con las serpientes que escribe
que escribe al oscurecer a Alemania tu pelo de oro Margarete
lo escribe y sale de la casa y brillan las estrellas silba a sus mastines
silba a sus judíos hace cavar una fosa en la tierra
nos ordena tocad a danzar
Negra leche del alba te bebemos de noche
te bebemos de mañana a mediodía te bebemos de tarde
bebemos y bebemos
Vive un hombre en la casa que juega con las serpientes que escribe
que escribe al oscurecer a Alemania tu pelo de oro Margarete

La poesía de Paul Celan y sus inscripciones autobiográficas son las alternativas procedimentales subsidiarias del desnudamiento del proceso de desintegración corporal de los sujetos sometidos a la extrema violencia política. Ese es el tipo de agenciamiento de un orden político que funda el texto de Tantanian. La historia fragmentada da cuenta de la vida del poeta, de sus padres y de Helena en un campo de concentración nazi y se podría asegurar que toda ella está narrada desde lo corporal.

El "Yo soy" con el que Celan, a partir de una canción de la infancia, ratifica su condición de sujeto, sin embargo, se muestra como el canto inaugural del inicio del proceso de borramiento de la identidad que va quedando grabado en la carne: la cabeza rapada, la revisión del recto y del sexo, la inscripción del número en el brazo:

Cuando aquel hombre hizo que me acostara boca abajo en una mesa para que me revisaran el recto y los órganos sexuales, todas las cosas de mi vida pasada se evaporaron (...) Familia, hogar,

Tu pelo de ceniza Sulamit cavamos una fosa en los aires no se yace allí estrecho
Grita hincad los unos más hondo en la tierra los otros cantad y tocad
agarra el hierro del cinto lo blande son sus ojos azules
hincad los unos más hondo las palas los otros seguid tocando a danzar
Negra leche del alba te bebemos de noche
te bebemos a mediodía de mañana te bebemos de tarde
bebemos y bebemos
vive un hombre en la casa tu pelo de oro Margarete
tu pelo ceniza Sulamit juega con las serpientes
Grita que suene más dulce la muerte la muerte es un Maestro Alemán
grita más oscuro el tañido de los violines así subiréis como humo en el aire
así tendréis una fosa en las nubes no se yace allí estrecho
Negra leche del alba te bebemos de noche
te bebemos al mediodía la muerte es un Maestro Alemán
te bebemos de tarde y mañana bebemos y bebemos
la muerte es un Maestro Alemán su ojo es azul
él te alcanza con bala de plomo su blanco eres tú
vive un hombre en la casa tu pelo de oro Margarete
azusa sus mastines a nosotros nos regala una fosa en el aire
juega con las serpientes y sueña la muerte es un Maestro Alemán
tu pelo de oro Margarete
tu pelo de ceniza Sulamit

De Amapola y memoria (1952)

ocupación y posesiones fueron ideas que olvidé cuando grabaron el número en mi brazo. (2005:140)

Teatralmente, tanto el nombre de Celan como su propio cuerpo, son sometidos a la experiencia de la desintegración hasta que la escena sólo queda habitada por un fantasma, una apariencia o un desmedro ontológico:

Yo soy yo.

Aire soy. (2005:140)

Mi apellido se confunde con las letras de la noche. (2005:141)

Mi voz es brutal oscuridad. (2005:143)

El cuerpo se sumerge en la más cerrada oscuridad

CELAN en un espacio invadido por la sombra. (2005:153)

Hunde su cuerpo en la tierra. Es de barro ahora. (2005:155)

La obra se hace cargo de las representaciones más radicales de los cuerpos sojuzgados: pelados, insomnes, ulcerados, hasta la pérdida de los rasgos físicos que los identifican genéricamente:

Ahora mismo es difícil encontrarlas en el cuerpo. Las tetas, digo. No sé dónde están. (2005:148)

Se insiste en una configuración corporal fragmentada, no sólo a través del montaje discursivo, es decir, de la intertextualidad manifiesta con la poesía de Celan sobre todo el libro titulado *Amapolas y memoria* y más precisamente el poema, "Fuga de la muerte", sino también, por la idea de sujetos astillados, partes o esquirlas de un todo ya disuelto o por lo menos imposible de recomponer, condición desde la cual sólo es posible vislumbrar un mundo astillado.

La obra apuesta por una perspectiva *fenomenológica de la amputación* como registro ideológico:

Enfermo, me despedía de este mundo y la luz oscilante de mi cuerpo era sólo un tibio rescoldo que el viento se empeñaba en deshacer. Hundido en las astillas observaba el paisaje: los cuerpos ulcerados, los gritos, la sangre derramada y los humos ascendiendo como debían ascender mis catedrales. La muerte, en aquel paisaje, se igualaba a la identidad. (2005.160)

El cuerpo como representación demandó a lo largo de la historia de la invención de metáforas que pudieran comprenderlo: unas veces, la apelación a analogías entre anatomía y naturaleza; otras, entre anatomía y tecnología. Arthur Danto señala:¹⁰⁵

De la misma manera que nuestra comprensión del cuerpo como objeto depende de metáforas extraídas de la ingeniería, nuestro conocimiento del cuerpo vivido requiere de metáforas extraídas de la estructura de los textos. (2003:250)

Y continúa describiendo un itinerario que abona la relación entre cuerpo vivido y discursividad a través del tiempo: para Locke, el alma (en el sentido de cuerpo vivido, como es tomado por Danto) tiene la estructura de un diccionario con ideas de orden superior; para Platón, tiene la estructura de una conversación; para Hegel, la estructura de una narración; para Freud y Lacan, la de un historial clínico; para Joyce, la de un soliloquio.

¹⁰⁵ Desde una perspectiva filosófica Danto vuelve a pensar, a partir de los paradigmas de la actualidad, el problema de la relación cuerpo-mente y cuerpo-cuerpo. Considera a los individuos como sistemas de representaciones que construyen a su vez representaciones de mundos reales y posibles que pueden ser fallidas. La tesis central del libro aborda el conflicto que surge de la plasmación material de las representaciones y la verdad: "El mundo en que nos representamos depende del lugar de la historia en que nos encontremos y de qué tipos de representaciones están a nuestra disposición en esa situación" (2003).

En el recorrido que el filósofo norteamericano diseña falta la mención a Foucault, quien entiende como relación fundamental para explicar las estrategias de constitución y ejercicio del poder, el vínculo entre cuerpo y discursos producidos en determinados contextos históricos. De esta manera el pensamiento arqueológico de Foucault ha dado origen a nociones fundacionales como las de *anatomopolítica* y *biopolítica*.

El *cuerpo vivido* es el que adquiere relevancia en estas representaciones, ya que aparece participando en las empresas humanas básicas del trabajo, el enfrentamiento, la afectividad, formado por partes manipulables a través de las cuales se lo puede enaltecer o, por el contrario, se lo puede humillar. La condición de su materialidad y la consideración de su extensión espacial, son las premisas básicas que constituyen dicho estatuto de representabilidad. Mary Douglas (1997) ha analizado la dimensión social como cuerpo y las tramas de orden simbólico que tales dimensiones adquieren:

(el cuerpo físico) es un microcosmos de la sociedad, que se enfrenta con el centro de donde emana el poder, que reduce o aumenta sus exigencias en relación directa con la intensificación o relajamiento de las presiones sociales. (1997:97)

La existencia de un centro de donde emana el poder es el principio básico de la dinámica de cualquier organización, sistema o comunidad. Ahora bien, ese poder puede intensificar o distender la presión ejercida sobre el cuerpo social propiciando una sociedad fuertemente controlada, en términos de Douglas, *ritualizada* o una construcción social des-controlada, en los mismos términos, *no ritualizada*. El interrogante que la obra habilita tiende a mostrar cómo los sujetos son sometidos a una intensificación tal de la presión ejercida por ese centro de poder que hace estallar el cuerpo físico y desarticula, por lo tanto, el cuerpo social creando una sociedad

indiferenciada, desubjetivizada, fuertemente controlada en su conciencia. Si las dos dimensiones corporales se fusionan o se enfrentan, la del yo y la de la sociedad, la tensión que existe entre ellas es lo que permite deducir ciertos significados, ya que el cuerpo físico es un depósito de información, una superficie en donde se graban datos, historias, poderes, donde sedimenta la memoria. Pero, al mismo tiempo, es fuente de información, es documento de revelación de contenidos sociales, políticos y culturales al que podemos acudir para leer fragmentos de la historia.

Hugo Vezzetti (2003) al estudiar la lógica de los campos de exterminio en la Argentina de la última dictadura militar, analiza las condiciones en que las formas atroces de violencia tienden a diluir las situaciones de inhibición moral, una de las cuales, por su eficacia para la lógica irracional del régimen, consiste en que las víctimas sean previamente deshumanizadas. En la obra, el final del proceso, es decir, el borramiento absoluto de la identidad y por consiguiente, la pérdida de todo estatuto de lo humano sucede en la confusión y mutación de los hombres en animales como aparece descrito en el acercamiento erótico entre Helena y Celan que culmina en:

Un apareamiento: HELENA y CELAN.

La brutalidad del acto es acompañada por el más profundo de los silencios.

El proceso de indiferenciación de los sujetos comienza por las identidades duplicadas hasta arribar a la multiplicidad de versiones; continúa con el travestismo y con la con-fusión de los roles socialmente estipulados (conyugales, filiales, paternas); hasta las disoluciones corporales a través de todas sus variantes escatológicas: las enfermedades, las deformaciones físicas, las mutilaciones, las vejaciones y torturas y, lo sexual en el linde con lo obsceno y pornográfico

*Esta cabeza mía se está rompiendo
Los músculos y la piel ceden, mi cabeza se abre, estalla.
Por este hueco doy a luz mis órganos.
Mi cuerpo se desorganiza (...)
Así, entonces, Celan:
Un montón de cuerpos esquirras
sangre y agua sucia. (2005:150)*

Llegado hasta aquí, es dable traer las apreciaciones teóricas que introduje en el "Capítulo 3 de la Primera Parte" de este trabajo a fin de profundizarlas.

La alusión simbólica al cuerpo hueco y al cuerpo esquirra que *Comedia. Un maestro en Alemania* propone, es la manifestación del *grado cero* de la corporalidad de los sujetos o el *cuerpo sin órganos* en los términos en que Deleuze lo define. El cuerpo sin órganos es lo que queda cuando se ha suprimido todo: el nombre, el fantasma, el conjunto de significancias y subjetivaciones. No se trata de "mi" cuerpo —dice Deleuze— sino de "yo" en él: "lo que queda de ese sujeto inalterable, franqueando umbrales".

De ningún modo el cuerpo sin órganos es una noción, un concepto, más bien es una práctica o un conjunto de prácticas porque: "El cuerpo sin órganos no hay quien lo consiga, no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite", y la cuestión es cómo sortear el umbral de dicho simulacro de organicidad, pero no sólo eso sino también el precio que el sujeto está dispuesto a pagar por esa acción: por permanecer en ese cuerpo sin órganos como en un cuerpo que es sólo "huevo".

Lo que atenta contra el cuerpo sin órganos no son los órganos, es el organismo. Para Deleuze, la organización orgánica de los órganos, es decir, el sistema, es el motivo fundamental de la rebelión del cuerpo sin órganos. Si bien la fragmentación y dispersión corporal clausuran

la posibilidad de una imagen corporal total (el organismo o el sistema), este teatro encuentra en ello la única alternativa válida de representación corporal en plena consonancia con los planteos ideológicos y estéticos de la posmodernidad. La distinción que la fenomenología convirtió en centro de su pensamiento, es decir, la diferencia entre *cuerpo* y *carne* es la que sitúa el lugar que ocupa el cuerpo como espacio de experimentación y metamorfosis en el imaginario de fin de milenio. El cuerpo como un objeto más *en* y *del* mundo; la carne, en cambio, como una modalidad viva y consciente de la identidad intersubjetiva. Y, más, la carne como una totalidad que se da en el cuerpo y el cuerpo que se relata a través de la vivencia total, condición de reciprocidad necesaria para un enfoque sociológico del cuerpo definido, no sólo por los factores biológicos, sino, además, como una forma moldeada por la interacción social.

En efecto, en la dramaturgia de Tantanian, la teatralidad parece desdecirse de su razón de ser para afirmarse en la descorporeidad. O mejor: más que desdecirse, en realidad lo que hace es inscribir un proceso en el cual la relación sujeto–objeto deviene en la mostración cruel del vínculo objeto–objeto. No se trata de la desaparición del cuerpo porque el cuerpo siempre está en el teatro, sino que ese cuerpo queda separado, intencionalmente cortado de los lazos que lo unen a una subjetividad. Así considerado, el cuerpo cartografiado por Deleuze en *Mil mesetas* se presenta como:

- La destrucción en el cuerpo hipocondríaco.
- El ataque externo en el cuerpo paranoico.
- La lucha interna en el cuerpo esquizofrénico.
- La plurivocidad orgánica en el cuerpo drogado.

- La clausura hermética en el cuerpo masoquista.

Entonces, pienso el tránsito o pasaje de esa representación del *cuerpo vivido* a la de experiencia de *descorporeidad* y su consecuente impacto en la estructura de la subjetividad, como el registro de la caída del cuerpo y como devenir de cuerpo que *dice* a cuerpo *enmudecido*. En similares términos teóricos, Alfonso De Toro, ha analizado tales inscripciones corporales en el grupo Periférico de Objetos dirigido por Daniel Veronese, a partir del cual ha elaborado su categoría de: *presentacionalidad objetal* (2006).

La presentacionalidad objetal es un concepto que, por un lado, refiere la obliteración del carácter representacional de las prácticas artísticas en la posmodernidad, es decir, sólo presentación o mostración y, por otro, la posibilidad de que el sujeto sea sólo reductible a la posesión de un cuerpo objeto y no ya, de un cuerpo vivido:

CELAN

Dice uno de ellos. Y ella no entiende. No puede entender. Mi madre se abandona al sonido repetido de los tiros en la nuca. Otro hombre me trae desde lejos y me enfrenta al cuerpo derramado
la novela de Saer nadie, nada nunca:

Largo silencio.

Nadie.

Silencio.

Nada.

Silencio.

Nunca.

Silencio.

Y luego

sobre el espacio

se derrama

la espesa

oscuridad. (2005:157–158)

El cuerpo desarticulado, derramado, ya desaparecido en sus marcas distintivas es lo que queda en el final, en la muerte violenta, configuraciones al servicio de la intensificación del cuerpo mudo de Celan, del cuerpo con “pechos agostados” de la madre (2005:151), de las “estatuas de sal” en las que se han convertido sin posibilidad de articulación de la palabra redentora.

Julia Kristeva en su famoso artículo “Aproximación a la abyección”, define lo abyecto como:

una de esas violentas y oscuras rebeldías del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece de un afuera o de un adentro exorbitante, expulsado más allá de lo posible, lo tolerable, lo pensable. (1983:110).

Ya he aludido a las concepciones y posibilidades de la abyección como alternativa de definición de identidad en el movimiento yuxtapuesto de atracción/repulsión.

Movimiento contradictorio a través del cual en la expulsión se afirma la inclusión como conjuración de esa lista deleuziana de subversiones contra la corporalidad entendida como organismo, es decir, como organización armoniosa y apolínea de los órganos del cuerpo, representación funcional al pensamiento médico. Tanto la abyección de Kristeva como el cuerpo sin órganos de Deleuze, alientan la figura de la desorganización del organismo, de su metamorfosis transgresora y, en última instancia, de la figura excesiva de lo monstruoso que remite directamente a la carne como espacio donde se conjuga el miedo a la muerte, el erotismo y la transformación supurante de la astilla.

La experiencia extrema de la violencia política ejercida en los cuerpos, de la cual el Holocausto es su representación más cruel pero

que en Latinoamérica registra también sus casos testigo, se implica con aquel límite al que se enfrenta la palabra para contar el horror, expuesto en la tesis benjaminiana. En *Un cuento alemán* aún perdura cierta euforia y optimismo sobre la eficacia de la palabra poética que es capaz de contar el horror de la locura. Muy por el contrario, en *Comedia. Un maestro en Alemania* la redención por esa misma palabra poética es inviable ya que se ha arribado al silencio radicalizado de la experiencia de lo indecible:

Nadie habita entre los cuerpos enlazados

Ni en el silencio

Ni en la letra (...)

En la lengua de los asesinos

Se encuentra

la respuesta

Silencio

El silencio

Y la destrucción

Definitiva. (2005:156–157)

*Juego de damas crueles*¹⁰⁶ pone en evidencia un recurso muy novedoso e implícito: el movimiento de repliegue hacia la obra misma de Alejandro Tantanian. La hermana de Von Kleist de la que éste se despide en la carta que cité anteriormente, es Ulrika, que llamativamente es el nombre del personaje principal de *Juego de damas crueles*, así como Enrique, o las diversas versiones de los Enriques de esta obra, emulan al personaje de Heinrich en *Sumario de la muerte de Kleist*. De esta manera, lo transtextual como modo literario generalizado, se verifica, por un lado, hacia adentro de la

¹⁰⁶ Escrita en 1995, obtuvo en mayo de 1997 el primer premio "Florencio Sánchez" al mejor espectáculo, mejor dirección, mejor escenografía. Estrenada en las Caballerizas del Museo Blanes en Montevideo, representó a Uruguay en el I Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires en 1997.

obra del propio autor; pero, además, movimiento hacia afuera que se evidencia desde el inicio mismo en la recuperación de la poesía a través de los epígrafes de Bertolt Brecht: “¡Qué tiempos estos, cuando hablar sobre árboles es casi un crimen! Porque ello encierra un silencio sobre tantos crímenes” (2005:9) y de Paul Celan: “¿Qué tiempos son estos/ cuando hablar es casi un crimen/ porque ello encierra tanto ya dicho?” (2005:9). Epígrafes que accionan lúdicamente a partir de la diseminación del sentido en el juego de las dos versiones de la cita de los poemas y que habilitan una complejidad de referencias construida a partir de la lectura. Bien vale para este caso, el difundido concepto de intertextualidad de Kristeva —noción más restringida que la estudiada por Genette— como aquella relación de referencias textuales que se establecen a partir de la instancia de lectura, en este caso autoral. También, como en el caso de *Sumario...* en la intervención del personaje Heinrich, lector de los textos de Kleist y luego testigo escriturario de la versión teatral de la ficción. Es decir, los epígrafes casi iguales, ofrecen sin embargo, su disidencia a partir de instancias de lecturas: Celan leyendo a Brecht, Tantanian leyendo simultáneamente a Celan y a Brecht desde una situación límite que indaga sobre el deber ser de la poesía. La indicación inicial que presenta a los personajes asume el gesto de la poesía en, por un lado, el diseño versificado que funciona para nombrar y caracterizar psíquica y físicamente a los personajes; por otro, en el ritmo anafórico generado por tal repetición:

ULRICA, la vengadora del asesinato/ vestirá de hombre.

LEOPOLDA, la que nunca ceja/ cantará sin descanso.

JULIANA, la envidiosa/ se perderá en todos los reflejos de su imagen.

ENRIQUE, el muñeco que sobra/ irá vestido de verde.

ENRIQUE 1, el muñeco de Ulrica/ irá vestido de amarillo.

ENRIQUE 2, el muñeco de Leopolda/ irá vestido de rojo.

ENRIQUE 3, el muñeco de Juliana/ irá vestido de azul. (2005:11)

Se desconstruye el sentido tradicional de la didascalía o acotación ya que el presente texto es menos una indicación para una futura puesta en escena que un juego poético convocante de los nombres de los personajes, sus cualidades y sus trajes de manera peculiar. En los pasajes de escena a escena también se recurre a lo antiteatral poético, al resolver la indicación con el término "disolución" tanto para la entrada y salida de personajes como para los cambios de escenas: "caemos en la sombra" (2005:16). Asimismo, éstos últimos alternan con la evolución de la trama a través de nombrarlos como los pasos del juego de damas: "Primer tiro y consecuencias" (2005:16).

Juego de damas crueles yuxtapone los avatares de un juego con una historia: el asesinato o sacrificio de un padre y un hijo (filicidio), el asesinato de un hijo a su padre (parricidio) y de la muerte entre hermanos (fratricidio) en una perversión del mito bíblico: Isaac ofreciendo a su hijo en el monte. Se invierte la historia bíblica, como queda expresado en el relato de Enrique en la escena: "Desde el casillero de llegada":

(...) y así poder contarte la historia del padre y el hijo que van al monte. La historia del padre que llevó a su hijo más querido al monte para ofrecerlo en sacrificio, y el hijo decidió defenderse, no quiso ser sacrificado y sacó un cuchillo que escondía bajo las ropas y abrió la carne del padre. (2005:19)

A partir del sumario de lo sucedido, se instala la ambigüedad sobre la muerte: quién mató a quién: el hijo al padre, el padre al hijo, luego, las hermanas al hijo. El problema de la desaparición corporal, la disolución de la carne, la fragmentación del cuerpo y la devolución de los pedazos que ofrecen las imágenes de las representaciones en los espejos, es decir, todo un universo de sentido gravita de manera

fundamental en torno a los conflictos de identidad/desidentidad de los sujetos contemporáneos y se constituyen en los motivos principales de la obra:

JULIANA: como la que provocaste querido hermanito en el cuerpo del padre hace ya un tiempo esa mano hundiéndose en la carne cansada del padre y todo el cuerpo del padre entonces enterrado en la tersa superficie del espejo descansando detrás del espejo desde entonces en todos los espejos la herida púrpura y compleja la herida abierta del padre y la mano firme del hijo en el monte. (2005.23)

La verdad de los hechos en torno al sacrificio padre/hijo se ve afectada por el perspectivismo desestabilizador de los relatos en boca de diversos personajes, por ejemplo, en el relato de Juliana que invierte lo narrado por Enrique y retoma el ascenso de ambos al monte: la pira sacrificial, el cuerpo tendido desnudo y ungido con aceite del hijo, el cuchillo que descubre el padre, hasta que la escena se suspende al sugerir el abuso sexual que tanto el personaje de Enrique como el de Juliana, padecen de su padre:

JULIANA: (...) El hijo espera la mano del padre hundiéndose en los cabellos húmedos de aceite para asestar el golpe final. El padre se detiene en la entrepierna. (2005:33)

De esta manera, las dos historias quedan homologadas por las escenas idénticas de la muerte tanto del padre como del hijo. Estas cuatro mujeres/hermanas/hijas son las propiciadoras del mal, las instigadoras al parricidio, las que padecen la soledad y anhelan obsesiva y obscenamente al hombre casi como evocación de la condición femenina representada por el más trágico teatro lorquiano.

Se despliegan en medio de la poesía, de lo sagrado y de lo lúdico como locura y situación siniestra, una serie de textos apropiados y pervertidos que el mismo autor declara como estrategia:

Diversos motores para generar la obra: la leyenda de Isaac y Abraham, el texto de Kierkegard Temor y Temblor, siempre la literatura. (2005:181)

En el inicio de la obra, la evocación del mito griego de las erinias. De lo argentino, quizás cierta idea de silenciamiento autoimpuesto en los argentinos sobre todo cuando al reconocimiento de crímenes se refiere. De lo político, lo filosófico y poético nació la obra. (2005:182)

(...) reconocerse en la seriedad o "zona mítica" que el texto posee. Tengo una afinidad malsana con lo lírico y con lo pornográfico (191). (2005:181–197)

Lo bíblico o los textos sagrados también funcionan como apertura de *La tercera parte del mar*,¹⁰⁷ a partir de una cita proveniente del Apocalipsis:

Tocó el segundo Angel...

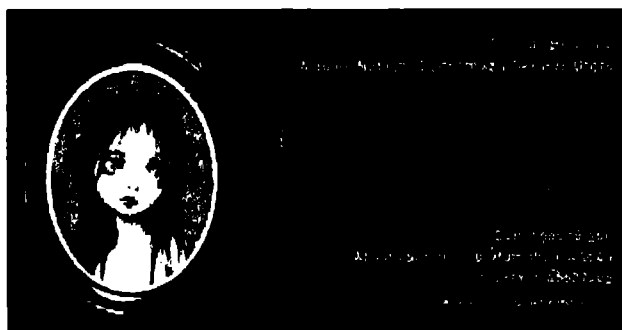
Entonces fue arrojado al mar algo como una enorme montaña ardiendo, y la tercera parte del mar se convirtió en sangre. (2005:88)

El propio autor señala las referencias: "Parte también de la literatura. De la fascinación de una obra de Calderón de la Barca, *La vida es sueño*" (2005:184) y de Marcel Proust según lo demuestra otro de los epígrafes.

¹⁰⁷ La obra escrita entre 1994 y 1996, obtuvo el primer premio del concurso *Hacia una nueva dramaturgia* otorgado por CELCIT en 1995. En abril de 1999, se estrenó en el Teatro Babilonia.

En este caso, además de todos los recursos poéticos de los señalamientos didascálicos, de la complejidad de la trama en las versiones y reversiones de la historia contada por Rodrigo y Victoria, se vuelve a poner en escena el problema de la responsabilidad de la muerte/ asesinato: Rodrigo a Victoria, Victoria a Rodrigo, o la misma persona en el trance esquizofrénico y se suma un trabajo poético que rememora las proposiciones más frecuentadas sobre la obra de Pizarnik: oscuridad/poesía/locura/muerte. No es un dato menor el hecho de que el personaje de Victoria sea poeta.

Los conflictos de identidad o, mejor, de fragmentación de la identidad están representados apelando a la iconicidad especular pero introduciendo el vacío identitario a partir del problema de los nombres propios.



La tercera parte del mar

Paolo Virno (2004) asegura que la corriente filosófica del nominalismo que debería restringirse al problema de los nombres propios, encuentra un límite para responder a preguntas en torno a *si* y *cómo* el nombre propio puede, en verdad, ser tal (2004:52). Pretendiendo, casi desde el sentido de uso corriente, que el nombre sea una ontología particular, el nominalismo no puede plantear satisfactoriamente *“ni siquiera* su problema más característico” (2004:52). Esa falla en la nominación de lo singular, es lo que se pone en evidencia en la obsesión por que un otro nombre: *“VICTORIA: Así está bien. Eso es: nómbreme”* (2005:61) que se

sostiene en dicha premisa básica, referida por Virno y que asevera que los nombres propios afirman una identidad. La insistencia porque se nombre debería, en la postura filosófica de Virno, reconocer la importancia de la nominación *si y sólo si*, nombrar no es esgrimir una opinión o aseveración de los entes sino el hallazgo sobre las múltiples y distintas teorías del funcionamiento de las palabras y cómo los nombres propios más que reducirse a una ontología, son o deberían ser un acto de fundación (2004:55). Ahora bien, el sometimiento a un centro de poder que aspira a la desintegración y des-identificación de los sujetos, comienza con el borramiento del nombre diluyendo, a partir de él, la categoría de sujeto para llevarla a una categoría genérica y luego a una entidad abstracta como la del desaparecido.



La tercera parte del mar

Se advierten distintas fases en todo proceso de desidentidad: primero, el nombre propio funciona como señuelo para capturar una identidad, luego, rápidamente esa identidad capturada o contenida en el nombre, se pone en duda, es decir, el nombre propio comienza a sonar vacío, ya no nombra ni designa, por último, el olvido del nombre o la imposibilidad de articularlo, es el final del proceso que supone la desaparición. Este tratamiento del nombre propio reconoce como antecedente insoslayable en el sistema teatral argentino, el obsesivo reclamo de Emma a Martin en *El campo* de Griselda Gambaro y toda la intriga desarrollada en *El nombre* también de la

misma autora, obra escrita para el primer ciclo de Teatro por la Identidad.

En estos casos de procesos de in-nominación se ponen en juego las tesis que sostienen que las dos únicas posibilidades de nominación singular para referenciar cierta unicidad son los pronombres "yo" y "esto",¹⁰⁸ es decir, el nombre propio no da cuenta de una unicidad si no aparece un componente descriptivo que los determine. Por eso, del nombre se pasa al cuerpo como deslinde de inscripciones de identidades.

"Mi nombre es Victoria. Y no es mi verdadero nombre. Pobre Victoria" (2005:61) es la duda que transita por el sujeto expuesto a los efectos de la instauración de una mecánica de desaparición que sucede cuando la presión ejercida por el centro de poder se va consolidando. En *La tercera parte del mar* la explicitación de la existencia de dicho poder que arrasa el cuerpo y la subjetividad aparece en el relato autobiográfico del personaje en el que narra el enclaustramiento, la tortura y la violación por parte del padre: "Mi padre cuando nací, me encerró en un cuarto oscuro. Hasta los nueve años. Las montañas de caca. Los lagos de pis. El agujero de la comida" (2005:61), y el abuso sexual que efectivamente van señalando los pasos en el proceso de desintegración de la mujer. Los sujetos cuyos cuerpos han sido victimizados, experimentan la alienación del acontecimiento cambiando u olvidando sus nombres y el de los otros como síntoma de un saber perdido y de una forma penosa de conversión profunda que implica el "no soy".

¹⁰⁸ Es lo que aparece en el minucioso análisis que Paolo Virno emprende sobre la teoría de Bertrand Russell acerca de los nombres propios, los pronombres y la autorreferencia (2004:58–85): "sólo porque la autorreflexividad característica de 'esto' y de 'yo' se presta bien a garantizar el reenvío del nombre a sí mismo, que es en lo que consiste finalmente, la denotación entendida lógicamente" (2004:78).



La tercera parte del mar

Así como nombrar es un acto violento que marca el pasaje de un organismo al de un cuerpo viviente, de la misma manera, perder el nombre o estar impedido de nombrar supone un siniestro pasaje de cuerpo viviente a organismo inerte o a organismo sin subjetividad. Hugo Vezzetti (2003)¹⁰⁹ al estudiar, como ya referí, la lógica de los campos de exterminio en la Argentina de la última dictadura, analiza las condiciones en que las formas atroces de la violencia tienden a diluir las formas de inhibición moral. Una de esas modalidades es que las víctimas sean previamente deshumanizadas. El ultraje del nombre propio es la primera e inmediata forma de deshumanización: “Cuando me llame, nómbrame. Tengo terror a desaparecer” (2005:65), asegura Victoria. El temor a olvidar el nombre es el terror a dejar de ser persona por ello se originan formas de resistencia, una de las cuales es la obsesión porque el nombre perdido sea recuperado momentáneamente por quien asume la voz de lo mismo, en este caso Rodrigo. Es decir, si la lógica del exterminio suele sostenerse en la inhibición de mecanismos de sobrevivencia, frente a ello, cualquier

¹⁰⁹ Su libro *Pasado y presente* reflexiona sobre la guerra, la dictadura y la sociedad durante el proceso militar, a partir de un análisis crítico, dejando de lado el tono testimonial que suelen tener los escritos referidos a esta temática. Desde varios frentes analiza las condiciones precedentes al golpe del '76, las condiciones de posibilidad social que facilitaron ese hecho, el proceso de barbarización política y la degradación del Estado, el compromiso social, la dinámica de los campos de concentración, y la proyección, en el presente y hacia el futuro, del hecho político, abordando la problemática de la memoria social y la transmisión de esa experiencia.

forma de resistencia depende de crear las condiciones para establecer algún marco de asociación y decisión colectivas, una asociación que permita reconstruir un nosotros.

