

Referencialidad, intencionalidad y disenso

Ricardo Monti y el teatro político de los setenta

Autor:

Ferreyra, Sandra

Tutor:

Rodríguez, Martín

2012

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino

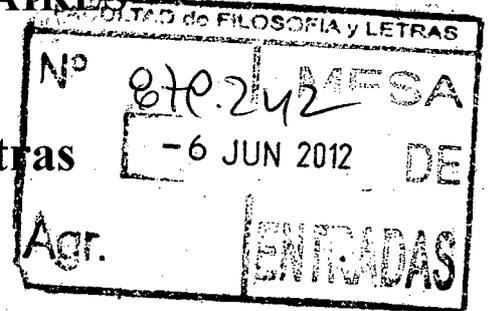
Posgrado

Tesis
17.5.4

Tesis 17.5.4

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Facultad de Filosofía y Letras



Maestría en Estudios de Teatro y Cine
Latinoamericano y Argentino

Referencialidad, intencionalidad y disenso: Ricardo
Monti y el teatro político de los setenta

Director: Doctor Martín Rodríguez

Tesista: Profesora Sandra Ferreyra

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Buenos Aires, Argentina

2012

*La política no está hecha de relaciones de poder,
sino de relaciones de mundo.*
(Jacques Rancière, El desacuerdo)

Capítulo I

1. Introducción

¿Qué entendemos por teatro político? ¿Con qué criterios se utiliza esta categoría en la historiografía, la investigación y la crítica teatral? ¿Qué tenemos en cuenta cuando decimos que un espectáculo es teatro político? ¿Qué es lo que está ausente en el teatro despolitizado? Estas preguntas han acompañado el desarrollo de la teatrología latinoamericana y argentina. Así, desde el inicio de los estudios teatrales en nuestro país, los investigadores se han interesado por definir la relación entre teatro y política y han tomado con frecuencia este aspecto como clave para sus análisis y conclusiones¹.

La relación con lo social como punto de partida o de llegada para explicar la producción teatral ha sido una constante de los estudios sobre teatro argentino del siglo XX y, de alguna manera, ha marcado también los estudios referidos al teatro argentino del siglo XXI. De esta manera, la categoría “teatro político” constituye una de las problemáticas teórico-críticas más interesantes y productivas de la teatrología nacional cuya vigencia persiste a fuerza de generar nuevos interrogantes. Esta productividad teórico-crítica de la dimensión política del drama surge de la necesidad (de la tentación) de encontrar respuesta a una pregunta de naturaleza esquivada: ¿cómo y dónde estudiar lo político en el teatro? A primera vista aparece la referencialidad como el aspecto en el que hay que indagar la politicidad de las obras dramáticas; en segundo lugar, frente a la toma de partido de los artistas, el interés se centra en el modo en el que esa intencionalidad crítica se pone en juego; finalmente, y aunque parezca paradójico, serán conceptos que vienen de las ciencias políticas los que inviten a pensar la eficacia crítica de una obra como una condición inherente a su estructura

¹ En la presentación de *Una historia interrumpida*, libro ineludible para quienes estudian el teatro argentino, Osvaldo Pellettieri subraya la importancia que esta relación tiene a la hora de comprender la modernización de ese teatro. “[...] los teatristas argentinos, en los sesenta y los setenta se entregaron a una invención permanente de sus representaciones, a través de las cuales pretendían lograr la identidad, percibir sus límites. Ambicionaban crear un arte que expresara la realidad social trabajando con materiales propios de nuestra simbología, que tuviera una existencia anclada en su recepción por parte de los distintos públicos y ejerciera influencia en su comportamiento colectivo. Fue un intento por rodear a la utopía “Liberación” individual y social de representaciones sociales que la legitimaran y protegieran, que respondieran en su sentido más profundo a nuestros imaginarios sociales. Las formas fundamentales, especialmente en el teatro de intertexto político, significaron memorias y esperanzas colectivas amalgamadas en un fértil y auténtico cruce entre el cambio y la tradición” (Pellettieri, 1997: 11).

dramática, particularmente en relación con el conflicto². Los dos primeros aspectos han sido ampliamente tratados en relación con la eficacia crítica del teatro, el tercero apenas ha sido explorado en el panorama de los estudios sobre el teatro nacional. Si el teatro es un acontecimiento político porque provoca un enfrentamiento entre sistemas de normas y valores y porque reconfigura formas posibles de experiencia, frente a cada obra habrá que preguntarse cómo produce ese enfrentamiento, qué procedimientos dramáticos le permiten esa reconfiguración o la limitan. Esto implica un desafío conceptual y metodológico que deberá ser tomado con la temeridad del caso, puesto que la aceptación de llevar adelante un trabajo interdisciplinario obliga al investigador a utilizar herramientas novedosas y lo saca de una zona segura que para los abordajes sobre el teatro político porteño se ceñía al estudio de la referencialidad y de la intencionalidad de las obras. Con esta impronta se abordaron las obras de un momento que se señala una y otra vez como uno de los más significativos para el cruce entre lo político y lo dramático en la dramaturgia argentina: los primeros años de la década del setenta.

En ese recorte es posible observar cómo en muy poco tiempo, entre 1970 y 1973, la producción teatral explora modos y grados de aproximación a la realidad social y política del país que retoman y subvierten las formas conocidas; que experimentan con tradiciones y tendencias.³ En efecto, fueron muchos los investigadores que vieron en la dramaturgia de ese momento un fenómeno productivo para el estudio de lo que el cruce entre teatro y política implica. Sin embargo, no fueron muchos los que prestaron atención a los cambios que las obras evidenciaban respecto de los supuestos que hasta ese momento determinaban los modos de entender el efecto crítico del teatro. Algunos de estos abordajes serán tratados

² En su tesis doctoral, por ejemplo, el politólogo argentino Eduardo Rinesi desarrolla una lectura de *Hamlet* como condensador de cambios conceptuales de la teoría política moderna.

³ “Si bien es cierto que la inquietud política siempre tuvo en el teatro argentino un resonador inmediato, los medios y los puntos de articulación que mueven a este nuevo proceso iniciado son –creo– radicalmente distintos de los que se practicaron en el pasado [...].

En definitiva, y sin vislumbrar todavía los alcances de las recientes transformaciones operadas en el realismo del teatro argentino [de principios de la década del setenta], es evidente que –a pesar de que la problemática no siempre es nueva– lo que ha cambiado son los puntos de inserción de la realidad política en la articulación de los hechos de ficción; estos se aceptan como tales (sin los recursos ilusionistas que caracterizaban ese espionaje del espectador a través de la cuarta pared, por ejemplo), con la finalidad de analizar la realidad propiamente dicha, a partir de un esquema paralelo, deliberadamente dispuesto para ese fin. En otras palabras: los medios de representación de la realidad van dejando lugar a un teatro que vive políticamente, que se impone –como puede– la condición de ser revulsivo en sí mismo (como pretendía serlo el teatro de la crueldad) y no un mero reflejo *representativo* de lo que ocurre afuera” (Tirri, 1973: 207, 213).

más adelante, ahora alcanza con decir que conformaron un modo paradigmático de entender ese cruce, cuyas causas pueden rastrearse en una discusión que resultó un punto de inflexión para la historia del teatro argentino.

En la década del sesenta, el teatro, en tanto práctica artística y cultural, se había hecho un lugar en el centro de campo intelectual; un momento clave que hace visible esa centralidad es la polémica que mantienen artistas y críticos defensores del realismo, por un lado, y artistas y críticos defensores de la neovanguardia, por el otro⁴. Esta polémica, que se nutría fundamentalmente de las diferencias en el modo de concebir la institución teatro y su lugar frente a la realidad social, determinó los aspectos por los que, en esa época, empezó a transitar la discusión sobre la relación entre el teatro y la política. Los primeros tenían como premisa el compromiso social y era el contenido de las obras lo que les interesaba preservar como garantía de un efecto crítico. Los segundos privilegiaban la indeterminación y la novedad, para ellos lo que importaba eran las relaciones que el espectador pudiera hacer entre la forma de la obra y las formas del comportamiento social. En la producción teatral de la primera mitad de la década siguiente, esta polarización se transformó en un problema a resolver que tuvo su correlato en las formas que el teatro fue adquiriendo en un contexto de permanente convulsión institucional. Frente a la dicotomía contenido/forma instalada como una cuestión, los dramaturgos encontraron algunas salidas que luego constituyeron la clave para nuevas formas dramáticas que surgieron durante ese período y que todavía tienen sus proyecciones en el teatro argentino actual. Lo cierto es que en ese momento la dramaturgia argentina tal y como hoy la entendemos y disfrutamos se consolida. Los autores que venían escribiendo y estrenando ensayan cambios que dinamizan la escritura dramática mientras que los nuevos se animan a correr riesgos que los posicionan definitivamente como intelectuales y artistas.

Sin embargo, aún frente a la variedad y riqueza de los lenguajes dramáticos que conviven en ese contexto, la reflexión respecto de la dimensión política del teatro se orienta casi exclusivamente a los modos de representación de una realidad convulsionada y al develamiento de las intenciones de quienes los producen. La mirada analítica se focaliza,

⁴ Como señala Osvaldo Pellettieri, "*Teatro XX* fue el más sofisticado y 'aggiomado' órgano periodístico de los polemistas. Su aparición abarca el período de 'oro' del teatro de este microsistema (n° 1, 4/6/1964 al n° 19, 3/3/1966). Era apreciado por un público 'reducido' pero 'culto', no conforme con el todo del sistema teatral argentino. Sus críticos y sus pequeños ensayos cuestionaban sus normas y lugares comunes" (Pellettieri, 2003: 339).

entonces, en los regímenes mimético y ético de las obras, al tiempo que los aspectos correspondientes al régimen estético quedan subordinados a esos otros que serían los que realmente cargan con una potencial eficacia crítica del arte dramático.

Es evidente que este modo de concebir el cruce entre política y teatro restringe las posibilidades de estudiar formas dramáticas que pueden ser categorizadas como políticas no sólo porque muestran conflictos de clase o porque buscan intervenir en esos conflictos, sino también porque el conflicto político es inherente a su constitución como obra artística.

Actualmente han aparecido nuevas posiciones respecto del análisis de lo político en el arte que permitirían superar la omisión del aspecto estético. Una de las más explícitas es la del filósofo francés Jacques Rancière, quien propone ver la distancia estética como un elemento esencial de la eficacia crítica del arte. Así, frente a las textualidades atípicas que emergen en el teatro de la década del setenta, podemos preguntarnos qué otras formas de lo político, además de la mediación representativa y de la inmediatez ética, se pueden estudiar en ese teatro. Como señala Rancière, frente a las lógicas ética y mimética del arte entendido como político está la lógica estética, que juega con la suspensión de la referencialidad y la intencionalidad de la obra, pero que, sin embargo, sostiene un efecto político que no podrá ser medido más que como experiencia de disenso: “arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso, como experiencias de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible” (Rancière, 2010: 65). Esta paradójica eficacia política del arte consiste en la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles de apropiación de esa producción por parte de un público. Un arte sustraído a “todo *continuum* que pudiera asegurar una relación de causa y efecto entre una intención de un artista, un modo de recepción por un público y una cierta configuración de la vida colectiva” (Rancière, 2010: 59). Se trata, entonces, de buscar la eficacia de un disenso, de una ruptura entre el hacer artístico y los fines sociales definidos, el conflicto entre diferentes regímenes de sensorialidad. Es en la separación estética entre la intención y el efecto en donde, según Rancière, el arte toca la política entendida como disenso: “si la experiencia estética se roza con la política, es porque ella también se define como experiencia de disenso, opuesta a la adaptación mimética o ética de las producciones

artísticas a fines sociales” (Rancière, 2010: 62)⁵. Así, la política del arte opera como un recorte singular de los objetos de la experiencia común, como una reconfiguración de esa experiencia cuyo efecto no constituye ni una estrategia definida ni una contribución efectiva a la acción política y, sin embargo, afecta a ese campo. Lo afecta en la medida en que el régimen estético del arte constituye una forma de experiencia propia, distinta de otras, determinada por la ausencia de criterios inmanentes a las producciones artísticas que definan qué es crítico y qué no.

Para Rancière, la cuestión fundamental del arte crítico está en el modo en que se piensa al teatro como capaz de cambiar las formas sensibles de la experiencia humana. Para este autor, si el teatro es concebido como una forma comunitaria ejemplar, como un modo de constitución estética de la comunidad, ese cambio sólo puede entenderse desde una distribución fija de las capacidades y posibilidades de los sujetos que intervienen. En el teatro moderno esto determina formas de relación del espectador con el espectáculo cuyos polos son las propuestas de Bertolt Brecht y Antonin Artaud. Para el primero es “una asamblea en la que la gente del pueblo toma conciencia de su situación y discute sus intereses”; para el segundo, es “el ritual purificador en el que se pone a la comunidad en posesión de sus propias energías” (Rancière, 2010: 13). Operan en estas formas de entender el efecto crítico del teatro la lógica mimética y la lógica ética. Desde esta perspectiva, la lógica mimética concibe la escena teatral como un dispositivo que enseña a los espectadores los medios para cesar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva. Esto implica que el teatro se suprima a sí mismo para dar lugar a esa práctica, a la construcción de una realidad de la que el teatro queda excluido. El teatro se presenta como la posibilidad de hacer algo, como el medio por el cual es posible aprehender la realidad para poder cambiarla, y no como una realidad en sí misma. Esta lógica sostiene la idea del arte como reflejo del mundo, como transmisión directa de lo idéntico. En este sentido mirar el espectáculo es aprender cómo es el mundo. La lógica ética, por su parte, implica considerar al teatro como un modo de intervención inmediata en la realidad. El espectáculo tiene a priori una finalidad didáctica que involucra a los

⁵ En *El desacuerdo*, Rancière define la política como experiencia de disenso, es decir, como desacuerdo. Se entiende por esto “un tipo determinado de situación de habla: aquella en la que uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro. El desacuerdo no es el conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro. Es el existente entre quien dice blanco y quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blancura”.

espectadores en un hacer en el mundo. La escena es consecuencia de una intención de los artistas respecto de una necesidad comunitaria. En este sentido mirar es aprender cómo actuar en el mundo.

Sin embargo, existe para Rancière una tercera lógica para el efecto crítico, la que se constituye en la suspensión de las otras dos. La lógica estética, entonces, resulta un camino que va aboliendo incesantemente, junto con sus fronteras, toda fijeza y toda jerarquía de posiciones. Cuestiona la oposición entre mirar y actuar, comprende que mirar es también una acción que confirma o que modifica la distribución de estas posiciones. En este sentido, el teatro no transmite una forma de conciencia, por el contrario, pone en juego transformaciones en esa conciencia que verifican la capacidad que hace a unos iguales a otros, la capacidad de asociar y disociar ideas, imágenes, hechos.

Por todas partes hay puntos de partida, cruzamientos y nudos que nos permiten aprender algo nuevo si recusamos en primer lugar la distancia radical, en segundo lugar, la distribución de los roles, y en tercero, las fronteras entre los territorios. No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que obra en el ignorante y la actividad propia del espectador. Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia (Rancière, 2010: 23).

Desde esta lógica, es el reconocimiento de la actividad propia del espectador lo que hace de un espectáculo una propuesta política, en la medida en que se concibe como una experiencia de disenso, es decir, una experiencia que trae consigo el choque de por lo menos dos modos de entender el mundo: aquel que le asigna un lugar y aquel que le propone una nueva aventura intelectual sin lugares asignados. El arte es crítico no porque refiere la realidad o interviene en ella sino porque pone al espectador en uso de sus capacidades de percibir, pensar y modificar esa realidad en su condición misma de espectador. No hay una subjetividad política por descubrir detrás de las imágenes y las palabras, hay efecto político en las imágenes y en las palabras, en la distancia estética que éstas ofrecen como forma de reconfiguración la experiencia.

1.2.

¿Qué es lo que caracterizaría entonces al teatro político porteño en los primeros años de la década del setenta? Para dar cuenta de las particularidades que presentan las obras de

intertexto político, Pellettieri toma como criterio la distancia o cercanía respecto del realismo reflexivo, poética dominante en el sistema teatral argentino, y la distancia o cercanía respecto de la propuesta brechtiana que, como se dijo más arriba, en la primera mitad de la década de 1970 vuelve a funcionar como paradigma del teatro político. En la clasificación que resulta de la aplicación de estos criterios, *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los sucesos en los que se vieron involucrados algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones*, de Ricardo Monti, aparece como paradigma de aquellas obras en las que priman los procedimientos brechtianos. *El avión negro*, del Grupo de Autores, y *Chau papá*, de Alberto Adellach, son una muestra del teatro que responde todavía con más intensidad al modelo realista reflexivo. Finalmente, la articulación entre los procedimientos brechtianos y realistas se evidencia en obras como *Ceremonia al pie del obelisco*, de Walter Operto, y *La gran histeria nacional*, de Patricio Esteve. En efecto, tomando como punto de partida esta categorización, se puede avanzar en el análisis de los modos en los que estos distanciamientos y acercamientos a estéticas asociadas al teatro político se evidencian en los textos. Se puede observar, en primer término, que estas dramaturgias ofrecen distintos grados de autonomía respecto del sistema teatral dominante; en segundo término, que como correlato constituyen nuevas forma de concebir la eficacia política en el teatro. Es este correlato el que a nuestro entender todavía no ha sido lo suficientemente abordado. Por eso, analizar los temas o las intenciones de estos textos, las relaciones intertextuales que lo componen o la relación que establecen con la historia en busca del efecto crítico siempre va a resultar un trabajo fecundo pero insuficiente. Es evidente que esa crítica conlleva diversos modos estéticos de entender la producción de sentido político en la dramaturgia y la categorización de Pellettieri, aunque no se ocupe de ellos, habilita discutirlos. La gradación de las obras que tiene en cuenta el uso de procedimientos realistas o brechtianos ofrece una plataforma para pensar las paradojas del arte político señaladas por Rancière. Una de las razones es que esa gradación muestra, en efecto, un recorrido que va de un realismo crítico, sostenido por una lógica mimética, hacia otro sostenido por una lógica estética. Cuando Pellettieri habla del predominio de procedimientos realistas, está señalando la confianza de esos textos en la representación; cuando se detiene en el predominio de los procedimientos brechtianos, está mostrando cómo para ciertos textos la clave está en el distanciamiento. Se

entiende, entonces, que ese recorte se define en la tensión entre estas dos formas de eficacia política, la que todavía se asienta en la mimesis y la que busca romper con ella. De esta manera, en los criterios de clasificación que sirven para constituir la categoría “teatro paródico al intertexto político” está latente la idea que desarrolla Rancière respecto del *Verfremdung* brechtiano, al que caracteriza como un intento de articulación de las tres formas de eficacia del arte: la lógica mimética, la lógica estética y la lógica ética. La primera pretende producir efectos refiriendo la realidad, la segunda suspende los fines representativos en pos del disenso, y la tercera busca que el arte y la política tengan una intencionalidad que les sea común. Las obras que Pellettieri utiliza para ejemplificar los diferentes tipos de teatro de intertexto político pueden entenderse como formas distintas de articulación de estas tres lógicas, aunque en la mayoría de los casos la segunda quede eclipsada por las otras dos. En efecto, Pellettieri señala la predominancia de procedimientos que responden a dos modelos de dramaturgia crítica como clave para el análisis y clasificación de las obras de los primeros años de la década de 1970 pero, más allá de las diferencias estilísticas, para este investigador, todas estas obras responden al supuesto de que existe una continuidad entre la experiencia estética y el comportamiento de los sujetos que la experimentan, puesto que todas ellas configuran la acción para el sostenimiento de una tesis realista. Sin embargo, el arco que va de una lógica mimética a una lógica estética permite rastrear en las obras que más abiertamente responden al modelo brechtiano un cuestionamiento a ese supuesto de causalidad entre obra política y recepción crítica. Este cuestionamiento no anula la posibilidad de que exista un efecto, pero sí la posibilidad de que pueda ser calculado *a priori*, puesto que está hecho de puras disociaciones de las que pueden surgir múltiples posibilidades de experiencia sensible. Lo común es que se justifique desde una perspectiva formalista y/o sociológica la pertenencia de las obras a un teatro político apelando, por un lado, al análisis de las temáticas que refieren literal o metafóricamente una determinada realidad y a los procedimientos que permiten esa referencia; y por otro, al reconocimiento de una intencionalidad crítica respecto de esa realidad. Ejemplo de esto son el artículo de Patricio Esteve, titulado “Teatro de contenido político”, y el de Stella Martini y Nora Mazziotti, llamado “el teatro político de la década del setenta”, ambos publicados en el volumen *Teatro Latinoamericano de los '70*, compilado por Osvaldo Pellettieri en 1995.

Esteve se ocupa de mostrar cómo a partir del uso de la parodia y de algunos elementos del cabaret de entreguerras y de la propuesta de Brecht, el teatro de contenido político producido en la década del setenta permite ver la caricatura grotesca como expresión de una realidad, mostrar el país “connotado alegóricamente por un manicomio”, observar cómo “la acción de esperar la muerte [...] se transfigura en una metáfora de un país y de una clase social que se derrumba” y cómo, citando a Jorge Monteleone, “el Teatro, objetivado como personaje, presenta a la Pola, una prostituta que simboliza la Nación, o mejor dicho, la idea que de la Nación parecieron tener quienes la perjudicaron”. Queda claro que para Esteve lo que define el teatro político es la posibilidad de referir la realidad institucional inmediata del país. Así, esta dramaturgia se presenta como una consecuencia directa de esa realidad.

Martini y Mazziotti, por su parte, afirman que *El avión negro*, a partir de la referencia a la posibilidad del retorno de Perón al país, presenta “una visión del peronismo desde la óptica de la izquierda liberal, ya que Perón es un fantasma inoperante y caduco, los peronistas son sucios, peligrosos y revanchistas y aquellos que creen en la vigencia del movimiento, como el personaje de Lucho, están solos, frustrados y prontos a caer en el delirio”. Otras obras del teatro político del período “ilustran manifestaciones varias de la hipocresía y la violencia”, “denuncian la represión y la tortura”, “completan el panorama con la revisión de la discriminación social y la explosión de la violencia irracional, a la vez que cuestionan la explotación laboral y los efectos alienantes del trabajo”. Para estas autoras, el teatro político se presenta como la manifestación artística de una ideología política, una suerte de espejo en el que se puede ver reflejada la lucha de clases.

En efecto, el abordaje de estos autores se asienta en el supuesto de que existe una continuidad entre la producción dramática y la recepción crítica. Así, la obra se lee como la causa de un efecto buscado, y el pensamiento crítico como la consecuencia de esa causa. Las obras se caracterizan como políticas en función de esa causalidad que parece unir inexorablemente el teatro y la realidad.

En términos generales, para atribuir a ciertas obras el calificativo de “políticas”, la crítica considera sobre todo el nivel temático del texto dramático y, eventualmente, el empleo de determinadas estrategias discursivas, en especial, los artificios propios de la estética brechtiana tendientes a quebrar el ilusionismo escénico y la empatía del espectador con un determinado personaje o con un único punto de vista. [...]

Asimismo, la crítica suele tener en cuenta la declaración de intenciones de los productores del hecho teatral (autor, actores, director), casi siempre centradas en la voluntad de concienciar y aleccionar a los receptores, a través de un mensaje desmitificador que denuncie los efectos alienantes del sistema y estimule el proceso de transformación de la realidad social. (Trastoy, 1989: 218-219)

En las posiciones que sintetiza Trastoy, lo político se encuentra en la dimensión referencial del teatro, en su contenido (que eventualmente será cuestionada a partir de algún procedimiento formal) y en la dimensión ética del acontecimiento teatral, es decir, en la pretensión que tiene el espectáculo de intervenir en la realidad, en la medida en que se reconoce como instrumento de un cambio o se inscribe en una tradición de arte político. Esta investigadora polemiza abiertamente con estos planteos.

La atribución pertinente del calificativo “político” debe basarse en la relación del texto con su contexto productivo-receptivo; es decir, debe basarse en el proceso de historización de la escritura dramática, proceso que, siguiendo a Juan Villegas, entendemos como la “aprehensión de esa finitud de la práctica discursiva en un contexto determinado que es el acto de comunicación teatral, enfatizando la contextualidad que hizo posible el mensaje, su codificación y decodificación particularizada dentro de la pluralidad de las prácticas coexistentes (Trastoy, 1989: 223).

Trastoy, siguiendo a Villegas, opone a la concepción de “lo político” como cualidad temática intrínseca de los textos, la idea de “lo político” como lo que surge de la interacción del texto con su contexto. De esta manera, el teatro es entendido como una práctica discursiva particularizada y no como un sistema de textos, el teatro es político porque es una práctica social en sí mismo. Esto puede entenderse como un lúcido cambio de dirección metodológica que permite ampliar el estudio de la relación entre teatro y sociedad. Sin embargo, sigue predominando la aceptación del supuesto de que lo político se asienta en la causalidad que existe entre la producción dramática y el efecto logrado en su recepción. En el análisis que propone para *La cortina de abalorios*, de Ricardo Monti, esta causalidad se manifiesta en la afirmación de que esta obra “constituiría una denuncia del autoritarismo dictatorial”. En efecto, “para calificar de ‘política’ cierta textualidad es necesario tener en cuenta la interacción de la escritura dramática con otros factores presentes en el horizonte de expectativa social y teatral de los receptores [...]”, pero esa interacción no tiene porqué limitarse a una causalidad que habilite que “la historia pueda leerse como metáfora escénica

del discurso ideológico predominante en la izquierda y en el nacional populismo del campo intelectual de los años 70, expresado en el antagonismo liberación/dependencia” (Trastoy, 1989: 223). Se puede analizar también en qué medida esa textualidad pone en tensión su relación con un referente tan complejo como el discurso ideológico predominante en un sector de la sociedad que se encuentra en un evidente proceso de cambio, tensión que nunca podrá ser medida de ante mano.

Para estos críticos, entonces, el teatro político de la década del setenta constituye un fenómeno cultural cuyos rasgos dominantes pueden ser determinados a partir de criterios formales y/o sociológicos. Estos criterios se asientan en el supuesto de que la relación entre teatro y sociedad es causal, es decir, que existe un vínculo directo entre lo que produce el artista y lo que el espectador recibe como idea de crítica social. En este camino se han dejado de lado relaciones dinámicas que se fueron generando al interior del sistema teatral y que, lejos de perder de vista la dimensión política y social de esa producción, la potenciaban y exhibían. En ese movimiento interno surgen formas y adaptaciones de formas que empiezan a manifestar lo estético emergente aunque todavía no plenamente articulado, como un signo del cambio social.

Es así que novedades estilísticas que empiezan a registrarse en el teatro político implican también la suspensión de esa relación causal en la que se mide la politicidad de las obras. Esto se observa fundamentalmente en la utilización de procedimientos de distanciamiento que provocan una discontinuidad en la referencialidad y en la intencionalidad, que pierden así la función de puentes entre la producción de sentidos políticos y la recepción crítica. La distancia estética es una forma de pensamiento crítico y, en este sentido, es parte constitutivamente activa de la realidad; entonces, los cambios que se registran en la forma dramática son en sí mismos cambios sociales de la conciencia y no consecuencia de una cierta configuración social. Los nuevos elementos que aparecen en las obras concretizan nuevos aspectos de la práctica social y cultural, encarnan formas sociales distintas de las existentes. En la tensión que se da entre estos regímenes de experiencia reside también el carácter político de las obras dramáticas.

Así, considero que algunas de estas dramaturgias toman estas múltiples posibilidades de experiencia sensible como supuesto en la producción de un teatro crítico para quebrar una tradición que venía de la mano hegemónica del realismo reflexivo. Ignorar esto es dejar

afuera del análisis un cambio importante no solo para ese momento sino también para formas dramáticas que vendrán luego. La categorización que realiza Pellettieri no es un obstáculo sino un escalón necesario para ver la emergencia de textualidades que sobresalen dentro de las categorías propuestas para la periodización de la producción dramática argentina. El trabajo sistemático de relevamiento y confrontación de obras de un período de tanta heterogeneidad es el que finalmente permite intuir un cambio en los supuestos del teatro crítico; es en este punto en el que, estemos de acuerdo o no con las categorizaciones, no nos queda más que agradecerlas. De este modo, el teatro de intertexto político producido en los primeros años de la década del setenta ofrece una muestra interesante de los intentos de modificar los supuestos de una dramaturgia crítica determinada por el realismo. Esto abre la posibilidad de estudiar las obras de este recorte como formas artísticas que dan cuenta de la tensión entre esas tres lógicas que Rancière señala como los modos de la eficacia política que el arte crítico pone en juego. Uno de los objetivos de este trabajo es ampliar la categoría de teatro político a partir de un abordaje de las obras que tenga en cuenta no sólo la continuidad entre un dispositivo de representación, una disposición ética y un efecto buscado, sino también la suspensión de esa continuidad. Es decir, un efecto que no se puede dimensionar más que como ruptura con formas de referir y con modos de actuar. Se trata de pensar el teatro político no sólo en función de las lógicas ética y estética, sino especialmente en función de esa que éstas esconden, la eficacia estética.

1.3.

En la última década han aparecido investigaciones que ponen en práctica nuevas formas de aproximación al estudio de la eficacia crítica del teatro argentino. Así, se amplía un arco teórico y metodológico que vuelve una y otra vez sobre los aspectos que hacen a la necesidad de definir conceptos, categorías y recortes que permitan otros acercamientos a la cuestión del teatro político. En un estudio publicado en 2002, que analiza la construcción de la identidad argentina en discursos políticos y culturales producidos durante la “Revolución argentina” (1966-1973), la investigadora ecuatoriana Lola Proaño-Gómez analiza las metáforas del ser argentino propuestas en el teatro de ese período y las presenta como contrapartida de aquellas que propone el discurso político oficial. Esta relación metafórica

entre el teatro y la realidad implica una mayor atención al estilo pero la comprensión del sentido político en el texto artístico sigue dependiendo de su señalamiento de lo real. Esta investigación se apoya en el supuesto de que analizar lo político en obras como las que se producen en los contextos de las dictaduras latinoamericanas implica mostrar cómo denuncian la realidad sociopolítica de sus países refiriéndola de manera connotativa; al igual que un trabajo posterior de Proaño⁶, tiene la virtud de explicitar la necesidad de revisar las formas en las que se estudia la relación entre teatro y política, aún cuando como en este caso se mantenga como supuesto la lógica que se quiere revisar.

Federico Irázabal, en su libro *El giro político* (2004), se pregunta por una definición de teatro político que responda a las nuevas condiciones sociales que implica la posmodernidad. Para este crítico, el régimen político del teatro es una zona deconstructiva de lo real; así, el teatro no se ocupa de “denunciar la existencia o el verdadero número de víctimas que deja una guerra sino el mecanismo de poder inherente a esta”. Irázabal utiliza las ideas de Zigmunt Bauman para diferenciar el lugar del artista como intelectual en la modernidad y en la posmodernidad. De esta distinción infiere que existen dos tipos de teatro político: el propiamente dicho y el metapolítico. El primero es “aquel que muestra el acontecimiento, que adhiere a la noción de denuncia, que busca la empatía ideológica con el receptor y que para lograrlo apela a una estética lo suficientemente clara que disminuya el nivel de ruido existente en todo proceso de comunicación”, el segundo es “aquel que reflexiona (desconstruye) sobre el ejercicio de la política en las diferentes instituciones en las cuales entra en juego el poder”. En ambos casos se trata de un develamiento, el espectáculo le muestra al público, bajo la forma de la denuncia o de la reflexión, las claves de una configuración de lo dado.