Esta posibilidad de reconstrucción, en primera instancia, estaría dada por la recurrencia desesperada a poder nombrar—me y nombrar a los otros porque en el sujeto existe la necesidad de la articulación de un yo con un nombre propio y con un cuerpo individual y social en el intento salvador de hipotetizar, aunque más no sea, un nosotros posible dentro de ese espacio arrasado y desintegrado. Sin embargo, en *La tercera parte del mar*, la desintegración padecida da lugar a las formas límites de la locura y de la repetición del acto violento: Victoria encerrando a Rodrigo, sometiéndolo a la tortura y a la vejación y, finalmente, matándolo. De esta manera, en la obra quedan frustrados todos los intentos de articulación de un nosotros capaz de revertir la situación de presión y ejercicio de poder violento y por lo tanto, de avizorar algún atisbo de salvación. Las letras del nombre no designan, son disecciones semánticas en las que resuena el eco de otros nombres, proposición que no pretende convertirse en un planteo existencialista o esencialista sino que es el reconocimiento de un vacío histórico arrasado que es necesario reconstruir si se desea conjurar la erosión de la memoria y desactivar la amenaza persistente del nombre propio como no identidad:

Comencé a besarlo y deseaba fervientemente que pronunciara mi nombre. Pero lo había olvidado. Además, estaba muerto. (2005:69)

El asesinato de Rodrigo es la muestra de la acción impotente de tales conjuros.

También en el afán de desbaratar la unicidad, el uso del espejo como objeto dramático privilegiado de ruptura es otro de los recursos desplegados. El espejo es una de las obsesiones de Victoria, en un uso simbólico de amplio espectro que va: desde la imagen como

reflejo, pasando por la proyección de la imagen deformante, hasta su disolución. En esta obra, pero se podría expandir su uso a la mayoría de las obras de Tantanián, el espejo adquiere el valor previsto por la definición foucaultiana del espacio como uno de los emplazamientos privilegiados en nuestra contemporaneidad, emplazamiento que contiene a todos los otros y que se vincula con el resto de los emplazamientos señalados por Foucault como espacios de contención macro: la *utopía* y la *heterotopía*.

¿Qué refleja el espejo, objeto siempre presente en la escena? En la mayoría de los casos, imágenes que no se corresponden con lo que proyectan, identidades puestas en duda, identidades perdidas, cuerpos fragmentados: "El espejo duplica su desnudez, la vomita. Devuelve el cuerpo desnudo de Rodrigo al espacio, al sueño de Victoria" (2005:75) dice la didascalia de la "Escena Nueve" donde Rodrigo queda confundido con el padre torturador y abusador desde el relato mismo. El sueño adquiere el valor material de reflejo especular de una realidad evocada en la mente femenina en la que, la llegada azarosa del hombre a esa casa, inmediatamente activa el acontecimiento traumático y entonces se procede por identificación o similitud del hecho coercitivo de la infancia.

Foucault (2008) sostiene que el espejo es un emplazamiento mixto que reúne en sí tanto la utopía, porque define un lugar irreal ("*me veo donde no estoy*") como también la heterotopía, porque el espejo existe realmente y a partir de él: "*me descubro ausente en el lugar que estoy, puesto que me veo allá*". Un contraemplazamiento, lugares absolutamente otros que presentándose como localizados, sin embargo, proceden por descolocación y funcionan para cancelar, compensar, neutralizar o purificar. En efecto, el funcionamiento del objeto desde el primer momento del encuentro del personaje de Victoria con Rodrigo (2005:61), diseña movimientos de desplazamiento y deslocalización de situaciones, de discursos y de imágenes corporales, una modalidad espacial inquietante, un espacio

fundado y habitado entre los “dos espejos enfrentados” (2005:78) y finalmente, una tercera parte en el mar entre las dos orillas.

Una anatomía de la sombra,¹¹⁰ obra del año 2000 estrenada como parte del espectáculo *Todos al teatro* (2002), está compuesta a la luz del devenir hacia la descorporización de los personajes del teatro de Tantanian. Desde el oximoron que el título explicita, la obra adquiere el valor de exploración y manipulación del mito clásico sobre el cuerpo textual dramático. De esta manera, el proyecto escriturario tiende a hacer decir al mito lo que éste calla, es decir, Eurídice y Orfeo, como la proyección de la sombra de un original, como el trabajo con escalpelo sobre lo que el mito ha silenciado y esconde, como la mirada que desconstruye la heroicidad de los personajes míticos.

No se trata más que de una gran interlocución poética en forma de soliloquio que enuncia el personaje Ella: sin nombrarla, el pronombre repone la identidad de Eurídice quien enuncia, expresa y canta, no sólo las secuencias narrativas fundamentales del mito, sino también y sobre todo, su angustia, la percepción sobre su hombre (Orfeo), el instante de la conversión de ambos y la reducción de su existencia a la de un espectro: “ser entonces este espectro entre espectros” (2007:65).

La poesía además de componer la humanidad de los personajes, vacía el mito de historia ejemplar y didáctica, degradándolos corporalmente y posicionándolos como protagonistas y a la vez espectadores de su propia historia. En realidad, la extensa poesía enunciada por el personaje femenino destruye lo que de mítico encierra el nombre de Eurídice para, una vez disuelto, reconstruir una identidad humana y, no ya mítica, como eje central de la nueva historia. La extensa poesía canta el proceso de descenso al infierno,

¹¹⁰ Las citas del texto pertenecen a la edición del 2007, *Nuevo Teatro. Alejandro Tantanian*, Losada.

el rescate o salvación por el amor, el descuartizamiento del hombre, el castigo final y la devolución a un estado de identidad difusa o espectral en la que, sin embargo, ya todo es posible de ver y entender. La omnicompreñión del final reedita en el movimiento intertextual, no sólo el mito clásico sino también, todas las versiones que de él se han escrito a lo largo de la historia y, en última instancia, devuelve el texto al centro mismo de la literatura argentina, a Borges y, en particular, a uno de los pilares de su poética: el valor que adquieren los *instantes de iluminación* de sus sujetos a partir de los cuales, destruida la identidad, convertidos en nadie surgen, como alguien y todos a la vez:

Y puedo verlo. Veo su cara y sus manos, veo sus ojos desesperados, veo su boca abierta y su cuerpo volviendo sobre sus pasos, veo el dolor en su rostro, veo su cuerpo tan bello recortado en la sombra, veo la maravilla de sus pies sobre la tierra, veo la certeza de su amor, veo la dulce claridad de su alma, veo la sangre en sus venas, veo la cabeza alzada, las manos en alto, el grito suspendido, oigo que grita mi nombre, veo su grito en el aire, oigo otra vez mi nombre, caer sobre el vacío, veo al hombre en la sombra, veo a mi hombre en su camino hacia la luz. Lo veo y él me perdió. Lo veo y veo que sus ojos nada ven. (2007:68)

La interlocución habilita la cita casi literal del uso poético que adquieren las visiones aléfhicas borgeanas donde, el enceguecimiento momentáneo, inaugura una paradójal concepción ontológica por la que, sólo a partir del pasaje o proceso de destrucción de los propios datos biográficos y de los parámetros de individualidad se alcanza la identidad plena de ser *alguien*.

De esta manera, "nadie puede verme/ nadie puede oírme/ ni yo misma" (2007:63–64) da lugar al tránsito del mito y la historia ejemplar, a la poesía y la música: "mi nombre es música ahora./ Mi

nombre es el sonido de las aguas (...) mi nombre, la música que escuchan ustedes cuando las aguas suenan" (2007:71) resituando mito, poesía y recreación en el origen de todos los tiempos.

*El Orfeo*¹¹¹ se presenta como el contracanto a la voz anterior, a la de Ella y, de manera general, como continuidad de *Una anatomía de la sombra*. Pero también como pieza dramática independiente.

Así como *Una anatomía de la sombra* es la voz de lo que el mito calla, *El Orfeo* es la voz de lo que Ella calla en la anterior pieza de Tantanian, procedimiento en abismo que nos introduce en el laberinto de las voces al infinito que hablan y cantan verdades parciales, sólo pasibles de ser comprendidas por la reposición de otra voz. Un texto dentro de otro y distintos grados de teatralidad es la estrategia elegida.

La ficción tiene por protagonistas a Claudio, un escritor, el escritor de la pieza *El Orfeo*; Claudia, su pareja, enferma y paralizada en una cama y Artusi, un mediador entre la pareja, lector y crítico de los arrebatos líricos de su amigo. Los tres son las versiones respectivas de los personajes del mito: Orfeo, el compositor y músico; Eurídice, amor de Orfeo convertida en piedra y, Aristeo, el pastor que se entromete en la felicidad de los amantes y el causante de la muerte de Eurídice y el padecimiento por amor. Ella, el personaje, es salvada por el amor pero condenada a la contemplación de la anatomía de su subjetividad y arrojada a la eterna vivencia de la falta de experiencia amorosa. Ese estado de desgarramiento interno y de reconocimiento de la *nadería de la personalidad*, la condenan a un estado de inmovilidad, la colocan en el borde entre la vida y la muerte y la reifican en la otra orilla, aquella que la separa de su objeto de deseo.

Sólo la poesía es capaz de operar sobre ese deseo para transformarlo en experiencia. La misma certeza de inmovilidad que declara el discurso poético de Claudio/Orfeo al inicio de la obra:

¹¹¹ Es otra pieza escrita entre junio del 2001 y marzo del 2002, en Stuttgart pero no estrenada.

Alguien me dejó
—fui olvidado en este paisaje—
Alguien adivinó mi suerte
Y decidió
abandonarme
A la certeza de la inmovilidad.
Sólo porque el amor era mi destino.
Nadie nunca pudo dudar de aquello.
La soledad no sería mi reino.
La certeza del amor
Hizo de mí
esto que soy. (2007:76)

¿Qué es lo que está escribiendo compulsivamente Claudio? Porque *El Orfeo*, texto poético que le da a leer a Artusi y que éste juzga como “nada mal” (2007:86) no es el mismo texto que con igual título le lee a Claudia. Por un lado, un texto que linda con la cursilería poética, con la estilización extrema de la experiencia amorosa heterosexual sujeta a los parámetros de belleza y a las alegorías clásicas del amor celestial, leído por Artusi; y, por otro, su contrario con igual título: degradación, escatología, amor violento, experiencia homosexual, pornográfica y sadomasoquismo, leído por Claudia en el que la belleza queda anudada a lo infernal: “Es muy hermoso/ Se parece al infierno” (2007:91), juzga finalizada la lectura.

Sin embargo, los dos lectores consideran positivamente ambos textos. Podríamos hipotetizar que de lo que se trata es de inscribir modos estéticos en conflicto que afectan a la consideración de lo que es arte y, especialmente, literatura desde las vanguardias históricas en adelante. También, de la implicancia necesaria entre acto de escribir y acto de leer en sus dos alternativas complementarias: un mismo texto leído antitéticamente, distintos textos leídos

idénticamente y, entonces, la relatividad y arbitrariedad que se juega en toda cuestión de valor provocando una diseminación del sentido. Derrida ha definido que uno de los rasgos de la escritura literaria es "Retirarse. Ser poeta es saber dejar la palabra" (1989:96–97) liberándola de la sujeción a la interpretación para que la palabra hable por sí misma, desamparada y emancipada. El lenguaje literario es el lenguaje desatado que negando a su autor, al mismo tiempo lo ratifica en su existencia. Traer el pensamiento derridiano ante esta encrucijada que se escenifica acerca de la interpretación textual y de la semiosis ilimitada por la instalación de la diferencia permite pensar lo literario como acto, en el sentido de acontecimiento arrojado que desafía los límites de la comprensión. Mejor, desafía al lector en el poder que le otorga para atribuir sentido a un texto que se presenta como dislocado. Claudio escribe, Artusi y Claudia leen y la conflictividad que se gesta intratextualmente en realidad tiene su efecto hacia fuera de esa escritura. No está problematizada internamente la naturaleza de eso que con igual título y surgida del mismo autor, se presenta diferente. Dentro de la ficción dramática, no se constituye en conflicto el hecho de las lecturas simultáneas del mismo texto al que se dota de sentidos opuestos, somos nosotros los lectores, devenidos probablemente en futuros espectadores, los que apreciamos esa diferencia que perturba.

El texto maneja un procedimiento novedoso por el cual parte del discurso de Ella en *Anatomía de la sombra* es apropiado por Claudia, en *El Orfeo*. Así entonces, aparecen citas de un texto en el otro resignificadas por la diferencia de los contextos de enunciación. Es decir, desplazamientos de versos idénticos de una obra a otra que abonan la idea de continuidad de la historia y si se quiere de la circularidad por la que se pone en duda la autonomía de ambas textualidades:

(En *El Orfeo*)

Y aquí estoy.

Arrancada de entre los muertos.

Nadie puede verme.

Por eso grito.

También, leves alteraciones del pasaje de un texto a otro:

Y en ella, sobre ella, a través de ella, entre los ruidos y las voces de los otros (...) Y yo fui liberada. Fui rescatada de la sombra y arrojada a la luz. (2007:64)

En *Una anatomía de la sombra*:

Y en ella, sobre ella, a través de ella, entre los ruidos y las voces de los otros (...) Ingreso, entonces, a la oscuridad. (2007:104)

De esta manera, se despliegan dos cuestiones simultáneamente: la manifestación de sentidos en disputa y las reversiones de las situaciones dramáticas, y la imposibilidad de clausura de hechos y dichos en el síntoma de una repetición al infinito siempre diferente.

La interlocución poética de Ella en una obra termina de completarse con la de Claudia en la otra, y a la inversa. Se dice lo mismo o casi lo mismo y a la vez se dice algo muy distinto. Si se toma en cuenta el relato más generalizado del mito, durante el ascenso Eurídice se desvanece ya que desobedece la orden de no mirar hacia atrás dada por Orfeo. Orfeo es descuartizado por las ménades y su cabeza es entregada a las musas en las costas de Lesbos. Orfeo, el compositor y músico, termina siendo destruido por su arte.

De la misma manera, Ella en *Anatomía de la sombra* queda en la orilla esperando ver, desde su condición de espectro, algo del resto del cuerpo de su amante: su cabeza arrancada y coronada con un nenúfar. Condenada a escuchar su nombre en la música de Orfeo:

Mi nombre es música ahora.

Mi nombre es el sonido de las aguas.

Así fue escrito. (2007:71)

También Claudia queda en la orilla teniendo entre sus manos el manuscrito de *El Orfeo*, el que contiene y cifra su historia, páginas que serán arrojadas al agua:

Mi nombre es, entonces, el sonido del mar.

Así fue escrito. (2007:119)

A la escritura se la arroja por la ventana para que se desvanezca en el agua. Pero ¿qué es lo que se tira? Me atrevo a decir que lo que intenta es acabar con el mito y todas sus versiones; se deshecha la escritura obsesiva del loco Claudio, *El Orfeo*; se arroja al agua la experiencia autobiográfica cifrada en cualquier acto de escritura y lectura literaria y, finalmente, se inhabilitan las mismas obras de Tantanián, es decir, *Anatomía de la sombra* y *El Orfeo* para que, con el gesto emancipatorio del pronunciamiento autodestructivo, se cumpla el designio derridiano del desamparo de la literatura como única posibilidad de existencia. El mismo modo en que Borges ha concebido lo literario en el memorable pasaje final de "La supersticiosa ética del lector":

Ignoro si la música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin. Aquel estado de desamparo originario (ὁ ἀρχαῖος ἀσθένεια) (1974:203)

De la música a la literatura y de la literatura a la música, ese es el devenir; en el intersticio, el proceso de desidentidad y el precio que se paga con el cuerpo por la creación poética. El estallido del cuerpo en la creación, la única alternativa de montaje del yo: la poesía.

En la dramaturgia de Tantanián prevalece la actitud textual que encarna el concepto macro que Gérard Genette (1983) exploró hace ya más de una década: la *trascendencia del texto*, para indicar con él la manera que tiene un texto de evadirse de sí en el encuentro o en la búsqueda de otra cosa, en principio otro texto.¹¹²

La noción de trascendencia del texto es utilizada por el autor de manera homóloga a la de *transtextualidad*, noción teórica elaborada, analizada y discriminada en todas sus variantes al inicio del libro *Palimpsestos*. Entonces, de la poesía, a la narrativa y de allí, a la novela rusa como otra de las alternativas de trascendencia textual: *Los mansos*.

En *Los mansos*,¹¹³ Fiódor Dovstoievsky será el punto de encuentro con la literatura. Especialmente determinados episodios biográficos del narrador: la epilepsia y la lectura de la Biblia que determinó su alejamiento del ateísmo socialista generando la dimensión espiritual que se traslada a toda su obra, serán los ejes de la relación de trascendencia textual diseñada por el teatro.

El propio Tantanián, en el blog de *Los mansos* declara: "El espectáculo gira alrededor de Dovstoievsky: sus obras (algunas) y

¹¹² En el artículo titulado "Transtextualidades" aparecido en *Magazine litteraire*, París, febrero de 1983, Genette expone de manera sintética, deteniéndose en las ideas fundamentales analizadas en su libro *Palimpsestos* aparecido un año antes, la noción de trascendencia textual en oposición a la asfixia generada en la crítica por su opuesto, el de inmanencia textual.

¹¹³ Se seguirá para las citas del texto la edición de Losada. La obra escrita entre marzo de 2004 y julio de 2005, se estrenó en el Camarín de las Musas el 7 de agosto de 2005. Obra nominada a varios premios, obtuvo el Premio Trinidad Guevara en el 2005 a la mejor actriz protagónica (Stella Gallazi) y el Premio María Guerrero también del 2005, premio estímulo a Nahuel Pérez Biscayart, otro de los actores.

anécdotas de su vida; una suerte de blog literario del bueno de Fedor”.

De esta manera, los hitos biográficos del narrador y su novela, *El Idiota* (llamada también, en algunas ediciones en castellano, *El príncipe idiota* escrita por Dovstoievsky en 1869) serán las dos claves de apropiación.

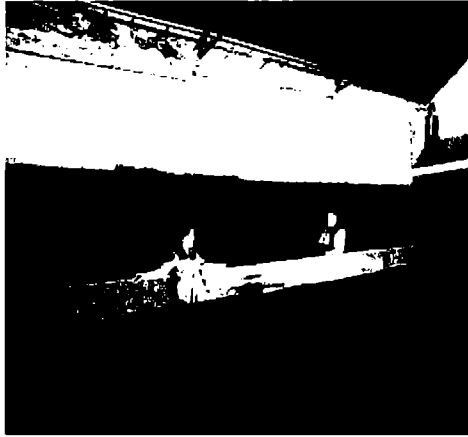
La indicación didascálica del inicio de la obra (“Cerca del palacio Piti en Florencia está la casa donde Dovstoievsky el más ruso de los escritores escribió la más rusa de las novelas en una ciudad tan lejana a Rusia como Florencia” —2007:134—), refiere las escapadas o huidas reales del autor para poder escribir. Nastasia, Rogojin y Mishkin son los personajes de la novela y también, los de *Los mansos* pero, esta última, se complejiza además porque alberga un segundo nivel de ficcionalización: la representación de *El Idiota*. Dentro de *Los mansos*, se lee la novela del autor ruso y, además, se la representa:

Escena 2

El idiota

(Mischkin que fue testigo o narrador de la escena, dice ahora esto a público):

Ellos son Rogojin y Nastasia y yo soy el idiota. Me dicen así y no es por esto ni por esto. No. Es porque puedo ver. Y porque digo la verdad. Viajo desde hace mucho tiempo. Viajo buscando mi casa: mi casa de cuando era chico. Soy yo el que cuenta esta historia. Así. Como yo quiero. Como sé contar. Como me sale. Espero que sepan perdonar las desprolijidades. A los idiotas se nos perdona casi todo. (2007:138)



Los mansos

Con esta declaración, queda configurado el ambiente escénico: el personaje saca el libro *El idiota* de Dovstoievsky, lo hojea y camina hacia el inicio de la novela, diseñando una kinésica teatral pero también, camina "hacia el tren", en este caso una kinésica textual que se superpone a la específicamente dramática. En el diálogo inicial de la novela, Rogojin le cuenta a Lebedev que ha ido al teatro para ver allí a Nastasia, dato que es retomado por la obra de Tantanián, para instalar el conflicto sobre la infidelidad de Nastasia:

(Nastasia sale.

Va al teatro

Rogojin se queda allí. Se sienta. Espera.

Pasa el tiempo.

Llegada al teatro, charla con Lebedev, acto uno, intervalo, acto dos, intervalo y champagne, acto tres. Salida del teatro.

Lebedev y Nastasia pasan la noche juntos.

A la mañana siguiente Lebedev la acompaña hasta la puerta de la casa.

Todo un caballero (2007:136)

Los mansos abandona algunas cuestiones centrales de la novela¹¹⁴, para, en cambio, detenerse exclusivamente en el triángulo amoroso entre Mishkin, Nastasia Filippovna y Rogojin.

El príncipe Mishkin conoce a Rogojin y a Lebedev durante el viaje en tren a San Petersburgo, diálogo inicial de la novela que la obra reproduce literalmente:

Rogojin: ¿Tiene frío?

Mishkin: Mucho. Y eso que no es más que un deshielo. ¿Cómo sería si estuviera helando? Nunca pensé que iba a hacer tanto frío en nuestro país. Perdí la costumbre.

Rogojin: ¿Qué, viene del extranjero?

Mishkin: Sí.

Rogojin: Ah. (Silencio largo)

Mishkin: Estuve afuera mucho tiempo. Por motivos de salud. Soy epiléptico.

Rogojin: ¿Y lo curaron?

Mishkin: (sonríe) No. No. Para nada.

Rogojin: Le habrán sacado toda la plata, ¿no? Así son los extranjeros. Se aprovechan de nosotros. Nos ven la cara. (2007:140)

La mansedumbre de Mishkin es el correlato de la idiotez adjudicada al personaje en la novela rusa; mansedumbre e idiotez entendidas como compasión, ingenuidad, solidaridad conducen a una mirada religiosa a través de la figura del *Cristo en la cruz* (pintura que además, aparece como escenografía fundamental): "Cuando uno acepta el sufrimiento es más fácil. Cristo demostró que el sufrimiento

¹¹⁴ La obra no teatraliza núcleos narrativos centrales como: la llegada de Mishkin a la casa de la familia Yepanchin para pedir albergue con la excusa del parentesco revelado durante su viaje a San Petersburgo; su vida pasada en Suiza; el trabajo que finalmente la familia le brinda; su vínculo con las mujeres de esa casa; su relación amorosa con Aglaya, una de las hijas del general Yepanchin; los fundamentos políticos de la novela como la crítica al sistema burocrático del Estado ruso, las tesis sobre la democracia, las consideraciones sobre la pena de muerte; y otros tantos núcleos narrativos importantes.

puede ayudarnos” (2007:154). También, mansedumbre es el efecto que la epilepsia provoca en el joven Mishkin, enfermedad que lo inhabilita para llevar una vida normal, como en *El idiota* y como lo registra la propia biografía de su autor. Luego del ataque Mishkin explica que:

Son cinco o seis segundos en los que se percibe ... armonía ... calma ... limpieza ... lucidez ... Es como si de repente uno registrara todo (...) como cuando Dios creó al mundo (...) la epilepsia es la respuesta a la creación ... Es como un eclipse ... Un genio ... No se puede soportar tanta belleza. (2007:158)

Tanto en la novela como en la obra de teatro se confunde compasión con amor. La actitud tremendamente compasiva de Mishkin con Rogojin a pesar de ser el tercero entrometido en la pareja, y la compasión como amor que Nastasia declara en su relación con Levon (su amante que la conduce a la muerte propiciada por Rogojin y encubierta, a su vez, por el príncipe) son las explicaciones a esa tolerancia entre ellos a pesar de que sus vínculos se manifiestan perversa y violentamente.



Los mansos

Nastasia es el personaje más complejo y denso psicológicamente, autoflagelante, tiene que vivir en constante constricción en vistas de mitigar los fantasmas de su pasado:

El hombre que amé se fue abriéndose la cabeza de un tiro: manchó los libros con su sangre. Me despedí para siempre del amor cuando aquel tiro estalló en la cavidad de su boca. La boca que yo besé. (...) cuando supe del amor, el destino me dio furia y la sangre de Levon. Fui mansa hasta aquel beso que reventó en mi boca. (2007:161–162)

En la declaración de amor de Nastasia aparece un nombre, Levon, que desvía la obra del lugar de lectura en que se la había colocado, es decir, en clave transtextual con la vida y la novela de Dovstoievsky para, en cambio, instalarla en la realidad a través de estrategias ficcionales típicas del *biodrama*.

Este hecho queda expuesto cuando se coteja la intriga dramática con el relato que el propio Tantanián, en el blog destinado a registrar el proceso tanto escriturario como escénico de la obra, enuncia en clave autobiográfica. El relato autobiográfico del dramaturgo explica su linaje familiar signado por la huida de Rusia, la guerra, la búsqueda de un primo de su madre llamado Levon, desertor del frente, instalado en la Argentina, evocado por el autor como un gran organizador de navidades en el piso de la calle Callao. Levon es el que inicia a Tantanián en la lectura del autor ruso, es quien, en la biblioteca de su casa, le lee fragmentos de las novelas de Dovstoievsky, lecturas que determinan la filiación literaria inevitable. Tantanián declara en forma de sumario autobiográfico que su abuelo murió cuando él con 16 años ya estaba haciendo teatro en Mar del Plata. Así, el proyecto dramático de *Los mansos* parece poner en escena estas vocaciones prematuras por la novela rusa y por el teatro, inclinaciones que se concilian en el hecho de que el marco ficcional de la obra es la lectura y representación de *El idiota*:

Los mansos *intenta conectar la ficción con la realidad, encontrar el espacio en el cual la autobiografía se transforma en ficción.*¹¹⁵

Los mansos explora y experimenta sobre los límites del "yo" dentro de la ficción dramática; montaje de "yoes" en el que confluyen:

- El yo de Dovstoievsky, su biografía fragmentada y su novela.
- El yo de los personajes de la novela en la obra de teatro argentina.
- El yo de los actores ficticiales que leen y actúan *El idiota*.
- El yo de los actores reales interviniendo con sus biografías mínimas.
- El yo del autor con su linaje familiar y su amor prematuro por la literatura y el teatro.

Entonces, el entramado de tantos yo superpuestos provoca la tentación de pensar la trascendencia textual como lazo que vuelve a capturar los desvelos teóricos de Mijail Bajtin sobre la poética de Dovstoievsky y más precisamente, su concepto, ya tradicional y siempre iluminador, sobre lo *polifónico* como condición dialógica de la literatura. En efecto, el proyecto dramático de *Los mansos* no sólo pretende configurar una cartografía problemática sobre quién es yo cuando se dice yo en el teatro sino también, asume en sí la carga teórica bajtiniana demostrando una disputa de sentidos al abismo propiciada por la encarnadura heteroglósica de la enunciación del yo en escena: "Yo agregaré el propio a este 'árbol de voces': mi propia experiencia, mi propia historia".¹¹⁶

El espacio de la ficción dramática se convierte en la arena de lucha desde donde se construye una memoria: la de Dovstoievsky y sus astillas trágicas biográficas; la de Mishkin y la recuperación de una casa; la de Rogojin y el deseo de recuperar la felicidad; la de

¹¹⁵ Tantanián en http://losmansos.blogspot.com/2005_04_01_archive.html

¹¹⁶ Tantanián en <http://losmansos.blogspot.com>

Nastasia y su anhelo de paz; la de los actores y las recuperaciones de sus mínimos fragmentos autobiográficos y, finalmente, la del dramaturgo, Tantanián, y la recuperación de una familia y de una Rusia desaparecida.



Los mansos

La obra es, menos que una serie de “adaptaciones” biográficas, narrativas, autobiográficas, la exposición de la lectura como acontecimiento vivencial para encauzar la ficción dramática. De un recuerdo y de la decisiva evocación del relato materno (“Mi mamá contaba que en Rusia durante la guerra decían que para salvar al mundo había que cruzar el río con una vela encendida, de orilla a orilla”), surge el final de *Los mansos*:

EPÍLOGO

(Rogojin enciende una vela.

Lentamente comienza a caminar.

Protege la llama con su mano.

Está cansado.

Y los gestos de salvación parecen aumentar el cansancio

La vela se apaga.

Rogojin retrocede, vuelve a una de las orillas.

Enciende nuevamente la vela.

Reinicia su caminata.

Protege con su mano la luz.

(...)

Rogojin llega a la otra orilla.

La vela está encendida.

La apoya en la otra orilla.

Se deja caer.

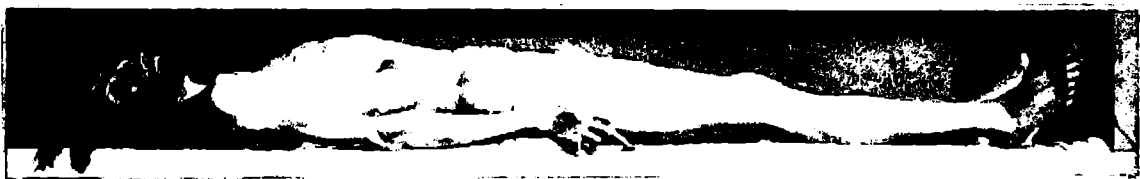
Se lo tragan las aguas del río.

La luz de la vela ilumina la otra orilla.

Silencio.

Numeroso) (2007:166)

Pero también, surge de un gran número de acontecimientos inscriptos en la realidad biográfica y artística: la afición cristológica de Dovstoievsky; una escena de *Nostalghia* de Andrei Tarkovski (1983) donde el personaje, un escritor que busca desesperadamente reencontrarse con su patria y con su infancia, atraviesa una pileta llevando la frágil luz de una vela de un extremo a otro; la pintura de Hans Holbein, *Cristo muerto* de 1521, que ha influenciado muchos de los pasajes narrativos de *El idiota*.



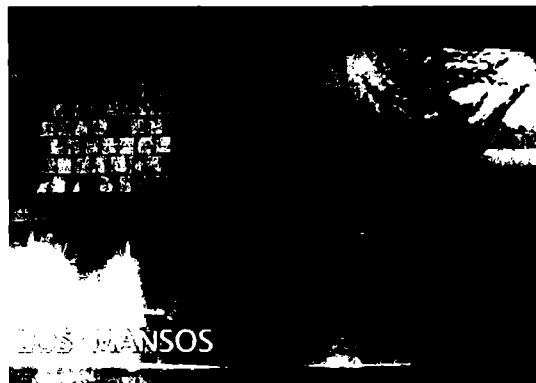
Cristo muerto de Hans Holbein

Entonces, la trascendencia textual se expande hacia otras zonas más allá de la literatura, para mostrar un proceso y arribar a un resultado, producto de estrategias de desmontajes y re-montajes en un texto que, sin embargo, pretende permanecer en la apertura para incorporar nuevas voces al árbol soporte.

Sin dudas, *Los mansos* es una obra polifónica, expandida, en la que entran a jugar muchos componentes que pueden transformarla en un

híbrido hermético, desafiante de las expectativas del público al que exige demasiadas competencias para el disfrute. Sin embargo, el tránsito por ella puede deambular más que por los hitos o pilares expuestos, por lo que ellos generan en sus intersticios, por lo que la palabra evocada dice en sí misma y más allá de sus fuentes originales donde lo no dicho aglutina el poder subyugante del teatro:

Tratar en la mirada de apoderarse de eso que no está y está: la ausencia, la cesura, el abismo, el silencio, el vacío. Los resultados son fachada. Los mansos intenta la arquitectura.
(<http://losmansos.blogspot>)



3.1.2) Dramaturgia metaescrituraria

Con la indicación que bien puede concebirse como el epígrafe de la obra, en *Cine quirúrgico*¹¹⁷ se declara la naturaleza textual de lo que será también un montaje de cine mudo:

Mi cuchillo es bello y afilado.

Y la belleza es terror domesticado.

Domestico, entonces.

"Los sueños de la razón engendran monstruos".

Y lo que sigue nombrémoslo texto:

El texto de cine quirúrgico:

carteles mudos sobre el imperio blanco de las imágenes. (2007:32)¹¹⁸

La figura del Dr. Alejandro Posadas será recuperada a partir del gesto autobiográfico que tiene como motivación del relato, el hallazgo de un material diverso: films, fotografías, diagnósticos y archivos del científico argentino. Se hace necesario recordar que la brevedad de la vida del Dr. Alejandro Posadas, vivió sólo 31 años, no impidió que se convirtiese en el paradigma de la exploración e implementación de la ciencia argentina; ejerció la medicina por un período de sólo ocho años, sin embargo, fue maestro de cirujanos, descubridor de técnicas quirúrgicas que revolucionaron la historia de la cirugía, docente en Estados Unidos y Europa. Fue también quien realizó los primeros registros fílmicos quirúrgicos de la historia y trajo el primer radiógrafo al país.