Otros acercamientos recientes a la cuestión de lo político muestran una mayor conciencia respecto de la necesidad de superar o al menos cuestionar esa lógica. Jorge Dubatti, en un texto introductorio de una compilación de estudios sobre las poéticas teatrales que emergen en la Argentina de la postdictadura (Dubatti, 2006), señala el error que conlleva afirmar que

⁶ Martín Rodríguez, en una reseña de *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, advierte sobre el riesgo que conlleva una propuesta como la de Proaño cuando no atiende a la existencia de un campo teatral y un campo cultural cuyas historias median en la relación teatro y sociedad. Para Rodríguez, esto se advierte en las analogías que Proaño propone entre procedimientos de creación y acontecimientos sociales; recurso que la aleja de su planteo original y la acerca a la idea de pensar el arte como reflejo del acontecer social.

en ese período se produce un teatro “desideologizado”. Afirma que desde finales de la dictadura hasta la actualidad, el teatro no ha dejado de producir sentido político; sí han cambiando los modos de producirlo, es decir, los lenguajes. Para Dubatti, lo político puede pensarse como una categoría semántica, entendiendo que es política “toda práctica o acción textual (en los diferentes niveles del texto) o extratextual productora de sentido social en un determinado campo de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas, sentido que implica un ordenamiento de los agentes del campo en amigos, enemigos, neutrales o aliados potenciales”. Así, “la semántica de un texto dramático se genera a partir de la triple *intentio* señalada por U. Eco: del sujeto de la enunciación externa (*intentio auctoris*), del texto en sí (*intentio operis*) y de la actividad del receptor (*intentio lectoris*)” (Dubatti, 2006: 10). Este modo de entender lo político permite observar que el teatro argentino de la postdictadura sigue produciendo sentido político, aun cuando no explicita un contenido o una intencionalidad política, puesto que pone en juego intenciones productoras, textuales y lectoras que necesariamente ordenan a los agentes de un campo de poder en función de acuerdos y desacuerdos. Desde esta perspectiva, el teatro produce sentido político a partir de su indefectible relación con los campos de poder que organizan la experiencia. En una primera lectura, la afirmación parece sostener la sujeción del teatro a la configuración de esos campos; sin embargo, Dubatti se ocupa de señalar que esta concepción del lugar de lo político en la producción artística implica la combinatoria de dos macroestructuras semióticas. En alguna medida, esas dos macroestructuras constituyen dos regímenes de presentación e interpretación de lo dado que las obras artísticas ponen en tensión. Esta tensión es la que libera a la producción artística de configuraciones de poder dadas y le permite avanzar sobre otras nuevas formas de organización de la experiencia. Es en la posibilidad del encuentro con esta tensión en donde Ranciére ve la “emancipación del espectador”. Para este filósofo, el trabajo que los artistas realizan con la ficción es el que produce disenso, es el “que cambia los modos de presentación de lo sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación”. El trabajo de los artistas, entonces, modifica la experiencia de lo sensible cuando cambia las coordenadas de lo representable sin que haya ninguna correspondencia entre ese trabajo y un efecto social y político determinado. Así, la semántica política que

define Dubatti sería inherente a los modos de la ficción que constituyen el trabajo de los artistas más allá de toda intención.

En 2010, en el marco de la conmemoración del Bicentenario de la Revolución de Mayo, la revista *Telón de fondo* dedica su número XI al teatro político. En un artículo titulado “Un siglo (más) de teatro político en Buenos Aires”, Beatriz Trastoy, directora de la publicación, recorre algunas formas de lo político en el teatro porteño del último siglo. En este panorama están presentes tres proyectos colectivos de clara intención política: el teatro independiente, teatro abierto y teatro por la identidad. También aborda la relación entre el humor y lo político y las nuevas formas de la politicidad escénica que surgen durante las décadas de 1980 y 1990. Finalmente, se detiene en el análisis de tres obras estrenadas en 2009 para observar el tratamiento de lo político en la escena porteña actual. En busca de una definición de la politicidad del teatro que no se ciña a temáticas y/o procedimientos o a la intención del autor, considera como político “cualquier hecho o circunstancia que provoque un enfrentamiento real o virtual, que ponga en juego los sistemas de normas y valores que hacen a la convivencia de una comunidad determinada”. Esta definición, que retoma conceptos del filósofo político Carl Schmitt, lleva a la autora a una abrumadora serie de preguntas que ilustran la diversidad y complejidad de los aspectos involucrados en torno a esta noción en relación con los estudios teatrales. Este trabajo evidencia un cambio importante respecto del estudio de la politicidad de las obras que aparecía en su artículo de 1989 que citamos más arriba.

2. La dramaturgia como conciencia práctica

Los estudios sobre teatro latinoamericano en general y sobre teatro argentino en particular se han ocupado escasamente de analizar lo político en la distancia estética de la obra porque se ha naturalizado la idea de que este aspecto debe rastrearse fundamentalmente en la mediación mimética o la inmediatez ética respecto de lo real. Por eso, para una importante porción de la crítica y la historiografía teatral de nuestro continente, lo político se ausenta apenas las obras abandonan las temáticas referidas a una circunstancia “política” o una intención militante y sólo aparece cuando se vuelve a ellas. Si se quiere avanzar en el análisis del sentido político del teatro, es necesario empezar aceptar que éste excede la

intencionalidad y la referencialidad y, especialmente, hay que empezar a buscar modos de analizar ese excedente. Habrá que volver unas décadas hacia atrás para encontrar una propuesta metodológica que tenga en cuenta la relación fundamental que liga la distancia estética con el cambio social: la sociología de la cultura de Raymond Williams⁷.

Esta propuesta se asienta en el supuesto de que el arte, como la cultura, es una producción material y social. Williams se ocupa de explicar esta materialidad a partir, entre otras cuestiones, del análisis del devenir histórico del concepto de lenguaje, punto central de toda su teoría (Williams, 1977). Cuando llega a la explicación de la naturaleza material del signo lingüístico que realiza Valentín Voloshinov en la Rusia revolucionaria, este pensador inglés encuentra la clave para revisar la relación que el marxismo tiene con el lenguaje: las ideas de Voloshinov son un intento de superación de la dicotomía materia/idea y de su correlato, la oposición lenguaje/realidad. Para Voloshinov, la relación entre arte e historia sólo puede entenderse en función de la materialidad de la producción de significados⁸. Williams liga las ideas del lingüista ruso a unas afirmaciones de Marx y Engels en las que el lenguaje se presenta como conciencia práctica. Esta ligazón le permite destacar la materialidad de la producción de significados, en oposición a la idea de “falsa conciencia”, y entender el desarrollo del lenguaje como “histórica y socialmente constituyente”, por eso lo define como

un proceso dialéctico: la conciencia práctica cambiante de los seres humanos, en la cual tanto los procesos evolutivos como los procesos históricos pueden adquirir pleno sentido, pero también dentro de la cual pueden ser distinguidos entre las complejas variaciones del uso real del lenguaje” (Williams, 2009: 64).

En estas afirmaciones queda claro que la relación entre la producción cultural y los cambios sociales no puede seguir explicándose sobre un modelo de determinación fijado por la base, que tiene su efecto directo en la superestructura. Discutir la relación entre base y

⁷ En los estudios sobre teatro argentino y latinoamericano esta teoría ha sido utilizada escasamente; se destaca la importancia que tienen los conceptos de hegemónico, residual y emergente en el método de periodización del teatro argentino desarrollado por Pelletieri y sostenido por los trabajos llevados a cabo por el GETEA (Grupo de Estudio sobre Teatro Argentino).

⁸ “materialidad que se ve no solo en el modo de existir de los signos, de realizarse como hechos (las moléculas de aire que chocan en las palabras pronunciadas, la tela de la bandera, etc.), sino –mucho más importante– en los efectos sobre lo real que ellos tienen: su capacidad de generar una materialidad específicamente semiótica (nuevos signos) por un lado; su capacidad de generar una materialidad fáctica (nuevos actos), por el otro” (Drucaroff, 1996: 52)

superestructura y la naturaleza de “la determinación” que esa relación conlleva, es el punto de partida necesario para configurar el materialismo cultural como método de análisis.

Una y otra vez, durante esos años, Williams insistió en el componente material de la dimensión simbólica, en la base material, física y corporal de la experiencia. Dio vueltas alrededor de una idea, la de “conciencia práctica”, que le permitió superar el dualismo entre la praxis material social, los sistemas de ideas y significaciones y la construcción de sentidos en (y de) la experiencia (Sarlo, 2001: 13).

Así, el análisis de las producciones culturales se orienta a la comprensión de los procesos de formación y de transformación de la conciencia⁹, cuyos modos pueden rastrearse en los textos artísticos. Realizar ese trabajo en los textos dramáticos implica, por un lado, la evidencia de que “ciertas formas de relación social están profundamente encarnadas en ciertas formas de arte” (Williams, 1981: 139). En lo que María Elisa Cevalco, una lectora lúcida de Williams, considera el capítulo “práctico” de *Sociología de la Cultura* (el número 6, titulado “Formas”), se ofrece

una demostración del carácter sociohistórico de procedimientos de composición engañosamente descriptos como “técnicas”. El ejemplo formal que introduce ese capítulo es el soliloquio, característico del drama renacentista inglés. Más que una estratagema formal, el soliloquio es visto como un modo de expresar un cambio de conciencia: el hombre puede hablar para sí mismo, tiene una autonomía relativa en relación con el sistema social que determina su papel. Esa forma de “hablar para sí” objetiva la conciencia de que el hombre “puede volverse” una determinada persona, en lugar de “tener que ser” una. Así, el soliloquio es una articulación por medio de la producción de un hallazgo formal de cambios sociales de la conciencia, que en sí mismos son formas de la conciencia de un cambio, y una manera de concretizar, y tornar disponible para la sociedad, esa conciencia. (Cevalco, 2002: 174)

Por otro lado, implica entender lo político en la eficacia crítica del disenso, pues es el reconocimiento de la tensión entre por lo menos dos regímenes de experiencia lo que garantiza la comprensión de los procesos de formación y transformación de la conciencia.

⁹ Raymond Williams llama la atención sobre el riesgo que implica ver a la conciencia humana como un efecto del lenguaje y vuelve sobre el hecho de que el lenguaje forma parte del proceso social en el que se forma la conciencia de los individuos. En la construcción de su teoría cultural Williams anticipa lo que Rancière advierte sobre la supuesta igualdad entre la causa y el efecto de una dramaturgia o una performance que subyace a muchos proyectos artísticos modernos. Ambos pensadores entienden que lo que hay que estudiar en las obras artísticas no es esa relación causal sino su suspensión.

Cuando Rancière define el arte crítico como un dispositivo que contribuye a “transformar el mapa de lo perceptible y de lo pensable, a crear nuevas formas de experiencia de lo sensible, nuevas distancias con las configuraciones de lo dado”, permite pensarlo como conciencia práctica. El problema, fundamentalmente metodológico, es que su efecto no puede ser regulado a priori de la experiencia estética; sin embargo, puede observarse en los cambios que ofrece la materialidad del lenguaje. A estos cambios Williams los llama “formas” y los define como elementos textuales que no tienen un referente reconocible puesto que son nuevos modos de articular una experiencia social e histórica en cambio, que pueden analizarse en relación como nuevas concepciones políticas y sociales que no vienen de “afuera” del texto sino que están allí imbricadas en el régimen estético de la obra. Así, en uno de los intentos más claros por superar la dicotomía “análisis formalista versus análisis sociológico”, tan característica de los estudios literarios de las décadas del setenta y del ochenta, propone una *sociología de las formas*. Como se había mencionado más arriba, Williams presenta como ejemplo el soliloquio, un *artificio* dramático cuyas innovaciones formales no pueden separarse de “los nuevos conceptos sobre la personalidad y de los nuevos significados de los límites y contradicciones de las relaciones sociales asequibles” (Williams, 1981: 131). El devenir material e histórico de este procedimiento dramático es una muestra de cómo surgen formas artísticas específicas dentro de formas artísticas más generales.

Estos modos y relaciones nuevos y sutiles eran en sí mismos desarrollos de la práctica social, y están fundamentalmente conectados con el descubrimiento, *en forma dramática*, de relaciones sociales, de percepciones de sí mismo y de los otros, y de alternativas complejas de pensamiento público y privado, nuevas y modificadas. Es, por lo tanto, verdad que lo que se ha descubierto en la forma, y puede posteriormente analizarse, se puede demostrar que está relativamente asociado con un área mucho más amplia de la práctica y el cambio sociales. Las nuevas concepciones del individuo autónomo o relativamente autónomo, las nuevos sentidos de las tensiones entre este individuo y un rol social esperado o asignado, evidentes en otros tipos de discurso contemporáneo pero evidentes también en la historia analítica de los cambios sociales del mismo período, están pues en una clara relación con el “artificio” (Williams, 1981: 131-132).

Se puede observar, entonces, un sistema de señales interno a la obra que necesariamente se relaciona con sistemas de señales externos; no porque los primeros estén determinados por los segundos sino porque constituyen nuevas formas dramáticas, materiales e históricas, de

condiciones sociales y culturales específicas. En estas afirmaciones de Williams resuenan las ideas de Voloshinov sobre el lenguaje artístico como condensador de evaluaciones inexpresadas¹⁰ y la noción de conciencia práctica que rescata de afirmaciones de Marx y Engels.

Pero no es necesario explicar el artificio como consecuencia, tomando primero la sociología y luego la forma. Con frecuencia, puede parecer que este es el orden de los acontecimientos, pero también queda claro que la innovación formal es un elemento verdadero e integral de los propios cambios: una articulación, por medio de un descubrimiento técnico, de los cambios de la conciencia que son en sí mismos formas de conciencia del cambio. De modo que analizar el soliloquio en el drama renacentista inglés es necesariamente, en primer lugar, una cuestión de análisis formal, pero no en el sentido de considerar impropio un análisis social, sino más bien como un tipo nuevo y técnicamente riguroso de análisis social de *esta práctica social* (Williams, 1981: 132)

Lo que le interesa a este investigador son las innovaciones que se dan en una forma artística específica, con una tradición reconocible, a partir de las cuales se desarrollan nuevas formas autónomas que son elementos perceptibles de un cambio social. Pensamos que se puede recuperar esta idea para abordar las formas dramáticas emergentes en la tradición del teatro político porteño, no sólo como sistemas de referencialidad o intencionalidad sino también como experiencias de disenso, es decir, formas nuevas que dan cuenta de los cambios sociales de la conciencia a partir del enfrentamiento de distintos regímenes de experiencia.

3. Hacia una experiencia de disenso

Tomando como punto de partida metodológico la sociología de la cultura de Raymond Williams y estableciendo un cruce entre sus ideas respecto de la relación entre cultura y sociedad y las afirmaciones de Rancière acerca de un arte crítico, se pueden revisar las

¹⁰ Voloshinov defiende la idea de la immanencia de lo social en el arte; del arte como una variante más de lo social. Se opone, así, a dos concepciones que considera erróneas: la que tiende a la fetichización de la obra en tanto cosa y la que limita su estudio al psiquismo del autor o el receptor. Como un modo de superar las dificultades de estas dos posiciones, Voloshinov define al hecho artístico como una forma particular de relación recíproca entre el creador y los receptores, fijada en la obra. Esta relación se sostiene fundamentalmente en los "sobrentendidos", a los cuales caracteriza por su condición de actos no solo socialmente determinados sino, más importante, socialmente necesarios.

particularidades de obras categorizadas como teatro político abordándolas como modos de formación y transformación de la conciencia práctica (Williams, 1982), es decir, como reconfiguraciones de la experiencia (Rancière, 2010). La dramaturgia producida durante los primeros años de la década del setenta ofrece un recorte privilegiado a los fines de este objetivo, puesto que permite observar las maneras en las que se ponen de manifiesto en un mismo período diversos modos de concebir la eficacia crítica del lenguaje dramático. Estos se asientan en la manera en que ese lenguaje asume la condición de transformador de esa conciencia y articula, en nuevas formas dramáticas, los cambios sociales. En efecto, en algunas obras es posible observar que lo político se inscribe en la referencialidad de su contenido; en otras, en cambio, es la intencionalidad lo que permite clasificarlas como políticas. Pero también en este recorte es posible reconocer obras cuyo carácter político se mide en la distancia estética (en tanto experiencia de disenso) como condición inherente a su propuesta. Desde el cruce teórico metodológico que propongo para este trabajo, cada una de estas formas de articulación dramática de lo político puede rastrearse por oposición en la singularidad de las textualidades, por eso, no se trata de observar cómo las obras dan cuenta de un fin político, sino más bien de atender a nuevos elementos formales que configuran dramáticamente cambios sociales (Williams, 1982).

Las obras de los primeros años de la década del setenta constituyen trabajos, estructuras y concepciones que siguen apostando al sostenimiento de una tesis realista como la eficacia dominante y al encuentro personal como el elemento formal correlativo, pero también muestran, con distintos grados de profundización, cómo otros artificios (por ejemplo, el teatro dentro del teatro, la heterogeneidad de lenguajes y el gestus, procedimientos que vienen de la tradición brechtiana) evidencian cambios que cuestionan y redireccionan esa eficacia. Como ya señalamos, en este período, el modelo épico didáctico resurge como paradigma del teatro político argentino; después de una presencia fuerte en la década del cincuenta, los elementos propios de esa poética vienen a constituir nuevos artificios que intentan ser formas de conciencia del cambio social. De algún modo, los dramaturgos vuelven a la propuesta del alemán como una alternativa al realismo reflexivo que por esos años empezaba a agotarse (Tirri, 1975), y al absurdo, considerado un teatro despolitizado. Sin embargo, las obras muestran distintos modos de apropiación de este modelo. Algunos dramaturgos elijen tomar estos elementos a partir de un marco que sigue remitiendo a la

tradición realista. Este acercamiento a Brecht implica el uso de artificios épicos para “mostrar” algún aspecto de la realidad sociopolítica de ese particular momento del país (Pellettieri, 1994).

No es este el caso de Ricardo Monti, cuya poética permite profundizar en algunos de los problemas que venimos planteando. En él, como en ningún otro autor, la propuesta del alemán implica una estrategia de escritura dramática, una construcción de lenguaje que constituye una forma particular de entender la relación entre la producción artística y el entorno político y social. Manejar la epización y especialmente el distanciamiento lingüístico (Grimm, 1962), marcas indiscutibles de esta tradición¹¹, le permite a Monti una práctica política *en el lenguaje* que consiste entre otras cosas en intervenir estéticamente sobre un material semiótico ya formado.

Se perturba una relación con la que se estaba familiarizado, se frustra una expectativa, se altera de forma desconcertante el material lingüístico tradicional; lo inaudito aparece como obvio, lo obvio se exagera enormemente. Muchas veces cambiar una sola palabra o incluso un signo en la oración es suficiente para lograr un distanciamiento máximo del sentido” (Grimm, 1962: 29).

Esta forma particular de leer el paradigma brechtiano se contrapone a otras como las que se realizan desde el teatro independiente en los años cincuenta, así como también las que proponen dramaturgos contemporáneos a Monti. ¿Por qué este lugar tan destacado para el teatro de Bertolt Brecht? Porque, en efecto, como señala Rancière, se trata de una propuesta artística que busca entrelazar las tres formas de la eficacia crítica del arte: la lógica representativa, la lógica ética y la lógica estética y en ello, creo, reside su inagotable novedad. El distanciamiento se produce en la heterogeneidad que genera la lógica estética cuando se impone como constitutiva de la ficción representada. Entendida de esta manera, la obra teatral es un dispositivo crítico que no necesita sustraerse a sí mismo para ser eficaz.

¹¹ Como señala Reinhold Grimm, “el distanciamiento es el principio del teatro épico tal como lo creó, lo experimentó y lo evaluó Brecht. Se presenta en tres áreas: primero, en la escritura de una pieza, luego en la puesta en escena (o sea en el trabajo de director, del escenógrafo, del encargado de vestuario y de las máscaras), finalmente en la realización por parte de los actores, quienes ya no encarnan sus personajes, sino que los muestran.

El hecho de que el poeta se haya desempeñado a la vez como realizador y haya puesto en escena sus propias obras, más de una vez desdibujó los límites entre estas áreas y llevó a que las innovaciones se reconocieran y se describieran mayormente partiendo de la puesta en escena ya terminada y no del texto correspondiente, que justamente es su condición previa. El propio Brecht favoreció esta situación al concentrar todas sus declaraciones teóricas (más allá de todo problema estético general) en la reproducción escénica del teatro épico, y al hablar tan solo en contadas ocasiones de un distanciamiento a través del escritor de dramas. Pero es esa la condición previa de toda puesta en escena o representación que conlleve distanciamiento.” (Grimm, 1962: 12)

Monti logra ver esto, la evolución de su poética parece ir en el camino de la profundización de una idea que Rancière sintetiza muy bien.

[la obra crítica] puede contribuir a transformar el mapa de lo perceptible y de lo pensable, a crear nuevas formas de experiencia de lo sensible, nuevas distancias con las configuraciones existentes de lo dado. Pero este efecto no puede ser una transmisión calculable entre conmoción artística sensible, toma de conciencia intelectual y movilización política. No se pasa de la visión de un espectáculo a una comprensión del mundo, y de una comprensión intelectual a una decisión de acción. Se pasa de un mundo sensible a otro mundo sensible que define otras tolerancias e intolerancias, otras capacidades e incapacidades. Lo que opera son disociaciones: la ruptura de una relación entre el sentido y el sentido, entre un mundo visible, un modo de afección, un régimen de interpretación y un espacio de posibilidades; es la ruptura de las referencias sensibles que permitían estar en el propio lugar en un orden de las cosas (Rancière, 2010: 68-69).

Liliana Griskan, en su tesis doctoral presentada en la Universidad del Sur en 2010, analiza en la dramaturgia de Ricardo Monti el desarrollo del paradigma de lo femenino a partir de lo que se reconoce como una intensificación del nivel simbólico de las obras. Para Griskan esa intensificación, lejos de romper con una dramaturgia inicial categorizada como de intertexto político, ahonda en los fundamentos trascendentes del devenir histórico. Esto es posible porque la dramaturgia de Monti rompe desde sus fundamentos con la dicotomía entre la práctica social, los sistemas de ideas y significaciones y la construcción de sentidos. Por eso, la intensificación simbólica de su teatro puede ser entendida como una forma de eficacia crítica, porque esos símbolos son tan materiales como los acontecimientos histórico-sociales, se entremezclan, tensionan y operan con ellos en la realidad.

Si bien las primeras obras de este autor se corresponden con regularidades temáticas evidentes para el período, como el tópico del parricidio y la utilización de motivos históricos para la construcción de la fábula, su textualidad resulta lo suficientemente atípica como para justificar que, partiendo del estudio de lo que tiene en común con sus contemporáneos, se avance sobre lo que tiene de particular. En el segundo y tercer capítulo, entonces, me ocuparé de estudiar la singularidad formal¹² de las primeras obras de Ricardo Monti en relación con las regularidades temáticas mencionadas. Para tal fin, he conformado

¹² Recordamos que en esta investigación el concepto de forma está mediado por la sociología de la forma que promueve Raymond Williams.

un corpus inicial con las obras que para la crítica y la historiografía teatral constituyen el paradigma del teatro político porteño en los inicios de la década del setenta. Justifica este recorte, entonces, mi interés por analizar el modo en el que Monti comienza en ese contexto a diseñar una poética teatral que lo diferencia del resto de los autores que, junto con él, ejemplifican ese paradigma. Así, en el capítulo II analizaremos en relación con *Una noche con el señor Magnus e hijos*, dos obras nacionales: *Hablemos a calzón quitado*, de Guillermo Gentile (1970) y *Chau Papá*, de Alberto Adellach (1971). En el capítulo III abordaré, en relación con *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su posible dilucidación y otras escandalosas revelaciones*, tres obras argentinas construidas a partir de motivos relevantes para la historia política de nuestro país: *El avión negro*, del Grupo de Autores (1970); *Ceremonia al pie del obelisco*, de Walter Operto (1971); y *La gran histeria nacional*, de Patricio Esteve (1972).

Consideramos que en ese contexto, la dramaturgia de Ricardo Monti muestra que lo político no se reduce a lo que el contenido de la obra refiere sino que puede ser una función constitutiva de su dinámica interna; por eso sus obras no apuntan a una duplicación del mundo sino a una toma de distancia respecto de él. En este sentido, Brecht se vuelve una tradición necesaria para Monti, porque en ella el lenguaje poético, entendido como distanciamiento, “desgarra un mundo aparentemente familiar, en el que nos hemos vuelto seguros y despreocupados, y redescubre su incomprensible contradictoriedad o magnificencia” (Grimm, 2004). En este punto, espero poder corroborar que las diferencias genéricas y estilísticas son correlato de diferentes modos de pensar el teatro político. En efecto, sus primeras obras comparten con las tendencias del período de intercambio de procedimientos (Pellettieri, 1997) una serie de recursos e ideologemas que se orientan a la búsqueda de una eficacia crítica sin embargo, se puede rastrear en la singularidad textual un modo distinto de concebir esa eficacia. Para Monti lo político está en la eficacia de la distancia estética.

Existen en las primeras obras de Monti rasgos de estilo que, al tiempo que comienzan a situarlo como un autor atípico en el campo teatral argentino¹³, son la base experimental de

¹³ Noé Jitrik resume en una premisa muy clara el interés que suponen los “atípicos”: “[...] en ellos aletea lo que luego se tipifica y es exhibido, ellos son el laboratorio de la significación, en ellos triunfa la escritura si la escritura es el riesgo extremo y no sólo el utilitarismo de la transcripción [...]” (Jitrik, 1996).

su escritura futura, esa que empieza a manifestarse con cierta organicidad en *Visita* (1977) y *Marathón* (1980), y que encuentra su cumbre en *Una pasión sudamericana* (1987). A partir de su tercera obra, la dimensión metafísica insinuada en las primeras se acentúa en una intensificación de lo simbólico. Sin embargo, el principio constructivo sigue siendo el distanciamiento, entendido como procedimiento que genera disenso en la dinámica estructural de la obra. En el Capítulo IV me ocuparé de analizar el modo en que esta dinámica articula la dimensión socio-histórica y la dimensión metafísica de la experiencia. Considero que la dramaturgia de Ricardo Monti hace ingresar al teatro nacional nuevas formas de objetivar la experiencia de los sujetos que adquieren vigencia en la nueva dramaturgia que surge a fines del siglo XX y que se mantiene con fuerza hasta la actualidad.

Capítulo II

1. Introducción

Una noche con el señor Magnus & hijos, de Ricardo Monti, fue estrenada por el Grupo Laboratorio de Teatro de Buenos Aires en 1970. Primero en la ciudad de Neuquén, el 2 de mayo, y luego, el 25 de junio, en el Teatro del Centro de la ciudad de Buenos Aires. Se trata de un espectáculo que rompe con el horizonte de expectativas que la supremacía del teatro referencial había instalado en la década anterior (Nieto, 2009). Ubicada en la fase de intercambio de procedimientos entre el realismo y la vanguardia, la obra ha sido caracterizada por una ambigüedad que la coloca como continuadora de estas estéticas dominantes y, “al mismo tiempo, en secreta polémica con ellas” (Pellettieri, 2000). Es esa “secreta polémica” la que a nuestro entender es necesario revisar.

Hablemos a calzón quitado, de Guillermo Gentile, se estrena en Buenos Aires después de haber obtenido, en 1969, el primer premio del VIII Festival Internacional de Teatro de Brasil. Esta obra también es pensada como un caso de intercambio de procedimientos:

Una parte de los procedimientos funciona en el texto como en las primeras obras del realismo reflexivo: encuentro personal basado en problemas de comunicación y distancias afectivas, personajes referenciales, niveles de prehistoria en el comienzo, sistema de personajes basado en la inestabilidad del personaje en crisis. Sin embargo, el elemental nivel simbólico y ciertos procedimientos “nuevos” llevan el texto a una transición hacia la segunda fase del realismo reflexivo (Pellettieri, 1997: 215).

Chau, papá, de Alberto Adellach, estrenada en 1971, es categorizada como una obra paródica en la que “se percibían fuertes caracteres realistas reflexivos y procedimientos brechtianos limitados” (Pellettieri, 1997: 223). Aquí,

nos encontramos con un parricidio indirecto, en el que los hijos, con histéricas exclamaciones de dolor y encubierto sadismo, apresuran la muerte del padre agonizante. A través de recursos escatológicos y de un marcado humor negro, van quedando en descubierto los mezquinos sentimientos que dominan a los hermanos, en los que el onanismo y el incesto juegan un papel decisivo (Trastoy, 1984: 75-76).

La crítica encuentra las motivaciones parricidas de estas obras, especialmente de las dos primeras, en el movimiento revolucionario parisino de 1968¹⁴. Desde esta perspectiva, el enfrentamiento generacional representado dramáticamente permite evidenciar el lugar que tienen los intelectuales en la revolución. En *Una noche con el señor Magnus & hijos* será uno de los hijos, Gato, el que tenga este rol, mientras que en *Hablemos a calzón quitado* será un personaje que llega del exterior el que adoctrine al hijo:

Compartiendo la misma actitud dialéctica de los universitarios franceses del '68, estos personajes están paradójicamente alentados por un profundo paternalismo, en tanto siguen considerando el saber como un elemento esencial del poder (Trastoy, 1984: 77).

Se trata de metáforas bastante cristalinas de los conflictos de poder que pueden reconocerse, entonces, como estimulantes condicionamientos históricos de la producción

¹⁴ En el último capítulo de *Realismo y teatro argentino*, Nestor Tirri analiza el tratamiento de la temática del parricidio en *Una noche con el señor Magnus & hijos*, de Ricardo Monti, y en *Hablemos a calzón quitado*, de Guillermo Gentile. En efecto, ambas obras desarrollan conflictos generacionales que se resuelven con la muerte del padre. Tirri menciona otro proyecto vinculado a esta temática que le comenta Juan Carlos Gené durante una cena en 1968; para Tirri, la idea de Gené anticipa la productividad que tendrá el parricidio en la escena nacional de la década del setenta. Al estreno de las obras de Monti y Gentile se suma en 1971 *Chau, papá*, de Alberto Adellach. En unos pocos años, entonces, los espectadores de Buenos Aires asisten a diversas formas dramáticas de dar muerte al padre. Las razones de esta recurrencia se buscan, por supuesto, en el contexto social y político: "Tanto en Gentile como en Monti, el signo *padre* sintetiza el sentimiento de hastío frente a estructuras de dependencia: tiene que ver con el país, con las voces orientadoras en todos los ámbitos, con las constantes estéticas que marcan rumbos. De pronto aparece una generación de jóvenes que, en la mayoría de edad, siente que hay un mundo de "mayores" que no señala ningún camino fructífero y que, además, se complace en castrar las posibilidades de desarrollo y crecimiento de los nuevos. De la generación anterior fue Gené el primero en experimentarlo, sobre la base de una concepción monstruosa, no verista, hiperbolizada, la que -a su vez- pedía naturalmente una forma de expresión distinta de la que se practicaba entonces: los condicionantes históricos han de haber sido muy poderosos para estimular a distintos creadores en un mismo sentido parricida" (Tirri, 1973: 201). Uno de los puntos más interesantes de las conclusiones de Tirri es el señalamiento de estas obras como distintas formas de expresión dramática para responder a una conciencia social en cambio. Para Trastoy este cambio se sintetiza en "rebelión y búsqueda de nuevas posibilidades existenciales", conflicto generacional que podría resolverse en el parricidio o el filicidio (Trastoy, 1987). Los jóvenes Monti, Gentile y Adellach optan por la primera de estas posibilidades; otros, como Pavlovsky, optan por la segunda.

dramática. La realidad social y política se condensa en el aspecto temático; el conflicto social es presentado al espectador en el antagonismo entre padres e hijos, en las contradicciones y ambigüedades que ese antagonismo pone en evidencia: el aspecto temático es el mecanismo por medio del cual el cambio social se pone en evidencia dramáticamente.