A la obra se la define como "dramícula", *Cine quirúrgico*, que surge de una lectura, interpretación y reescritura del material encontrado en los diversos archivos. No es un drama en el sentido estricto al que

¹¹⁷ Escrita y estrenada en noviembre de 2001 en la sala El portón de Sánchez y en agosto de 2002 en el Old Vic Theatre de Londres durante el Festival Fronteras.

¹¹⁸ Las citas pertenecen a la Colección *Nuevo Teatro* de Editorial Losada, publicado en 2007.

alude el término en una concepción tradicional de dramaturgia. Es una deformación, una degeneración del drama que el sufijo se encarga de señalar estableciendo con él un linde o una zona de borde que se ha visto, puede entre otras alternativas, habilitar intercambios y préstamos genéricos. Las remisiones textuales a una variedad de fuentes y las disoluciones de las identidades de los que escriben la dramícula son los gesto que no sólo intentan conmovir el límite de lo real histórico y lo ficcional, sino además, se exhiben las intromisiones y contaminaciones de dos zonas discursivas fuertemente codificadas que ahora ponen en duda la demarcación y la entidad de quien ha establecido tal límite: el discurso de la ciencia, el del teatro y el de la poesía.



Además de estos discursos que se homologan a las definiciones ya revisadas sobre la teoría de los géneros constituyentes de Dominique Maingueneau, se suman una variedad de materiales textuales menores como partes médicos e historias clínicas que también son presentados como fuentes para escribir la dramícula. El acopio de materiales heterogéneos da por resultado lo escrito en conjunto por "ER y Alejandro", escritura que surge del material de archivo donde se refieren hechos de la vida y vocación científica de Alejandro Posadas con quien el autor, ER, tuvo una amistad en el cambio de los

siglos XIX al XX. Las identidades de los autores reales, Eduardo Rudnitzky y Alejandro Tantanián, se desestabilizan al ser incorporados como autores y personajes de la ficción dramática anclada en otro tiempo, dato además aportado desde notas al pie de página del texto:

Es evidente que las iniciales evocan a Edgardo Runitzky (1876–?), compositor e instrumentista (formado en las aulas de Busoni, Wagner y Kröpfung), con quien el doctor Alejandro Posadas construyó una estrecha amistad, que condujo a llenar prolíficamente el anecdotario de la época a través de juergas interminables y cantinelas frenéticas tanto en los bares de la Avenida de Mayo como en las zonas prostibularias del viejo Buenos Aires. Edgardo y Alejandro pergeñaron la creación de una dramícula que giraría en torno a unas películas halladas (por SF, también) en un viejo hospital de la zona de Balvanera. (2007:59)

¿Quiénes son los que, con tono irónico, escriben con la dramícula? ¿Quiénes son los autores que aparentan declarar el gesto autobiográfico de la pulsión escrituraria? ¿Fue Alejandro Posadas el autor de los discursos que estos otros dos intentan volver a montar? La nota al pie del “Apéndice” continúa en un juego autoral al estilo borgeano:

Se presume también que las citadas iniciales (ER) pueden aludir tanto a Ernesto Robles como a Emiliano Ruiz o El Rayo, nombre de los hombres que junto a Edgardo y Alejandro, conformaban la “bandita” —dicho esto con el mayor de los respetos— que “asolaba” las noches porteñas allí cuando el siglo XIX se prestaba a recibir al XX. (2007:59)

La referencia a Borges no es caprichosa, sabemos de los juegos de inclusión de identidades verdaderas o apócrifas en sus narraciones, y al igual que evidencia el texto del "Apéndice", refiere un saber susceptible de leerse en clave paródica de la poética borgeana: el Dr. Alejandro Posadas elegía a los integrantes de su círculo amistoso poniendo en práctica todos sus conocimientos sobre la Kabbalah para que, por medio de los números, coincidieran los semas de los nombres de sus amistades; un procedimiento humorísticamente ilógico que desracionaliza al sujeto que encarna el saber científico-lógico.

La didascalía de presentación de la dramícula habilita leerla por fuera de la concepción de texto dramático, alternativa textual que lleva al límite el lenguaje deíctico de este tipo discursivo.

¿Qué indicación refiere una acotación autoral que propone como hipótesis de performatividad escénica el silencio, la mudez, la no referencia? "Carteles mudos sobre el imperio blanco de las imágenes" (2007:32), y más: los señalamientos de pasaje de escena a escena, cobran el valor poético de la desintegración del propio código, ya que se nombran como "transición", "fundición" y "disolución", en una insistente pretensión de desconstrucción de la secuencia narrativa y dramática. Fundir y disolver la escena pasada en la escena próxima y la escena en sí misma atenta, no sólo con la natural condición de referencialidad de toda acotación sino también, con esa peculiaridad de doble enunciación de todo texto dramático, ya que, así configurados los pasajes escénicos, no es dable distinguir entre una voz autoral encarnada en sus alocutarios directos reales (director, actor, auxiliares de escena) del texto estrictamente ficcional en las interlocuciones de los personajes. Pero además, que las escenas guarden entre sí una relación transicional y se disuelvan o fundan una vez exhibidas, habla de un estado de provisionalidad y de poca estabilidad, por no decir de absoluta imposibilidad de perduración, de las palabras y de las situaciones o historias que tales palabras

pretenden referir. Así concebidas, estas escenas se vinculan mucho más con las imágenes cinematográficas que con la palabra en el teatro. El primer parlamento es la descripción del aparato, *praxinóscopo*, que más tarde en manos del científico Thomas Edison dará origen a lo que sería la innovación técnica básica del cine, el *kinetoscopio*.

La documentación de la enfermedad de Alejandro Posadas registrada por él mismo en el relato autobiográfico, reúne las condiciones como para ser poesía pero ella se desvanece en el pasaje hacia la proyección de imágenes o fotos, denostando irónicamente la discursividad poética y sentenciando en favor de lo visual:

*Esto lo escribe otra persona
No soy el que documenta mi propia muerte
Cuando yo me pudro
En tierras lejanas
Me morí
En París.
Hace como cien años
Víctima de una osteoartritis tuberculosa
Soy polvo ahora
Mientras ustedes leen esto
¿está bien el foco así?
Lean entonces
Yo parto ahora
Y los bienvengo
A decir verdad: me obligan a bienvenirlos (2007: 36)*

Es posible sostener que la voz fantasmal conciente del carácter ficcional y espectacular de su relato poético a partir de la intervención que interroga sobre la iluminación escénica, se dirige hacia adentro de la ficción, a los autores de la dramícula que están intentando dar

una versión escrita del material hallado; pero también, hacia afuera de la ficción dramática, a los espectadores colocados en la posición de lectores.

Entonces, al juego de remisiones textuales que confunde original y copia y, a la propuesta de intercambiabilidad tanto de géneros discursivos (de la poesía al teatro, al relato y al cine) como de identidades a partir de la con-fusión de personajes históricos, autores reales y autores ficticios, se suma una apuesta más de desconstrucción en los señalamientos entre escenas a partir de nombrar las indicaciones didascálicas con los términos *Fundido*, *Disolución* que son exclusivamente expresiones poéticas que no aportan ninguna intención de performatividad para una puesta en escena futura, sólo la que se deduce del problema de representar la disolución.

La voz poética del Dr. Posadas genera un lugar inestable que transita entre la lectura y la expectación de: un teatro eminentemente visual montado a través de proyecciones fílmicas; un relato de características fantásticas construido desde las clásicas alteraciones de los paradigmas espacio-temporales lógicos; y, por último, de la poesía que excede el discurso marcadamente subjetivo del personaje y desborda hacia el texto tradicionalmente menos poético: la acotación.

El "Apéndice final" no sólo cuenta el origen de la escritura de la dramícula sino también la primera que da inicio a una serie que se anuncia para el futuro, explicación que queda inconclusa y que en nota al pie se aclara:

(...) de aquí en más la lectura se pierde gracias a la corruptiva acción de la humedad, que supo atacar el corpus de las obras del doctor Alejandro Posadas (23 de mayo de 1966) del Archivo General de la Medicina de la República Argentina. (2007:60)

Pero es preciso detenerse en un detalle: se fija como fecha de composición de la obra el 23 de noviembre del 2001 justo un mes antes de los sucesos políticos y sociales acaecidos en diciembre del 2001 y que concluyeron trágicamente. No puedo soslayar tales acontecimientos nacionales sin dejar de suponer o hipotetizar que esta *disolución* entre escena y escena con que transcurre la obra bien podría entenderse como la disolución de una Nación a partir del “caso” del gran científico argentino. Porque, además, la escena final con la que se refiere la muerte del Dr. Posadas bien podría habilitar tal lectura:

*(Suenan el Pericón Nacional.
Posadas descansa en la camilla.
Sostiene un cigarrillo apagado en su mano derecha.
Más Pericón Nacional.
El cigarrillo cae.
Tac.
El cuellito estalla.
Tac.
Silencio y oscuridad) (2007:58)*

De tal manera, el teatro es leído y visto como una gran escena de lo nacional, alternativa que halla en la noción de *fábula de identidad* (entre otros, pensada por Graciela Montaldo —1999—), cierto funcionamiento de las ficciones nacionales y políticas que aportan a un imaginario que se organiza e impone a partir de la fuerza de la letra, en este caso, la letra del paradigma científico nacional.

Pero esta letra es corroída y sometida a la prueba de la lectura de su reverso, a la acción del tiempo de los archivos olvidados y abandonados, a la degradación del cuerpo físico como alegoría de la del cuerpo social y nacional, al viaje del gran científico argentino al extranjero. El hospital que lleva su nombre, emblemático en el

pasado, hoy ostenta una triste fama mundialmente reconocida, no por su labor comunitaria y científica sino por su funcionamiento como centro de detención clandestino y apropiación de niños durante la última dictadura militar en la Argentina.

El discurso poético reservado para las interlocuciones íntimas de Posadas es contrapuesto violentamente con lo narrativo y público del discurso oficial, “de la cálida charla confesional al exaltado discurso oficial” que se muestra patéticamente mentiroso ante la exaltación patriótica:

Usted pudo desamar las trampas de la patria, encontrar la salida de la oscuridad, encontrar la luz que cura, y frente a la certeza de descubrimiento, operar con inteligencia de avanzada y filmar, sí filmar: blanco sobre negro, aquellas operaciones extraordinarias, madres de toda la cirugía moderna (...) (2007:55)

Cine Quirúrgico se dispara a partir de dos pequeños films y de la biografía sumariada por estos autores apócrifos. Los cortos cinematográficos, los primeros de nuestra historia que registran dos cirugías, fueron producidos cerca de 1899 y 1900.



Cine quirúrgico

El Dr. Posadas es el caso en que el engrandecimiento del personaje proyecta su contrario en las mezquindades y fervores nacionalistas que podría calificar en un punto como clásicos perfiles antagónicos

del componente de nuestra idiosincrasia como país. Filmaciones que se encuentran en archivos abandonados o en depósitos de viejos y derruidos edificios. Puesta en escena del proceso de “fundición” de la patria, de “disolución” de un caso de orgullo nacional que “va a morir en París” en una especie de retorno cíclico al período fundacional.

*Muñequita o juremos con gloria morir*¹¹⁹ se escribió en agosto de 2003 y se estrenó en el TNT, Théâtre National de Toulouse, Francia, el 18 de noviembre de 2003. La dinámica metaescrituraria de la obra tiene como centro a otro personaje de la historia nacional, Eva Perón, el caso de Eva como proyección de un estado de ser de la Nación.

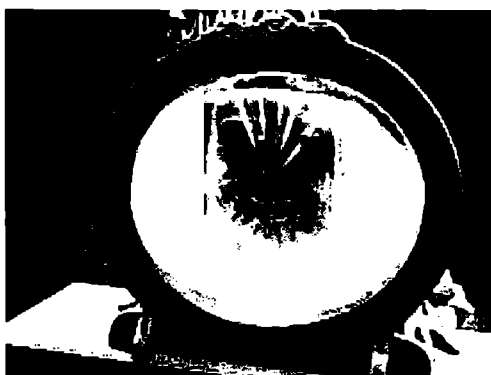
Los epígrafes de *La razón de mi vida*¹²⁰ de Eva Perón, de un fragmento del *Himno Nacional Argentino*¹²¹ y de un texto del filósofo Ricardo Forster, *Las políticas del cuerpo*,¹²² se constituyen en las voces que desde la individualidad, dicen toda una historia nacional violenta y bárbara.

¹¹⁹ Las citas del texto son de Tantanián, A (2005) *Dramaturgia. Muñequita o juremos con gloria morir y otros textos*, Buenos Aires, Libros del Rojas.

¹²⁰ “Es que —lo reconozco— yo he dejado de existir en mí misma. Y es él quien vive en mi alma, dueño de todas mis palabras y de mis sentimientos, Señor absoluto de mi corazón y de mi vida”.

¹²¹ “Pero sierras y muros se sienten/ retumbar con horrible fragor/ todo el país se conturba por gritos/ de venganza, de guerra y furor./ En los fieros tiranos la envidia/ escupió su pestífera hiel,/ su estandarte sangriento levantan/ provocando a la lid más cruel. (...) A vosotros se atreve ¡argentinos!/ el orgullo del vil invasor,/ vuestros campos ya pisa contando/ tantas glorias hollar vencedor./ Más los bravos que unidos juraron/ su feliz libertad sostener,/ a esos tigres sedientos de sangre/ fuertes pechos sabrán oponer/ Sean eternos los laureles/ que supimos conseguir/ coronados de gloria vivamos/ o juremos con gloria morir”. Vicente López y Planes y Blas Parera.

¹²² “Pensar el cuerpo es, entonces, internarse en un territorio en el que se ha ido forjando la trama profunda de la historia argentina, es descubrir el otro rostro de un proyecto de nación que desplegó sus terribles cuotas de barbarie allí donde precisamente venía a consolidar su modelo civilizatorio. Marcas y ausencias de cuerpos que, en su enmudecimiento, dicen lo indecible de nuestras miserias y violencias. Grafías que señalan el mapa de una sociedad que no ha podido sustraerse a sus deudas y sus fantasmas” en *Crítica y sospecha. Los claroscuros de la cultura moderna*.



Muñequita o juremos con gloria morir

Presentada desde “La morgue” como escenario privilegiado de “El Teatro de la Memoria” (2005:15), la obra evoca, como dice Alejandro Tantanián:

(...) la obsesión que la Argentina tiene con sus muertos. La violenta y compleja relación que la Argentina tiene con los cuerpos muertos (o con la ausencia de ellos) es lo que despertó en mí esta inquietud de traducir en algunas imágenes y palabras, éstas que hoy sobrevuelan, o arrasan esta obra. Toda sociedad intenta un diálogo con sus muertos. Es por medio de esta operación mediúmnica que podemos visitar el pasado. (2009)

Los fantasmas corporales que habitan la morgue se tensionan con los cuerpos reales de las camillas metálicas, especialmente a través del diálogo que se entabla entre el cuerpo fantasmal y mítico de Evita con su cuerpo deteriorado y repatriado a través de imágenes que tienden a diluir los imaginarios sociales heroicos o épicos construidos en torno a su figura.

De la misma manera que la paradójica historia nacional registra que el gran científico argentino, el Dr. Posadas, fuera a morir al extranjero, en *Muñequita...* se insiste en la manía expulsiva que este país ejercita con los cuerpos (vivos o muertos) de sus hombres y mujeres históricos:

Y acá estamos: en el bendito país.

Qué manía la de morirse afuera.

Es una costumbre espantosa, es-pan-to-sa.

Digo, eso de andar enterrando el cuerpo lejos de la patria.

(...) Tanto muerto ilustre y de los otros que se va a morir al extranjero. (2005:17)

Muñequita, el personaje femenino, irá destapando los cuerpos y reconociendo cada uno de ellos como prueba urgente del ejercicio de la memoria social: Mariano Moreno, Facundo Quiroga, Rosas, San Martín, Belgrano, Castelli, los fusilados de José León Suárez, los muertos de Trelew, Perón y lo premonitorio: los futuros “muertos sin cuerpo” (2005:35) de los desaparecidos. Se trata, entonces, de inscribir en los cuerpos de los sujetos individuales e históricos una suerte de confección del linaje social de la violencia y las políticas de exilio, exterminio o amputación corporal donde la morgue será el escenario de la revelación de una historia y el espacio privilegiado del Teatro de la Memoria que, a pesar de la ausencia de cuerpos en escena, admite la enunciación de lo indecible.



Muñequita o Juremos con gloria morir

Política, violencia y necrofilia es lo que articula el relato de este personaje ambiguo en cuanto a la definición de género, ya que se alude simultáneamente a la masculinidad como atributo de Eva por

su energía y, a la vez, a su femineidad desplegada sobre todo a partir de sus trajes de lujo, que por otro lado, no dejan de ser las representaciones y modos de inscripción muy transitados para narrar a Eva.

La voz de Muñequita/Eva insta a pensar el caso individual o la experiencia personal como caso general y experiencia colectiva, articulando dos campos semánticos en tensión entre *sema* (palabra–significado) y *soma* (cuerpo individual y social) que dota a la historia nacional de nuevas modulaciones. La palabra que se dice y que se escribe, en los lugares comunes que reiteran los poemas de Muñequita y en la autobiografía referida de manera indirecta,¹²³ se hacen carne en dos tipos de cuerpo: uno, el soma mítico de la historia nacional facilitador de la expresión pasional y fascinante del cuerpo social que escenográficamente adquiere forma de vestido rosa Dior ubicado en el centro del escenario; otro, el soma individual real, degradado, desplazado, ese cuerpo embalsamado negado a la vista pero presente, poseedor de las marcas de la venganza y el ultraje que, en la escena, se representa en el pequeño ataúd que arrastra el Descamisado.

¹²³ *La razón de mi vida* de Eva Perón fue escrita en 1951 editada por Ediciones Peuser, con una tirada de 300.000 ejemplares y reeditada en numerosas ocasiones en los años posteriores. Eva Perón lo escribió en los tiempos en que ya estaba avanzado el cáncer que la llevaría a su muerte y más que ser el detalle de su vida, asume el tono de racconto declarativo de los ideales peronistas, es decir, una especie de manifiesto del peronismo. En él, Eva expresa la coincidencia con las ideas y opiniones de Juan Domingo Perón quien, por otra parte, propició que el libro sea utilizado como libro de texto en las escuelas de educación primaria por decreto en la Provincia de Buenos Aires. Las demás provincias hicieron lo mismo por lo que la Fundación Eva Perón distribuyó gratuitamente cientos de miles de ejemplares.



Muñequita o juremos con gloria morir

“Voz identitaria, emplasto de conciencias y miembros, monstruo evocativo de la Argentina”, así resulta el texto según las caracterizaciones que el propio autor le atribuye como lugar de conjunción de perspectivas binarias y múltiples.

Eva es simultáneamente el caso de memoria ejemplar y la “leyenda negra” (Sarlo, 2003:17) que dialoga fluidamente con las imágenes de otra de las inevitables obras sobre el caso Evita, *Eva* de Copi.

De hecho, la impecable escena del vestido (Escena 3, 2005:23–24) es un desafío dialógico entre la Eva de Tantanián y la de Copi: “La posible revolución, entonces, en el cuerpo cruzado. Es puta y es mujer. Es hombre y es recuerdo del cuerpo que arrastra” (2005:32), define el engendro monstruoso que *Muñequita* reelabora en la mixtura de categorías de género, ideológicas y psicológicas.

La obra se propone recuperar en el monólogo a una Eva diva, fumadora, vestida de blanco perfecto, con sus uñas pintadas, sentada cruzada de piernas, todo un universo físico que funciona como ícono de la actriz de teatro, cine y melodrama a la que el escenario de la política inhibió o desvió hacia otro tipo de atracción y magnetismo corporal. En *Muñequita* el cuerpo adquiere un valor de *reliquia* a quien el mundo del espectáculo no dejó triunfar. Beatriz Sarlo entiende que:

El secreto de Eva es su desplazamiento. Su excepcionalidad es su “fuera de lugar”, que no quiere decir lo obvio (que llegaba de afuera

de la clase, del sistema) sino que sus cualidades, insuficientes en una escena (la artística), se volvían excepcionales en la otra escena (la política). (2003:24)

Entonces, el espacio teatral actual, la morgue, Teatro de la Memoria, reubica esas cualidades de oradora, de poeta, de narradora, de historiadora pero en un movimiento inverso: de la política a la escena. Se podría afirmar que allí radica el valor metaescriturario de la obra, es decir, en esa nueva localización que reescribe al personaje: "A veces me da gracia el grado de obsesión que tiene conmigo. (...) Una no puede ser normal con todas esas particularidades encima" (2005:30). Justamente, la anormalidad que Muñequita reconoce en el cuerpo repleto de marcas de singularidad son los motivos que transita el lúcido trabajo de Beatriz Sarlo en referencia a la pasión y a la excepcionalidad que el personaje de Eva Perón suscita para la historia, la política y la cultura nacional. Muñequita, actriz del Teatro de la Memoria, escamoteada al mundo del espectáculo de la Argentina del '40 ("lleva medias de red/ un maquillaje suave/ la cara está arrasada por una luz que es la que reflejan los muertos ilustres/ tiene la piel tersa (...) Muñequita vieja. Muñequita anciana. Dulce muñequita" —2005:15—); poeta de "poemas tan míos" ("hice un montón de poemas allá. Y me gustaría transformarlos en canciones" —2005:21—); narradora autobiográfica ("Dejé de existir en mí misma y es él quien vive en mi alma, dueño de todas mis palabras y de mis sentimientos, señor absoluto de mi corazón y de mi vida" —2005:27—); reliquia corporal para su pueblo ("Soy el cuerpo de la patria, el emblema y el puente" —2005:37—); autora de los textos de la revolución de la década del '70 consignados en las paredes ("Patria o muerte. El pueblo unido jamás será vencido" —2005:33—); cuerpo putrefacto para el antiperonismo ("Y no significaré nada para ellos, sin embargo, irán tras el misterio de mi muerte". —2005:269—); cifra de lo mejor de la literatura argentina

contemporánea en Borges¹²⁴ y Walsh,¹²⁵ asume la voz del testigo y cuenta en su cuerpo bello, tajeado, macilento y, finalmente, atravesado de cicatrices, el devenir histórico violento, no sólo del país, sino también, del mundo cultural de una argentina siempre en la encrucijada entre lo culto y lo popular.



Muñequita o juremos con gloria morir

En el texto que Mathias Langhoff y Marcial di Fonzo Bo escriben¹²⁶ se interpreta a la obra como la metáfora del país que sintetiza la historia del siglo XX y, al cuerpo, como campo de batalla: “Un cuerpo que se fragmenta en busca de unidad. La memoria de un país voluntariamente amnésico” (2005: 47).

¹²⁴ El final de la escena 8 reproduce el cuento de Borges *El simulacro* (2005:35–36).

¹²⁵ El fragmento de *Esa mujer* de Rodolfo Walsh que aparece en la Escena 4: “Algún día (pienso en momentos de ira) iré a buscarla. Ella no significa nada para mí, y sin embargo iré tras el misterio de su muerte, detrás de sus restos que se pudren lentamente en algún remoto cementerio. Si la encuentro, frescas altas olas de cólera, miedo y frustrado amor se alzarán, poderosas vengativas olas, y por un momento ya no me sentiré solo, ya no me sentiré como una arrastrada, amarga, olvidada sombra” (2005:26–27).

¹²⁶ Me estoy refiriendo al proyecto *Ultimas noticias de Mataderos Una "obra en construcción" argentina* donde los autores y directores relatan, en ocasión de la edición francesa de la obra a cargo del sello Les Solitaires Intempestifs, el contacto que establecen con escritores y directores argentinos como Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Rodrigo García, Daniel Veronese y Alejandro Tantanián, para proponerles la escritura de obras, específicamente monólogos, que dieran cuenta, a través de dos motivos, Borges y la carne, de una perspectiva diferente del país y de Buenos Aires a partir de la crisis del 2001, una mirada desde la experiencia de haber vivido personalmente esos acontecimientos críticos.

*Carlos W Saez (1956...)*¹²⁷ fue escrita entre febrero y abril de 2003 y, entre dos ciudades, Buenos Aires y Stuttgart. La publicación de la obra a cargo de EUDEBA–Libros del Rojas incluye como curiosidad un cuaderno de bitácora que consiste en el intercambio de los mails (literales) entre su autor y director, Alejandro Tantanián con Eduardo Rudntizky, responsable del diseño de sonido y compositor en escena y, con Jorge Macchi, encargado del diseño espacial, de objetos, fotos y videos de la puesta que se estrenó en mayo de 2003 en la sala de Bottelarij.¹²⁸

Aunque los mails sean una prueba testigo del proceso de creación e interpretación del espectáculo, el autor aclara que no se tratan más que de la muestra de un intercambio “de carácter ficcional” entre ellos. El despliegue metaescriturario a pesar de la cantidad de referencias autobiográficas, de descubrimientos de vivencias, de experiencias confesionales nunca antes reveladas, es designado por su autor como ficción, aludiendo, de esta manera, a los rasgos de las autoficciones con que se conciben mucha de la literatura de la memoria o escrituras del yo en el presente:¹²⁹ “Todo lo que aquí sigue tiene carácter ficcional: después de todo no es otra cosa que el testimonio de una creación” (2005:99).

Si en *Muñequita* se intenta indagar, por un lado, la manía de acopio o de *tradición coleccionista* de cuerpos violentados de la historia política argentina desde su existencia como Estado autónomo y moderno, es

¹²⁷ Para las citas manejo la edición de la obra a cargo de Libros del Rojas. EUDEBA.

¹²⁸ La obra se estrena en el marco del festival KunstenFESTIVALdesArts, en la ciudad de Bruselas y también tuvo presentaciones en el Festival Zwischen den Kriegen. Gesellschaften im Umbruch (organizado por el Schauspiel Staatstheater Stuttgart y el Siemens Arts Program) Stuttgart, Alemania; y formando parte de la temporada internacional del BIT–Teatergarasjen, Bergen, Noruega.

¹²⁹ Tengo en cuenta para la periodización de la *literatura argentina del presente*, es decir la que se ordena en torno a un hecho histórico, la última dictadura militar, tres trabajos fundamentales que teorizan sobre el tema: el de la Dra. Ana María Zubieta, *Los relatos del horror. La literatura y la experiencia de la dictadura militar en la Argentina*, conferencia dictada en la Universidad de Milan en el 2005; otra de las versiones teóricas del concepto, la que brinda Josefina Ludmer con las denominadas “literaturas postautónomas” del año 2006; y la de Miguel Dalmaroni (2004) en el capítulo de su libro *La palabra justa*, titulado “IV. Memorias”

decir, la exhibición de un país *coleccionista* de cuerpos históricos degradados y, por otro lado, el encuentro con el pasado individual y social para explicar cierta condición del presente a la luz de dicha colección; aquí, en *Carlos W Sáez...* lo coleccionable son biografías y autobiografías en una matriz claramente metaescrituraria.

Al igual que en *Cine quirúrgico*, la obra se plantea como una investigación a partir de una biografía hallada por azar: la de C. W Sáez, fundador del Teatro de la Melancolía:

Buenas noches

Poco se sabe acerca de Carlos W Sáez después de su desaparición una tormentosa noche de 1985. Dejó algunos rastros, algunos nombres y un enigma. Supimos descubrir el trabajo de Carlos W Sáez por accidente: mi nuevo estudio —sito en la calle Maza en Buenos Aires— supo ser el atelier de Sáez, y fue allí donde encontramos una caja conteniendo dibujos y cartas de Sáez. (2005:57)

La operación dramática se basa en la acumulación de:

–Una vida, en realidad, varias en paralelo:

a) la muerte del padre (2005:59);

b) la de Augusto Pérez Diez héroe anónimo de la guerra del Paraguay (2005:62-64);

c) la de María Elena, su amada;

d) la de Julieta Pistarini, la mujer fenómeno de la Argentina de 1939 (2005:79–80–81).

–Un interés investigativo que se despierta a partir del hallazgo azaroso de materiales diversos y dispersos.

–Un escritor con voluntad de *biografismo*, resultado de pretendida rigurosidad histórica a partir del montaje de textos.

¿Sobre qué textos versa la conferencia inaugural que da a conocer a este múltiple hombre?

En ocasión de la muerte de su padre aplastado por la estatua de Pérez Diez derribada por una tormenta, Carlos W Sáez, siendo un niño, compone su primera milonga, *Mi primera milonga triste* (2005:60-61), además de la milonga absurda, también escribe el relato de la biografía de Augusto Pérez Diez, tantas veces contada por su padre. La biografía referida doblemente (a partir del discurso oral del padre, de la breve escritura de CWS recuperada por el texto de la conferencia) se ocupa con ironía de la formación castrense del héroe y de su coraje que no desentona, sin embargo, con su realidad de travesti de fina sensibilidad femenina lindante con la tristeza y la melancolía: “todo en aquel hombre de inmensa apariencia masculina rezumaba tristeza” (2005:53).

También, cartas como la escrita a María Elena donde narra el proyecto de la construcción del Teatro de la Melancolía (2005:65–66); el texto de Burton, *Anatomía de la melancolía*, que Sáez cita en sus archivos; letras de canciones (2005:68–69); un video hallado en su estudio y que realiza a partir del film de Dreyer, *La pasión de Juana de Arco*, donde aparecen los fragmentos musicales de la película muda; una conferencia que se supone escrita en mayo de 1978 en ocasión del XIX Congreso de Historia Argentina realizado en la ciudad de Choele Choel y que jamás pronunció, acerca de su naturaleza monstruosa heredada de una estirpe histórica:

¿De qué estamos hechos los monstruos?

¿Qué material sobrenatural nos constituye?

¿Qué reglas organizan el orden de nuestras apariciones y desvanecimientos? (2005:71)

Lo monstruoso no resulta tanto de los sujetos inciertos a que se dedica esta reconstrucción escrituraria cuanto de los mismos textos que adquieren la modalidad de un inventario heterogéneo e inusual de materiales que se ponen en contacto sin relación unos con otros

en sintonía con una de las modalidades poéticas: la *serie irracional o caótica*, de carácter borgeano. La totalidad de este mosaico de referencias textuales se orienta hacia el proyecto más ambicioso de Sáez presentado en varios planos arquitectónicos que se van sucediendo, es decir, el Teatro de la Melancolía, un edificio “de dudosa existencia” (2005:70) o “la construcción del improbable edificio” (2005:65) que recuerda la arquitectura laberíntica forjada por Borges en sus ficciones y calificada con los mismos adjetivos:

Algunos sospechan que el proyecto tanpreciado nunca existió, que no hubo jamás una sola piedra colocada para basar el Teatro de la Melancolía; otros aseguran que el edificio existe oculto entre coordenadas de la ciudad de Buenos Aires: las pistas están dadas por los cuerpos encontrados en diversos puntos de la ciudad y por una serie de diapositivas encontradas en el estudio de la calle Maza. (2005:73)

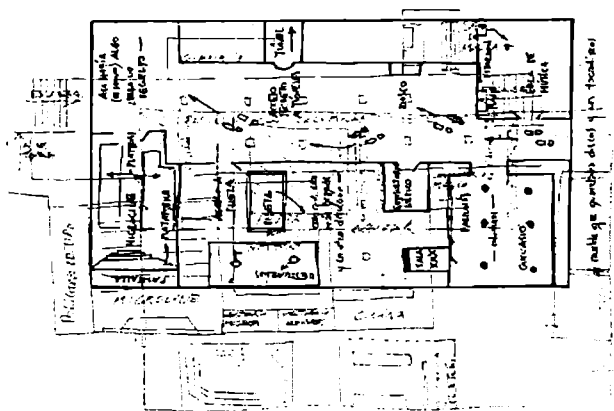
La dudosa arquitectura teatral es un emplazamiento oculto que se irá descubriendo, según las palabras de su propio gestor, a partir de pistas horrorosas como son los cuerpos muertos y “tristes” (2005:73) que hay que hallar como en un juego enigmático. Es decir, un teatro descubierto y habitado por las corporalidades de los desviados o monstruos muertos, de los cuales Sáez es una de sus imágenes, un edificio cuya presencia sólo depende de una elucubración misteriosa y de un montaje espacial en el que los cuerpos de los muertos que se van descubriendo van ayudando para la aparición de la arquitectura oculta. Teatro, cuerpos tristes y humores corporales que dan cuenta del estado de infelicidad es la fórmula elegida por la mente alucinada e incomprensible de Carlos W Sáez.

El Teatro de la Melancolía es el proyecto escénico para purgar la tristeza, según su autor, y contrarrestar los efectos de exilio y exterminio del poder de “los felices”. También es el lugar que alberga

la representación escénica de los procesos violentos que deben ser conjurados a partir de una especie de reactualización y puesta en práctica contemporánea de la catarsis aristotélica:

Esta sociedad no ha hecho otra cosa que producir crisis. Siempre. Desde el tiempo en que los primeros españoles pisaron tierra. La Argentina está en crisis, se escucha desde siempre. Y nada más recomendable para el cierre definitivo de este fantasma oclusional que la construcción del Teatro. (2005:76)

El sacrificio de unos pocos en beneficio de muchos es la idea que sostiene el pensamiento de Sáez en relación con un proyecto revolucionario que habilita la existencia de un teatro que, una vez revelado, salvaría a la ciudad y a la Argentina de sus eternas crisis, cuyos actores mártires son los cuerpos muertos y descompuestos, siete elegidos al azar, que abonan con su sangre y sus humores los cimientos del edificio.



Plano y coordenadas del Teatro de la Memoria

Mientras se está pronunciando la conferencia sobre la biografía increíble del personaje, el ponencista da a conocer dos noticias: el hallazgo de tres cuerpos más con pistas que vinculan a Sáez con

dichos crímenes, y la desaparición de Sáez explicada por él mismo a través de una carta.

De aquí hasta el final, se intensifica el recurso de la transtextualidad y la tarea de montaje caótico en una escritura que termina resolviéndose a pie de página a partir de infinidad de referencias que dan cuenta de fragmentos de fuentes inconciliables dentro de la lógica de la comunicación científica: videos de entrevistas inconclusas realizadas a Sáez con declaraciones que terminan de dar forma a su empresa; una colección, *monstruario*, que figura en su archivo personal de biografías de seres anormales o fenomenales de la Argentina; audios defectuosos del encuentro amoroso entre él y María Elena; registro de conversaciones que dan cuenta de las filiaciones artísticas y literarias del personaje; un plano ilegible del Teatro de la Memoria; una historia en inglés transcripta por Sáez que remite al vínculo entre Cástor y Polux, los mellizos que dan origen a la constelación de Géminis; canciones y el fragmento de una ópera inacabada.

El cuaderno de bitácora que escriben los creadores —autor, director, asistente— brinda claves de lectura para dirimir algunos de los sentidos a los que la obra apuesta insistiendo sobre el problema de la memoria, en este caso desde un tratamiento irónico que ejercita maneras de contar de corte muy borgeano. Como en *Muñequita* y en *Cine quirúrgico*, el problema metaescriturario se concentra en la posibilidad que posee el teatro, pero también por extensión otras prácticas artísticas y culturales, para narrar y pensar el pasado nacional a partir de combinaciones novedosas de lo testimonial y del montaje de fuentes verdaderas y apócrifas que intervienen en relatos de significación colectiva.

Entonces, de los mails a la obra y de ella a los mails, muchas de las razones dramáticas ficcionales encuentran su explicación en los detalles autobiográficos del intercambio: el film *La pasión de Juana de Arco*; el plano del Teatro de la Memoria; los cuerpos

descomponiéndose en el agua; el nombre del espectáculo; la recuperación de la idea de María Negroni sobre la existencia de un teatro que ejemplifique la tristeza y de la cual el epígrafe¹³⁰ de la obra da cuenta; el texto de Burton del año 1500 donde se propone desarmar la melancolía como si se “tratase de un cuerpo a diseccionar”;¹³¹ en fin, una serie de materiales que dan sustento real y efectivo a la escritura teatral. Pero también, muchas otras referencias que no se explicitan en una relación tan directa con lo extradramático y que quedan en un intersticio de sentido aportado por el relato testimonial.

La comunicación de las ideas de Tantanián al resto de los participantes vía mail sobre su proyecto teatral activa inmediatamente el recuerdo de la experiencia de estudiantes (Tantanián, Rudnitzky y Macchi) en el Nacional Buenos Aires y la conexión de esa vivencia con la novela a contrapelo de la *Juvenilia* (1884) de Miguel Cané, *La otra juvenilla*, donde se narra la desaparición de los ciento cinco estudiantes del colegio Nacional durante la dictadura.

En el cuaderno de bitácora se elige de común acuerdo que el problema central sobre el que girará la obra (que aún, cuando sucede ese intercambio de mails, no tiene título aunque sí la certeza argumental sobre un problema) es la memoria y la posibilidad de que el arte se haga cargo de narrar o representar el pasado traumático originado en el contexto de la violencia política.

¹³⁰ “En la noche eterna, sufrir puede ser una patria” *Museo Negro* de María Negroni.

¹³¹ En el texto de Burton, *Anatomía de la melancolía*, se dice: “una cruel tortura de alma, una pena inexplicable, un gusano venenoso que consume el cuerpo y el alma y que corroe el corazón mismo, un ejecutor perpetuo, una noche continua, una oscuridad profunda, un torbellino, una tempestad, una fiebre que no aparece, que calienta más que cualquier fuego y una batalla que no tiene fin. Mortifica más que cualquier tirano; ninguna tortura, ninguna flagelación, ningún castigo corporal es semejante a ella (...) obstaculiza la digestión, refrigera el corazón, altera el estómago, el color y el sueño, espesa la sangre, contamina los espíritus, destruye el calor natural, altera el buen estado del cuerpo y del alma y les hace estar cansado de vivir; hace a los hombres gritar, aullar y rugir por el gran pesar de sus almas” (citado por Tantanián en 2005:121).

El Teatro de la Memoria repone, en su arquitectura, el edificio oculto del Colegio Nacional Buenos Aires, sus túneles, sus hipotéticas conexiones y puntos de fuga, una especialidad no visible pero que se sabe presente, sintomática de los cuerpos ausentes que, sin embargo, la habitan. Convertir al edificio arquitectónico en sujeto, ese es el procedimiento de composición pero, ¿para qué?: La respuesta la da el propio Tantanián:

Yo olvidé

Rudni quiere olvidar

para Macchi es presente continuo (2005:122)

Lo que se presenta en esta manifestación metaescrituraria es una dialéctica entre abuso de la memoria y abuso del olvido, un terreno contencioso en el que se ponen de manifiesto, a través del caso particular y de la experiencia individual, los usos de las políticas de la memoria, sus tendencias y la introducción de “una flexión inédita en los modos de rememoración” (Dalmaroni, 2004:156).

La noción de *trauma* es recuperada como categoría que, proviniendo de otro saber disciplinar como el psicoanálisis, sin embargo, dialoga con lo literario y se reconvierte en una matriz de significación potente. Digo que es una noción estrictamente psicoanalítica de la cual se ha apropiado, en principio, la historiografía actual para indagar y revelar los sentidos que activan el tránsito de los individuos y los grupos sociales por la vivencia de acontecimientos de violencia límites o extremos. Se genera así, una *historia del trauma* o una *historia postraumática* que, para las ficciones literarias, se concreta en una *estética del realismo traumático* (La Capra, 2005:39).

Cuando se hace referencia a *políticas de la memoria* la idea no deja de entrar en problema con las vinculaciones entre historia y ficción y la cuestión de las reivindicaciones de verdad que cada discurso se arrogaría para sí en la representación del acontecimiento. En dicha

relación, la literatura y el arte en general, devela un uso político manifestando una ligazón de identidad, de oposición o, de hibridación, es decir, una interacción compleja, entre las representaciones de la historia y las representaciones artísticas y culturales. La herencia del hecho y la manifestación de los efectos postraumáticos despliegan diversas formas de repetición y reproducción de la vivencia modulando inscripciones en las que, en un extremo del arco, se ubican las intervenciones heroicas y épicas y, en el otro, la destrucción de tal paradigma.

En cada uno de los extremos, el rol del *testigo o del heredero* del acontecimiento traumático es fundamental porque en él se articulan: experiencia, memoria y posmemoria. El heredero o testigo participa con su experiencia subjetiva del acontecimiento de la urgencia de un relato histórico a partir de una especie de *performance memorialística*, donde la historia personal deviene historia colectiva. La tríada teórica y transdisciplinar: experiencia/memoria/posmemoria, señala una modificación conceptual de un término a otro, donde la posmemoria queda restringida, en general, a la instancia de indagación de los hechos traumáticos inscriptos en los artefactos culturales (fotografías, teatro, sitios de memoria, monumentos, antimonumentos).

El cuaderno de bitácora de la obra es la escenificación de la *transmisión intergeneracional del trauma* (La Capra, 2006:149), esto es, la experiencia de los efectos postraumáticos en aquellos que no han vivido directamente el acontecimiento límite pero que, sin embargo, se involucran con él a través de mecanismos inconcientes de apropiación por repetición o identificación, asumiendo que el compromiso con el pasado desbarata rápidamente la consideración de ser singularidades contingentes para, en cambio, comprender que somos sujetos sometidos a experiencias que "nos obligan a situarnos históricamente y a trabajar y elaborar esa situacionalidad" (La Capra, 2006:20). En tal sentido, una de las pioneras sobre estudios de

posmemoria, Marianne Hirsch,¹³² afirma que la posmemoria es una forma poderosa de memoria y muy peculiar porque su conexión con su objeto o fuente está mediada no por un recuerdo directo sino por una inversión emocional. Se trata del acto de rememoración de aquellos sujetos para los que el acontecimiento traumático ingresa a sus biografías por narrativas que los precedieron, por los relatos que moldean sus subjetividades y crea un orden particular de relación intergeneracional e intersubjetiva.

La obra de teatro, *Carlos W Sáez*, y su escritura metateatral en el cuaderno de bitácora se hacen legibles desde una *voz media* o desde un *verbo intransitivo* (La Capra, 2005:44), la más apropiada para referir el acontecimiento y los efectos traumáticos del pasado, en el presente. Este tono de la voz media es la opción que propone La Capra, junto con la de *verbo intransitivo*, para escribir la situación límite:

De la misma manera, Barthes refiere en el artículo Escribir, verbo intransitivo como algo autorreferencial poniendo así entre paréntesis el tema de la referencias y prestando atención a la relación entre hablante y discurso. La otra operación de Barthes es la de no situar la voz media como un homólogo de la escritura intransitiva y autorreferencial sino como algo indecible. En este sentido la voz media encarnaría el juego de la diferencia derridiana, juego refractario a las oposiciones binarias aparentemente dicotómicas que producen algo semejante a un proceso dudoso de purificación, con chivos expiatorios y reprimen una angustiosa zona intermedia de indecibilidad así como el hecho de que los opuestos aparentes se desplazan entre sí y dejan marcas el uno en el otro. Así la voz media sería la voz "intermedia" correspondiente a lo indecible o inasequible o a la ambivalencia radical de las posiciones netamente definidas. (2005:44)

¹³² *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (1997).

Carlos W Saez pero prácticamente toda la producción dramaturgica de Alejandro Tantanián, reivindica en alguna medida esta condición del autor contemporáneo que Roger Chartier caracterizara con el concepto de *mano del autor*. Es decir, la dinámica de la escritura literaria que se ocupa de conservar y archivar los textos aledaños a la literatura misma, producidos por los autores y que, a pesar de la era digital y de la condición textual añorada por Foucault en *¿Qué es un autor?* (apertura, polifonía, movilidad y palimpsesto), las textualidades se manifiestan como una discursividad donde la autoría de la creación y del proceso que da cuenta de ella (a través de todo tipo de texto escrito a la manera tradicional o, ahora, digital como las páginas de Internet, los blogs, Facebook de las obras), vuelven a reivindicar la función autoral que se registra, según Chartier, en los siglos XVI y XVII.

De esta manera, conviven dos modalidades: de un lado, la posibilidad de apropiación y de intervención como consecuencia de la tecnología y, de otro, el paradigma dominante de identificación de categorías (autor, editor, publicación, lectores), esta vez regidos por la lógica de otros criterios.

La obra de Alejandro Tantanián es susceptible de verificar una tensión permanente entre la literatura y el teatro, especialmente por la dedicación casi obsesiva con lo literario en sus formas poético–narrativas y por la atención con que muestra, de alguna manera, los mecanismos que se ponen en juego al momento de escribir literatura dramática y ficción.

A partir de estas dos zonas de configuración factibles para la organización e interpretación de la poética del autor: *la dramaturgia intertextual poética* y *la dramaturgia metaescrituraria*, es que he me centrado en una selección textual, la que considero como exponente privilegiado de tales funcionamientos. Transitando por diversas

definiciones sobre la noción de dramaturgia he incluido la escritura para el teatro dentro de las modalidades generales que evidencia y con que se piensa la literatura del presente, sabiendo las prevenciones que tal vinculación despierta dentro de los estudios teatrológicos. Además, me detuve en el rol del autor dramático en sintonía con una vocación literaria que define la creación donde las instancias de lectura y apropiación de los imaginarios literarios son fundamentales.

De esta manera, valirme de variadas nociones teóricas para pensar la dramaturgia intertextual poética: escena expandida, teatro poético, intertextualidad, trascendencia textual; emplazamiento, heterotopía en todas sus variantes: de crisis, de desviación, especular; cuerpo y sujeto; nominalismo, potenciaron la reflexión sobre las obras y la búsqueda de nuevos sentidos. Así como, para la categoría de *dramaturgia metaescrituraria*, fue fundamental el itinerario teórico que recorrió las nociones de autorreferencia, metatextualidad; zona de borde; biografismo, coleccionismo; mano de autor.

Las obras de teatro y los textos aledaños que las comentan se convierten en un espacio de confluencia de diversas perspectivas que dan cuenta de la ductilidad y la apertura constitutiva de dicha escritura. Una clara preferencia por hacer intervenir en el teatro determinados linajes literarios y además, una clara preferencia por ciertas zonas del pasado nacional o extranjero que no dejan de formular interrogaciones y tópicos de debate en el presente. Como ya lo advertía Roland Barthes en *Variaciones sobre la escritura* (2003), la escritura es un acto que rebasa la intención comunicativa cuyo fin siempre tiende a fijar el lenguaje y a inmovilizar el sentido. Más bien, ella se configura como acto creativo de ensamblaje de materiales que opera por lo contrario, la diseminación de la significación. En otros términos, Marvin Carlson (2009) piensa lo mismo, al habilitar la escritura como un *complejo proceso de reciclaje* de elementos ya conocidos que conduce hacia esa noción tan visitada y aún productiva

de intertextualidad. Pero la actitud intertextual para ser justos, no se restringe a la instancia productora, bien se sabe que toda recepción está atravesada por la memoria, y la inquietud, ante toda situación de expectación, está motivada por ese residuo de memoria de experiencias anteriores semejantes. A dicho fenómeno, el crítico norteamericano lo denomina *aparición de espectros* (2009:15): una expectación en el que fantasmas de lo conocido, de lo idéntico anclan ahora en un contexto deferente:

La práctica del teatro ha estado particularmente obsesionada en todos los períodos y culturas por la memoria y la aparición de espectros (...) parece que hay algo en la naturaleza de la presentación dramática que la convierte en un depósito atractivo para el almacenamiento de la memoria cultural y en un mecanismo para su continua recapitulación. (2009:16)

El reciclaje de materiales propios y ajenos es uno de los sellos identitarios que la expresión posmoderna prefiere en casi todas sus manifestaciones artísticas y culturales y, el teatro no está exento de ello, no está exento de la memoria, el cuerpo y la cita. Sin embargo, para Carlson, la singularidad teatral es la de contar historias repetidas, es decir, ya conocidas por el público, generando su atractivo en el contexto nuevo en que esa historia se repite.

Las apariciones espectrales o "los fantasmas del textos" como Carlson denomina a estas presencias tienen una vinculación casi natural con un linaje literario y poético alemán y ruso consecuencia, por un lado, de las vivencias autobiográficas de su autor y, por otro, del ámbito de su desarrollo profesional.

Fantasmas textuales pero también "fantasmas corporales" (2009:57) son los puntos de inflexión de mucha de la dramaturgia actual que encuentra en los cuerpos de los personajes y en los cuerpos de los actores espacios potentes para el reciclaje. Lo fantasmal o espectral

de Carlson dentro del concepto general de reciclaje se vincula íntimamente con las caracterizaciones que el investigador y teórico croata, Pavao Pavlicic,¹³³ desarrolla respecto del tratamiento especializado de la intertextualidad al que, el arte en general y el teatro posmoderno en particular, se dedican como apropiación inevitable del pasado y de la tradición:

(la época posmoderna) parte de la conciencia de que el pasado no puede ser desechado, imbuido de la duda de que se pueda decir algo nuevo, y de que todo discurso es, en realidad, un reencuentro. La conciencia del posmoderno es la de que el pasado participa muy vivamente en todo presente. (2006:89)

Pero en esa intervención del pasado, de la que la intertextualidad posmoderna es conciente, habría que establecer tres tipos de categorías, modos o niveles de apropiación:

- *Del objeto:* en realidad, la intertextualidad posmoderna se apropia de un conjunto no de una singularidad concreta, de textos, de convenciones genéricas, de conciencia de época (2006:91), de un todo o colectivo no para destruirlo sino para conservarlo en esa actitud de acopio mostrando su gravitación perdurable en el presente que lo sintetiza.

- *De la forma:* en una relación sintagmática y de combinación hasta el infinito que gusta de las pseudocitas, mistificaciones, simulaciones, textualidades apócrifas, incrustaciones biográficas y autobiográficas reales o inventadas, aseveraciones científicas lógicas o absurdas, es decir un conglomerado caótico.

¹³³Me refiero específicamente a su trabajo "Moderna i postmoderna intertekstualnost" publicado originalmente en *Umjetnost rijeci*, Zagreb, XXXIII, N° 1, enero-marzo 1993 y luego en la revista *Crterios*, con motivo del Sexto Encuentro Internacional M. Bajtin, en julio de 1993.

- *De la función*: adicionar un nuevo texto a los significados ya existentes (2006:94) parece ser la función predominante de cualquier vínculo intertextual posmoderno, una función de "intérprete omniabarcante del mundo" (2006:95) donde el pasado es incluido para mostrarlo como creación artística también.

Para recuperar el epígrafe con que encabecé este capítulo extrapolado del poético libro *Lenguaje y silencio* de George Steiner me aventuro a afirmar que la dramaturgia que acabamos de recorrer dentro de un contexto de tensión entre el teatro y la literatura se propone recuperar la palabra profunda frente a la superflua; la palabra exuberante frente a su mengua; la palabra muda de la poesía que todo lo dice, frente a la verborragia sin sentido. Una textualidad que maximiza el vigor verbal y también el silencio como refugio del escritor y, asimismo, la necesidad de que el lenguaje poético teatral construya sus fronteras y sus necesarios límites.

Vale para el dramaturgo Tantanián lo que George Steiner reconoce como labor del poeta:

Por ser, dada la naturaleza de su oficio, un buscador, el poeta debe cuidarse de llegar a ser, en el sentido fáustico, un buscador excesivo. La creatividad daimónica de su instrumento pone a prueba la solidez de la Ciudad de Dios, debe saber cuándo retroceder, no sea que, como a Icaro, le consuma la cercanía terrible de un hacedor más grande, de un lógos inconmensurable con el suyo (el jardín de las delicias perdida, el poeta del Bosco está empotrado en su arpa).
(1994:60)

Capítulo 4

Tensión entre dramaturgia y discurso de la ciencia

Cronología de la obra dramática de Rafael Spregelburd

- 1990 *Destino de dos cosas o de tres*
- 1992 *Cucha de Almas*
- 1992 *Remanente de invierno*
- 1993 *Estafeta*
Moratoria
La tiniebla
- 1994 *Dos personas diferentes dicen hace buen tiempo*
- 1995 *Canciones alegres de niños de la patria*
Entre tanto las grandes urbes
- 1996 *Cuadro de Asfixia*
Raspando la cruz
La inapetencia
- 1997 *La extravagancia*
- 1998 *Satánica*
- 1999 *La modestia*
- 2000 *DKW*
Plan canje
Fractal
La escala humana
- 2001 *Un momento argentino*
La estupidez
- 2003 *Bizarra, una saga argentina*
El pánico
- 2005/07 *La paranoia*
- 2007 *Lúcido*
Acassuso
Bloqueo
La terquedad

acompañan a nuestra propia turbulencia. ¿Dónde está la desviación cuando ya no hay centro? ¿Es posible la transgresión cuando no hay ley fundante? (Spregelburd, 2006:181–182)

De esta manera, los siete pecados capitales de El Bosco mutaron “hacia una delirante cartografía de la moral” (2006:182): inapetencia, extravagancia, modestia, estupidez, pánico, paranoia, terquedad, como las nuevas versiones del pecado posmoderno en un anhelo por hallar una centralidad que suplante el ojo divino medieval, espacio que permanece vacante o, si es ocupado, inmediatamente se declara vacío: “siete formas de la desviación, de alguna desviación y por lo tanto, de alguna ley” (2006:183).

La *Heptalogía de Hieronymus Bosch* de Spregelburd se presenta como un rompecabezas compuesto por siete piezas de teatro que integran un todo. Es decir, si bien cada una de ellas conserva su propia autonomía (algunas breves, otras más extensas, alguna con un número mínimo de personajes, otras con una gran cantidad, espacios y tiempos disímiles, situaciones divergentes) sin embargo, no se llega a la comprensión total sino es a través de la tabla en su conjunto y de los reenvíos sutiles con que opera cada obra respecto de la otra de la misma serie.

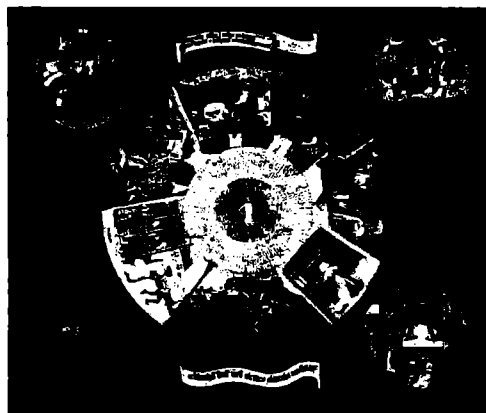
Me interesa abordar la dramaturgia que se despliega en la *Heptalogía de Hieronymus Bosch* en principio, a partir de la tensión que ella ofrece respecto de su propia instancia extradiegética: el cuadro de El Bosco donde el problema de la mirada y lo óptico, o mejor los efectos de óptica, determinan un quehacer específicamente dramático y se constituyen en la ocasión de la invención de tramas o situaciones desconcertantes.

Rafael Spregelburd es, quizás, uno de los dramaturgos más prolíficos en cuanto a producción metatextual se refiere, no sólo por la cantidad de notas con que el escritor acompaña sus obras (el caso de *Un momento argentino* como ejemplo de una tensión irresoluble entre

estética y posicionamiento político) sino también, por su labor como columnista en el diario *Perfil*, ocasión que le permite dar sus impresiones sobre la realidad nacional e internacional a partir de un mínimo detalle o de un acontecimiento que adquiere visibilidad social y que reedita la actitud escrituraria del aguafuertismo arltiano.

Desde un breve relato autobiográfico se declara el *incipit* motivador de la escritura de la Heptalogía:

El proyecto de la Heptalogía... tiene su origen en un encuentro fortuito, un encuentro con un cuadro: la Rueda de los Pecados Capitales de Hieronymus Bosch, que se exhibe en el Museo del Prado. Muy a la usanza de su tiempo, El Bosco pintó este cuadro no para ser colgado en una pared, sino para ser exhibido como una mesa. El visitante–espectador está así obligado a recorrer la pintura para poder verla derecha en cada una de las representaciones fabulosas de los siete pecados. Esta participación "activa" del espectador fue el primer detonante. El cuadro no se puede ver entero. Hay que fijar la vista en algún punto al azar dentro de él, luego elegir una dirección, rodearlo, girar alrededor de la obra hasta llegar nuevamente al punto de partida, con la tarea de reciclar la información y decidir qué es lo que se ha visto. (2006:179)



*La tabla de Los siete pecados capitales
Hieronymus Bosch*

El relato de la experiencia de la mirada frente al cuadro–mesa medieval permite rescatar algunas palabras que considero claves ya que luego gravitarán de manera contundente en las siete obras de teatro. En principio, la aclaración del padecimiento heterotópico de la pintura, su desubicación respecto de su concepción de origen y de su función estética, intento de descolocación a las que las obras –no sólo en cuanto a su forma sino también en cuanto a su modo de circulación y exposición o representación– responden desde el origen del proyecto.

Obras extensas (tres o cuatro horas de duración) que no se ajustan a los parámetros temporales que exige el teatro actual; complejas en cuanto al despliegue de efectos escénicos que generan; perturbadoras por el tratamiento de la historia, todas ellas pretensiones que se efectivizan en la mostración de situaciones vaciadas de la lógica, aun del teatro más innovador o experimental. Una apuesta a favor de la abolición de la mínima secuencia narrativa para, en cambio, proceder por la pura demostración de situaciones en abismo cuya ejemplo más relevante lo constituye *La paranoia*.

La obligación a la que se somete el “visitante–espectador” para apreciar las escenas del cuadro, responde directamente a la imposición de los espectadores–lectores de las siete obras de la serie, ya que la actitud colaborativa para completar los vacíos y la necesidad de configurar una atmósfera mínimamente legible, son las tareas más relevantes y difíciles que el público debe llevar adelante. El escamoteo de lo total o la imposibilidad de la recomposición final de los fragmentos dispersos es el desafío que, en la declaración del autor, se concibe como experiencia explosiva y umbral de la detonación regida por el azar.

Efectivamente, el espectador y el lector deben tomar decisiones respecto del lugar desde el cual montará un andamiaje de legibilidad e interpretación de las situaciones planteadas. Por ello, me parece

apropiado exponer brevemente la mínima intriga de cada una de las obras que integran la *Heptalogía*.

1) *La paranoia*¹³⁴ pone en escena, en un formato vinculado con la ciencia ficción como género teatral, a treinta ocho personajes¹³⁵ interpretados por sólo cinco actores, que conforman una suerte de comando especial reunido en Piriápolis cuya misión es salvar al mundo de la invasión alienígena y para ello la única manera es dar lo que los extraterrestres requieren: ficciones. Entonces, las dieciséis escenas plantean una delirante superposición de temporalidades, espacios y personajes (desde un submarino, pasando por Noruega y Venezuela, hasta desembocar en la Escena 16: “Un delirio de acontecimientos”) que van tramando una yuxtaposición de historias que son las ficciones que se imaginan, escriben y ensayan para evitar la supuesta invasión.



La paranoia

¹³⁴ La obra recibió en 2007 el premio Casa de las Américas, escrita entre Stuttgart y Buenos Aires en el marco de la beca Akademie SchloB Solitude, se estrenó el 11 de septiembre de 2007 en el Centro Cultural de la Cooperación en versión “work in progress” como producción del grupo que dirige el propio Spregelburd, El patrón Sánchez, Corina Cruciani Producciones y el Festival Internacional de Buenos Aires.

¹³⁵ Los personajes van desde una escritora, pasando por una futura Miss Venezuela, una sacerdotiza china, un artista transexual, una “presunta prostituta lituana”, una peluquera, un astronauta, un matemático, una monja, hasta el mismísimo presidente de Venezuela, Hugo Chávez.

2) En *La terquedad*¹³⁶ cinco actores interpretan a los dieciséis personajes, donde obviamente, no falta el escritor, además de una sirvienta francesa, un comisario valenciano, un cura, un traductor ruso, un miliciano inglés, un hombre primitivo, todos distribuidos en veintitrés escenas en tres actos, cuya curiosidad más visible es el paralelismo temporal al que se apela para las situaciones dramáticas (el acto I que se inicia con una deixis temporal: a las 17 hs finaliza a las 18.13 hs, con escenas que sólo duran un solo minuto; el acto II, también comienza a las 17 hs pero finaliza unos minutos antes, a las 18.08 hs, temporalidad paralela pero espacialidad divergente que motiva la presentación de las situaciones que, por transcurrir en otro ambiente de la casa, no presenciamos en el acto I; el acto III comienza con la Escena 0, un grado cero de ficcionalidad ya que va a presentar el inicio de todas las situaciones, inicio azaroso y absolutamente fuera de la lógica de la causalidad: a las 16.59, exactamente un minuto antes de que todo ocurra y que se extenderá hasta un minuto después de lo visto, es decir, hasta las 18.14 hs). Además de esta mostración temporal inquietante a partir de un esquema lúdico construido en función de lo presente y lo ausente en escena, la temporalidad se arriesga hacia la teatralización de esa instancia extradiegética ficcionalizada como parodia de una causa remota.

El escenario global es la Guerra Civil Española, con más precisión señalada por su autor, "el último día" de la guerra. Un personaje Jaume Planc, es el eje vertebrador de una historia que se plantea ocupar de manera incierta y ambivalente, la centralidad de la tabla divina. El personaje oscila entre el ejercicio fascista de su cargo y la invención lingüística plasmada en la creación de un diccionario escrito en lengua Katak, la lengua ideal que aspira a la comunicación directa

¹³⁶ La última de las piezas que componen la serie, escrita entre abril y diciembre de 2007 en el marco de la comisión de la Fundación BHF de Frankfurt para su proyecto Frankfurt Positionen, se estrenó el 2 de mayo de 2008 en lengua alemana en la ciudad de Frankfurt.

con las cosas y Dios y que se propondrá como modelo artificial cuya máxima aspiración consiste en salvar a la humanidad del desconcierto comunicativo.

3) *La inapetencia*¹³⁷ no trata de otra cosa que de variadas modalidades de pérdida: de la comunicación, de la afectividad, de la ideología. Las acciones carentes de una lógica causal que las vincule, son llevadas adelante por un matrimonio, el del Sr. y la Sra. Perrota; una hija o una supuesta hija, Leila, cuya vida se cifra en el proyecto exótico de un voluntariado a Yugoslavia en el marco del estallido de la guerra en los Balcanes; un empleado público y, un gitano que propician situaciones absolutamente desconcertantes.



La inapetencia

4) *La estupidez*¹³⁸ reúne a veinticuatro personajes encarnados en cinco actores, la más extensa de la serie, con una duración de tres horas y veinte minutos, reedita la forma del *road-movie* por una ruta

¹³⁷ Escrita en 1996 y publicada por primera vez en 1997 en la revista del grupo GETEA, Teatro XXI, la obra se estrena bajo la dirección de Rafael Spregelburd en enero de 2001 en la sala Neues Cinema del Teatro Nacional de Hamburgo.