Como una teoría para el cambio social, en el caso de Gentile, como un microcosmos, en el caso de Monti, la representación de la realidad histórica es develada bajo el aspecto de la protesta generacional¹⁵. Desde esta perspectiva, las diferencias formales que presenta una obra respecto de la otra parecen no tener demasiado que ver con ese develamiento que siempre va a ser una cuestión de contenido de la obra. Sin embargo, como señalábamos en el capítulo anterior, la eficacia crítica del teatro se puede ver también en un planteo estético que suspenda la referencialidad e intencionalidad de la obra. En este sentido, las piezas parricidas de los setenta muestran las maneras en las que durante ese período se ensayan algunos intentos por superar la representación de la realidad y la intención política como únicos procedimientos para la eficacia crítica. Atendiendo a esto, es posible observar que frente a las propuestas de Gentile y Adellach, *Una noche con el señor Magnus & hijos* se diferencia fundamentalmente por un planteo estético que desdeña la denuncia como mecanismo del teatro político. En la *opera prima* de Monti, se debilita el supuesto de que existe una relación causal entre la intención crítica de la producción artística y la recepción crítica por parte del público.

Con un planteo temático que, en efecto, la vincula con *Hablemos a calzón quitado* y *Chau, papá*, pero con una estructura compleja, que articula lenguajes artísticos diversos en una secuencia de representaciones internas, la obra de Monti se propone como la búsqueda de una nueva forma de interpelar a esa "platea de culpables", expresión con la que el dramaturgo define a la clase media que asiste al teatro.

¹⁵ Una muestra de cómo la novedad temática se impone por sobre la novedad estilística es un artículo, publicado al año siguiente del estreno de *Hablemos a Calzón quitado* y de *Una noche con el señor Magnus & hijos*, en el que Virginia Ramos Foster analiza el carácter crítico de estas obras como representaciones del disenso político (Ramos Foster, 1973).

Entonces tenemos que aislar el sistema interno, con las armas que nos lo permiten: aislarlo, conocerlo y negarlo. Podemos vivir exteriormente, esquizofrénicamente, según las reglas del sistema, pero desde nuestro interior podemos ejercer una resistencia activa constante al sistema. Esta es mi propuesta, en la medida en la que me propongo introducir la lucha de clases en la estética, y lo haga eligiendo a quien me dirijo, con absoluta deliberación, dentro de las clases en las que está estructurada nuestra sociedad (Monti citado por Tirri, 1973: 191).

Esta declaración que el dramaturgo realiza en el inicio de su carrera, hace serie con los dos textos que acompañan la primera edición de *Una noche con el señor Magnus & hijos* (Editorial Talía, 1971). Se trata de "Algunas sugerencias" firmado por el propio Monti y "Notas sobre la puesta en escena" a cargo de Hubert H. Copello, director del estreno. Estos dos textos hacen mucho más que establecer un nexo entre texto y representación, proponen un marco estético filosófico para *Magnus*. El autor lo hace estableciendo un diálogo muy obvio con el expresionismo alemán y con su interlocutor más lúcido, Bertolt Brecht; el director, por su parte, parafrasea un artículo en el que Louis Althusser se refiere al "teatro materialista" de Brecht. Más adelante nos ocuparemos de profundizar en algunos de los conceptos que se desprenden de estas dos intervenciones.

Por lo pronto podemos decir que en ambos textos queda claro hacia dónde miraban estos jóvenes teatristas en busca de una tradición en la cual insertarse. El teatro épico didáctico de Bertolt Brecht tiene una innegable presencia en el contexto de fines de los años 60 y principios de los 70 sin embargo, no hay una profundización en cuanto a las funciones que adquieren algunos aspectos de ese modelo en la configuración de un teatro político, especialmente aquello que constituye un proyecto de escritura al estilo Brecht. Los estudios realizados hasta ahora focalizan la refuncionalización de algunos procedimientos aislados en algunas de las obras representativas, lo cual refuerza la conclusión de que "la teoría, la práctica de Brecht, no lograron quebrantar en nuestro medio el sistema teatral e imponer otro, lo que sí ha logrado es contribuir a su modernización" (Pellettieri, 1994: 48).

Como sistema de procedimientos epizantes¹⁶ efectivamente no resulta muy productivo en el campo teatral argentino de los setenta y por lo tanto no logra imponerse como tal. Sin embargo, consideramos que en el caso de Ricardo Monti se puede observar la refuncionalización del modelo brechtiano en tanto estrategia textual de distanciamiento lingüístico (Grimm, 2004). Hablamos de aquellos elementos de la propuesta estética de Brecht que atañen a la estructuración de un lenguaje dramático que haga visible las contradicciones a una conciencia en cambio. Reinhold Grimm enfatiza el descuido en el que han caído los estudios brechtianos al no prestar atención al singular lenguaje de Brecht. Con una impronta formalista, el trabajo de Grimm sobre la estructura básica de la producción brechtiana aporta un análisis minucioso de procedimientos lingüísticos que funcionan como “condición previa de toda puesta en escena o representación que conlleve distanciamiento” (Grimm, 2004: 12). Más allá de lo extremo de esta afirmación respecto de la relación entre el texto y la representación, podemos señalar que efectivamente los aspectos discursivos del teatro del maestro alemán no se han estudiado lo suficiente al momento de pensar su productividad en el teatro argentino.

Si bien *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones* (1971) es el texto (dentro del teatro de intertexto político) “que más limitadamente encuadra dentro del realismo reflexivo y el que se integra más cercanamente, casi de manera sistemática, en el modelo de teatro de Brecht (...) (Pellettieri, 1994: 44), ya en *Una noche con el señor Magnus & hijos* puede reconocerse lo que más arriba llamamos “estrategia de distanciamiento lingüístico”, que es a nuestro juicio el corazón de la dramaturgia de Monti. Por eso, me interesa corroborar que en *Magnus* las relaciones políticas y sociales en un contexto de cambios se vuelven, distanciamiento lingüístico mediante, objetos de una experiencia disensual antes que referentes de una realidad consensual. La relación despótica entre Magnus y sus hijos no es solo la mimesis de un sistema autoritario, es el señalamiento de actitudes, de formas de experiencia típicas,

¹⁶ Reinhold Grimm llama *formas de construcción epizantes* a los procedimientos que Brecht utilizaba para distanciar el espectáculo teatral en su conjunto: prólogos, preludios, proyección de inscripciones, locutores, directores que presentan a los personajes. Grimm señala que “esta clase de distanciamiento fue reconocida mucho antes y con mayor claridad que el distanciamiento lingüístico: por un lado, porque estas formas llamaban necesariamente más la atención de espectador en tanto innovaciones o reposiciones; por otro lado, porque el mismo Brecht las incluyó dentro de sus estudios teóricos, ya que casi todos corresponden al mismo tiempo a la praxis inmediata de la puesta en escena (Grimm, 2004: 57).

gestos, que se inscriben en el texto dramático por medio de procedimientos lingüísticos que funcionan como distanciadores. Son esas experiencias las que, parafraseando a Monti, deben ser “aisladas, conocidas y negadas”. Cuando este dramaturgo dice, como citamos más arriba, que se propone introducir la lucha de clases en la estética, está mostrando su confianza en la materialidad del signo artístico, en su condición de arena de la lucha de clases (Voloshinov, 1976). Lo que aprovecha Monti del distanciamiento brechtiano es su doble orientación: hacia una reflexión sobre el referente del teatro y hacia una reflexión sobre el lenguaje del teatro. Como columna vertebral de esta doble orientación está la concepción que él tiene de la relación entre teatro y política.

2. Althusser tenía razón

En “Notas sobre la puesta en escena”, Hubert Copello, director de la primera representación de *Una noche con el señor Magnus e hijos*, parafrasea a Althusser para explicar la relación que la obra de Monti establece con el espectador. Refiriéndose a los fines de la puesta en escena de *Magnus* señala: “La pieza tenía que ser la conciencia de los espectadores, el contenido que por adelantado los unía. Y la evolución de ese contenido de la pieza debía dar como resultado una nueva conciencia”. Siguiendo con esta idea finaliza su valoración de la obra afirmando: “En definitiva *Magnus* terminaba en cada uno de los espectadores”. Copello utiliza, sin citarlo, el análisis que Althusser realiza para identificar como “teatro materialista” la propuesta de Bertolt Brecht. Usando algunas ideas del filósofo marxista, el director intenta definir la escena como la construcción de una conciencia¹⁷. Sin embargo, omite retomar la cita de Brecht con la que Althusser redondea su reflexión.

¹⁷ Reponemos aquí el párrafo que constituye la conclusión del artículo de Althusser que Copello parafrasea para caracterizar la propuesta de Monti: “Si volvemos a tomar, para terminar, este ensayo de definición, que no desea ser sino un problema mejor planteado, nos damos cuenta de que es *la pieza misma la conciencia del espectador; por esta razón esencial: el espectador no tiene otra conciencia que el contenido que lo une por adelantado a la pieza, y la evolución de ese contenido en la pieza misma: el resultado que la pieza produce a partir de ese reconocimiento de sí* del cual es la representación y la presencia. Brecht tenía razón: si el teatro no tiene más objeto que ser el comentario, aunque sea ‘dialéctico’, de este reconocimiento-desconocimiento inamovible de sí, el espectador conoce de antemano la música, es la suya propia. Si el teatro tiene por objeto, por el contrario, hacer vacilar esta figura intangible, poner en movimiento lo inmóvil, esa esfera inamovible del mundo mítico de la conciencia ilusoria, entonces *la pieza es sin dudas la evolución, la producción de una nueva conciencia en el espectador: inacabada, como toda conciencia, pero movida por este inacabamiento mismo, esta distancia conquistada, esta obra inagotable de la crítica en acción; la pieza es sin dudas la producción de un nuevo espectador, ese actor que comienza cuando termina el espectáculo, que no comienza si no para terminarlo, pero en la vida*” (Althusser, 1999: 124,125).

Brecht tenía razón: si el teatro no tiene más objeto que ser el comentario, aunque sea 'dialéctico', de este reconocimiento-desconocimiento inamovible de sí, el espectador conoce de antemano la música, es la suya. Si el teatro tiene por objeto, por el contrario, hacer vacilar esta figura intangible, poner en movimiento lo inmóvil, esa esfera inamovible del mundo mítico de la conciencia ilusoria, entonces la pieza es sin dudas la evolución, la producción de una nueva conciencia en el espectador: inacabada como toda conciencia, pero movida por este inacabamiento mismo, esta distancia conquistada, esta obra inagotable de la crítica en acción; la pieza es sin dudas la producción de un nuevo espectador, ese actor que comienza cuando termina el espectáculo, que no comienza sino para terminarlo, pero en la vida. (Althusser, 1999: 125)

Copello arma su definición articulando frases que corresponden a las dos formas de entender el teatro que Althusser distingue a lo largo de todo el artículo y que la cita de Brecht resume muy bien. De esta manera, Copello, fiel a la manera en la que se venía pensando la politicidad del teatro nacional, circunscribe el cambio al contenido de la obra y evita mencionar lo relativo al cambio de conciencia como una estructura descentrada en el lenguaje. La contraposición que hace Brecht de la relación entre conciencia y teatro como supuesto del espectáculo es clave para el análisis de Althusser y es clave también para el nuestro: la conciencia puede ser el contenido que por adelantado une al espectador y a la obra o puede ser esa crítica en acción que hace vacilar la esfera inamovible del mundo mítico de la conciencia ilusoria. Gentile y Adellach trabajan sobre el primero de estos supuestos, el que el teatro realista reflexivo había dejado instalado; Monti, en cambio, busca superarlo trayendo a la escena zonas de realidad más profundas que las que pueden plantearse a partir del conocimiento-desconocimiento de sí que el contenido plantea. En este sentido, es el trabajo con la materialidad de los lenguajes estéticos lo que hace de *Una noche con el señor Mangus & hijos* una forma cultural emergente en el teatro político de la década de 1970. En efecto, comparte con otras obras del período un interés temático muy puntual; pero, mientras que *Hablemos a calzón quitado* y *Chau, papá* se inscriben como ejemplos de una fase del realismo reflexivo en la que se incorporan procedimientos teatralistas, la obra de Monti presenta variaciones que implican otro tipo de relación con el sistema dominante. La complejidad textual que propone obliga a pensar, más que la manera en la que se incorpora a ese sistema, el modo en el que se constituye en un elemento genuinamente emergente que logra mantener una relativa independencia.

En efecto, *Hablemos a calzón quitado* puede entenderse como una obra que evidencia la transición de dos fases del realismo reflexivo. Uno de los elementos novedosos más destacable de esta pieza es el nivel simbólico que convierte los encuentros personales en parábolas existenciales que llegan por un camino “nuevo” a la comprobación de la tesis realista. En este caso, la que afirma la emancipación individual como condición del posibilidad para el cambio social. En esta propuesta la conciencia de sí de los personajes juega un papel fundamental. Desde el inicio queda claro que se trata del encuentro entre dos formas de conciencia: la de Juan, formada a partir del discurso del padre, y la de Martín, formada por los libros de filosofía, política y sexualidad que trae consigo. Así, los procedimientos dramáticos, aun los más novedosos, están al servicio de esta distinción. El reloj que se acelera, es asociado rápidamente a la temporalidad que Martín trae a la casa; el espejo deforma la imagen familiar asocial, ahistórica, que se quiebra una y otra vez. El patetismo de Juan, exacerbado en el final, deja en evidencia esa pérdida psico-emocional que conlleva el crecimiento intelectual y social, “el cambio de conciencia”. Todo esto es fácilmente reconocible por el público acostumbrado a la impronta contenidista del teatro nacional puesto que el planteo estético-político se sigue apoyando en la continuidad entre los procedimientos dramáticos utilizados y un mensaje que debe ser transparente para el espectador.

Chau papá también se mantiene dentro de los supuestos del arte crítico leído en clave reflexiva/absurdist. La obra de Adellach se asienta en la posibilidad que tiene el lenguaje dramático de desenmascarar “lo real”. Trastoy sintetiza esta idea señalando que la crítica vio en esta pieza “una polémica metáfora de la realidad argentina y, al mismo tiempo, una directa crítica a las generaciones incapaces de superar las taras heredadas” (Trastoy, 1984: 76). Tirri, por su parte, la define como “una despedida al caudillismo que ‘fundó las bases de la nación’” y la caracteriza citando al propio autor:

En un clima grotesco, de acre humor, mientras un viejo patriarca conservador agoniza entre excrementos (producto de una enema que produce sordidos ruidos), el hijo mayor se declara decididamente militante del peronismo, con esperanzas en la nueva clase que ha surgido. De su nueva experiencia dirá Adellach: ‘*Chau, papá* es un hecho político en sí mismo, una pieza sin ‘mensaje’. El teatro de Osvaldo Dragún, por ejemplo, era ‘con mensaje’, es decir un teatro instrumentado políticamente. Para mí hay una diferencia fundamental entre aquellos intentos de la época del teatro independiente y lo que estamos haciendo ahora: en la actualidad, hay autores

que en lugar de instrumentar exteriormente al teatro, *viven* políticamente a través de su creación” (Tirri, 1973: 208).

Las palabras de Adellach condensan lo que en 1971 ya se percibe como una novedad dentro del realismo. Sin embargo, *Chau, papá* no alcanza a dar con la distancia estética y la confianza en la materialidad del lenguaje que requiere el teatro como articulación de una experiencia de mundo activa y cambiante. La obra de Adellach fusiona realismo reflexivo y neovanguardia sobre esa red de contención que es el supuesto de que a la intencionalidad develadora del autor, corresponde la toma de conciencia por parte del público. La obra es *un espejo* que muestra la imagen “verdadera” de lo real que en el caso de *Chau, papá* es una imagen grotesca.