¹³⁸ Recibió en el 2003 el premio Tirso de Molina al mejor texto dramático Iberoamericano, el premio El Disfrute en el rubro mejor autor y director, el premio a la mejor actriz dramática, Andrea Garrote, otorgado por el GETEA, el premio Trinidad Guevara (2004) en el rubro mejor actor, Héctor Díaz y en el rubro mejor autor, el premio Konex en el rubro Letras a Rafael Spregelburd por la producción integral, el premio El espectador otorgado por el Centro Cultural de la Cooperación a mejor Dramaturgo y director, el premio Teatro del Mundo (UBA) al mejor dramaturgo, mejor dirección y música original a Nicolás Varchausky, el premio Florencio Sánchez a mejor autor y mejor elenco.

en las afueras de Las Vegas, específicamente uno de esos típicos hoteles a los que el cine del género nos tiene acostumbrados. Cinco historias van poniendo en relación con todos los personajes de la trama entre los que se destacan: tres policías de servicio, dos de ellos homosexuales, un grupo conflictivo de amigos que están de vacaciones y que han encontrado la manera de ganar ciento cincuenta dólares por noche en los casinos, vendedores de cuadros falsos en el mercado negro, un científico, una joven retrasada. La clave compositiva que inquieta al espectador es la simultaneidad de las escenas todas ellas movidas por el ansia del dinero para lo cual los personajes se valen de engaños, del juego y del robo. Sobre el *road-movie* se monta además, una trama policial contaminada con elementos del melodrama.



La estupidez

5) *La modestia*¹³⁹ diseña dos tramas que se irán alternando. Una en un espacio indeterminado, posiblemente Yugoslavia, afectado por guerras étnicas a principios del siglo XX, espacio que alberga a un escritor tuberculoso, Terzov, y su proyecto novelístico plagiado, *La parranda*, su mujer que lo expone a la extorsión de un médico, Smederovo y de su esposa para obtener los derechos de la novela a cambio del tratamiento que lo curaría del mal. La otra trama, en un

¹³⁹ Se estrenó en abril de 1999 en el Teatro San Martín de Buenos Aires y reestrenada en septiembre del mismo año en el teatro Babilonia, también estuvo nominada a varios premios entre ellos obtuvo el Premio Clarín al mejor espectáculo nacional 1999 y a mejor banda sonora, el premio a mejor obra dramática de autor argentino otorgado por el GETEA, y el Trinidad Guevara a mejor obra.

tiempo actual, reúne a un abogado inescrupuloso, Arturo, su amante y vecina, su mujer obsesionada en la defensa de la cultura coreana en solidaridad con los dueños amigos del supermercado vecino, y otro abogado, San Javier, amigo de Arturo involucrados en causas de corrupción política.



La modestia

6) *La extravagancia*¹⁴⁰ comparada con las otras obras de la serie, se caracteriza por su brevedad. El autor la califica como un "antimonólogo" ya que si bien son tres los personajes, María Brujas, María Socorro, María Axila, ellas no intercambian diálogo en la escena. María Axila, especialista en filología comparada, enuncia su discurso académico durante toda la obra desde un televisor. María Socorro y María Brujas lo hacen a través de las llamadas telefónicas y sus respectivos monólogos. Todo se plantea a partir de un extravagante hecho: son supuestas hermanas trillizas separadas al nacer. La muerte de una de las trillizas es la ocasión para que la madre adopte otra para suplantar la pérdida y, por lo tanto, el suspenso de la obra se genera a partir del enigma que desata el develamiento de la identidad de la adoptada. El esclarecimiento de la identidad de la intrusa se torna urgente debido a la presencia de una enfermedad mortal que padece la madre y que se transmite genéticamente.

¹⁴⁰ Escrita en 1996 y estrenada en el Teatro Babilonia bajo la dirección de Rubén Szuchmacher en 1997



La extravagancia

7) *El pánico*¹⁴¹ reedita el género del cine de terror de bajo presupuesto donde nada de lo que está destinado a generar miedo lo provoca. La historia absurda presenta a una madre y dos hijos, familia de lo más anómala como suelen presentar las obras del autor, llevados a la búsqueda de la llave de una caja fuerte del Banco Tornquist donde han quedado atrapados todos los ahorros. En esa búsqueda se apelará a las estrategias más disparatadas —legales, psicoterapéuticas, paranormales, religiosas— para dar con la llave y recuperar el dinero.



El pánico

A partir de este breve sumario argumental de la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*, se pueden deducir algunas condiciones comunes a todas ellas, lo que indica que, a pesar de su autonomía, en realidad

¹⁴¹ Escrita en el 2002 y estrenada en febrero del 2003 bajo la dirección del autor en la Sala Teatro Abierto del Teatro del Pueblo. Obtuvo el premio Teatro del Mundo 2003 en el rubro Dramaturgia y Dirección.

las obras montan una serie interrelacionada en el marco del proyecto general que, en versión teatral reedita la pintura de El Bosco. Es posible también, diseñar una correspondencia entre los pecados medievales y los pecados posmodernos de la siguiente manera:

- la lujuria / *La inapetencia*
- la avaricia / *La estupidez*
- la soberbia / *La modestia*
- la envidia / *La extravagancia*
- la pereza / *El pánico*
- la gula / *La paranoia*
- la ira / *La terquedad*

La proliferación de escenas yuxtapuestas, simultáneas o alternadas, la multiplicación de versiones identitarias, el humor y la ironía, la mostración sin juicio de ninguna naturaleza ni desenlace, la complejidad de los recorridos expuestos, las series o conjuntos caóticos (de historias, de espacios, de tiempos, de sujetos) son algunos de los elementos que hacen de la dispersión propuesta, la conjunción final. Una suerte de concreción del anhelo de reunir los fragmentos dispuestos en la tabla y las escenas pintadas en los círculos que, presentados como mundos cerrados, necesariamente se conectan por la mirada vigilante del ojo central del dios en abismo.

Llegado a este punto me interesa recuperar la alegoría extradiegética de la mirada relatada por el dramaturgo, a la luz de la perspectiva de lo que Georges Didi-Huberman, citado en el epígrafe, desarrolla en *Lo que vemos, lo que nos mira* (2010).

El relato autobiográfico de Rafael Spregelburd que da cuenta del impacto visual provocado al enfrentarse a la *Tabla de los Siete pecados Capitales* que alberga el Museo Del Prado, bien podría interpretarse como esa modalidad que adquiere lo visible cuando dicha instancia se hace ineluctable: "un trabajo del síntoma en el que

lo que vemos es sostenido por (y remitido a) una obra de pérdida” (2010:17). Esa certeza y a la vez inquietud que nos acecha cuando lo que vemos nos está revelando lo que falta, cuando la instancia adquiere el valor de lo ineluctable (que, por otra parte, no es particular de ninguna época sino que es una experiencia de la mirada que atraviesa toda la historia del arte) remite al vacío que entraña la presencia.

Una nueva perspectiva sobre la presencia–ausencia de la representación de la que me ocupé al inicio de este trabajo. De hecho, de esto se trata cuando Didi–Huberman formula algunas preguntas que no hallan respuestas sencillas y que, sin embargo, intentará esbozar a lo largo de su obra: “¿Qué es un volumen portador, mostrador de vacío? ¿Cómo mostrar el vacío? ¿Y cómo hacer de este acto una forma, una forma que nos mira?” (2010:18). Resulta cautivante pensar que la *Heptalogía de Hieronymus Bosch* con sus siete versiones son una respuesta provisoria a dichos interrogantes y se muestran como el vestigio y la alternativa de invertir la perspectiva de la mirada: de ver a ser mirado. Por ello, la hipótesis es interrogar la *Heptalogía* desde la tensión que ella establece con cuestiones de óptica tramadas, principalmente, desde el lenguaje. La pintura medieval se presenta ante los ojos del autor como *la evidencia de un volumen* (2010:19), evidencia “trabajada” en términos artísticos, evidencia que deja de serlo cuando da cabida a la inquietud, cuando activa “el detonante” de la pérdida o del vaciamiento.

¿Qué hacer frente a esta escisión? Entonces, Didi–Huberman reconoce dos maneras de responder la pregunta orientada a salvar al espectador, al que mira, de la inquietud que devuelve lo mirado. Una de ellas, es el *ejercicio tautológico* (2010:21), que acepta como “verdad chata” lo que se ve, es decir interviene inmediatamente para obturar la escisión, para completar el vacío, para subsanar el estado de pérdida al que la experiencia artística condujo al sujeto a través de

un lenguaje de la afirmación que el autor traduce en fórmulas renegadoras del tipo: "no hay allí nada más que un volumen o una forma" o, "Ese objeto que veo es lo que veo, un punto, eso es todo" (2010:21).¹⁴²

La otra posibilidad, es el *modelo ficticio* en el que el ejercicio tautológico es reemplazado por un *ejercicio de creencia* (2010:22).¹⁴³ ¿Qué ficción o qué creencia? La creencia de que todo es factible de reorganización y de subsistencia en *otro lado* o, en otras palabras, de resignificación en la creación de ficciones o sueños. Ambas alternativas de evitación del vacío: la tautología y la creencia, suponen para Didi-Huberman un "horror y una negación de lo pleno" es decir, una reacción y una resistencia al espanto de permanecer en la vivencia de lo ineluctable.

Si la tabla de El Bosco para la Edad Media hacía presente la constante mirada divina sobre los hombres, una mirada vigilante y develadora de los excesos que debían ser condenados; la mirada posmoderna que se posa sobre ella y la recorre (el ojo del espectador/dramaturgo) no pone en juego ninguna presencia supuesta en otra parte (2010:35) sólo la que la pintura muestra en sí misma. Porque, de hecho, la cualidad y el poder que el *objeto específico*, si se prefiere la forma, ejerce como presencia sin referencia, habilita el ver como instancia fenomenológica, es decir, como fenómeno de la

¹⁴² Justamente esta proposición o versiones similares a ella, vienen a operar a contrapelo de lo freudiano. En el hombre tautológico, Didi-Huberman reconoce el reverso de la actitud del psicoanálisis de Freud, fundamentalmente en lo que refiere a la interpretación de los sueños.

¹⁴³ Aquí el caso más elocuente que expone el filósofo es el universo creado por la creencia cristiana: "El 'arte' cristiano habrá producido entonces las imágenes innumerables de tumbas fantasmáticamente vaciadas de sus cuerpos y, por lo tanto, en cierto sentido, vaciadas de su propia capacidad vaciante o angustiante. Su modelo sigue siendo desde luego, el de Cristo mismo, quien, por el mero hecho de abandonar su tumba, suscita y compromete en su totalidad el proceso mismo de la creencia. El Evangelio de San Juan nos da de ello una formulación completamente cristalina. Nos referimos al momento en que el discípulo, precedido por Simón, Pedro y seguido por María, luego por María Magdalena, llega ante la tumba, comprueba la piedra desplazada y mira en su interior... 'Vio y creyó' (*et videt et credit*) anota lapidariamente San Juan: creyó porque vio, como más adelante otros creerán por haber todado, y otros incluso por no haber visto ni tocado. Pero, en cuanto a él, ¿qué es lo que vio? Nada, justamente" (2010:23).

*experiencia*¹⁴⁴ tensionando, entonces, el pasaje del objeto al sujeto como potencia y como fuerza, a tal punto que el objeto se convierte "insensiblemente en una especie de sujeto" (2010:37). En efecto, Rafael Spregelburd, en la nota autobiográfica a la edición de *La modestia* señala:

*La serie está escrita como si se apoyara en un diccionario que se hubiera perdido.*¹⁴⁵ Así veo yo a *El Bosco*. En cada una de las fábulas morales sobre los distintos pecados, cada objeto parece estar elegido por la mano del enciclopedista: pondremos un poco de heno, porque el heno es amarillo y entonces representa inequívocamente al oro, y allí una manzana, porque es símbolo automático de la tentación. Y aquí llaga de Cristo, la llaga que él mismo señala a los hombres, como certificado del pacto que su ley divina ha establecido con la nuestra, la boca por la que Dios habla a los hombres. Sin embargo, el tiempo ha ido erosionando la significación automática de muchos símbolos y el diccionario medieval es una incógnita a los ojos ingenuos. Esa incógnita es mi llama. Ese vacío permite las operaciones lógicas del pensamiento y de allí la construcción de discurso imaginario sobre el material representado. (2006:182)

¿Hay un ejercicio de creencia en ese detenimiento sobre la incógnita (lo ineluctable para Didi-Huberman) para resolver la escisión de la inquietud que provoca lo que ve en lo que lo mira? Ajustándonos a la cita, uno diría que sí, en parte "el discurso imaginario sobre el material representado" es esa respuesta para reorganizar y llenar con ficción el vacío o la fisura de la obra, ese dar vuelta el guante, esa "llama" insuflada y ese llamamiento hacia la creación propiciada por

¹⁴⁴ Didi-Huberman reconoce la instancia fenomenológica de la experiencia, no en la pintura medieval sino, en algunos casos de la pintura y esculturas minimalistas (Jude, Kosuth, Morris, Smith) y sus series de los cubos.

¹⁴⁵ La cuestión del diccionario perdido, motivo reiterado en muchas de las obras de la Heptalogía, la abordaremos más adelante cuando nos ocupemos de analizar la cuestión de la lingüística como motivo dramático.

el acontecimiento de experiencia. La *Heptalogía...* pone frente a frente dos clases de evidencias: la evidencia óptica y la evidencia de la "presencia" en un tipo de operación que el filósofo define como *dialectización* (2010:45). El *ejercicio de dialectización* es el que mejor define el efecto óptico del dramaturgo que, descartando de plano la respuesta tautológica y reconsiderando, en parte, la creencia o el método de ficción apela al mito de un ojo perfecto capaz de fijar lo ineluctable en la alternativa de reorganización onírica o ficcional. Considero que las siete obras de la *Heptalogía* se escapan de ese dilema, en última instancia, binario de lo visible, localizándose mejor en el *entre* (el lugar entre el gran círculo central y los círculos que lo rodean, entre ellos y los círculos que gravitan suspendidos en los extremos, entre el diccionario medieval del habla de El Bosco y el ojo "desviado" de la mirada posmoderna del teatro) con que Didi-Huberman se deshace del dilema de oposición hallando una tercera vía de tensión entre lo que vemos y lo que nos mira:

Es el momento preciso en que lo que vemos comienza a ser alcanzado por lo que nos mira, un momento que no impone ni el exceso de plenitud de sentido (el que glorifica la creencia) ni la ausencia cínica de sentido (a la que glorifica la tautología). El momento en que se abre el antro cavado por lo que nos mira en lo que vemos. (2010:47)

El *ejercicio de dialectización* que no supone evitar el vacío sino, todo lo contrario, dialoga con otras nociones elaboradas, también por la filosofía contemporánea: la de *entre* deleuziano entendido como ese lugar o intersticio donde permanecer y, las de *resto, vestigio o huella* de la desconstrucción derridiana. Asimismo, se presenta como la respuesta de un habla peculiar surgido de la inquietud que sustrae al objeto toda perfección y toda plenitud:

(...) la sospecha de algo que falta ser visto se impone en lo sucesivo en el ejercicio de nuestra mirada, que se vuelve atenta a la dimensión literalmente privada, por lo tanto oscura, vaciada del objeto. (2010:78)

Se podría también interpretar que el ejercicio de dialectización es un acontecimiento fundado en el *proceso* que intenta la restitución de eso que "falta ser visto", instancia privilegiada porque básicamente impide la clausura, el cierre o la sutura de la escisión. En alguna medida, Rafael Spregelburd, a propósito de *La Paranoia*, indica dos cosas. Por un lado, la preeminencia de lo procesual, por otro, el estado de pérdida en la obra pero como su contrario paradójico: hallazgo, donde el trabajo con signos, con significados, con formas para montar ficciones, no se direccionaliza a redundar sobre el discurso que ellas construyan (y que será repuesto por el imaginario social y cultural de su contexto) "sino más bien para hacer aparecer el sentido, para echar luz sobre aquello que ni siquiera tienen la capacidad de reflejar" (2008:168). Tal aseveración implica atravesar por la *inquietud heurística* (Didi-Huberman, 2010:79) que la repetición de la obra genera por la sustracción.

Ahora bien, el proceso está planteado como juego y no son escasas las declaraciones del dramaturgo en referencia a esta condición de su teatro. La estrategia lúdica o la apelación a la metáfora del juego, es otra de las pistas que nos lleva directamente a la cuestión óptica planteada por Didi-Huberman ya que al ocuparse de la inquietud provocada por la obra de Tony Smith, *Die*, ese cubo negro y de acero de un metro ochenta y tres centímetros, lo asalta una pregunta: "¿Cómo es posible que un simple cubo pueda llegar a inquietar nuestro ver?" (2010:61). Respuesta que se halla en la apelación a la noción de juego. El juego que engendra un poder propio *del lugar*,¹⁴⁶

¹⁴⁶ El filósofo indica que el paradigma lúdico, el caso específico del ajedrez, había sido la matriz de análisis o la alternativa de conjunción reflexiva entre arte y juego

espacio de presencia–ausencia, proceso de dialéctica visual, del juego y a la vez “la dialéctica del juego visual” y que inventa lugares para la inquietud (la escultura, la pintura y el teatro son las artes privilegiadas en esta lógica). Por eso es que los grandes cubos de Tony Smith, bien específicos, con la contundencia geométrica y material ocupando un lugar específico no se comportan más que como *objetos teatrales* que deben pensarse radicalmente más allá de su principio de visibilidad como el sentido que aportan los objetos en una escena teatral. La relación aquí es análoga a la experiencia óptica del autor de la *Heptalogía*: el ojo del espectador que va del juego visual de la pintura al teatro, de hecho, el espacio teatral, el espacio ocupado por el cubo, el espacio de la Tabla de El Bosco, adquieren el valor de escenarios o lugares que operan por una constante inquietud visual localizado en el *juego sobre los límites del objeto* (2010:89). Es ya habitual que los estudios sobre la obra de Rafael Spregelburd refieran la filosofía de Eduardo del Estal como su fuente de inspiración teórica que, además, es reiteradamente citada en la metatextualidad del dramaturgo. No nos proponemos por ahora, dar desarrollo a las teorías filosóficas que gravitan en la obra de Spregelburd sino traer como elemento que abona nuestra hipótesis de tensión óptica tramada en la escritura del dramaturgo, un cuadro de del Estal (que además es poeta y un gran pintor)¹⁴⁷ en el que un rostro escultórico surge de un fondo amarillo, con su ojo izquierdo

en los análisis de la obra de Marcel Duchamp por Hubert Damisch. Pero la dialéctica de lo visual a partir del juego (el niño que arroja una bobina, ella rueda hasta desaparecer y luego aparece, aparición saludada por el niño “mediante un alegre Da!!”) es la metáfora que el filósofo introduce citando el caso citado por Freud en *Más allá del principio de placer* (2010:49–53).

¹⁴⁷ En el 2010 apareció el libro de Eduardo del Estal, *Historia de la mirada* (Ed. Atuel), que reúne cuatro artículos seleccionados por el mismo autor: “Historia de la mirada”, “La Máquina de Significación–Figura y Fondo”, “El texto como Territorio” y “¿Qué significa Pensar en Castellano?”. Dice del Estal: “No se encontrará en estos textos un Pensamiento que instrumenta la Verdad como Poder sino el pensar como experiencia, aquello que el pensamiento tiene de único, de irrepetible, de intransferible. Ser arrastrado por un movimiento incesante que fluye hacia lo desconocido y lo inesperado; porque aquello que nos hace pensar no piensa”. No es un dato menor que el prólogo a la edición sea de Rafael Spregelburd.

fragmentado y multiplicado en tres ojos, mientras que el derecho permanece cerrado.



Cíclope II

Eduardo Del Estal

El cuadro de del Estal traduce, en parte, tanto el dilema de la mirada que ve y que a su vez es vista como, el de la posición que el sujeto adopta por ser la mejor manera de resolver la paradoja: el ejercicio de dialectización. Si como asegura Didi–Huberman, la desemejanza visual muestra una pérdida en la que lo visible estalla en pedazos (2010:91), el ojo desplazado del cíclope (el ojo que abandona el centro y, por lo tanto, la visión completa, abarcadora y única) se instala en el lugar defectuoso del ojo humano, ojo estallado mirando defectuosamente una presencia fragmentada. Pero, a la vez, el ojo descentrado derecho permanece cerrado para no ver. Por un lado, imagen en perspectiva, imagen fractal, la que aprehende el ojo izquierdo; por otro, ausencia, vacío, pérdida en la mirada clausurada del ojo derecho. Bien podría ser éste, dado el culto de Spregelburd por los pensamientos de del Estal¹⁴⁸, el rostro del propio dramaturgo ante la detonación provocada por la expectación de *La Tabla de los Siete Pecados Capitales*.

¹⁴⁸ En el apartado siguiente volveremos a la pintura de del Estal a partir de sus cuadros que refieren directamente el problema del lenguaje y de los textos.

Así pensado, el gesto aurático¹⁴⁹ de la aparición de la imagen que despliega, más allá de su visibilidad, otras tantas constelaciones visuales asociadas y distantes de lo mirado, habilitan la apertura tanto formal como de significación. En efecto, ese *poder de la mirada* (2010:94), ese poder aurático de la mirada, no puede sino desplegarse a partir de la conjunción de otros poderes implicados que conforman un paradigma dialéctico:

- el *poder de experiencia*, a partir de la dialéctica realidad externa/internalización;
- el *poder de la distancia*, tensión entre lo próximo/lo alejado;
- el *poder de la memoria*, ostentación visual/inquietud inconciente;
- el *poder del deseo*, como la tensión entre la frustración de lo visto/el deseo instalado de ver más allá. (2010:95)

La Tabla de El Bosco activa en el espectador Spregelburd, toda esta trama dialéctica de poderes porque las imágenes esnargidas allí, se

constituyen en una *imagen crítica* (2010:113) en varios sentidos. Hay una imagen en crisis: el mundo medieval perdido y la modernidad amenazante; una imagen que critica la imagen: dando lugar a una exploración de índole teórica y autorreflexiva; una imagen que critica los modos habituales de la visión: el recorrido al que está obligado a hacer el espectador si quiere aprehenderla y, finalmente, una imagen crítica por la escisión provocada que supone una legibilidad original, descentrada, extrañada, desplazando definitivamente a una legibilidad que, en los términos aseverativos del "esto es esto", mostraba un poder reduccionista y esencialista. La *Heptalogía...* escrita por el dramaturgo argentino procederá de la misma manera, generando una diáspora de imágenes, discursos, personajes y situaciones teatrales *críticas* atendiendo a todos los posibles aspectos

¹⁴⁹ Didi-Huberman le dedica un apartado bastante extenso en el capítulo titulado "La doble distancia" a Walter Benjamin y sus escritos sobre fotografía y sobre Baudelaire.

de la crisis antes mencionados: "He escrito estas obras como si yo mismo hubiera extraviado el diccionario de la modernidad. Entonces se produce para mí el fenómeno buscado: el extrañamiento" (2006:183): la obra de pérdida que pone en evidencia la escisión del presente, quizás, el paisaje vaciado de la posmodernidad.

De esta manera, en la distancia ocasionada por la mirada de El Bosco respecto de la moral de su época y, de la de él a la del escritor teatral y también, su moral del presente ("Son también obras profundamente morales y al igual que El Bosco, me he encargado de ponerles título. Nombres de extravagantes pecados" —2006:183—) se recupera el elemento mítico, si se quiere, "religioso" original para superarlo en una creación que, participando de aquél, se convierte en *obra auténtica* (2010:131).¹⁵⁰ Una obra auténtica pone a disponibilidad un espacio en abismo, "el interminable umbral de la mirada" (2010:161), territorio regido por la inquietante extrañeza donde el sujeto desorientado ya no sabe qué es lo que está frente a él y qué no lo está. La experiencia de expectación regida por la *desorientación inquietante* podría explicarse apelando a una analogía territorial en tensión y paradójica: a la vez que se borra un límite, se abre un *umbral* en la visibilidad de lo mismo (2010:162). Rafael Spregelburd define a una de las obras de la serie, *La modestia*, como "una comedia de puertas, una obra sobre la dialéctica, las fronteras y la incertidumbre del Mal" (2006:188), aportando una idea más a la

¹⁵⁰ Didi-Huberman ejemplifica esta conversión en obra auténtica o "imagen auténtica" en el sentido de Benjamin, con el trabajo que Tony Smith realizó sobre los templos egipcios: "Tony Smith no hace otra cosa cuando vuelve a convocar los templos egipcios al mismo tiempo que produce un objeto de acero negro (y no de caliza grabada, por ejemplo), cuando produce un objeto en un material contemporáneo a la vez que relee a Herodoto. Su obra no es 'moderna', si con esta palabra quiere entenderse un proyecto de vigilia al margen de toda memoria; no es 'arcaica', si con esta palabra se entiende una nostalgia del sueño del pasado, del sueño del origen. Es dialéctica, porque procede como un momento de despertar, porque hace fulgurar la vigilia en la memoria del sueño y disuelve el sueño en un proyecto de la razón plástica" (2010:131). Nosotros diríamos para nuestro caso, disuelve el sueño en un proyecto de sinrazón teatral, un proyecto desviado como su propio autor lo califica.

cuestión óptica territorial no como clausura solamente sino también, como apertura hacia otro espacio no visible.

De hecho, para Didi–Huberman “la ineluctable modalidad de lo visible en James Joyce” se cifra en el final en el que Stephen Dedalus contempla el mar frente a él “y se *borra el límite* cuando la ola trae consigo las huevas y las algas de una memoria en duelo” (2010:162). Me parece importante recuperar el problema de la representación planteado por Jean Luc Nancy (2008) y que referimos en la primera parte de este estudio. Ante la *representación prohibida* la imagen ya no es objeto sino acontecimiento, y nos aclara:

(...) no es la proyección de un sujeto, ni su “representación”, ni su “fantasma”: es ese afuera del mundo en el que la mirada se pierde para encontrarse como mirada, es decir, antes que nada, como miramiento con lo que está ahí, con lo que tiene lugar y continúa teniendo lugar. (2008:48)

Como el cine y el teatro para el filósofo son instancias artísticas que tratan del dinamismo y el fluir constante de imágenes que suceden, más que una presencia de sentido o un misterio a develar, se apela entonces a una nueva ubicación de la mirada que ya no es ni contemplativa ni representativa (2008:67). La contemplación de una obra es sustituida por el acontecimiento de la experiencia puesta en marcha y de una educación de la mirada entendida en su preciso significar: “hacer salir de”. Educación de la mirada para mirar el mundo:

(...) mirada cogida de la mano y llevada en un viaje que no es iniciático, que no conduce a ningún secreto, sino que equivale ante todo a mover la mirada, a agitarla, incluso a zarandearla, a hacerla llegar más lejos, más cerca, de manera más ajustada. (2008:76–77)

No es la obra la que articula, trama sentidos, sino nosotros los que nos vamos configurando de sentido ante el contacto con el arte. El teatro tanto como el cine, como el arte, lo que hacen es convertirse en movimiento de lo real gracias a la movilización de la mirada generada por la obra.

La noción de umbral ha sido detalladamente indagada por Ana María Camblong (2003) al convertirla en el término vertebrador del exhaustivo trabajo sobre la obra de Macedonio Fernández. Entonces, umbral, en principio se vincula semántica y semióticamente a su carácter espacial: "dado que los interpretantes más consolidados refieren a 'entrada', 'acceso', 'paso' como inscripción *topográfica*" (2003:23). Además, pivotando sobre el aspecto *procesual* y sin abandonar la inscripción espacial, la *umbralidad* (2003:23) da cuenta del proceso de pasaje entre dos territorialidades. El *umbral* como interrupción o discontinuidad, *la umbralidad* como tránsito y continuidad. Ana Camblong lo dice de esta manera incorporando, al enclave espacial de la noción, el aspecto temporal:

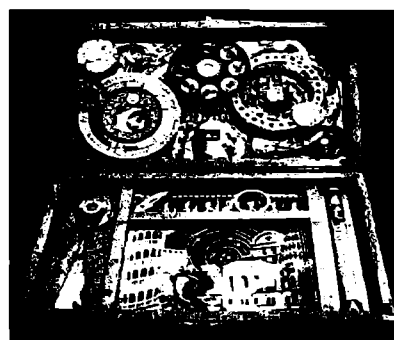
El umbral emerge instaurando la discontinuidad del límite (supone un continuo interrumpido) pero se abre al mismo tiempo un proceso antrópico de alteraciones imprevisibles que la dinámica de su emergencia desencadena con una compleja potencialidad de componentes semióticos en juego. (2003:24)

La opción teórica de la autora articula la noción de *umbralidad* con construcciones u "operaciones paradójicas" que originadas en el caos (semántico, lógico, heterodoxo) provoca efectos perturbadores similares a la "detonación" referida por el dramaturgo como efecto de la mirada ante la pintura. Entonces, la cuestión óptica a la luz de la proposición de Didi-Huberman de que *lo que vemos, nos mira* habilitó una instancia o acontecimiento de umbralidad por lo que, del escenario de los siete pecados capitales medievales se traza el pasaje

inquietante hacia el escenario posmoderno de los pecados y excesos relacionados con nuestro presente y de aquí, a la pintura nuevamente, en las especulaciones pictóricas surrealistas de Eduardo del Estal cuyos claros ejemplos los constituyen sus obras: *Teatro Óptico* y *Teatro Óptico II*



Teatro Óptico



Teatro Óptico II

Eduardo Del Estal

En los cuadros de del Estal se apela a la conciencia territorial del límite instaurado por el umbral en formas que se intuyen como aberturas (las puertas de Spregelburd) como compartimentos que ofrecen fragmentos a la mirada y como caja de Pandora, donde espectáculo maquinal surrealista, antropomorfismo, ciencia y teatro se yuxtaponen. En *Teatro óptico*, el caos restituye el orden occidental a través del cual, el espacio ocupado por la ciencia, las matemáticas, los sistemas cuánticos, el lógos, la invención y la inteligencia, en definitiva, los sistemas estables de los íconos de la modernidad se rozan con un fondo más profundo, sólo habitado por una energía que se disipa y se proyecta. La caja de espacios verticales se diseña como escenarios teatrales paralelos, en donde una espacialidad de exposición en primer plano, superficial, contenedora de las astillas del mundo moderno entra en contacto, no en comunicación, con una espacialidad contigua, menos abigarrada, mucho más dramática y más honda situando al umbral como límite discontinuo. Los escenarios se invierten en *Teatro Óptico II*, aquí se podría pensar una

configuración cercana a la umbralidad para concebir la pregnancia entre mundo teatral y mundo real, visualizada en la apertura de la caja. Sin embargo, se intuye un tipo de orden por proyección y síntesis de una historia de la humanidad que halla en el montaje de la iconicidad del teatro clásico occidental su correspondencia. El *poder de la mirada* hace presente el universo circular de las escenas de la Tabla de El Bosco representado en el escenario superior de la caja: acopio y montaje de imágenes perturbadoras e ineluctables. Allí también, el *poder de la memoria*, restituye la preeminencia del ojo central pero, el *poder del deseo*, ante la frustración, acumula círculos levemente desplazados o descentrados, visiones vedadas u obstaculizadas, síntomas del alejamiento definitivo de la lógica y de la racionalidad.

Las pinturas de Del Estal me conducen a las implicancias de este arte con el teatro al rescatarlos como los únicos géneros artísticos que no han podido ser desmaterializados porque, finalmente, la afectación se resuelve en una relación de cuerpos presentes. Las escenas del teatro y de la pintura se suponen como zonas de riesgo que “desenfocan la Ley de la Mirada”. No podemos evitar volver al manifiesto de Daniel Veronese en el que el punto quince de la declaración de principios define la práctica a través de la fórmula de del Estal: “Teatro óptico”, fundamento que se desglosa en el principio siguiente, al caracterizar esta Ley de la Mirada como: “Descentralizar la mirada. La actitud de mirada, no la *idea física* de mirar./ Perder el sentido de la *frontalidad*./ Realizar miradas transversales de lo ya conocido”.

El teatro óptico instaura, entonces, un modelo de expectación que apunta a la generación de efectos de sentido ocasionados por una visión fractal. Así, la *Heptalogía...* como consecuencia u obra de pérdida surgida de la imagen que mira, podría erigirse sobre el *principio del testigo ocular* (Borge, 2007) a partir del cual imagen y palabra comparten presencia, se reducen las distancias entre significado y significante y se arriba a un tipo de centralidad de

confluencia entre el lógos y la imagen, ahora en un modelo, denominado por Borge, con el término, *fonoculocentrismo* (2007), al que agrego "escénico". El *fonoculocentrismo escénico* es una noción que no puedo evitar hacerla dialogar con la confluencia entre arte visual y teatro que Alfonso de Toro refiere con la noción de *transmedialidad*¹⁵¹ (2007) y que, por supuesto, habilita cuestiones de óptica.

La *transmedialidad* es una forma de diálogo textual (en el sentido amplio con que la semiótica entiende al texto), diálogo entre diversos medios, artefactos y técnicas también llamado por Müller (1996:82) como *textos mediales*. La transmedialidad o los textos o dispositivos mediales están condicionados por varias cuestiones. Por un lado, siempre se hallan en contextos estéticos, es decir, que son nociones restringidas a las operaciones de intercambios y apropiaciones dentro del arte. Por otro lado, se tratan de "fenómenos transculturales y no nacionales" (2007:28) que encuentran su origen en el inicio de la Modernidad; y por último, no deben confundirse con procesos de intertextualidad, ya que ella es una de las variantes que adquieren los procesos de transmedialidad. De Toro establece una conexión epistemológica entre hibridez y transmedialidad en el gesto con que operan las dos estrategias al deslocalizarse o "deslimitarse" de las prácticas y usos tradicionales: "Ambas estrategias tienen en común el encontrarse en un espacio 'intermedio' (...) A una cultura híbrida le es inherente una medialidad híbrida" (2007:28).

De esta manera, *La Heptalogía de Hieronymus Bosch* de Rafael Spregelburd es el resultado de un trabajo de transmedialidad en el que el cuadro de El Bosco, los escritos filosóficos y científicos de Eduardo Del Estal y las pinturas de este último determinan la composición por recodificación, es decir, reconocimiento pero como

¹⁵¹ El concepto de transmedialidad que citamos encuentra su ámbito específico de desarrollo en las relaciones que Alfonso de Toro analiza entre la obra pictórica de Frida Khalo, el objeto cuerpo y el diario como estrategias "autoescenificantes" que dialogan entre sí. (2007:23-65).

resultado absolutamente diferente. Esta paradoja de lo transmedial es citada por De Toro en función de la idea que Bhabha (partiendo de Derrida) define como la tensión entre “el *dejà vu* y lo nuevo como un proceso de *mímicra*”, neologismo que se aparta de significaciones asociadas a la mimesis para, en cambio, vincularse con *mimetismo* dentro de un esquema lacaniano (2007:54). La transmedialidad no opera como proceso de sincretismo ni de armonización sino en el sentido de hibridez, es decir, como conjunción de tradiciones que son recodificadas y como tensión y ambigüedad entre todos los elementos que entran en juego. En los escasos estudios sobre transmedialidad teatral, entre los cuales los de Alfonso de Toro se constituyen en pioneros, se presentan tres modos de realización de lo transmedial:

- como uso transcultural
- como uso transdisciplinar
- como uso transtextual

En función de estas tres modalidades, es que entiendo la *Heptalogía* como modalidad transmedial transcultural si se la piensa en relación con la cuestión de óptica de la que surge o que la motiva según las propias palabras del autor. Allí, el contexto medieval en crisis y los datos emergentes de una modernidad que se vislumbra en las imágenes pintadas por El Bosco para dar cuenta de los excesos de su época son el medio cultural fragmentario que dialogará con otro contexto crítico de transición y exceso en el pasaje entre modernidad y posmodernidad, cuyas desviaciones y desagregados el autor desea presentar. Pero también, lo transmedial transcultural se deja ver en los contextos de escritura y escenificación de la mayoría de las obras (*La inapetencia, La estupidez, La terquedad, La Paranoia*): el contexto europeo, específicamente alemán. La mayoría de las obras de la serie y otras por fuera del proyecto (por ejemplo, *Un momento argentino*) se escriben a partir de la obtención de becas en el marco

de diversos programas culturales europeos (en general, respondiendo a algún criterio temático encargado) y se estrenan con elencos de actores alemanes para dicho público. Esto implica, y es muchas veces señalado por el autor, la peculiaridad de un trabajo extra sobre el lenguaje traducido, sobre el tono más adecuado, sobre la reposición y reconsideración de contenidos históricos claros, sobre la priorización de determinados elementos en función de una mejor comprensión. Es decir, que aspectos étnicos, lingüísticos, culturales, geográficos, históricos gravitan de manera fundamental en la tensión transmedial con que se resuelven cuestiones identitarias entre lo propio y lo ajeno. Un proceso creador que surge como traducción “de un contenido a una forma”, “trasladar algo que se expresa en un lenguaje a otro distinto” como mecanismo transmedial transcultural que el autor sintetiza en: “una serie de negociaciones técnicas” (Sprengelburd, 2006:188).

Asimismo, lo transmedial como transdisciplinariedad se ofrece en el espacio de convergencia de ámbitos disciplinares heterogéneos que se entrecruzan con el fin de exceder los límites impuestos por la propia disciplina científica o artística y, de este modo, producir un desvío de sus propias lógicas de funcionamiento. De hecho, en las obras que integran la *Heptalogía*, la lingüística, la matemática, la literatura, la filosofía y hasta el discurso religioso y moral, se asumen como parámetros que siendo ajenos al teatral, sin embargo, se ofrecen como esquemas provechosos para construir sentido en él.

Por último, la transmedialidad como transtextualidad, potencia un montaje de textos (lingüísticos o no) sin preguntarse demasiado por la compatibilidad o no entre ellos en el contexto escénico. La escritura sacrificada de una novela insólita y ajena por parte de Tersov en *La modestia*; el cine de terror mediocre y lo policial sensacionalista contado por los medios, en *El pánico*; el *road-movie* como formato espacial proveniente del código cinematográfico estadounidense en *La estupidez*; la ciencia ficción y los ritos y mitos orientales junto con los

discursos de raigambre latinoamericanista en *La paranoia*; la televisión en *La extravagancia*; las teorías comunicacionales fraudulentas en *La inapetencia*; la teoría lingüística aberrante del idioma Katak plasmada en un diccionario monstruoso en *La terquedad*, se asumen como subsistemas o áreas del conocimiento que se ponen en contacto o conviven sin ningún tipo de cuestionamiento sobre su lógica sistémica.



La paranoia



El pánico

4.2) Cuestiones de lenguaje y de números

Jorge Dubatti elabora una suerte de periodización de la obra de Rafael Spregelburd, a partir de la cual distingue entre su primera producción centrada en la preocupación sobre la naturaleza metalingüística y un segundo momento, una escritura dramática y producción escénica surgida a mediados de los '90, cuya obra mayor y más representativa es la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*, calificada por el teórico del teatro argentino como un *teatro metafísico*: "De las piezas metalingüísticas iniciales a este otro teatro metafísico, la dramaturgia de Spregelburd trae a la escena argentina nuevas narrativas (...)" (2007:123–124).

Asintiendo con lo afirmado por Dubatti, sin embargo, en la *Heptalogía* no se deja de insistir sobre los problemas planteados por las primeras obras de Spregelburd¹⁵² ya que también el énfasis se orienta hacia las cuestiones lingüísticas que se despliegan y complejizan en varios sentidos: desde los límites representativos del lenguaje; los límites y restricciones impuestas a su función primigenia de comunicación; pasando por la arbitrariedad del significado y del significante, la puesta en escena de la ruptura entre ambos aspectos del signo; hasta la aplicación de las reglas y lógicas de la matemática y de la física para la generación de un lenguaje otro. Todo confluye en las siete obras de la serie y según la peculiaridad de cada una de ellas, se privilegia un aspecto sobre otro. La preocupación metalingüística sigue funcionando como motivación en las piezas escritas que integran el proyecto de la *Heptalogía* yuxtaponiéndose a otras motivaciones temáticas y de inclusión de experimentaciones

¹⁵² En Arpes, M. (2002) "La reinención del teatro en la dramaturgia argentina actual". Revista *Semiosis Ilimitada*. Nº1 "El Otro", ISSN 16663683 (115 a 125) y Arpes M. (1998) "Mirando la contemporaneidad desde el teatro". Revista *Espacios* Nº 11, Río Gallegos, nos hemos ocupado especialmente de las obras de Rafael Spregelburd (*Destino de dos cosas o de tres, Cucha de almas, Remanente de invierno, La tiniebla* y *Dos personas diferentes dicen hace buen tiempo*) desde el problema de la obturación de la comunicación lingüística por una configuración arreferencial del lenguaje.

escénicas con tal contundencia que en la mayoría de ellas el ojo central de la tabla dramática es ocupado por la complejidad del problema del lenguaje hasta la arriesgada propuesta de lenguas alternativas surgidas de una combinación aberrante de teorías híbridas. Muy sintomático es el hecho de la anáfora del verbo *decir* a lo largo del proyecto escriturario. Esta palabra y todas sus variantes adquieren un valor de iteración obsesiva, sólo como ejemplo en *La inapetencia*, obra construida alrededor de la adicción a contar una y otra vez diversas situaciones mutando hacia versiones vaciadas de intención comunicativa, registramos la repetición entorno *al decir*, con valor de equívoco, de insistencia, de incompreensión:

Decí lo que ibas a decir (78)

¿Qué dijiste? (79),

Empleado: ¿Por qué no dice lo que quiere? (82)

Sara: ¿Qué es lo que quiere decir? (84)

Sara: ¿Y ellas le dijeron? (84)

En casa de las amigas Magalí: ¿Vieron que ella le dice que sí siempre que sabe que a él no le importa? (89)

Magalí: Habla por hablar/ Romita: ¿qué decís?/ Magalí: Yo sé/

Romita: bueno. Vos sabrás/ Magali: Lo que dice no tiene ninguna importancia. Hay que tomarlo como lo que es/ Romita: ¿Y qué es?/

Magalí: Eso/ Romita: Sí (90); Marido: y sí, te dije, sí ¿cuántas veces querés que te diga que sí?/ ¿Le dijiste?/ ¿le dijiste que la corte?

(96–97)

Con *el decir* se conectan otros universos comunicacionales asociados con *hablar, charlar, discutir* pero como acciones verbales que se concretan en el intercambio interpersonal atentando contra su sentido común y generalizado. Si en *La inapetencia* el matrimonio de los Perrota se sostiene en función del habla, sin embargo, el intercambio es declarado nulo, vacío y sin efecto comunicativo:

“Después de todo estamos hablando de adoptar un hijo y no de la guerra de Bosnia, no?” (2000:78) interroga la mujer en el gesto por disipar la confusión o los términos de la conversación que se muestra absolutamente ineficaz, por lo que insiste: “¿De qué estamos hablando?” (2000:79). Así, ese diálogo inicial cuyo tema supuesto es la adopción, pasa a una charla y luego a una “discusión terrible” en las distintas versiones que los personajes aportan a través de los ámbitos que transitan y en eso consiste, básicamente, el esquema compositivo de la obra.

La primera versión se da en la oficina con los empleados públicos, escena dislocada que encuentra su justificación en el pago de una factura y termina en sexo sdomasquista. En ese ámbito, la Sra. Perrota sostiene: “Hoy tuvimos una discusión terrible, durante el almuerzo” (2000:84). La segunda versión es la que cuenta en la reunión con las amigas: “Hoy tuvimos una discusión terrible, Estaban los chicos, escuchando todo. Eso fue lo peor. (...) Yo me fui dando un portazo. El decía que yo no sabía cómo criar a los chicos” (2000:91). De esta manera, la comunicación oscila entre el diálogo ameno y la discusión ininteligible según la versión que del mismo hecho se narre. ¿Cómo es ocupado el centro en esta obra que inscribiríamos dentro de la tendencia de las primeras obras de Rafael Spregelburd? El centro es ocupado por un lenguaje en fuga, arbitrario, ideal para montar ficciones, un lenguaje perdido el que refiere el mundo y el deseo de los sujetos. La “ex patria” del exilio voluntario de Leila (la supuesta hija del matrimonio Perrota): “Ustedes son mi ex-patria, yo me ex-patrio, escupo cada plato de comida que me han dado, recojo mis cosas y me voy” (2000:96) es, en realidad, un exilio de la condición comunicativa entre los sujetos, puesto en evidencia en el discurso final, un discurso de la pérdida, de la inapetencia vital, del hambre que se sacia con ficción:

Sra. Perrota: (...) Una madre que lo va perdiendo todo. Y duermo, con tu seno y tus cartas bajo mi almohada y entonces no estoy tan sola. Y sé que al día siguiente esperaré noticias, saber que estás con vida, esas cosas que sólo una madre entiende (...) (2000:99)

En este caso se reproduce lo que en otra de las obras del autor, *Lúcido*, escritura por fuera del proyecto de la *Heptalogía*, también surge como mundo compensatorio de un vacío que la ficción viene a ocupar y planteándose, entonces, como realidad alternativa que viven los personajes en soledad. En los dos casos se trata de madres: una, leyendo las cartas de una hija que habría muerto; la otra, la novela *Mujercitas* como ideario de los mandatos de virtud y respeto impuestos a los hijos también desaparecidos.

Otro ejemplo, lo aporta el personaje de María Axila en *La extravagancia*. María Axila se dedica a "la fonética y la lingüística comparada" disertando sobre estas cuestiones en un programa de televisión, lo que resulta todo una heterotopía. En tal sentido, las elucubraciones de las "clases" del personaje se constituyen en una elaboración teórica sobre la lengua, no sólo en cuanto a la condición de arbitrariedad del signo y a su absoluta falta de lógica en los lazos referenciales: "no hay ninguna vinculación lógica, ni mucho menos natural, entre el sonido de una palabra y su significado" (1997:176) sino también, en la generación de sentido por fuera de lo normativizado, anclado en un lenguaje otro: "lo que nos provoca asombro. Que no es lo que está en las palabras sino lo que se les escapa" (1997:179). Asimismo, la ficción como compensatoria de lo escaso de la realidad se dirime en la novela que otra de las trillizas, María Socorro, escribe sobre la supuesta enfermedad hereditaria que desencadena el conflicto de identidad de las hermanas: el cuento de "las trillizas en Moscú" que narra María Axila. De nuevo, como en las obras iniciales de nuestro autor, un lenguaje desviado y la puesta en acto del mismo como manifestación metalingüística se erigen como

los modos que pugnan por la exclusión o la devaluación deliberadas de todo significado referencial. De hecho, parecen resignificar aquel postulado artaudiano que afirma que “la grieta entre nosotros y la realidad está bien establecida. No hablamos para que se nos entienda sino para nuestro interno”. O como eco de lo analizado por Michel Foucault en su inevitable *Las palabras y las cosas* donde se lee que la misión de la literatura a partir del siglo XIX ha sido la de sacar a la luz el ser del lenguaje en el sentido de su crecimiento sin punto de partida y sin término como en un espacio propio, limitándolo a objeto de representación, constituido por las representaciones y sonidos que a su vez lo representan generando un espacio propio que hace nacer todo aquello que puede asegurarle una denegación lúdica. La gran paradoja resulta al cuestionarnos acerca del por qué de este lenguaje que no dice nada pero que, por otra parte, no se calla jamás.



La estupidez

La fragmentación es una cuestión inherente al problema posmoderno de la arreferencialidad y estos textos dramáticos la escenifican presentando un lenguaje disperso, carente de unidad, síntoma relevante de la disolución del sujeto y de su actitud y sentimientos de ajenidad respecto de su entorno. El concepto de *desterritorialización* —tan visitado desde que Gilles Deleuze y Félix Guattari (1975) lo han propuesto como uno de los rasgos de las literaturas menores junto con el dispositivo colectivo de enunciación y el carácter político de esas literaturas— sigue aportando y no deja de ser pertinente para

rodear el proceder de estos textos. De esta manera, la desterritorialización se muestra como el esfuerzo intencional de arrancar de la lengua una expresión capaz de minar el propio lenguaje creando una línea de fuga que, al neutralizar el sentido común, es decir, no presuponiendo asignaciones de sentidos dados, conquiste nuevos sentidos potenciados por el movimiento migratorio y la metamorfosis que se opera en su seno, extremando la posición al llevar al lenguaje hacia su condición de extranjero dentro de su propia naturaleza. Extranjerización que adquiere dos modalidades: el *uso intensivo asignificante de la lengua* (apelación a lo vulgar, a lo incorrecto, a la modificación del significado convencional, a la invención de otro código, a las alteraciones sintáctico-morfológicas) y el *uso hipercultural* (estrategias de sofisticación artificial o *anticultural de la lengua*). El señalamiento de asignificación o desnaturalización obliga a establecer una línea de cruce con una nueva concepción de desterritorialización del habla y de la lengua en las apropiaciones que del concepto deleuziano hace Mladen Dolar (2010). En la disyuntiva entre usar la boca para hablar o comer, Dolar llega a afirmar que con el “habla la boca se desnaturaliza” (2010:435) se la distrae de su función por lo que el habla, debido a este desvío, está sujeto a “una territorialización secundaria” (2010:435).¹⁵³ La lengua de la literatura da cuenta, en algunos casos de manera radicalizada, de este segundo movimiento de territorialización del lenguaje, caracterizado por la fuga de sí mismo desde una exploración del uso intensivo e hipercultural como lo que Deleuze y Guattari distinguen en Kafka y luego Dólar ratifica en él, pero también en Joyce y Freud, como las voces “más allá y más acá del significante”, relaciones espaciales que indican dos configuraciones taxonómicas: *fenómenos prelingüísticos* y *postlingüísticos* (Dólar, 2007:36).

¹⁵³ El interés del filósofo por el concepto deleuziano surge del análisis de “uno de los más oscuros y singulares relatos de Kafka” (2010:426): *Investigaciones de un perro* (1922).

Los *fenómenos prelingüísticos y postlingüísticos* registran todas las formas de inarticulación, de vaciamiento del sentido, de vaciamiento del valor simbólico, de la condensación entre un sonido sin sentido y el significado más elusivo y elevado, voces preculturales o aculturales, voces que aunque “no digan nada discernible”, sin embargo, ya están capturadas en un discurso y despliegan “la estructura de la interpelación” (2007:40). Las cualidades distinguidas por Dolar en las formas prelingüísticas y postlingüísticas, son las que en un increíble desenvolvimiento de modalidades se registran en la dramaturgia de la *Heptalogía*. Las diversas situaciones que, en *La Paranoia*, insisten en mostrar que la “tragedia del Pampero” fue el acontecimiento de invasión de los alienígenas para sustraer de la tierra la ficción porque se alimentan de ella, reconocen la tensión entre el uso natural de la boca para la alimentación y el uso desviado para el habla apostando, no sólo a una síntesis de ambas funciones sino también, a una reterritorialización del lenguaje en un tiempo futuro y en personajes de síntesis como son los alienígenas. Luego de que se determina la razón de la amenaza alienígena, es decir, doscientos cincuenta y tres años que la tierra no proporciona alimento (ficciones) a las inteligencias, se pone en marcha la misión. Los miembros de este equipo de operaciones se interrogan sobre la inclusión de cada uno de ellos en el grupo, respuestas que da el coronel a cargo quien, además, indica el rol de cada uno: Claus es el astronauta, el que conoce el espacio, el que ha sobrevivido a la tragedia del Pampero; Julia es la que estará a la cabeza del equipo, es la escritora que inventará las ficciones condimentadas con ciertas partículas proteicas a cargo de Hagen, el matemático. Las inteligencias extraterrestres “desmenuzan la ficción y se alimentan de sus pequeñas partes. Comen eso” (2008:38). El problema es cómo inventar ficciones originales. En general, la escritura de Julia está motivada por el capricho, “por el cliché” (2008:49) que es lo que el público quiere consumir. La operación por la cual ingesta como

alimento y como engullimiento voraz de todas las formas posibles de la ficción, no hacen más que constituirse en la manifestación literal del problema revisitado por la teoría de Mladen Dólar a propósito de la nueva forma de territorialización de la lengua apelando al desvío de la función de la boca. Apenas Julia inventa el nombre del personaje "Brenda": "El nombre invoca una aparición rapidísima, espantosa por fugaz, por inasible, de la temible Brenda en la Pantalla" (2008:50). Julia provee el material, Beatriz pedaleando una bicicleta fija (igual que en *Lúcido*) va almacenando, imaginando visualmente y proyectando en la pantalla un boceto de las ficciones ideadas por la escritora. "Beatriz es una máquina algorítmica y logra darle forma a las especulaciones azarosas de su ecléctico grupo de trabajo" (2008:53). Los roles configuran una cartografía aberrante de patrones matemáticos, estadísticos, astronómicos y astrológicos que convergen en el diseño de las ficciones escriturarias como alimento. Entonces, de nuevo como sucede en las obras de Alejandro Tantanián y también en las de Daniel Veronese, muchos personajes se ocupan de la escritura. El caso paradigmático de la serie, *La modestia*. El patrón compositivo general es la alternancia de escenas que presentan dos tiempos y espacios paralelos como en un relato fantástico, donde el tránsito de uno a otro siempre está indicado por alguna marca de pasaje que orienta al lector/espectador, por ejemplo, el de la Escena 1 a la 2: San Javier tose "y escupe sangre. Pero ya no es San Javier sino Tersov" (2006:193). Asimismo, como en los relatos cortazarianos, las puertas comunican los dos tiempos y espacios que habilitan la entrada y salida de los personajes de las dos historias que son interpretados por los mismos actores. El suegro de Tersov y él mismo son escritores. Uno, el padre de Anja, murió en la batalla dejando una novela inconclusa; el otro, Tersov, el marido de Anja, es un escritor enfermo de tuberculosis, fracasado y sumido en la penuria económica. La obra expone la lectura de partes de la novela inconclusa del coronel y, a la vez, las de la novela *La parranda*

que Anja irá escribiendo simulando que lo hace Tersov. Es decir, se instituye un juego de visiones fractales de la ficción en función de la sustitución de los autores. Anja es además una lectora crítica de los papeles de su padre ya que selecciona, juzga y orienta la lectura de su marido:

Hay uno bueno... Sobre un mayor que pierde un brazo y que es fumador de pipa ... Es un principio de algo, de una novela, de algo grande ... Papa hace unas observaciones sobre el hábito de fumar y el brazo ausente... (...) Hay unas reflexiones más adelante sobre el sentido del placer y la desgracia. Papá debió haber escrito todo esto después de la derrota de Zvornik. (2006:196)

El rol del editor en este contexto de inicio de profesionalización del oficio de escritor (esta zona de la obra, la que protagoniza Tersov, transcurre hacia fines del siglo XIX) aparece en la figura de Smederovo quien ofrece el negocio de curar la tuberculosis a Tersov a cambio de los derechos de la novela, novela que aún falta terminar para lo cual el médico y su mujer ofrecen la estadía en un ambiente ideal para que el escritor pueda finalizar el texto:

Smederovo: No me parece que nos entendamos. Yo quiero mucho más que esto. Quiero que usted siga escribiendo. Su literatura es sangre y yo debo alentarlo a sangrar, todos nosotros somos su literatura: usted ha hecho que nuestras desgracias valgan la pena, usted firma nuestro canto, nuestra agonía, en La parranda. En su prosa hierve la sangre derramada de miles de hijos de esta tierra. (2006:199)

La otra historia paralela transcurre en un departamento de la capital, en el tiempo presente, y aquí en lugar de la pareja

Smederovo/Tersov,¹⁵⁴ se presenta como doble, la de Arturo/San Javier, dos abogados reunidos y motivados por el hallazgo de unos cassettes en donde, se supone, han quedado grabadas las pruebas de la corrupción y el fraude que los involucra. Así como los pliegos de los manuscritos de la novela *La parranda* que escribirá Anja en lugar de su marido, son infinitos, el relato de corrupción de los abogados también lo es. La Escena 5 finaliza con la cantidad de manuscritos que todavía faltan entregar y que se convertirán en un relato sin fin porque se supone que, mientras avanza la escritura avanza la cura de Tersov o por lo menos eso es lo que Anja cree a instancias del médico quien ambiciona el texto terminado para cobrar los derechos de autor. Sin embargo, Anja engaña al médico anticipándole, no sólo el carácter de tipo fantástico de la novela, sino el suicidio de su personaje, la devolución de todo el dinero ganado en el juego clandestino y el número de manuscritos para llegar a ese desenlace que sentencia en "15". También es infinito el número de lo que se juega entre los abogados:

*Arturo: ¿cuántos cassettes había? María Fernanda: No sé. Cinco, seis/
Arturo: ¿cinco o seis? (Cuenta con los dedos) Tienen que quedar todavía el de Azcona, el de Onetto.../ María Fernanda: Seis, quizás siete/ Arturo: entonces falta una/ María Fernanda: O dos, no sé.
(2006:219)*

¹⁵⁴ Los últimos días de Tersov están inspirados en la muerte del pintor y escultor Amadeo Modigliani. Smederovo es una suerte de Leopold Zborowski, al que Modigliani, en la ruina total, conoce en 1917. Vendedor de arte, Leopold lo anima y lo entusiasma con la posibilidad de una exposición sólo para él y de esta manera contrata a Modigliani por una suma fija semanal, además de materiales y alimento. Bajo su tutela pinta los famosos cuadros de desnudos que serán expuestos en el Salón. Finalmente la exposición se concretó y el 3 de diciembre se inaugura en la galería de Berthe Weill pero la policía secuestra los cuadros por considerarlos una afrenta a la moral pública y todo es un gran fracaso. Modigliani muere por meningitis tuberculosa en 1920, simil de la situación dramática que protagoniza Tersov en una especie de emulación final del destino de los "artistas malditos".

En las dos historias que conviven en el marco de lo fantástico, hallamos un planteo generalizado sobre la ambición de dinero, la pérdida de las ilusiones, los talentos al servicio del pecado, el abuso del otro, la humillación. No sólo las marcas escénicas espaciales y de interpretación actoral funcionarán como pasaje entre las dos historias sino que el lenguaje, el detalle aparentemente insignificante que monta los diálogos por momentos delirantes, es un puente directo para el logro de la simultaneidad.



La modestia

En la Escena 5 se intercalan dos diálogos en un lenguaje altamente específico, una jerga que se torna monstruosa. El primero, entre Arturo y San Javier respecto de un accidente marítimo saturado del lenguaje de la *Ley de Navegación*, las especificidades técnicas del buque, el informe técnico del perito contra el piloto que, de manera solapada repone las cuestiones de corrupción del mundo de los abogados:

San Javier: ¿Y qué dicen de los rolicos?/ Arturo: Primero preguntan si son rolicos, escoras o guiños habituales capeando la tormenta. Pidieron a Prefectura el informe meteorológico/ San Javier: ¿Y tenemos el gráfico de trincado?/ Arturo: No pero no lo saben/ San Javier: ¿Y lo pidieron?/ Arturo: Sí, pero no había ningún lashing-plan a bordo. Y el que había no sirve porque es de otra crujía, debe ser de otro portacontenedor. (2006:207)

El diálogo se desarrolla hasta el límite de su ininteligibilidad mientras se habilita otro, tan específico como el de los abogados, sobre un juego de cartas coreano, el *iSung!* que Ángeles le enseña a San Javier. Estos dos diálogos simultáneos propician una situación dramática absolutamente caótica por el desvío que adquiere el registro lingüístico para un intercambio comunicativo ineficaz pero, sin embargo, vigente. En la escena siguiente, la 6, se asiste a parte de la lectura del segundo capítulo de *La parranda* escrito por Anja: lo que Smederovo lee es el juego de naipes que sirve para dar rienda suelta a la seducción amorosa entre Masha y Duvrov, los personajes de la novela. Es decir que, más allá de la entrada y salida de los mismos actores interpretando a diferentes personajes, las dos situaciones dramáticas han quedado enlazadas, no por la similitud o iteración argumental, sino por los detalles y los recursos mínimos que las conectan: la jerga indescifrable y el juego de cartas. Muchas escenas de la obra se diseñarán en función de este patrón compositivo, patrón que se sistematiza en lo que Rafael Spregelburd aborda como "Procedimientos" en el *Apéndice 1* de su metatexto incluido en la edición de *Fractal* (2001).

"Procedimientos" es una explicitación programática (aunque el autor desdeñe esa función) de los esquemas compositivos que rigen el proceso creativo del dramaturgo y que, a pesar de que "existe siempre y con relativa sencillez" (2001:111), es lo más difícil de mostrar y nombrar: "Lo difícil es preguntar a un artista: '¿Cómo procede usted cuando hace un trabajo?'" (2001:111). En la introducción al Apéndice, Rafael Spregelburd señala que cuando se intenta sistematizar o "hablar de procedimientos" se corre el riesgo de terminar escribiendo "manuales sobre dramaturgia" pero alienta una posibilidad de mirar hacia atrás en "algunos procesos creativos y tratar de explicar cómo fue el procedimiento" (2001:111-112). En esta tendencia retrospectiva el autor previene acerca del peligro de la

repetición como cita: "no se trata de hacer lo mismo" para, en cambio, alentar una suerte de voluntad heurística que reconoce como proceder creativo o síntesis procedimental que adquiere el valor de señal poética desde el inicio de su escritura dramática. La insistencia en el proceder tiene su centro en las indagaciones extremas sobre las posibilidades de destrucción de la palabra. El Apéndice finalmente es definido como "una lista incompleta y errática de los problemas de procedimiento que una y otra vez suelo tener en cuenta cuando trabajo mis dramaturgias" (2001:112).

De los ocho procedimientos analizados y descritos por parte del dramaturgo, elijo dos que considero esclarecen el funcionamiento textual: *el procedimiento del atentado lingüístico* y *el procedimiento de la fuga del lenguaje*.

En el primer caso, el atentado se orienta a desbaratar la concepción de paradigma causa–efecto y reducir todo a lenguaje. Al quedar al descubierto la pura naturaleza del lenguaje desprovista de una relación referencial y de una formulación dentro de un sistema lógico, se amplían las posibilidades de sentido hasta localizar de manera relevante al lenguaje sólo reductible a "las relaciones entre lo vital y la catástrofe" (2001:119). Lo catastrófico (la percepción de la finitud, del destino, de lo innombrable, de la muerte) es una experiencia del hombre que adquiere el valor de una "crisis lingüística: no se puede nombrar", por lo tanto, la devastación del lenguaje y la crisis catastrófica, no trágica, serán un andamiaje ampliamente potenciado en las obras del autor.

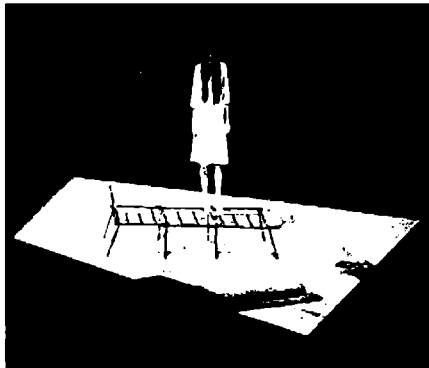
Lo que explica el *procedimiento de la fuga del lenguaje* parte de considerar que el éxito del valor comunicativo de la palabra depende en gran medida de que no se desestimen o minimicen "los ruidos". Lo que caracteriza al lenguaje artístico es justamente esta "falla" en la comunicación que se convierte en potencia: "sólo lacerando la gramática de un mensaje nos liberamos de él para decir, al mismo tiempo, al menos dos cosas: el mensaje y su desviación" (2001:119).