A diferencia de las obras de estos otros jóvenes dramaturgos, en la *opera prima* de Ricardo Monti se evidencia una concepción materialista del lenguaje dramático que se asimila a la que, desde perspectivas muy distintas, señalan Althusser y Benjamin en la dramaturgia de Bertolt Brecht. El primero, preguntándose si no debería considerarse la estructura asimétrica, descentrada, como esencial a toda tentativa de carácter materialista, a cualquier intento de desmitificación de la conciencia de sí; el segundo, prestando atención a las modificaciones que el teatro brechtiano aporta al contexto funcional entre escena y público, texto y representación, director y actores, es decir, a una redistribución de posiciones dadas. Desde la perspectiva de una filosofía del lenguaje, Raymond Williams, retomando postulados de Valentín Voloshinov, explica claramente este modo de entender el lenguaje.

No encontramos pues un “lenguaje” y una “sociedad” reificados, sino con un *lenguaje social activo*. Tampoco (retrotrayéndonos a teoría materialista positivista y ortodoxa) es este lenguaje un simple “reflejo” o “expresión” de la “realidad material”. Lo que tenemos más bien es una captura de esta realidad a través del lenguaje, que conciencia práctica está saturado por y satura a la actividad social, incluyendo la actividad productiva. Y, desde que esta captación es social y continua (como diferente de los encuentros abstractos del “hombre” y “su mundo” o de la “conciencia” y la “realidad”, o del “lenguaje” y “la existencia material”) ocurre dentro de una sociedad activa y cambiante. (...) O para expresarlo más directamente, el lenguaje es la articulación de esta experiencia activa y cambiante; una dinámica y articulada *presencia social* en el mundo (Williams, 2009: 55).

El teatro de Ricardo Monti tiene como premisa esta concepción del lenguaje que, atípica para el teatro nacional, irá adquiriendo cada vez mayor autonomía a medida que avance su

escritura. En ella, la producción de significaciones es una actividad social que sirve a la constitución de una conciencia práctica. Esta conciencia práctica es la conciencia crítica, activa y viva que según Althusser es la razón de ser de la dinámica estructural de las piezas de Brecht. Es aquí donde Monti cobra vitalidad en el teatro político que se desarrolla en Argentina durante la década de 1970. Su primera pieza concibe la compleja relación teatro/sociedad *en el lenguaje, en la producción misma de significaciones*. Por eso, la historia, la política, la cultura dejan de ser sólo referentes de la obra para volverse elementos constitutivos de su lenguaje. Esto es lo que Gentile ni siquiera se propone y lo que Adellach, aun proponiéndoselo, no alcanza a desarrollar, puesto que ambos siguen apoyados en el supuesto de una causalidad directa entre producción crítica y recepción crítica.

Es este supuesto el que la crítica periodística reclama al momento del estreno de *Magnus*. La ilegibilidad de la obra, lo que la hace que para la recepción formada en el realismo sea “apenas un borrador cargado de ideas sin concretar”¹⁸ tiene que ver con que la disociación interna es utilizada, por primera vez en el teatro nacional, como principio organizador de una obra. Eso que tanto molesta a los cronistas de espectáculos, la coexistencia sin una relación explícita de una cosmovisión absurdista y una cosmovisión realista, entre otras, es en la propuesta de Monti la condición de posibilidad de una eficacia crítica sostenida en el carácter material del lenguaje dramático. Para quien se propone llevar la lucha de clases al interior de la estética, la disociación estilística constituye la posibilidad de confrontar falsa conciencia y realidad, es decir, hacer de la obra conciencia práctica.

La heterogeneidad de lenguajes característica en Monti ha sido explicada por la crítica especialmente en relación con los polos realista y absurdista; sin embargo, es posible observar que en tanto emergente, la obra de Monti va más allá. En lo que respecta a su contenido, como a su estructura y su estilo, pueden distinguirse elementos que, lejos de servir a la constitución de una fase del sistema teatral dominante, pueden reconocerse como alternativos y, en algún punto, opuestos a él. En *Una noche con el señor Magnus & hijos* es posible observar “en el seno mismo de la pieza, en la dinámica de su estructura interna, es donde la distancia se produce y representa, a la vez como crítica de las ilusiones de la

¹⁸ En “Texto espectacular y recepción crítica en la *opera prima* de Ricardo Monti”, Facundo Nieto ofrece un análisis detallado de las reseñas que se ocuparon del estreno porteño de *Una noche con el señor Magnus & hijos*.

conciencia y como desprendimiento de sus condiciones reales” (Althusser,1999:121). A esa dinámica de la estructura interna de la obra nos referimos cuando hablamos de una estrategia textual de distanciamiento lingüístico como centro de la poética de Monti. Es esta particularidad la que, a nuestro entender, no puede seguir explicándose a partir del cruce entre las tendencias realista y neovanguardista del teatro nacional. En efecto, como señala Jean Graham-Jones,

el gran hallazgo de *Una noche con el señor Magnus & hijos* es el desenmascaramiento del simulacro: de la política como teatro, de la realidad como actuación, en un momento en que el realismo se consideraba el único vehículo expresivo para el teatro político y cuando la experimentación vanguardista se condenaba por “apolítica” (Graham-Jones, 2000: 147).

Desde nuestra perspectiva, es posible agregar que en *Magnus* el desenmascaramiento de simulacros no implica sólo a los “de la política como teatro, de la realidad como actuación” sino también, mucho más difícil de identificar sin una mirada dialéctica, sus inversiones: *del teatro como política, de la actuación como realidad*. Es este doble desenmascaramiento el que hace de la poética de Monti una forma cultural emergente; allí donde, como veremos más adelante, la lógica estética muestra su eficacia crítica.

3. Últimos días del victimario

En un artículo publicado en 1989, Roberto Previdi Froelich analiza la construcción de la relación víctima/victimario en *Una noche con el señor Magnus & hijos*. Este investigador parte del supuesto de que la obra de Ricardo Monti tiene “una textura vanguardista que la asemeja al grotesco europeo”. Su tesis afirma que la obra, a pesar de tener efectivamente esa textura, es “una exposición de los mecanismos del poder totalitario y las redes de complicidad que constituyen dicho poder”. Se trata una vez más de observar el planteo ideológico que subyace a la relación entre Magnus y sus hijos. Para Previdi Froelich la relación del padre y los hijos, entendidos como personajes grotescos, no está puesta al servicio de mostrar una relación de poder sino una relación de complicidad con el poder que, de alguna manera, señalaría la realidad política de Argentina en ese momento. Según este autor, son las ambivalencias del discurso las que van a mostrar que, aunque en la

superficie parece una obra grotesca más, en los niveles profundos se trata de una denuncia social realista.

El teatro de Monti no se subscribe a la identidad heroica, pues se prefiere ofuscar el simple planteo ideológico de bien/mal a través de caracterizaciones ambivalentes y ambiguas. La esencia de esta ambivalencia se plasma en el discurso de todos los personajes en *Una noche*; además creemos que constituye la dinámica semiótica en esta obra. La escasa crítica que versa sobre *Una noche* es prácticamente unánime en su consideración de Magnus como el victimario u opresor y los demás personajes como víctimas u oprimidos. Creemos que tales aseveraciones se fundan falazmente en la inmediata textura grotesca sin tomar en cuenta la ambivalencia que impregna los varios niveles del discurso.

Esta ambivalencia entre victimario y víctima, aquélla que paralela la concepción grotesca de Gambaro, caracteriza todas las obras de Monti que señalamos brevemente (Previdi Froevich, 1989:38).

Importantes análisis críticos sobre *Una noche con el señor Magnus & hijos*, como el de Previdi Froelich, destacan su carácter ambiguo, dual. Para algunos son los procedimientos grotescos los que constituyen la ambigüedad central de la obra; para otros, en cambio, la ambivalencia de la dicotomía víctima/victimario es el eje de esa ambigüedad. Lo que resulta interesante observar, a los fines de nuestro análisis, es que ambas perspectivas están sesgadas por la oposición realismo/absurdo. Centrados en esta polaridad, obvian el lugar que el teatro brechtiano tiene en ese momento y, sobre todo, la función que tiene en relación con el intercambio de procedimientos. En efecto, puede reconocerse en *Magnus* una textura grotesca que hace de los personajes caracteres duales (humano/animal, humano/monstruo, virgen/puta); del mismo modo, es posible ver la ambivalencia de la relación víctima/victimario. Sin embargo, resulta imposible afirmar que la obra gravite sobre la ambigüedad grotesca de los caracteres representados o sobre la subversión de las relaciones de poder. Ambos aspectos están al servicio de una estrategia de distanciamiento que no reproduce relaciones de poder sino que las descubre, señalándolas en el mundo.

Esta intuición implica pensar *Una noche con el señor Magnus & hijos* como una *forma dramática* que se construye en la polémica que sobre los modos de representación mantiene Brecht con el expresionismo¹⁹. Ese es un punto central para nuestro análisis, porque ayuda

¹⁹ Para completar esta idea, nos remitimos al trabajo de José A. Sánchez, *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Sánchez plantea que discutir los límites y los excesos

a explicar que lo que tiene de “novedoso” la *opera prima* de Monti es el permanente desplazamiento de la eficacia crítica entre el nivel semántico y el nivel formal. Desplazamiento que no llega a resolverse por el intercambio de procedimientos realista y vanguardista como ocurre con las obras de Gentile y Adellach.

En *Hablemos a calzón quitado*, al observar la relación víctima/victimario como correlato de la temática parricida, se representa claramente una dinámica de poder que se rompe violentamente. El “sistema de personajes basado en la inestabilidad del personaje en crisis” aparece concretizado en la lucha de Martín y el padre para obtener la hegemonía en la formación de Juan. Los elementos simbolistas, ya mencionados, están al servicio de probar una tesis realista cuya transparencia deja ver claramente una dinámica de poder instalada y su posible subversión:

el carácter ‘providencial’ del personaje de Martín el valor del reloj que marca primero el estancamiento de la existencia de Juan y luego su evolución, su crecimiento; el espejo que deforma exteriormente la deformidad ‘interior’ del padre; el desenmascaramiento de la actitud ‘intelectual’ de Martín en el desenlace, cuando se arranca la barba (Pellettieri, 2003: 468).

Todos estos elementos están al servicio de acentuar las diferencias a partir de las cuales los personajes del padre y Martín pueden asimilarse con un modelo de poder institucional y un modelo de poder revolucionario. Estas dos lógicas se distinguen claramente y la relación de oposición que las vincula aparece explicitada en esos elementos “novedosos” que lejos de tornarlas opacas o difusas, refuerzan su referencia como mecanismos de poder.

Algo similar puede decirse de la parodia y la ironía como aspectos “novedosos” en *Chau, papá*. La obra de Adellach es, de nuestro corpus de temática parricida, la que más claramente ejemplifica la fase de intercambio de procedimientos y la utilización de la parodia como modelo de eficacia política. Esta pieza, que con apresuramiento fue catalogada como un grotesco político, se caracteriza por la articulación paródica de elementos realistas y vanguardistas que se traduce en “la incorporación de elementos teatrales diversos, la yuxtaposición de expresiones escénicas, la posibilidad de una expresión seria sin la solemnidad propia de una textualidad denunciante” (Martini y Mazziotti, 1995: 142-143). Adellach encuentra en la parodia una forma dramática que le

“disolución expresionista de las formas” le permite a Brecht, “gracias a un ejercicio contaminante, desarrollar su proyecto revolucionario, más allá de la mera subversión, más acá del sereno clasicismo, en aquel terreno en que la revolución y la utopía aún no conocen la enemistad” (Sánchez, 1989: 14).

permite integrar a la impronta realista que su militancia le exige, el componente absurdista con el que venía experimentando. Esto puede reconocerse en “el desenmascaramiento de una familia oligárquica” por medio de recursos como la postergación de la acción y la discontinuidad del diálogo. El resultado es una obra política sostenida por la intencionalidad de una denuncia violenta y en la referencialidad deformadora de lo que se denuncia. En *Chau, papá*, las relaciones de poder se condensan en la “metáfora de un país y de una clase social que se derrumba” (Esteve, 1995: 126), el espectador asiste a la caída de su victimario.

Como malos burgueses y buenos latinoamericanos, denunciamos ahora que nuestra burguesía fue impotente, que se formó al gusto de otros y que asumió en todo momento moldes políticos y culturales ajenos a sus propios objetivos, que su ansioso e inútil destino termina con el fin de las pacatas oligarquías nacionales (Adellach, 1972: 21).

Los procedimientos que permiten señalar *Una noche con el señor Magnus & hijos* como un texto emergente pueden considerarse en interacción con las poéticas dominantes en el sistema teatral de la época, pero, a diferencia de las obras de Gentile y Adellach, no son la resultante de esa interacción. Mucho de lo que puede considerarse atípico en la obra de Monti remite a su condición de lector apasionado de la literatura alemana. Esa pasión lo lleva al encuentro del expresionismo y al reconocimiento del diálogo productivo que el primer Brecht mantiene con esa poética. Así, la máscara, el circo, la discontinuidad narrativa, la heterogeneidad de lenguajes, la abstracción, el gesto, la fragmentación, la articulación implícita, todos esos procedimientos que se reconocen como los aportes más novedosos de *Una noche con el señor Magnus & hijos*²⁰ deben ser entendidos en el marco de este diálogo fundamental para la historia del teatro de occidente. Desplazar el análisis de un marco a otro, permite entender *Magnus* como una forma dramática emergente que configura experiencias alternativas hechas de nuevas percepciones y prácticas que empiezan a manifestarse como cambio social. Según Williams, lo emergente de un sistema cultural “depende fundamentalmente del descubrimiento de nuevas formas o de

²⁰ Son estos mismos aspectos los que Sánchez destaca como los fundamentales para organizar la polémica que Brecht entabla con el expresionismo. La segunda parte de su libro, destinada a analizar el modo en el que esta discusión se inscribe en la obra dramática de Brecht, se organiza a partir de tres ejes: las máscaras, el circo y la fragmentación. (Sánchez, 1989). Es notorio que sean estos mismos aspectos los que Monti termine destacando al momento de dar “algunas sugerencias” para la puesta en escena de *Una noche con el señor Magnus & hijos*.

adaptaciones de formas”; es ese el lugar que, desde nuestra perspectiva, debe darse a la “novedad” que la obra de Monti ofrece en el inicio de los setenta. Los procedimientos del teatro expresionista en relación con el teatro materialista de Bertolt Brecht le permiten a Monti algo más que parodiar el discurso político y cuestionar las tendencias estéticas vigentes; le permiten dar cuenta de cambios en la *estructura de sentimiento*, es decir, cambios de significaciones y valores que, aunque se encuentran en proceso de formación consciente, ya ejercen presiones y establecen límites en la experiencia y en la acción.

4. “Cada gesto debería ser creado”

En “Algunas sugerencias”, esa suerte de anotación para la puesta en escena de *Magnus* que aparece en la primera edición de *Una noche con el señor Magnus & hijos*, el autor hace propuestas para la escenografía, el maquillaje, la actuación y la música. En esas sugerencias se pone en evidencia el interés del dramaturgo por reflexionar sobre su obra y orientar una lectura particular del texto dramático. En este sentido, los señalamientos sobre la puesta resultan sumamente esclarecedores respecto de algunas funciones constructivas del texto. No se trata tanto de acompañar a un potencial director en el uso de los lenguajes escénicos, se trata fundamentalmente de dar coherencia a un texto cuya condición de posibilidad es la discontinuidad referencial e intencional.

En lo que respecta al espacio, se ocupa de marcar el escenario dentro del escenario y sobre todo, el escenario circense dentro del escenario teatral:

Únicos requisitos: una ventana a foro, una superficie escénica accidentada que permita juegos simultáneos en distintas áreas, una especie de “claro” en el centro, de modo que el resto pueda funcionar a manera de gradas, un biombo rojo de un lado y con una pintura pop erótica del otro.