Emprender de manera más o menos conciente el atentado contra el lenguaje habilita en un doble movimiento el develamiento de la defectuosidad comunicativa y su desviación hacia otros posibles esquemas. La fuga del lenguaje hasta las formas de extenuación ininteligibles e indecibles guardan cierta correspondencia con una de las posibilidades de *umbralidad* como procedimiento exhaustivo que revelan los discursos paradójicos de Macedonio, aludidos en el estudio citado anteriormente de Ana María Camblong (2003). Me parece importante rescatar esta alternativa de *umbral* que se instaura en el pasaje del silencio al lenguaje, "del no decir al decir" (2003:28) en la forma de la *conversación* que es, y por eso, pertinente para el teatro, un dispositivo semiótico de alta potencia para la "proliferación y derivas de sentido" (2003:28). Como afirma la autora:

(...) afecta a la construcción del conocimiento, a la apertura de mundos, a los cambios de la historia, a las transformaciones de la verdad, a los logros o fracasos de consensos, a la experiencia de los confines y sus pasajes, a la invención de lo inconcebible, desde la concebible y simple conversación. (2003:30)

Las *conversaciones inacabables* de los personajes de la *Heptalogía* se direccionan precisamente hacia las alternativas descritas por Camblong en muchos pasajes de la obra macedoniana que operan entre dos variables: la *conversación-lectura* (*La inapetencia, La modestia*) y la *conversación-escritura* (*La extravagancia, La modestia, La paranoia, La terquedad*). De esta manera, la conversación y sus equivalentes leer/escribir no consisten en "resultados terminados" sino en la exhibición de un proceso inacabado que pone "en marcha la máquina de significar" (2003:31) dentro de una semiosis infinita al instaurar el discurrir errático y la lógica de la variación. La regla del intercambio comunicacional de la dramaturgia de Spregelburd es la falta de regla o la apertura al

infinito de reglas que mutan y se generan desde lo imprevisible: quiénes hablan, de qué se habla, qué alcance tiene lo que se dice, cuál es el contexto en que se dice lo que se dice, qué consecuencias acarrea, son los ejes que se instalan como paradojas en el discurrir de la conversación.



La terquedad

Umbralidad o acontecimiento límite de la palabra en situación de diálogo, situación extrema a la que se quiere llevar el lenguaje que finalmente resulta una aporía: de lo que se habla es de la permanencia del silencio y de la catástrofe que supone el lenguaje.

En una suerte de exhibición de usos de lenguas distintas que conviven para localizarse todas ellas en el límite de una fricción por momentos exasperante, las obras de la serie también proponen una zona de enunciación multilingüe que, por un lado, es el síntoma de una globalización radicalizada y de la expresión de los sujetos migrantes contemporáneos y, por otro, atenta contra cualquier alegato de lo global como utopía comunicativa. En *La Paranoia*, mientras el público entra a la sala, los títulos y créditos de la obra se proyectan en una pantalla en alfabeto cirílico,¹⁵⁵ “mezclados con

¹⁵⁵ El alfabeto cirílico inventado por los santos Cirilo y Metodio, misioneros del Imperio bizantino, está basado en el alfabeto griego con caracteres del alfabeto glagolítico y sonidos exclusivamente eslavos que les sirvió para traducir la Biblia a los pueblos eslavos en el siglo IX. El idioma de esta Biblia es el eslavo eclesiástico antiguo, basado en un dialecto eslavo que los misioneros aprendieron en Tesalónica, Grecia. Este idioma fue usado por la Iglesia ortodoxa rusa entre los

fragmentos sueltos de un relato poco comprensible, cuya sintonía —muy poco fina— deja mucho que desear” (2008:15). Entre las lenguas que usan este alfabeto se encuentran el abjaso, azerí, bielorruso, búlgaro, checheno, kazako, komi, macedonio, moldavo, mongol, ruso, serbocroata, tártaro, tayiko, ucraniano, uzbeko, yakuto y otras varias. En la elección de este tipo excéntrico de alfabeto se apela a la existencia de una variedad de lenguas que entran en relación con el español diseñando un mosaico lingüístico cifrado que, obviamente, como aclara la didascalia inicial, torna ininteligible las referencias expuestas.

En la Escena 1, “El cepillo de Jade”, lo que se proyecta en la pantalla a manera del subtulado de las óperas es un texto que “poco parece tener que ver con nada” (2008:17), traducción del “mal chino” con que hablan los personajes. La traducción nunca llega al mismo tiempo que los textos, por lo que “entendemos poco y nada de lo que pasa” pero la naturalización de estas lenguas orales y escritas incomunicantes logran una normalización de la escena que se orienta hacia que, tarde o temprano, “el ojo se acostumbra a todo” (2008:17). El texto en vivo, el que los actores en un mal chino interpretan la escena en la casa Kwang con la rica Chi-Tsu de la dinastía Qing se superpone a un texto escrito traducido al español en la pantalla que, sin embargo, no aporta sentido a la escena porque llega tarde para lograr la coherencia entre palabra, gesto y situación de enunciación. A partir de la Escena 3 se habilita otro tipo de convivencia lingüística en fruición con la historia que se monta sobre un español venezolano plagado de modismos y regionalismos que provocan una fuga del entendimiento de la comunidad hispano-hablante y que por eso exige la traducción de los textos a pie de página, excentricidad en el gesto de traducir del español venezolano al español argentino y por ende, a cualquier posibilidad

siglos IX y XII. En el siglo XIV surge el eslavo eclesiástico que es usado hoy en día en el culto.

regional del español, dislocación del sentido de la traducción dentro de una misma lengua.

En *La terquedad* Sanchis uno de los personajes que evoca, según las declaraciones de Spregelburd, la figura de su maestro el dramaturgo Sanchis Sinistierra, es el autor de la novela *La parranda*, título que inmediatamente establece su conexión en la serie con el motivo de *La modestia*. La novela ha sido traducida al ruso por Dimitri, traducción que vuelve a avanzar en el sentido de trama multilingüe y además, intraficcional hacia el final de la obra donde se revela que la novela *La Parranda* ha logrado ser exitosa por lo que, entonces, conocemos finalmente que las intuiciones de Smederovo sobre el valor de dicho texto, eran ciertas. Además, Sanchis confiesa una serie de engaños, entre ellos el plagio textual por lo que Sanchis es un alter ego de Tersov: "Mi amigo Antoni dio con unos raros manuscritos encontrados en Italia. En Milano. Aparentemente su autor murió de tuberculosis a mitad del siglo XIX. Los textos, en ruso, español, italiano, lenguas que remiten a otras lenguas, textos cuyo original ha quedado borroneado en las versiones de las traducciones y de los pasajes de una obra a otra configuran una cartografía heteroglósica a partir de la cual tanto la territorialidad física como lingüística se exhiben absolutamente distorsionadas o mejor, eclosionadas. La opción por la invasión alienígena anclada en la ciencia ficción de *La Paranoia* y una versión antioficial de la Guerra Civil Española, en *La terquedad*, son los casos elegidos como fenómenos radicales destructivos que, en clara exhibición de la actitud posmoderna, se atreven con los bastiones de la modernidad: el sentido único a partir de la necesidad de la ficción en la primera y, la empresa de un lenguaje total, en la segunda obra. La guerra y la invasión son hechos inscriptos en la realidad que proceden menos que como simbolización de algo, como gesto de inclusión en el paradigma de la realidad alterado espacial y temporalmente. Aquí conviene detenernos en otro de los procedimientos metadramáticos: el "Procedimiento de la huida del

símbolo” para comprobar cómo para el dramaturgo se torna imperioso desviarse de ciertos paradigmas de referencialidad artística. La huida del símbolo permite optar por un trabajo tendiente a la anulación de la alegoría de lo real para profundizar en una concepción del producto artístico como agregado a lo real con el fin de que adquiriera un estatuto de realidad “más que lo real” (2001:113). Esta relocalización del teatro como práctica más real que lo real establece cruces con no pocos estudios sobre arte y cultura que a la luz del análisis del contexto de fin de milenio, reeditan una especie de nuevo *neovanguardismo* donde el retorno es una marca característica signada por la restauración de la integridad radical de los discursos pero, aún más, por el desafío al *status*, en el presente, de las ideas recibidas que deforman su estructura y su eficacia. Desde la perspectiva teórica de Hal Foster (2001) la estrategia contingente del retorno en las neovanguardias¹⁵⁶ se da a partir de dos movimientos simultáneos: *re-conectar* con una práctica perdida a fin de *des-conectar* de un proceder actual que se supone “pasado de moda, extraviado cuando no opresivo” (2001:5). Si se piensa que la neovanguardia no se restringe al arte que surge hacia mediados de la década del '60, concepto funcional para situar el inicio de la posmodernidad en las teorías de Frederic Jameson y Arthur Danto, como ya se ha analizado en la primera parte de este trabajo, sino que, al pluralizar el término: *neovanguardia(s)* se atiende a la dinámica dentro del arte que siempre se pretende de avanzada y pone en crisis o en tensión las ligazones entre arte y vida y experiencia e institucionalidad, el teatro posmoderno retorna a dichos dilemas no como repetición en el sentido de *recuerdo* o, quizás más vulgarmente, cita vaciada de efecto político sino como *poética política*

¹⁵⁶ Para Foster los retornos más radicales de la neovanguardia de posguerra en Norteamérica y Europa lo constituyen, desde la filosofía y el psicoanálisis, las obras de Althusser y Lacan; desde la pintura una serie tan diversa como en algunos casos opuesta que va desde los *readymades* del dadá duchampiano hasta las estructuras contingentes del constructivismo ruso pasando por los principio programáticos y la serie de precursores del manifiesto de Donald Judd, “Objetos específicos” de 1965.

que re-conecta y des-conecta a partir de la *resistencia*, convención e institución como instancias siempre implicadas pero no determinadas ni idénticas. Foster corre el límite propuesto por las tesis de Peter Bûrger hace más de veinte años al señalar una diferencia heurística importante: si las vanguardias históricas se centraron en lo convencional para operar por ese doble movimiento de *re* y *des* pretendiendo una autonomía ideológica para el arte; las neovanguardias se concentran en lo institucional (2001:19–20). De esta manera, el teatro de Spregelburd como expresión neovanguardista y posmoderna, ejerce una presión sobre la institución lenguaje y la institución teatro para proceder por vaciamiento sígnico de lo real y reinstalarse en lo real resistiendo valores o atribuciones puramente simbólicas o alegóricas.



La inapetencia

Retomo a Foster para asentir con él en que los movimientos neovanguardistas, incluso los de este fin de milenio, son doblemente *traumáticos* (y, en parte, esto es lo que deben considerar los críticos, teóricos e historiadores del presente) ya que, no sólo exponen las desconexiones simbólicas sino, también, “los fracasos en significar” (2001:34):

El trauma apunta a otra función en la repetición de los acontecimientos vanguardistas como el readymade o el monocromo,

no sólo para ahondar tales agujeros sino también para taparlos.
(2001:34)¹⁵⁷

Con el "Procedimiento de la multiplicación de sentido", el dramaturgo expone un quehacer sobre el lenguaje que *dice* con situaciones lo que las situaciones no pueden decir, acudiendo a la idea de la palabra sometida a un cuerpo de leyes arbitrarias y muy curiosamente ordenadas (2001:114) para lo cual las teorías de Eduardo del Estal le son sumamente clarificadoras de ese síntoma: un lenguaje es algo absolutamente improbable a pesar de que se presenta como algo sensato y autoevidente. Si para las corrientes del giro lingüístico, la primera ley del lenguaje es su invisibilidad en tanto desaparición como código comunicativo para en cambio, hablar de otra cosa que no sea de lenguaje, paradójicamente y muy borgeanamente, el mundo es construido por lenguaje. Por un lado, un mundo encerrado en sus límites (conectores lógicos, los números irracionales, los substantivos abstractos), por otro, un lenguaje que se libera de la asociación significado–significante pero cuya gravedad y urgencia resuelve el problema de "tapar el vacío de lo desconocido, el de las experiencias para las que el hombre no conoce palabra en ninguna lengua" (2001:116). El autor cita a del Estal¹⁵⁸ en tanto el sentido no es lo que se fuga permanentemente, sino que es lo que el arte debe hacer permanecer velado. Las gramáticas son el peso de la ley que resguardan una organización que, ante el mínimo atentado o "accidente", revelan al código. De hecho, a la proposición generalizada de que la lengua es el resultado de un proceso

¹⁵⁷ Es interesante analizar cómo el autor pasa revista a partir del modelo freudiano al tránsito de las neovanguardias por el *trauma histérico*, por ejemplo, en la neovanguardia de fines del '50 con los ataques anarquistas de la vanguardia histórica; y el *trauma laborioso* tal como la neovanguardia del '70 en los ataques inmanentes y alegóricos de, por ejemplo, las *performances*.

¹⁵⁸ Con sus pinturas surrealistas: *Silencio, Hilo del discurso, Escriba, Escriba II, Hipertexto VIII*, Eduardo del Estal también halla un espacio para pensar los problemas del lenguaje que se pueden leer en las obras de la serie de Spregelburd y en el metatexto *Procedimientos*.

dinámico, espontáneo y no de diseños formales de los cuales los diccionarios son la manifestación de la historia *ex post facto*, el teatro de Rafael Spregelburd responde con una versión vertiginosa de tal aseveración y para ello, es necesario detenerme en dos acontecimientos dislocadores que se hacen cargo de la tensión entre lengua como proceso dinámico y lengua como diseño evolutivo de la cultura que pone en crisis cuestiones asociadas a la convencionalización, a la interpretación, a la comunicación y a la destrucción del código. Más aún, frente a posturas antidesconstructivistas o antiposmodernistas para quienes la comunicación, la representación mental, la codificación, la instrumentalidad, la logicidad siguen siendo los bastiones de la misión lingüística más allá y más acá de toda la artillería desconstruccionista y post, acusando al posmodernismo de producir un lenguaje que no es más rico en sus desvelos por desviarlo sino un lenguaje vaciado de significado, la *Heptalogía* ofrece ficcionalmente un esquema teórico que se sitúa en el intersticio, en la zona de borde del problema, en el hueco que se origina entre aquellas "interpretaciones sanas" e "interpretaciones paranoicas" con que Umberto Eco formulaba "una especie de método popperiano" (1992:41) para limitar la interpretación.

Los dos casos a los que me refiero son el Sefaratón inventariado por Hagen que posee, hasta lo que él ha estudiado, unos "veintiochomil cuatrocientas ocho posibilidades de representación combinatoria de lenguajes", en *La Paranoia*; y el Katak, el idioma artificial en el que "se puede expresar incluso la poesía" inventado por Planc en *La Terquedad*. Las dos invenciones adquieren el valor de diseños lingüísticos de resistencia contra la persistencia del valor significante, referencial e interpretable del lenguaje.

Comienzo por el primero. El Sefaratón es un sistema inusitado de combinación de lenguajes que ha sobrevivido a la catástrofe de la explosión del Pampero y que Claus aporta al grupo de operaciones.

No es ni un arma, ni un medio de transporte, ni un animal, ni vegetal, ni mineral, son las piedras que integraron en su momento una totalidad: "el resto de un pasatiempos, mi crucigrama" (2008:71), caracterizado como: "un centenar de pirámides diminutas de base triangular, de diversos colores, una especie de mecano desarticulado y misterioso" (2008:81). La escena 8 está destinada a tratar, no sólo de definir el Sefaratón sino también, de explicar su funcionamiento y utilidad: "Hagen: yo ... Busco similitudes, repeticiones, vínculos ... No soy un psicópata. Lo arrojó al azar. Caen. Relaciono fragmentos. Anoto cosas..." (2008:81). Cada pieza del Sefaratón es una "unidad sefaradítica primaria" una especie de sema que se organiza por combinación azarosa. Cada combinación lleva un número y la confección del nomenclador es de lo que Hagen se ocupa. Ahora bien, desde la perspectiva de Julia el Sefaratón es literatura: lo que para Hagen son unidades matemáticas, para Julia son asimilables a palabras abiertas en su sentido. En la obra se establece una analogía, un sistema apócrifo, el Sefaratón de Roseta, que en su momento fue la herramienta con la que se develó el misterio de la traducción de los jeroglíficos egipcios. El mecanismo metaficcional y metateatral se aprecia cuando Julia tratando de entender qué sucede y cómo funciona el Sefaratón no hace otra cosa que definir lo que es la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*:

Empiezo a formular una tesis. Supongamos que estos seres, mucho antes del Primer Contacto se reunieran en unas especies de ... Salones ... casas más o menos grandes, unos sitios con una especie de gradería ... lo estoy viendo muy claro pero no sé bien cómo explicarlo ... Entarimado, cortinas, sitios desde donde mirar ¿Se entiende? Y allí se daban cita, hace mucho y arrojaban el Sefaratón de cualquier manera. Y lo observaban. Cada acontecimiento de este tipo, cada tirada, cada observación era única. Y las combinatorias del

Sefaratón parecían infinitas, garantizaban diversión eterna.
(2008:85)

Hagen continúa con la hipótesis y concluye en que la avidez y la evolución de las inteligencias anulaban el infinito al combinarlo todo y así el Sefaratón "se les acabó" (2008:85). ¿Cuál es la definición de literatura que se pone en juego en las especulaciones de Julia? Julia acepta que con lo único que cuentan es con un fragmento, con unas pocas piezas del Sefaratón y por lo tanto, entonces, disponen de "una literatura", restringiendo de esta manera la diseminación por la escasez de los restos o por el cierre de la combinatoria. Para Julia los sefarantes son unidades narrativas mínimas homologables, en términos teóricos, a las unidades mínimas con que el Barthes estructuralista analizaba el relato. Para Hagen ese fragmento desde la matemática es un "sefaragenoma" que se compone de las "USS": "unidades sefaradíticas sintaxiales". En el cruce de las explicaciones sobre unidades mínimas, la literatura ha quedado reducida a valores de relaciones matemáticas, en los mismos términos técnicos: "sifrones". Entonces, el Sefaratón es una especie de diccionario ficcional perdido y sólo hallado en fragmentos al que hay que volver a poner en funcionamiento para lo cual cada uno de los miembros del comando tiene asignado un rol en la misión restauradora cuyo objetivo fundamental es "volver a transformarlo en literatura".

La noción de completud a la que deben arribar exige varios requisitos del orden de lo caótico:

- Introducirse en una lógica temporal distinta, el tiempo qamma, para lo cual
 - Claus debe tomarse "la pastilla".
 - Regirse por una secuencia alterada o desviada de las relaciones causales: "Hagen: muy bien... un sefaratid sin introducción ni desenlace, lógicamente...".

- Dos lenguajes que se fusionan, el lenguaje verbal y la notación matemática.

La que sigue, si bien extensa, es una cita que da cuenta acabadamente del mecanismo caótico y vertiginoso de la propuesta:

Hagen: *Beatriz, hágame "a" por "f" por 124, use en principio un "a" igual a uno y un "f" con cualquier constante y ahora multiplíquelo por todos los números ordenados que respondan con enteros al factorial de 124.*

Beatriz: Sí, lo tengo, da...

Hagen: No me lo diga, haga una cosa. ¿Lo quieren en castellano?

Coronel: (Lo deliberan) Sí. En castellano.

Hagen: Numere las entradas. Y use el diccionario de la real academia uruguaya.

Beatriz: Sí.

Hagen: Perfecto. El primer término que le dio debe ser "queso", ¿no?

Beatriz: Claro, "queso". Ah, pero hay más... "época moderna" Sigue dándome entradas...

Hagen: Claro, ya lo dije, son muchísimos lenguajes en simultáneo. Elijan.

Coronel: Pero ¿Y si elegimos mal?

Hagen: Es instinto.

Beatriz: Es "chorizo", también. Y "manigueta" y algo fonéticamente parecido a la letra L con menos aire...

Hagen: Yo llego a calcular mentalmente los cinco o seis primeros... Todo depende de con qué otro triangulito quede junto...

Julia: Muy bien, elijo uno. Época Moderna.

Beatriz: Y esto otro es "anémona".

Hagen: o "chinchorro".

Beatriz: O "jugo de guisos" o "relación de cosas dispuestas en estrías".

Hagen: O "fanático". O "abanico".

Beatriz: O el número ocho. O "las flores del ciruelo".

Julia: No, no. Acotemos, elijamos ¿Relación en estrías", Hagen? Muy bien. (haciendo alarde de su arbitrariedad) "Pelo".

Hagen: Perfecto. Encajan. "Época moderna" y "pelo" ¿Quieren leer por aquí?

Coronel: ¿Y qué imagina, Hagen?

Hagen: (Ofendido) Ah, no, perdón. Yo no vengo a imaginar nada, acá.

Claus: Lo veo, es legible. Casi lo veo como si fuera una de ellas. Época moderna, miren: alguien intenta resolver un enigma... Entra a una peluquería...

Beatriz: Claro, "pelo".

Julia: Déjelo que siga leyendo (Le muestra un triangulito) Hagen, ¿qué hay ahí?

Hagen: Es que ya les dije... miles de cosas.

Beatriz: "Lagarto lento", "lagarto veloz".

Hagen: "Brotos de plantas llenas de mugre o lodo de cacao"... "Trébol"...

Beatriz: "motín".

Y comienza nuevamente la enumeración de posibilidades hasta que el Coronel desesperado "apunta a Hagen, éste se desespera y busca entre los acrílicos cercanos"...

"Articule, Julia, ¡articule todo!

Julia: Pero... si cada fragmento tiene infinitos significados... Yo...

Hagen: ¡Articular todas las cosas del mundo es igualarse a Dios!

Coronel: Pero ¿y las iniciales? ¿articular sólo las iniciales no es hacer literatura? ¿No fue lo que me explicaron antes? (Ahora toma a Julia de rehén y lo apunta) Siga leyendo...

Todos con miedo siguen hasta llegan a la escena inicial de la ópera china. (2008:87-89)

Como tantas veces ha expresado el autor, su obra se inspira de manera bastante obsesiva en las formulaciones que la Teoría del Caos¹⁵⁹ despliega en torno a constelaciones problemáticas básicas como son las relaciones variables de causa efecto; las series combinatorias y complementarias; la realidad como acontecimiento desordenado e inestable y la interrogación sobre dichas inestabilidades; la perplejidad como recurso heurístico; en síntesis, todas las posibles respuestas a dos preguntas primordiales: ¿Cómo del orden se pasa al caos? y ¿Cómo del caos se pasa al orden?

Para la teoría del caos, los procesos de la realidad atraviesan etapas de caos y etapas de orden y busca, no solamente realizar descripciones detalladas del estado caótico y del estado de orden sino también y sobre todo, establecer bajo qué condiciones se pasa de uno a otro.

Según Prigogine¹⁶⁰ cuando un sistema es llevado más allá de sus límites de equilibrio proliferan circuitos de retroalimentación a partir de los cuales los pequeños acontecimientos o datos son magnificados y esa expansión del efecto sólo puede concretarse en un sistema en inestabilidad o desequilibrio que son las cualidades que garantizan la movilidad del sistema hasta lo impensado. Este aporte de la teoría del caos es la base compositiva de las siete obras de la serie de Spregelburd. En cada una de ellas el centro es ocupado momentáneamente, por las variantes de los postulados primordiales

¹⁵⁹ Un pormenorizado análisis de la evolución de la Teoría del Caos y sus implicancias en la literatura y el lenguaje podemos leerlo en el artículo de Pablo Cazau "La teoría del caos" publicado en la revista *Antroposmoderno*, el número especial dedicado "El cuerpo, territorio de poder", Ediciones PICASO 2002.

¹⁶⁰ Ilya Prigogine nació el 25 de enero de 1917, Moscú, y murió el 28 de mayo de 2003 en Bruselas. Fue un físico, químico, sistémico y profesor universitario belga de origen ruso, galardonado con el Premio Nobel de Química del año 1977. Especialista en termodinámica, realizó investigaciones teóricas sobre la expansión de la termodinámica clásica en el estudio de los procesos irreversibles con la teoría de las estructuras disipativas. Se le considera el precursor de la Teoría del Caos. Su libro más célebre, *Tan sólo una ilusión*, es una antología de diez ensayos (elaborados entre 1972 y 1982) en los que Prigogine habla con especial ahínco sobre este nuevo estado de la materia: las estructuras disipativas, asegurando que con estos novedosos conceptos se abre un "nuevo diálogo entre el hombre y la naturaleza".

de la teoría: inestabilidad, fluctuación, acontecimiento mínimo que se disipa y genera acontecimientos magníficos. Todos ellos afectan distintos ámbitos: el montaje secuencial de la intriga, los personajes, el lenguaje. Las obras se apropian ficcionalmente de las aseveraciones científicas de Prigogine, quien localiza en un espacio intermedio entre un paradigma, por ejemplo, veda (para el que los hombres son idénticos al mundo exterior) y otro, como el cristiano (para el que básicamente el hombre es alguien perfectamente distinguible del resto de la naturaleza, una criatura diferenciada y especial) una tercera alternativa que habilita la diferencia en la igualdad: "Un camino intermedio es que el hombre se sienta parte del mundo, pero no totalmente igual a él".¹⁶¹ El problema del lenguaje que reconocemos en todas las obras de nuestro dramaturgo desde los textos iniciales hasta los últimos cada vez con mayor complejidad,¹⁶² justamente revelan el grado de desequilibrio, de fluctuación y de alteración que se produce al introducir un desvío mínimo que afecta al sistema en sus diversos órdenes: semántico, sintáctico, morfológico. El diccionario que se ha perdido evoca el espacio de la estabilidad y la reversibilidad, en tanto que el que se halla, en el caso de *La paranoia*, la versión del Sefaratón, es uno defectuoso, incompleto y alterado que dice una realidad (de) semejante.

El ojo del dios de la estabilidad y el orden del sistema de la tabla de El Bosco es sustituido por otro siempre variable que da cuenta de procesos irreversibles que conducen al desorden pero que, a la vez,

¹⁶¹ Nociones vertidas en la entrevista que le hiciera Denise Najmanovich: "Entrevista a Ilya Prigogine: ¿Nuevos paradigmas?" Publicada en la revista *Zona Erógena* N° 10, Buenos Aires, 1992.

¹⁶² Luis Abraham (2008) en su artículo "De la realidad como mero lenguaje a un lenguaje para la mera realidad: el teatro de Rafael Spregelburd" analiza la evolución de la producción del dramaturgo desde un grupo de textos en "que el dispositivo del lenguaje se impone como filtro mediador entre el espectador y el mundo imaginario" y donde la realidad del acontecimiento dramático se reduce sólo a lenguaje hasta, por ejemplo, las últimas obras de la *Heptalogía* donde el acento está puesto en "procurar lograr momentos simplemente no representativos" donde las cosas quieren ser tratadas no como signos. En ARTEA, Archivo Virtual Artes Escénicas (en línea).

habilitan otro orden en la disipación de los elementos de la estructura. De hecho, esta es la prueba a la que el lenguaje es sometido en cada una de las obras de la *Heptalogía*. El Sefaratón se recorta también sobre el fondo de un paradigma contenido entre la A y la Z de la dialéctica aléfica y zahirística borgeana: la paradoja de un universo o lo infinito contenido entre límites precisos. Es importante señalar que lo que se reclama al final del diálogo de la cita precedente es la urgencia de la articulación de todos los fragmentos en un todo posible. El grito llama la atención sobre una estructura disipativa que se expande sin límites para lo cual la necesidad de un escritor/articulador vendría a restaurar el equilibrio perdido. Todo el diálogo es una gran configuración paródica sobre la búsqueda del sentido, de un “de qué trata, no trata...” cuyo vacío, o bien es experimentado como temor al sin sentido porque nos des-sujeta; o bien, se resuelve en un acontecimiento dentro del orden de la teoría del caos donde la articulación arbitraria, loca, a-referencial funda otra realidad: el policial en la peluquería de la Escena 9. Lázaro uno de los personajes de dicha historia, entra al local en ayuda pero se queda dormido mientras le lavan la cabeza. Es en esta circunstancia, es decir, en el espacio onírico donde se restituye la primera escena de la obra: “el jardín chino, Chi-tsu, su marido Kwang y la Hilandera”. La secuencia dramática, tanto como el lenguaje que las dice y los intentos metalingüísticos, adquieren el valor de hipostasiar el caos como instancia constitutiva ni de lo aparente ni de lo simbólico sino, de lo real. Hacia el final de la escena Lázaro señala que no hay ninguna relación entre una pista y otra para desentrañar el enigma del policial que tuvo como escenario la peluquería. Ante este señalamiento de caos, Leroy responde como es de esperar en la irreversibilidad de la propuesta de todo sistema caótico: “No. Es pasar el tiempo. Lea del cuaderno” (2008:96). Lo que figura en el cuaderno son cuentas consideradas sólo en su valor como código por lo tanto “sirve para decir muchas cosas, pero sin las cosas ¿entiende?

Lea de nuevo. Lea todo de nuevo, todo el tiempo. Porque las cosas se mueven" (2008:96). El dinamismo de la realidad y del lenguaje que intenta hacerla decible se plasma en una concepción del mismo que va: desde una noción escinsiva entre las palabras y las cosas homologable a la propuesta foucaultiana que formaliza una de las formas de resistencia a la nominación: "Hagen: el nombre coincide con la cosa" (2008:124); hasta las tendencias del giro lingüístico particularmente pertinentes en las consideraciones de Paolo Virno (2004) para quien, la crisis del sujeto gramatical sumado a la consecuente mortandad de los nombres expandió los límites hacia otras circunstancias del lenguaje como es la muerte o catástrofe de la lógica de la enunciación que Virno reconoce en la noción de *déficit afásico* (2004:225).

El déficit afásico ya no sólo remite a la afección de los elementos del código lingüístico sino que ha invadido también la zona de la experiencia: "concieme ahora a la posición de todo el código respecto del círculo de la experiencia vital" (2004:225).



La paranoia

Esta circunstancia de afección se deja leer en la intervención de Claus: "el nombre canceló la experiencia" (2008:124). Experiencia que, en el hablante, es nombrada sólo en la sustitución del *incipit* selectivo por una actitud "solamente combinatoria", de esta manera el personaje de Julia, la escritora de la obra sentencia y enfatiza en que: "El nombre canceló siempre la experiencia" (2008:124). Si este

estado permanente de obturación e imposibilidad con que se reviste a la función nominadora de la experiencia involucra los procesos de codificación, también se refiere de manera directa, al déficit de desciframiento que caracteriza, en general, la relación del lenguaje con el mundo. Una especie de límite hermenéutico que, sin embargo, Paolo Virno reconoce como una fortaleza o condición natural: “es precisamente la debilidad hermenéutica del lenguaje la que hace ser ‘mundo’ al mundo” (2004:228).¹⁶³ La escucha y el desciframiento retornan a la esfera de lo sensible como a un *contexto vinculante* que, sin embargo, va a estar signado por la imposibilidad de extrapolar de dicho contexto vital “elementos constitutivos” dotados de significación independiente. En otras palabras: imposibilidad de determinar una correspondencia biunívoca entre palabra y cosa. (2004:227). Resulta interesante señalar la operación de reversión que Virno ejecuta sobre una proposición sugerida por la “empalagosa hermenéutica” (refiriéndose a Hans George Gadamer) y generalizada, traducible en: “el mundo es mundo solamente en tanto se expresa en el lenguaje”. Justamente el filósofo italiano viene a sostener lo contrario o, mejor, la invalidez de la tesis gadameriana anterior, demostrando con la analogía de la afasia, que el mundo está constituido lingüísticamente por eso que, en el lenguaje, manifiesta su incompletud o limitaciones del lenguaje respecto del mundo. Es decir, el déficit de decodificación que la palabra revela respecto del ámbito no lingüístico o mundo es lo que le da existencia y declara sólo al lenguaje como representación (2004:228).

¹⁶³ El filósofo italiano se apropia de las definiciones de Roman Jakobson, específicamente las vertidas en su *Il fursi e il disfursi*, acerca de la modalidad de lo posible en los enunciados y circunscribe “la experiencia afásica” a un tipo de “evasión de la identidad hacia la contigüidad”. En las consideraciones de Jakobson, Virno reconoce que la parálisis de la función selectiva mina el *desciframiento* de los mensajes: “infeliz es el intérprete, siempre lagunosa su comprensión”, habilitando en la modalidad de lo posible, las nociones de *límite hermenéutico* o *desciframiento defectuoso* o *interpretación incompleta* donde el contenido semántico se halla subordinado a relaciones contextuales de combinación y contigüidad (2004:226–227).