Esta marcación escenográfica llama la atención sobre uno de los procedimientos de distanciamiento lingüístico centrales del texto dramático: el de las representaciones dentro de la representación. Respecto de la función que este recurso tiene en la obra Brecht, Reinhold Grimm señala:

La representación dentro de la representación constriñe al actor a tomar exactamente aquella actitud que el poeta exige; permite el dominio libre de la acción, una intervención inmediata de los actores, tanto de los que están actuando adentro como de los que están mirando desde

afuera. Intervención que tiene por objeto el comentario, la aclaración, la repetición y resalta además el proceso en cuestión (Grimm, 2004: 74).

En este sentido, el prólogo de *Una noche con el señor Magnus & hijos* marca el inicio de la obra como el final de un juego, de una representación, que funciona como prehistoria:

Gato. — (*Chista y susurra.*) Wolfi. (*Nadie responde.*) Wolfi, hermanito. ¿Dónde estás?
Se terminó el juego.

Este mismo prólogo se **cierra con una deconstrucción de la escenografía, el desarme de un espacio escénico que da lugar a otro espacio escénico, como puede observarse en la siguiente didascalia:**

(Enloquecidos, entran y salen de escena, despejándola de los objetos que allí se encuentran. Lo último en desaparecer es la cama, arrastrada con esfuerzo por Wolfi. A excepción de la ventana, todo queda a oscuras por un instante. Durante ese breve intervalo, puede verse detrás de la ventana, el rostro del viejo, que desaparece en cuanto empiezan a prenderse las luces del primer acto.)

El prólogo anticipa el conflicto cuando pone de manifiesto, a través de la narración e interpretación de un sueño de Gato²¹, el deseo de los hijos de matar al padre, pero también exhibe el procedimiento a partir del cual se articula la obra: la escena dentro de la escena, el circo dentro de la escena, el juego dentro del circo. Así, la obra se ubica en un devenir de situaciones que son representaciones dentro de la representación. Durante el desarrollo de la acción, los personajes irán entrando y saliendo de escenas diversas, asociadas a lenguajes estéticos diversos, que pueden ser entendidas como partes de un “juego” cuyas reglas se definen por la ausencia de relaciones explícitas, por una descentralización de la acción. Estas representaciones no se agotan en la denuncia del abuso de poder o del miedo a la libertad, sino que señalan las actitudes sociales, los gestos involucrados en ese juego en el que el poder y la libertad no son solo una temática sino parte de una dinámica estructural. En la primera escena del Acto Primero, Magnus y Julia “representan” su encuentro en una esquina. Magnus interrumpe varias veces con indicaciones que parecerían buscar la mimesis entre la acción referida y la representación de la acción.

MAGNUS. (...) ¿Estás perdida, hijita?

²¹ En esta primera obra el sueño es el punto de partida de la acción dramática, a partir de *Visita* (1977) será el punto de inflexión entre los espacios heterogéneos que conviven en la escena.

JULIA. No, estoy pensando.

MAGNUS. (Sale del juego, colérico) ¡No, no dijiste nada, idiota! ¡Estabas pensando en silencio!

JULIA. (También sale del juego, histérica.) ¡No, no estaba pensando en nada! ¡Sólo estaba parada en esa esquina sin pensar en nada! ¡Tenía el cerebro vacío!

(...)

MAGNUS. Estabas fumando.

JULIA. No estaba fumando.

MAGNUS. Estabas fumando. Estoy seguro de haberte visto en ese momento con un cigarrillo en la mano.

JULIA. Tenía un cigarrillo en la mano pero no estaba fumando. Tenía los dedos duros de frío. (Los hijos patalean y silban).

MAGNUS. No importa. (A los hijos.) ¡Silencio! (A Julia.) Ese cigarrillo es necesario ahora.

JULIA. ¡No quiero fumar ahora!

Sin embargo, en la estructura interna de la obra, esas intervenciones metateatrales que interrumpen la lógica de la representación, esas marcaciones respecto del gesto de la mujer que fuma, sirven más para tornar extraño un hábito físico vinculado a ese personaje que para sostener la mimesis de la situación representada. En este sentido, se muestra la relación dialéctica que se establece entre el gesto de Julia y la situación de ser “rescatada” por Magnus, así como también, entre la interpretación de la actriz y el personaje interpretado, entre la acción representada y la acción que se realiza para su representación.

El gesto demuestra la significación social y la aplicabilidad de la dialéctica. Pone a prueba las situaciones en el hombre. Las dificultades que le salen al encuentro al director no son solubles sin una cala concreta en el cuerpo de la sociedad. Pero la dialéctica a la que apunta el teatro épico no está referida a una sucesión escénica en el tiempo, sino que más bien se anuncia en los elementos gestuales, que son la base de cualquier sucesión temporal y que solo pueden llamarse elementos impropriamente, ya que son más simples que esa sucesión. Un comportamiento dialéctico immanente es lo que a modo de relámpago se pone en claro en una situación – como reproducción de palabras, acciones y gestos humanos –. La situación que el teatro épico descubre es la dialéctica en estado de detención. Porque así como en Hegel el decurso temporal no es la madre de la dialéctica, sino sólo el medio en el que se representa, así también en el teatro épico la madre de la dialéctica no es el decurso contradictorio de las expresiones o de los modos de comportamiento, sino que lo es el gesto (Benjamin, 2002: 18).

La ambigüedad, las formas duales que aparecen en *Magnus* son algunos de los modos en el que se representa el gesto social. El gesto, en tanto funciona como distancia estética explícita, es la madre de la dialéctica inmanente a cualquier situación representada. Una dialéctica “en estado de detención”, a la espera del juicio por parte del espectador. En *Magnus*, esta dialéctica aparece señalada a partir de la expresión “sale del juego” cuya utilización en las didascalias interrumpe “el juego” para mostrarlo como el objeto de un juicio. Los personajes ponen en evidencia formas de manipular la situación, de modo que exhiben la tensión que se establece entre esa “realidad del encuentro” y su representación por parte de los “actores”. Esta tensión es la que abre la posibilidad a la valoración de los hechos.

MAGNUS. Muy bien, Julia; así, así tiene que hacerse. Fue casi real. Yo diría que hasta superó a la vida misma.

Después de que la representación del encuentro sea aclamada por los hijos, Magnus y Julia reanudan su juego para “mostrar” el momento de la seducción. Representan la situación de un bar en la que los hijos actúan como mozos. Desde su rol, que los ubica en el lugar de espectadores-testigos de la situación, pero también de coro a la manera trágica, Gato y Wolfi juzgan lo que están viendo y toman partido respecto de cuál sería el mejor desenlace.

GATO. Es tan joven.

WOLFI. Sería una pena ¿no?

GATO. Él es un individuo asqueroso. (*Magnus se remueve en el fondo.*)

MAGNUS. (*Inquieto, a media voz.*) Ojo, Gato.

SANTIAGO. (*Que hace de espectador.*) Shhhh.

GATO. Es gordo. Un aspecto de foca lasciva.

WOLFI. Pero ella no quiere salvarse.

GATO. Él le ha dado una oportunidad. Pero ella se queda ahí, inmóvil. Vacila, quiere huir. Algo la retiene.

WOLFI. ¡Vamos estúpida! ¿Qué es lo que te retiene?

GATO. Él no puede hacer nada ahora. Está lejos. Julia, por favor levántese y huya.

WOLFI. ¡Huya, Julia!

MAGNUS. (*Desde el fondo.*) ¡Partidismos no!

El mecanismo de control de las acciones, propio de una representación naturalista, aquí se desborda. Sin embargo, aunque se vislumbra la posibilidad de decidir un cambio, el desenlace es el que el padre había previsto:

MAGNUS. Es suficiente. Cuando yo regresé estabas en la mesa. El cigarrillo se consumía en tus dedos. Te dije: “Vamos, hermana”. Y sin chistar, te levantaste y me seguiste.

JULIA. ¡Dije que todavía no me he decidido!

MAGNUS. *(Hace una pausa y luego.)* Vamos, hermana. *(Julia, sin chistar se levanta, apaga el cigarrillo con el pie y lo sigue fuera del escenario.)*

SANTIAGO. ¡Les dije que era una arrastrada!

WOLFI. *(Se abalanza hacia donde han desaparecido Magnus y Julia, agitando un puño en el aire.)* ¿Cuándo vas a dejar de corromper a la juventud? *(Busca un insulto adecuado)* ¡Sócrates!

En esta situación de representación dentro de la representación, el distanciamiento opera a partir de señales lingüísticas muy concretas. Un acontecimiento representado oscila entre la seducción y la corrupción. Esas dos lógicas operan simultáneamente demoliendo toda fijeza y jerarquía de oposición; su coexistencia genera distanciamiento por lo que, como en los hijos, en el espectador acontecen asociaciones y disociaciones que rompen con las referencias de un orden de cosas en el que se tiene una posición y un posicionamiento. Hay en esa representación una relación de mundos latente que se activa en esa simultaneidad de lógicas que las escenas dentro de la escena proponen.

Esta relación es necesariamente una relación latente en la medida en que no puede ser tematizada exhaustivamente por ninguno de los “personajes” sin arruinar todo el proyecto crítico: a ello se debe que permanezca implicada en toda acción, en la existencia y en los gestos de todos los personajes, en su sentido más profundo, trascendente a su conciencia, y por esto oscuro para ellos; y visible al espectador bajo la forma de una percepción que no está dada sino que debe ser discernida, conquistada y como arrancada de la sombra original que la envuelve y que sin embargo la engendra (Althusser, 1999: 120).

El distanciamiento se acentúa aún más con la intervención final de Santiago y Wolfi. Las palabras del primero chocan con la imagen de víctima que el “huya, Julia” había construido. La intervención del segundo relativiza su propia posición frente a la situación representada al proponer “Sócrates” como el insulto adecuado para un corruptor. Se trata siempre de que la situación representada imbrique por lo menos dos lógicas opuestas que no se excluyen sino que se vinculan en la estructura profunda de la obra.

En el interior de estas representaciones, y ayudándolas en la generación del distanciamiento, aparecen otros procedimientos como el contraste discursivo y la expectativa frustrada. También la epización, que consiste en la presentación de los personajes a partir de sus propias intervenciones o la de los otros y en la utilización de anticipaciones narrativas para introducir una acción. Del mismo modo, también aparece la cita y el cambio de forma.

El contraste discursivo y la expectativa frustrada predominan en el inicio de la representación que llevan a cabo Magnus y Lou en la segunda escena del primer acto. Se trata, también, de representar un encuentro casual, en este caso entre un viejo y un vendedor. Mientras que el primero narra su vida alterando fórmulas típicas del discurso de los viejos: "Nací a principios del siglo pasado, después de una larga y accidentada gestación embrionaria"; el segundo comenta cómo fue su día. Sus discursos los ubican en paradigmas temporales diferentes: las palabras del viejo ponen de manifiesto la recurrencia del acontecimiento; el vendedor, en cambio, señala la singularidad del presente. La yuxtaposición de estos dos modos de concebir el tiempo distancia la acción, puesto que obliga al receptor a enmarcarla en temporalidades opuestas como si fueran complementarias.

En esa misma escena, Magnus y Santiago representan "cómo ganarse el pan honradamente en la sociedad capitalista". Aquí, el lenguaje, la forma que adquiere la representación, es la pantomima. Una música de circo acompaña la lucha de los actores por un fajo de billetes hechos de papel de diario, mientras el Gato lee el artículo del código comercial referido a la compra-venta. Esta breve secuencia articula varios procedimientos distanciadores. En principio, el contenido de la escena es anticipado por Wolfi, quien adopta el gesto del maestro de ceremonias:

Wolfi. Ahora nuestros actores representarán cómo ganarse el pan honradamente en la sociedad capitalista.

La acción se distancia con la presencia de un mediador. La cita del código comercial, por otra parte, funciona como justificación "honrada", "civilizada" de la lucha "salvaje" que los actores mantienen por el fajo de dinero; la relación capitalista se muestra por el contraste de dos de las formas que adquiere: la competencia y la normativa que la regula. En los distintos momentos de la obra estas formas serán más o menos obvias, frente a esa

diversidad no hay que olvidar que es el procedimiento de las representaciones dentro de la representación el que organiza los contrastes discursivos, las alteraciones de fórmulas, las epizaciones, las citas, las formas constitutivas de un lenguaje del distanciamiento.

Volviendo a las “sugerencias” que acompañan la primera edición de *Una noche con el señor Magnus & hijos*, Monti señala allí que los actores deberían utilizar una máscara estereotipada y clownesca, salvo el personaje de Julia quién se maquilla a sí misma en el segundo acto. A la máscara, que en el teatro expresionista es un procedimiento que se utiliza para ocultar y al mismo tiempo expresar la esencia del sujeto, Monti la pone en relación con el hecho de que “*Magnus...* en el fondo es un espectáculo circense”²². Profundamente vinculado con estas sugerencias, lo que propone para la actuación se centra fundamentalmente en el gesto. Monti afirma que para lograr un estilo de actuación acorde con la propuesta estética de la obra “cada gesto debería ser creado”. Si tenemos en cuenta estos señalamientos del autor, las situaciones que *El señor Magnus & hijos* presenta son más el gesto de imitar una acción que la imitación de una acción, son más el señalamiento de la representación que la representación misma. Nos encontramos frente a una propuesta estética que no esconde su condición distanciadora. Los actores deben articular los gestos como si fueran palabras, instalar en la escena la relación dialéctica entre el gesto y su significación social, tal y como señalara Walter Benjamin respecto del teatro épico didáctico (1975). Ahora bien, ¿cómo se evidencia esto en el texto dramático? En principio, de una manera muy obvia, en las didascalias. En *Magnus* las acotaciones que describen a los personajes y sus actitudes constituyen un sistema de significación puesto al servicio del distanciamiento. Efectivamente, las didascalias conforman una secuencia en la que se articulan “gestos” como si fueran “palabras”. Prácticamente no hay acciones ni parlamentos en la obra que no se destaquen en tanto gestos, es decir, señalamientos sobre aquello que define socialmente al personaje. Gestos de ira, de neutralidad, de enternecimiento, de ligereza, de firmeza, de desaprobación, de aprobación, de animalización, de alivio, de asco, de importancia, de justificación, de rabia e impotencia,

²² La cuestión del circo como modelo dramático es uno de los puntos fundamentales de la disputa formal que Brecht mantiene con el expresionismo. El circo reduce los objetos y los cuerpos a su componente material; los personajes se construyen desde su carnalidad, desde su comportamiento físico, hacen visible el conflicto en sus movimientos y en sus reacciones, y no en un lenguaje psicológico. Se abre, entonces, un vacío entre el individuo y el texto, que Brecht salva con “un lirismo externalista, por el cual el sujeto se ponía fuera de sí, se relataba a sí mismo, pero reducía al mismo tiempo dicho relato a lo externo.

de vileza, de cariño, de amenaza, de humillación, de indiferencia, de silencio, extensa lista de gestos señalados meticulosamente en cada acción por medio de las didascalias. Más en profundidad, como consecuencia de la irrupción de la escena dentro de la escena, es posible identificar lo que Walter Benjamin señala como una de las ejecuciones esenciales del teatro épico: “hacer que los gestos puedan ser citados” (Benjamin, 2002). En *Magnus* la prehistoria no es más que un cúmulo de gestos citados en la representación.

LOS HIJOS. – Pss, Magnus. Es nuestro turno.

MAGNUS. – (*Sin mirarlos, cansado*) Sí, ya sé. Puede empezar nomás. Poné en Réquiem, Wolfi.

LOS HIJOS. – ¡Viva Magnus! (*Wofi pone rápidamente un disco y sale a los empujones, junto con los otros.*)

MAGNUS. – No te asustes, Julia. (*Con un gesto de justificación.*) ¿Qué querés? No puedo negárselo... (*Primeras notas del Réquiem. Aparece el Gato, solemne, y anuncia, sincronizando con la música.*)

GATO. – ¡Funeral por nuestra madre perdida! (*Se adelanta pausadamente. Detrás suyo, en cortejo, entran Wolfi, con una pequeña urna en sus manos y Santiago, con una vela encendida. La resolución de esta escena debe ser sumamente grotesca: las voces de los hijos se deforman hasta el graznido. Los cuerpos pierden toda proporción. Una pequeña corte de los milagros.*)
En una pequeña urna de plástico la colocaron.