Por otra parte, retomando las tesis fundamentales de la teoría del caos, en cuanto ese mismo lenguaje evoluciona (o si se prefiere, involuciona) hacia un estado de desorganización cada vez mayor, dejan de existir razones valederas para pensar que unas letras tienen más probabilidad que otras: todas adquieren la misma probabilidad de aparecer, puesto que su distribución es al azar. Este estado de *equiprobabilidad* es perfectamente predecible y es, por lo demás, el estado final más seguro. ¿Cuál? El paradójal acontecimiento de desciframiento de la combinatoria borgeana azarosa con que Julia restituye un orden más complejo: "Brenda nos imaginó. Nos escribió en sus cuadernos. Somos el producto de una mente desquiciada". La certeza de la invención es la manera de afirmar que a medida que el lenguaje se desorganiza, se torna predecible su estado final, a saber, el máximo desorden, al mismo tiempo y por eso mismo, se tornan impredecibles las siguientes letras o palabras que aparecerán.

¿Acaso es posible predecir cuál es la próxima palabra que pronunciará un esquizofrénico delirando o "una mente desquiciada"? Es la desazón o la desilusión experimentada por una concepción del lenguaje como sistema cerrado. Pero, por otra parte, la teoría del caos piensa que el lenguaje es un sistema abierto, es decir, que no evoluciona hacia estados predecibles sino hacia estados impredecibles, donde el sistema tiende a dos posiciones: o bien continúa su proceso de caos progresivo y termina retornando a un estado anterior inmaterial o inorgánico y desarticulado; o bien, ocurre por azar un suceso insignificante que hará que el proceso evolucione hacia un orden creciente alcanzando un nuevo estado de equilibrio propiciando el comienzo de otra estructura disipativa. El efecto, entonces será de perplejidad. La obra finaliza de acuerdo a este segundo patrón del devenir del lenguaje como un sistema caótico abierto. En la Escena 16 cuyo título es evidente: "El delirio de los acontecimientos", se plantea a partir de una extensa didascalia una visión simultánea de todos los "relatos" montados por la paranoia:

Se trata de una secuencia infinita, un video, sin devenir, sin texto, tal como la verían las inteligencias: Es decir, una serie imprecisa de elementos que permite pensar en cualquier cosa cuando se la ve (...) Las acciones de estos personajes se repiten, se suman, se entrelazan y luego van mermando hasta desaparecer. (2008:143)

Si el camino de acceso a lo sensible no–lingüístico se ha gestado desde la noción de sistema de lenguaje abierto, ello se condice con lo que Paolo Virno reconoce cuando afirma que la exhibición de la “relación deficitaria” entre lenguaje y realidad, si bien es cierto que no comporta ninguna referencia a entes o estados de cosas, sin embargo, determina el mundo como un “contexto muy superior e inalcanzable”, es decir, como el ámbito que *excede* a la palabra: “Sólo la vituperada intralingüisticidad de lo posible atestigua (y salvaguarda) la materialidad o no–lingüisticidad del mundo al que se pertenece” (2004:229). Entonces, el final de la obra se inscribe como caso del proceso caótico de retorno a un orden que operará como causa necesaria de la reapertura del sistema.

¿Cómo pensar la palabra que da cuenta de sí, una vez que se ha reconocido su indigencia y su opacidad? (2004:231) es la pregunta que se formula Virno luego de que han quedado probados ciertos *déficits* caracterizadores del sistema lenguaje tales como: los esquemas lógicos–lingüísticos que la creencia metafísica atribuyó a la *contextualidad*, la inconclusividad de la *autorreferencia*, cierto valor esotérico de los *metalenguajes*. Es cierto también, que si bien el lenguaje ha mostrado su virtualidad, su *no poder ser*, a pesar de todo, es.

En *La terquedad* también se elabora otra versión de diccionario perdido y hallado en una sistema lingüístico desquiciado: la lengua Katak a la que Planc, su inventor, define como: “Un idioma artificial

es aquel en el que se pueda expresar incluso la poesía. Esa es la prueba" (2009:46).

La propuesta del general-lingüista es crear una lengua sólo a partir de núcleos de sentido que sean comunes a todos los hombres: una lengua universal, "sin historia, ni génesis, ni connotaciones" (2009:47). La máxima aspiración de la lengua Katak consiste en retornar a una instancia primitiva: la de imaginar cómo hablarían y se comunicarían los hombres antes de que existiera el lenguaje. Entonces, a partir de esta hipótesis se desencadenan todas las relaciones entre lenguaje y matemática, ya que el número es la clave de la comunicación universal:

La aritmética es la ecuación que se entiende sin mediación de palabras. Entonces la propuesta es crear un "alfabeto numérico" reducir todos los conceptos y llamarlos con un número para que cada hablante pueda construir luego sus equivalencias. (2009:49)

En el afán por unificar y generar una ilusión de totalidad desviando a la lengua de su natural contexto de emisión y de reflexión, se advierte la primera cualidad del Katak, plasmado en el prototipo diccionario: la de ser un acopio del resto de la lengua, su desperdicio: "¿de qué material está hecha la lengua si no es de todo lo que sobra?" (2009:58-59). El diccionario en Katak ideado por Planc combina de manera arbitraria letras y números a partir de una lógica estadística que consiste en relevar una palabra en todas las lenguas, luego las letras que permanecen constantes en cada una de ellas son las que se fijan y a las que les corresponde un número. Por supuesto, esa lógica es fuertemente cuestionada por Dimitri por ser arbitraria y poco rigurosa, mucho más cuando se entera de que la que dicta las palabras en estado de delirio es Alfonsa, la hija de Planc: "Y en su estado febril, mi hija sueña el nombre de cada palabra". A la convivencia naturalizada en un espacio multilingüe (el proto

esperanto de Dimitri, el español defectuoso del ruso, el Katak de Planc, el inglés de John Parson, un agente de las Brigadas Internacionales); a la experiencia del *déficit afásico* que afecta la referencialidad y devela los límites del lenguaje; a la definición del sistema lingüístico como estructura disipativas caótica abierta; la obra despliega en yuxtaposición con éstas, otra perspectiva teórica que es posible asociar a la noción de *ficción paranoica* habilitada, no sólo por el contexto de delirio sino también, por la hibridación genérica manifiesta en las dos obras citadas: la ciencia ficción y el policial.

Ricardo Piglia ha definido la *ficción paranoica* (1991) no sólo en relación con un tipo peculiar de contaminación genérica sino también, como un proceder literario desencadenado por el vínculo entre narración y enigma, ese secreto, eso no dicho y espacializado en un texto. Conviene recordar la definición:

En principio, vamos a manejar dos elementos —a la vez de forma y de contenido— para definir el concepto de ficción paranoica. Uno es la idea de amenaza, el enemigo, los enemigos, el que persigue, los que persiguen, el complot, la conspiración, todo lo que podamos tejer alrededor de uno de los lados de esta conciencia paranoica, la expansión que supone esta idea de la amenaza como un dato de esa conciencia. El otro elemento importante en la definición de esta conciencia paranoica es el delirio interpretativo, es decir, la interpretación que trata de borrar el azar, considerar que no existe el azar, que todo obedece a una causa que puede estar oculta, que hay una suerte de mensaje cifrado que "me está dirigido".

En tal sentido, la ficción paranoica como complot, como amenaza, como delirio interpretativo sostiene las especulaciones lingüísticas tanto en *La Paranoia* como en *La terquedad*, a partir de las máquinas paranoicas en que se constituyen los dispositivos de lenguaje

inventados: el Sefaratón y el Katak. De tal suerte que, si en principio pueden ser las manifestaciones de una modalidad de la ciencia ficción y de lo policial cifrando dramáticamente los terrores y amenazas del presente tecnológico en un futuro, mucho más que eso es la potencia que despliegan en tanto proyección política del presente como destrucción de la utopía y superación de la distopía. De esta manera, el delirio interpretativo adquiere el punto crucial de relación con la verdad.¹⁶⁴

El diccionario inventado por Planc es un prototipo, una especie de computadora, "un armatoste" según indica la didascalia (2009:84), un polígrafo extraño jamás visto, según la apreciación de Dimitri. La poligrafía extraña se sustenta en la propuesta de funcionamiento de la lengua Katak y en su emplazamiento heterotópico del diccionario: "lo que hay que encontrar es la forma exacta de numerar el diccionario. Hay que ponerle un orden a las palabras que sea igual en cualquier idioma, que rasure todas las imperfecciones de los usos regionales" (2009:50), una lengua arrasada hasta en su dinámica de evolución histórica y en sus usos sociales. El diálogo del inventor con Dimitri y Sanchis acrecienta la irracionalidad de la propuesta hasta llevarla al límite de pensar sólo un diccionario en Katak que contemple únicamente los conceptos "útiles" por lo que "Dimitri cuestiona fuertemente tal idea: '¿y quién juzgará la utilidad de las palabras?/ Planc: Yo y la historia'" (2009:50), pero no deja de ser la lógica con que se institucionaliza la lengua.

Tanto el sefaratón como el Katak y su diccionario virtual pueden pensarse como los objetos de una colección (de hecho en las dos obras se los plantea como un acopio defectuoso y fragmentario) que

¹⁶⁴ Resulta pertinente señalar que en la última novela de Ricardo Piglia, *Blanco nocturno* (2010), Sofía una de las hermanas Belladona, reflexiona sobre la probabilidad de que el delirio funde una verdad que, sin embargo, debe conservar su carácter de ficción paranoica: "Imagínate un matemático que descubre que dos más dos son cinco y para que no crean que se ha vuelto loco, tiene que adaptar, a su fórmula, todo el sistema matemático donde, por supuesto, dos más dos no son cinco, ni tres"

reúne todos los ensayos ficcionales y científicos, aberrantes y convalidados, con que la historia de la humanidad occidental ha pensado las probabilidades de un lenguaje que, al fin, resulte decible. El Katak como el sefaratón son máquinas delirantes que por una parte, conjuran la condena indefectible a la indecibilidad de la palabra, y por otra, se pretenden como lenguajes superadores y facilitadores de una comunicación real.

¿Qué hacemos los sujetos que intentamos interrogar los objetos que integran una colección? Pregunta que se formula Raúl Antelo (2011)¹⁶⁵ y para la cual ensaya dos modos posibles de respuesta: o bien, esos objetos que tenemos ante nosotros son considerados como “testemunhas de uma história viva, para a qual é indispensável ter ouvidos bem abertos”; o bien, esos objetos se enmudecen y opacan al tratarlos como objetos en sí mismos, vaciados de la relación: “Mas podemos também pensar que o objeto está aí diante de nós, ele mesmo, por si, consigo, na sua muda presença opaca de objeto”.

Ya se trate del objeto como vestigio o del objeto en sí mismo, vaciado de memoria, desujetado de las operaciones de desciframiento e interpretación, ambos se implican necesariamente, y es esa doble tracción paradójica la que se revela en el Sefaratón y el Katak en su vínculo con las definiciones que sobre el lenguaje han hipotetizado diversas teorías. Pero también, es la relación paradójica y ambivalente que las obras de la *Heptalogía* prefieren al momento de pensar—se a sí mismas como objetos que integran la serie de los testimonios sobre el lenguaje dramático. Sanchis (recordemos: evocación ficcional del maestro de Spregelburd, el dramaturgo español, Sanchis Sinistierra) se coloca como un sujeto “pesquisador” condicionado por los objetos

¹⁶⁵ Me estoy refiriendo a la conferencia “A coleção, o objeto e o estado gel do intercâmbio” leída por Raúl Antelo en junio de 2011 en ocasión de la jornada dedicada a *O arquivo e os dias. 15 anos do Núcleo de Estudos Literários e Culturais de la UFSC – NELIC* y que fue publicada bajo el título “Raúl Antelo: afinidades electivas” en el blog de Maximiliano Crespi, *Entrevero de piernas y alambres*, el 7 de junio de 2011.

palabras al momento de definir lo que significa el acontecimiento de la escritura literaria:

Antes de escribir la primera palabra de esta historia, esta historia podría ser de cualquier manera. Su belleza radica en sus posibilidades. Y sólo lo que aún no es... es "posible". Pero escribo una palabra, dos, tres y las cosas cambian. Mientras escribo, las cosas se limitan, la fuerza ausente cede y va desapareciendo. Antes de escribir podía pasar todo, como en la vida. (...) Cuanto más escribo, más limitadas son las posibilidades: ya no puede pasar todo, sino apenas algo. (2009:53)

El límite indefectible que afecta el proceso de escritura de Sanchis donde, en principio, los objetos de la colección se revelan como expresiones vivas que, sin embargo, conducen a la muerte responde a lo que Antelo considera crucial en el tratamiento que la literatura ha recibido desde las vanguardias: un "processo depuratório desse obstáculo" que consistiría en la demanda de una elocuencia nula depositada en el objeto.¹⁶⁶ Doble efecto de depuración que Rosalind Krauss, citada por el propio Antelo, halla en, no sólo la voluntad de silencio del arte moderno sino también, en una cierta voluntad de

¹⁶⁶ La cita completa de referencia: "Não deve surpreender-nos, portanto, que a literatura tenha sido recorrentemente pensada, a partir das vanguardas, como um processo depuratório desse obstáculo, que consistiria na demanda de uma eloquência nua, à maneira mallarmaica, depositada no objeto. Essa tradição crítica, de cunho formalista, enfatizou o fato de que a redução ao essencial e factual seria fruto de um processo de reflexão formal, um processo de auto-questionamento da disciplina, associado a uma apoteose do visível e a um dispositivo de glorificação da presença de vestígios. Rosalind Krauss, herdeira, mas também crítica dessa tradição, já que afetada pelas ferramentas teóricas da psicanálise, preferiu ver, na depuração do objeto, não só a vontade de silêncio da arte moderna, mas também uma certa hostilidade com relação à retórica. Trata-se, nos diz, de uma vontade de silêncio que se dirige, paradoxalmente, ao visível, ao conseguir confinar o objeto na esfera da *pura visualidade*, protegendo-o da contagiosa intromissão das palavras" (Antelo, 2011).

hostilidad con relación a la retórica que para el caso de la lengua Katak se evidencia en la explicación del sistema por parte de Planc.¹⁶⁷ Pero también, la lista de palabras una vez depurada la colección articula dos sentidos muy potentes: uno político y otro religioso. Por un lado, no es sólo el listado de palabras "útiles" que el sistema operativo filtró para fijarse en el espacio convencionalizado del nuevo diccionario sino también, un listado en clave de los nombres de los insurrectos rojos del bando republicano que Planc como general franquista debe reportar.¹⁶⁸ Es decir, la ficción paranoica que recubre la lengua Katak articula, en última instancia, el sentido político sobre el presente que se muestra más potente que las intenciones lúdicas y creativas del supuesto invento filantrópico. Por otro lado, la lengua creada pretende reponer el carácter de secreto sagrado con que se reviste todo código religioso. Lo cierto es que restituye un orden discursivo sagrado desconstruido porque la propuesta se formaliza contra la fijación del sentido sagrado que indefectiblemente repone el rostro o semblante vedado del dios para, en cambio, conservar la máscara del secreto divino sometido a la hermenéutica:

Su diccionario está en el corazón del ateísmo, Señor Planc. Le felicito. Incluso desarticula el artilugio de Babel, demostrando en todo caso

¹⁶⁷ Dimitri exige que se le explique cómo funciona este sistema lingüístico aberrante para lo cual Planc hace la demostración:

"Planc: el secreto. Lo llamo CPU: Cuerpo posible unilingüe ¿Cómo me dijo que dice usted 'padre'?"

Y Dimitri le responde en ruso: Atiech

Nosotros decimos "Pare". Es decir, no habría una forma de llegar a un acuerdo. Sin embargo, sabemos por la fiebre de mi hija que 'padre' es 'fat' (en lengua katar) y fat es 419 (Ingresa el número en el diccionario) Lea.

Dimitri (lee el monitor) 'Atiech'".

Ante la sorpresa de Dimitri, Planc explica que todo se rige por un principio "muy simple": "Lo llamo pixel: Principio Interactivo Xilográfico" (2009:88).

¹⁶⁸ Tal como ya se expresó, el carácter de serie, de las siete obras que integran la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*, se sostiene en que un elemento insignificante en una, gravita de manera fundamental en los acontecimientos de otra obra, como ocurre con la novela *La parranda* de La modestia y su presencia en *El pánico*. Aquí el listado de los nombres de miembros del bando republicano que Planc debe reportar se esconde en una sopera de loza que es la misma en la que se esconden las partidas de nacimiento de las trillizas de *La extravagancia* y que da lugar a todo el problema de la disolución y reconstrucción de las identidades.

que —si Dios existiera afuera del lenguaje— cosa de la que evidentemente no hay prueba alguna, al menos, el hombre es libre de articular su voluntad, y reinstaurar por sí mismo la justicia y la equidad en la tierra. Reemplazar la justicia tardía del estúpido Juicio Final por la revolución del proletariado, ahora y aquí. (2009:90)

Pero lo que desde el linaje borgeano finalmente se dice es que, si la desarticulación, es decir, la opción por un sistema caótico disipativo abierto conduce a la fijación de otro orden plasmado en el tránsito de lo antiteológico al orden político socialista, entonces, la propuesta de invención lingüística subsumida en una lógica aberrante de lo posible queda indefectiblemente obliterada, clausurada, nuevamente domesticada.¹⁶⁹ El plan agazapado en el Katak, aquel que pretendía no copiar otra lengua sino fundar una que se desvíe del régimen imperialista y colonizador que renuncia a todo tipo de posesión sobre nada (2009:117), ese retorno a un grado cero de la lengua, es boicoteado en la declaración de Alfonsa, la hija febril y delirante de Planc, que se compadece de la credulidad de su padre declarando el secreto: que todo ha sido producto de su invención. La locura atribuida a Planc por Sanchis, por ejemplo, reside en un argumento imposible: haber pretendido crear un lenguaje capaz de anular las disidencias del mundo (2009:113). Según declara Rafael Spregelburd: “el elemento principal de la obra está en la matriz del Katak, esa lengua artificial e inventada que procede —el mundo me perdone— de una fuente ficticia casi tan disparatada como real” (2009:135). ¿Cuál? Un libro publicado en valenciano sobre una lengua artificial cuya autoría se atribuye a un comisario. Esta será la situación real motivadora de la escritura encargada por la fundación

¹⁶⁹ Insiste Antelo en una lectura de los objetos de la colección que desmonte los dispositivos tradicionales: “A relação tradicional de leitura, em que o sujeito se opõe ao objeto, passa a ser redefinida e superada, em suas identificações abstratas com o objeto finito, só que este mesmo é igualmente abolido, em nome do objeto total, nele incluindo-se, porém, a nova subjetividade como fundamento de sua In-Existência ou de sua impossível positividade sem negatividade” (2011).

BHF–Bank–Stiftung para participar del evento artístico cultural del *Frankfurter Positionen*, bajo lema convocante: “Inventar la vida”.

La invención del lenguaje Katak pero también el montaje de una serie de situaciones dramáticas gestada en la especulación de la invención se constituyen en el entrevero vital de la obra. Desde la primera escena, la de los policías en la habitación del motel Magnus centrada en las disquisiciones sobre las lenguas (francés, el español, el inglés) sus usos, sus posibilidades comunicativas; pasando por las escenas simultáneas entre Finnegan, Laetitia, su mujer y su hijo Brad, y la de los amigos que se detienen en las disquisiciones de invención matemática: la de Finnegan y la “Ecuación Lorenz” que, según ha revisado la mujer es ilegible: “datos meteorológicos, cálculos con decimales infinitos, la estadística del dispensario Helen Mumford, los números de la lotería del Idaho entre 1980 y 1990” (2009:47); la de los amigos que han hallado un método para ganarle a la ruleta: “Maggie: (...) si tu método funciona, ¿por qué somos los únicos a los que se les ocurrió ir a hacerse ricos en la ruleta?/ Ken: el método funciona. Ya te expliqué. Mientras dos hacen el método D’Alambert, los otros dos hacen el D’Alambert invertido y un quinto cubre las diferencias de los impares negros, y del cero” (2009:47), todas ellas configuran una cartografía que diseña los síntomas y las derivas de la psicosis generalizada de la sociedad actual.

El concepto de *jeroglífico* es recuperado por Raúl Antelo (2011) a partir de la cita del libro de Maximiliano Crespi, *La conspiración de las formas. Apuntes sobre el jeroglífico literario*,¹⁷⁰ que le es funcional para pensar la literatura y, en particular, la colección como objeto de una reflexión determinada por lo literario, es decir, una suerte de colección metaliteraria o metalingüística que adquiere el sentido de lo jeroglífico. En la lectura que Antelo lleva delante de las definiciones de Crespi, la literatura contemporánea se desvía de las leyes oficiales

¹⁷⁰ Maximiliano Crespi (2011) *La conspiración de las formas. Apuntes sobre el jeroglífico literario*, UNIPE: Editorial Universitaria. Las citas del texto mencionado son las que aparecen en el ensayo de Raúl Antelo que nos ocupa.

para mostrarse como un dispositivo que se comporta a partir de: "sintaxis violadas, gramáticas torcidas" operaciones avocadas a "la disociación entre significados y significantes, a la disfunción de los usos del lenguaje". La violencia constitutiva de los lenguajes del presente caracterizados por la "mezcla, la promiscuidad y el incesto" es análoga al funcionamiento del *jeroglífico* definido por Crespi como:

un signo arrancado a su lengua de origen. Su sacralidad deriva de la inactualidad, inutilidad y singularidad que este desgarramiento produce en la lengua en que acontece su extranjería; su potencia, de su capacidad de resistencia a la captura que presupone el Código. Es por ello que la mella que el jeroglífico pueda producir no toca a la realidad sino a los lenguajes que la componen y organizan.

Si como en el jeroglífico algo es dicho siempre y a pesar de todo, por confrontación, en los reveses de la propia enunciación, en la insuficiencia del lenguaje, en la huella que deja de una ausencia y de un lenguaje imposible, el jeroglífico es, en sí mismo, una presencia que amenaza con suspender "el totalitarismo del lenguaje naturalizado en que se sella el maridaje de servilismo y poder".



La extravagancia

La imagen que presenta es una forma corrosiva que conspira "contra la generalidad, la gregariedad y la moralidad del lenguaje" (Crespi citado por Antelo). En tal sentido, el Sefaratón y el Katak pero también, todas las estructuras, formas, procedimientos,

disquisiciones disipativas sobre la palabra, la lengua, lo lingüístico en la serie que conforma la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*, adquieren esta modulación sintomática del jeroglífico¹⁷¹ como forma reactiva, como trazo, como resto, que la sociedad occidental ha constituido en sustento de la sacralización del lenguaje. La lengua jeroglífica, sintomáticamente psicótica, políticamente revolucionaria y revulsiva para decir lo real, se rebela contra la institucionalización del lenguaje como sacramento. Giorgio Agamben¹⁷² no lo ha dicho mejor, al trabajar desde una perspectiva arqueológica el juramento como modalidad radical de la sacralización del lenguaje. De hecho, el juramento parece remediar la cuestión inherente a la mentira del lenguaje, por lo tanto traer hasta aquí algunas de las consideraciones teóricas del filósofo italiano se justifican en la hipótesis que sostiene su investigación arqueológica sobre el juramento en la sociedad occidental:

¹⁷¹ “Es la forma reactiva que, sin decir, muestra lo que el decir conjura: es una trampa, un tejido singular en que la trama de lo verbal está completamente alterada por la cadena de lo visible en la experiencia de un procedimiento formal. En el jeroglífico todo es traza, vestigio, resto. De ahí que su imagen produzca un decir paradójico: el jeroglífico no sabe lo que dice pero además sólo dice lo que no sabe. Es por ello que considerar su condición sintomática resulte tan tentador como decepcionante. El jeroglífico, que es el revés de la trama de las formas ceñidas al orden de significación y al servicio de transmisibilidad, balbucea una verdad resistente a todo desciframiento: hacer ver, en el relámpago de lo insostenible, lo desconocido, las fuerzas sin nombre que se arremolinan detrás de toda conciencia y toda significación” (Crespi, 2011:19 citado por Antelo —2011—).

¹⁷² Me estoy refiriendo al libro de Giorgio Agamben, *El sacramento del lenguaje. Arqueología del juramento*, publicado en 2010 por Adriana Hidalgo Editora. En él Agamben pasa revista a diversas teorías que desde la antigüedad se han ocupado de esta perspectiva sacramental del lenguaje bajo la forma del juramento: partiendo del libro de 1992 de Paolo Prodi, *Il sacramento del potere*, una investigación histórica sobre el problema del juramento—acontecimiento; pasando por el artículo de 1948 de Emile Benveniste *L’Expression du serment Dans la Grece ancienne*; un texto de 1672 de Samuel Pufendorf que retoma la tradición del derecho europeo, espacio donde se funda la necesidad y la legitimidad del juramento; los textos (celtas, iraníes y védicos) que Georges Dumézil examina para analizar de qué manera uno de los flagelos o males de las sociedades consiste en la infidelidad a la palabra dada. También el texto de Nicole Lorau sobre Hesíodo entre muchos otros recorridos que el filósofo italiano en la investigación arqueológica se propone.

La enigmática institución, a la vez jurídica y religiosa que designamos con el término "juramento" se vuelve inteligible sólo si se la sitúa en una perspectiva que llama en causa a la propia naturaleza del hombre como ser hablante y como animal político. (2010:21)

Si de lo que se trata en el juramento es de definir la correspondencia entre los actos y las palabras no sólo sobre el plano teológico sino también sobre el "plano antropológico porque pone en relación con el lenguaje humano con el paradigma del lenguaje divino" (2010:36) entonces, la tentativa es adecuar el lenguaje humano a este modelo divino volviéndolo *pistos*: creíble (2010:36). El modelo del sefaratón y del Katak, que pretenden la credibilidad en sintonía con una concepción de lógos divino, sin embargo, revisten de humanidad al lenguaje mostrando sus límites, generando desconfianza ya que se comporta dentro de las restricciones de las empresas y desafíos hipotéticos de hombres y no de dioses. Puede resultar arriesgado impregnar las cuestiones del lenguaje en las obras de la *Heptalogía*, con la teoría de Agambem sobre la sacralización del lenguaje a partir del caso del juramento pero, si se razona que así como en el juramento se da la conjunción de tres elementos: *una afirmación, la invocación de los dioses como testigos y la maldición hacia el perjurio* (2010:51), resulta desafiante pensar al comando en *La paranoia* y a Planc en *La terquedad*, como las manifestaciones de una enunciación afirmativa sostenida en la invocación a la propia invención como síntoma de sus autorrepresentaciones divinas que necesita de testigos. La maldición, el perjurio implícito en todo juramento muestra su elocuencia en las respectivas declaraciones del carácter ficcional, de engaño, de mentira, de fraude de los emprendimientos geniales. Entonces, el *pistis* inicial con que se revisten todas las explicaciones que intentan convencer a los testigos del funcionamiento del invento se conjuga a la vez con la simultánea declaración de la *sacratio-devotio* (la maldición) es decir, su vuelta ficción. De hecho

el *testimonio divino* de la afirmación revestido de garantía se declara incontrastable, inverificable, lógos imperfecto o, como expresa Giorgio Agamben: "(...) concierne no tanto a la verificación de un hecho a un acontecimiento, sino, más bien, al propio poder significativo del lenguaje" (2010:54). La juntura arbitraria, ilógica entre las palabras y las cosas que garantizan los proyectos de estos lenguajes caóticos que pretenden la anulación del carácter representativo, se rompe o se transforma cuando *la maldición* no sólo es el gesto del fracaso de los proyectos, sino su condena:

Cada acto de palabra es un juramento en el cual el lógos (el hablante en el lógos) se empeña en cumplir su palabra, jura sobre su veracidad, sobre la correspondencia entre las palabras y las cosas que se realiza en este acto. (2010:73)

En tal sentido, el problema planteado sobre lo lingüístico en las obras tratadas pero por extensión en toda la poética de Spregelburd respecto de este tema, tiende a pensar al lenguaje en tanto manifestación *performativa*, es decir, el modelo de verdad en la que se obstruye esa implicancia entre las palabras y el mundo para, en cambio, demostrar que la palabra inevitablemente realiza su significado. No se conecta con el mundo a través de un lazo connotativo simbólico representativo sino, todo lo contrario, denotación performativa que funda un nexo de existencia con las cosas: wittgenstianamente pensar la existencia del lenguaje como la expresión performativa de la existencia del mundo.¹⁷³ En la dramaturgia (temprana y reciente) de Rafael Spregelburd la

¹⁷³ Agamben lo dice así: "La cooriginariedad entre la estructura performativa y la estructura denotativa de la lengua hace que el 'flagelo indoeuropeo' esté inscripto en el mismo acto de palabra, es decir, que sea consustancial con la condición misma del ser hablante. Con el *lógos* se dan juntos pero de modo tal que nunca pueden coincidir a la perfección, los nombres y el discurso, la verdad y la mentira, el juramento y el perjurio, la ben-dición y la mal-dición, la existencia y la no existencia del mundo, el ser y la nada" (2010:88-89).

insistencia sobre los problemas del lenguaje apunta, en realidad, a una cuestión de fondo que intenta entender que el lenguaje en el sujeto no es una adquisición más entre muchas otras que posee sino que el lenguaje ha hecho del sujeto su potencia específica, ha puesto en juego su propia naturaleza. Por eso Agamben¹⁷⁴ nos recuerda la tesis foucaultiana a partir de la cual no sólo en la política sino en el lenguaje "está en juego su vida" (Foucault citado por Agamben 2010:106). Por eso, desde la perspectiva de Agamben, todo nombrar posee una doble naturaleza: bendición y maldición. Bendición si la palabra está llena, si hay correspondencia entre significado y significante, entre ella y el mundo; maldición, si la palabra se presenta vacía, si entre lo semiótico y lo semántico permanece la distancia. Esta doble posibilidad *ben/mal-dición* inscribe en el *lógos* la experiencia por la cual el sujeto se ha constituido en hablante, experiencia tanto sacramental como política de la lengua. (2010:108). De hecho, a partir de la idea de "la catástrofe", Rafael Spregelburd parece situar también en la experiencia de la crisis lingüística la experiencia vital de los hombres: "La catástrofe sumerge nuestros sentidos y nuestra percepción del mundo en una crisis lingüística, y ante ella creemos intuir la finitud, lo innombrable, el destino, y nuestro Sentido último: la razón de nuestra propia muerte" (2001:119). La restitución del *ethos* que reclama urgentemente Agamben para no sólo poder entender el lenguaje sino y, sobre todo, a los hablantes definidos por él.

El Sefaratón y el Katak, como los máximos exponentes, pero también todas las derivas de menor complejidad sobre el sistema de la lengua, parecen articular dos cuestiones paradójales: por un lado, el anhelo de un lenguaje total, que refiera la verdad y la realidad como

¹⁷⁴ A lo largo de la exposición de Giorgio Agamben se reitera la necesidad de una lectura ética y política del juramento. El sacramento del lenguaje tiene menos que ver con su consideración como palabra aliada de un devenir religioso, cuanto de un devenir político. Por eso, se pronuncia de manera contundente contra la lingüística que se muestra aún impotente para describir el *ethos* que se produce en este gesto y que define la implicación especial del sujeto en su palabra.

los originales mediados por él, la restitución del proyecto de la modernidad perfeccionado. Pero a la vez, por otro lado, la insistencia sobre los pliegues y tramas confeccionadas por Nietzsche y perfeccionadas por toda la filosofía posterior que nos recuerda que todo es invención, que todo es arbitrario, que las esencias no existen, que las apariencias de las reglas, normas y leyes son las formas de supervivencia, que no se trata de crear ídolos sino sólo de presentar ausencias.