[...]

JULIA. – ¡Pero esto es un manicomio! (*Comienza a buscar sus cosas, nerviosa se pone en sacón sobre los hombros, recoge su cartera y busca la salida.*) ¿Y de aquí, como se sale? (*Llama, con tono controlado.*) ¡Wolfi! ¡Santiago! ¡Quiero salir! Me pueden indicar la salida, por favor. (*Llama.*) ¡Wolfi! (*Aparecen los hijos con aspecto de actores que han terminado su representación. Se dispersan por el escenario. Aún llevan los ropones, que se levantan de una manera ridícula para caminar.*)

El funeral de la madre muerta es una gran cita de gestos; en su carácter de construcción, éstos se rozan con el más evidente de los artificios lingüísticos, la lírica, y son en sí mismos una convención artística: “escena grotesca”, “pequeña corte de los milagros”.

Nos preguntamos entonces, ¿cuál es la función del gesto en una poética dramática que surge en el teatro argentino de la década del setenta? Las ambivalencias que Podol, Foster Ramos y Previdi Froevich destacan en *Magnus* deben reconsiderarse a la luz de una problemática clave del diálogo entre Brecht y el expresionismo: la articulación estética entre lo individual y lo colectivo.

La consciencia de la necesaria articulación de individuo y colectividad por parte del actor en la representación escénica era el 'gesto'. El 'gesto' era el modo en el que se manifestaba el acuerdo del actor con el contenido pedagógico del 'Lehrstück', y ese contenido era el reconocimiento de una verdad: la necesidad de la decisión. El 'gesto' permitía una mediación entre lo simbólico (del expresionismo/teatro proletario) y lo singular (del naturalismo): el 'gesto' constituía un modelo, mediante la construcción del cual se alcanzaba una articulación entre la dimensión individual (del actor y del personaje) y la dimensión colectiva/universal (presente en el 'modelo' lingüístico en bruto propuesto por el autor). Lo que los actores representaban eran 'gestos', no personajes. *La diversidad de los gestos significaba diversos modos de plantear la articulación de individuo y sociedad, y en el reconocimiento del 'gesto' correcto se alcanzaba el objetivo pedagógico del Lehrstück* (Sánchez, 1992: 133-134). El subrayado es nuestro.

En la dramaturgia argentina de la década del setenta, esta problemática permite experimentar sobre la posibilidad de que un cambio de forma dramática sea la manifestación concreta de un cambio social, un gesto, "un modo de plantear la articulación entre individuo y sociedad", que debe ser creado. Es aquí donde Monti indefectiblemente se separa del resto. En efecto, los personajes de *Magnus* son gestos elaborados, contruidos, maquillados, representados; actitudes sociales que reconfiguran significaciones sociales. La carta de presentación de Ricardo Monti atañe esencialmente a la creación de nuevas configuraciones de experiencia, a la expresión estética de un cambio de conciencia. Si repensar la articulación entre lo colectivo y lo individual es un mandato clave de la vida social de la década del setenta²³, el gesto es la forma dramática que hace visible una forma nueva para esa articulación.

²³ Como señala Germán Rozenmacher, uno de los referentes indiscutibles del campo teatral a principio de los setenta, ese momento de transición puede superarse a partir de la toma de conciencia de la necesidad de la labor teatral colectiva y del interés por delinear un teatro político. Es notoria la advertencia que este crítico y autor hace respecto de definir lo emergente a partir del enfrentamiento entre realismos y vanguardias, ejercicio que considera "una mecánica reedición del conflicto entre Boedo y Florida, a todas luces trasnochado y estéril" (Rozenmacher, 1970: 82). Como alternativa propone prestar atención a los "trapezistas" que se lanzan al vacío en el riesgoso camino de la construcción del teatro: "Para eso, todas las técnicas son aprovechables después de ser colonizadas, destruidas, transformadas de acuerdo a las necesidades propias de la realidad americana, cuya clave es la mezcla, el híbrido, el mestizaje. Y esa es justamente la simiente de la grandeza: del matrimonio entre la "civilización" (técnicas metropolitanas) y la "barbarie" (realidades nuevas, que exigen sus propios lenguajes y luchan por descolonizarse) es de donde surgirán las obras más valiosas.

En *Una noche con el señor Magnus & hijos*, los movimientos de escenografía, las máscaras, la música sostienen una estructura de significación latente, una disociación interna de la obra que el procedimiento del teatro en el teatro genera. Esta separación de los componentes de la obra en sucesivas “representaciones”, independientes una de la otra, contribuye a que la distancia se produzca en la generación misma del sentido y no sólo en un procedimiento o en la psicología de los personajes y que por lo tanto sea dinámica, puesto que va asociada al proceso de significación y no al producto de ese proceso. Como señala Monti en sus “sugerencias” se trata de “multiplicar las alusiones internas en un juego infinito de espejos, quebraduras salvajes de ritmo, saltos sin transiciones a distintas zonas de la realidad: en suma cada gesto debería ser creado”. Es, entonces, en esas “alusiones internas”, en ese “juego infinito de espejos”, “en esas “quebraduras salvajes de ritmo”, en esos “saltos sin transiciones a distintas zonas de la realidad” en donde se articulan lo individual y lo social; es en esa discontinuidad de la acción en donde los gestos sociales se crean. Los personajes de Monti expresan el componente social que se articula en la interioridad de los sujetos. Ese es el material con el que Monti quiere trabajar; esa fantasmagoría que constituye lo histórico-social al interior de los individuos y que él hace salir al exterior en la forma del gesto social.

Si nos adentramos en la complejidad textual de *Una noche con el señor Magnus & hijos*, podemos analizar los términos del diálogo que Ricardo Monti establece con Bertolt Brecht y el expresionismo. La obra de 1970 se organiza a partir de una estrategia de distanciamiento lingüístico que conforma su dinámica interna. Es evidente que en su primera obra Monti está interesado en trabajar la relación dialéctica que se establece entre las actitudes sociales de los individuos, entre esas actitudes y sus acciones, entre esas acciones y la historia. Los gestos, al igual que las palabras se subordinan a un cambio que

[...] Eso no implica una mera actitud de protesta y puede, o no, constituirse en un teatro directamente político: las relaciones entre teatro y sociedad no se rigen por leyes mecánicas y están llenas de intermediaciones” (Rozenmacher, 1970: 83).

Las palabras de Rozenmacher condensan las posibilidades de lo emergente en el teatro nacional, de sus múltiples matices.

en 1970 es, todavía, una necesidad de la existencia. Esa necesidad puede leerse en la tensión dialéctica entre situaciones representadas y gestos creados para esa situación. El proceso dictatorial por el que pasó la Argentina unos años después, se esforzó particularmente por ocultar esa tensión; se ocupó, violencia mediante, de restituir la “naturalidad” e “individualidad” de las acciones de los sujetos.

Si el disenso es el choque entre dos regímenes de experiencia, aquel que está “policialmente” determinado y otro que se crea a fin de sustraerse a esa determinación; el teatro de Ricardo Monti, entendido como una experiencia disensual, se orienta a hacer visible la ruptura estética con formas de configuración de lo sensible, antes que a garantizarlas como contenido de una enunciación crítica. La reconfiguración de la experiencia es el correlato de esa ruptura y el distanciamiento lingüístico su forma y su contenido. En la constitución del paradigma temático del parricidio, las obras remarcan el carácter intencional, referencial o disensual de su propuesta a partir de la articulación de procedimientos realistas, neovanguardistas y épico-dialécticos. La función hegemónica de unos sobre otros determina formas diversas de entrelazar las lógicas heterogéneas que constituyen un arte político: la mimética, la ética y la estética. Las obras de Gentile y Adellach ejemplifican una concepción en la que predominan las lógicas mimética y ética como garantía de un efecto crítico. Este se evidencia en la conciencia de sí que ponen de manifiesto los personajes antagónicos y en la articulación de procedimientos realistas y absurdistas que sirvan a la denuncia violenta de un sistema autoritario decadente.

El carácter emergente de *Una noche con el señor Magnus & hijos* debe buscarse en la constitución del distanciamiento lingüístico como eficacia crítica. Los procedimientos brechtianos, en particular la escena dentro de la escena y el gestus, suspenden la referencialidad y la intencionalidad para habilitar una escena de disenso que no implica que el teatro se sustraiga a sí mismo para adaptarse a fines sociales. La primera obra de Ricardo Monti supera el supuesto de continuidad entre la producción artística y su efecto en lo real, apuesta a la eficacia política de la lógica estética que reconfigura la experiencia común redistribuyendo capacidades.

Capítulo III

1. Introducción

La utilización de motivos históricos en la dramaturgia de la década del setenta constituye otro aspecto a partir del cual se puede analizar la articulación de las lógicas mimética, ética y estética para una eficacia crítica de las obras. La vuelta sobre acontecimientos clave de la historia argentina le permite a los dramaturgos hablar del presente como una construcción que necesariamente requiere de la revisión de ese pasado. El trabajo con la historia hace más evidente la intencionalidad política que subyace a las propuestas artísticas, mientras que la experimentación estética llama la atención sobre distintas formas de relación entre el teatro y el devenir histórico.

Si bien apelar a acontecimientos históricos para construir la fábula dramática no es una opción novedosa, sí lo es el hecho de asociar esos acontecimientos a la necesidad de un cambio político-social que, en el contexto del Cordobazo y de la conformación de los grupos revolucionarios, se asociaba a la construcción de lo colectivo. Esto se hace evidente en obras como *El avión negro*, del grupo de autores; *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en los que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones*, de Ricardo Monti; *Ceremonia al pie del obelisco*, de Walter Operto; y *La Gran histeria nacional*, de Patricio Esteve.

Estas obras, al igual que las de temática parricida, oscilan entre los procedimientos que dan continuidad al realismo reflexivo y aquellos que implican una refuncionalización del modelo brechtiano²⁴. En efecto, serán estas tendencias las que definan dos modos de

²⁴ Osvaldo Pellettieri ubica *El avión negro* (1970), del Grupo de Autores (conformado por Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Germán Rosenmacher y Ricardo Talesnik), e *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en los que se vieron envueltos algunos hombres públicos, de su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones* (1971), de Ricardo Monti, en los extremos de una forma de realismo reflexivo que categoriza como “paródico al intertexto político”. Así, *El avión negro* es ejemplo de un “teatro paródico en el que se percibían fuertes caracteres realistas reflexivos y procedimientos brechtianos limitados” (Pellettieri, 1996); *Historia tendenciosa...*, en cambio, se corresponde con “un teatro paródico en el que primaban los procedimientos brechtianos y teatralistas en general y actuaban limitadamente los procedimientos realistas reflexivos” (Pellettieri, 1996). Sin embargo, lo que Pellettieri no llega a señalar es cómo estas diferencias formales implican dos concepciones del lenguaje teatral y de su relación con el mundo. Evidentemente, estamos frente a proyectos artísticos que tienen puntos de partida políticos, filosóficos y estéticos diferentes para definir esa relación. En este sentido, *El avión negro* efectivamente podría enmarcarse dentro de una tendencia contenidista que sigue las líneas del realismo reflexivo, mientras que *Historia*

relación entre el teatro y la historia. La primera supone el reconocimiento del valor de la dramaturgia como representación legible de la historia y, en este sentido, podría explicarse en relación con el carácter tropológico de la narrativa histórica. Desde esta perspectiva, el teatro refiere acontecimientos históricos que por medio de procedimientos realistas se presentan bajo la forma de hechos dramáticos; los tropos básicos del lenguaje figurativo (la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía) operan en la aprehensión consciente de los contenidos de la experiencia y, como consecuencia, la historia adquiere la forma de un romance, una tragedia, una comedia o una sátira, según que tropo prevalezca en la configuración de una trama (White, 2003). La segunda, en cambio, propone el lenguaje dramático como un modo de interferir en la experiencia histórica, de hacer saltar el continuum de la historia, cargar el pasado de un tiempo-ahora. Busca lo que acontece en lo que ha acontecido y lo acontecido en lo que acontece.

La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenérsele en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad. “la verdad no se nos escapará”; esta frase que procede de Gottfried Keller, designará el lugar preciso en que el materialismo histórico atraviesa la imagen del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella. (La buena nueva que el historiador, anhelante, aporta al pasado viene de una boca que quizás en el mismo instante de abrirse hable al vacío.) (Benjamin, 1992: 180).

Para Benjamin, el teatro le aporta a la historia un espectador distanciado, capaz de ver la imagen del pasado tal y como relumbra en el instante de un peligro. Si un mismo peligro amenaza al pasado y al presente, prestarse a ser instrumento de la clase dominante, la misión del teatro es pasarle a la historia el cepillo a contrapelo; representar la historia no como una norma sino como una excepción. “Lo que fue” y “lo que es” se cruzan en la

tendenciosa... presenta elementos de importancia estructural que la hacen independiente de la estética que se reconoce como hegemónica al inicio de la década de 1970. Para decirlo con palabras de Williams, en cuanto a la obra del grupo de autores, el realismo reflexivo *lleva a cabo con éxito la tarea de neutralizarla, cambiarla e incorporarla efectivamente*; la obra de Monti, en cambio, *en lo que se refiere a sus elementos más activos se manifiesta, no obstante, independiente y original*. En el medio de estas obras aparecen otras como *Ceremonia al pie del obelisco*, de Walter Operto, *La gran histeria nacional*, de Patricio Esteve, que ofrecen matices respecto de esta polarización de los recursos realista-reflexivos y brechtianos. El grado de neutralización e independencia de estas obras es más oscilante y pone en evidencia una zona transicional de lo que Williams define como rasgos dominantes, residuales y emergentes(Williams, 2009: 165-174).

distancia estética que la obra propone²⁵. Así, los acontecimientos del pasado no sirven sólo para iluminar el presente, sirven también para construirlo en el entrelazamiento de diversas políticas, en la tensión entre distintos lenguajes, en la reconfiguración de las capacidades y posibilidades de los sujetos, tal y propone Ranciére.

Se puede ver entonces que la cuestión de la relación entre teatro e historia nos ubica de lleno en la paradoja del arte político sobre la que insisto una vez más: frente a las lógicas ética y mimética del arte se encuentra esa otra lógica cuyo eficacia crítica no proviene de la referencia a una realidad o de la intención del autor, **sino** de la experiencia disensual que opera cuando la referencialidad y la intencionalidad **quedan** suspendidas en la distancia estética. Si se analiza el tratamiento de motivos **históricos** en estas obras, seguramente se podrán alcanzar algunas conclusiones interesantes **respecto** de la eficacia crítica de la lógica estética. Las diferencias y los matices que presentan las **obras** políticas en los primeros años de la década del setenta pueden explicarse, **entonces**, atendiendo especialmente al predominio del modo referencial, intencional o **disensual** **en** el aprovechamiento del motivo histórico. De esa manera, podemos decir que la **utilización** de la historia en función de una eficacia política es otro de los modos textuales en los **que** se ponen de manifiesto diferentes formas de interrelación entre las lógicas mimética, **ética** y **estética**.

En todos los casos hay una intencionalidad que deriva **del** compromiso ético de los artistas con la realidad social y política que vive el país por **esos** años. Esta lógica ética se articula con una lógica mimética como modo de garantizar la **eficacia** crítica del acontecimiento artístico. Frente a las propuestas de corte realista, **aparecen** como alternativas formas paródicas que encuentran en la historia un referente **lo** suficientemente conocido por el espectador como para garantizar un efecto. Se puede **constatar** que la mayoría de las obras mantiene su confianza en la mimesis y en las **consecuencias** de un posicionamiento ético. Pero también se perciben los intentos más o **menos** sistemáticos de ofrecer nuevas

²⁵ Estas afirmaciones respecto de la historia hacen serie con la **caracterización** que Benjamin hace del modelo dramático de su amigo Bert. “El teatro épico ha de “despojar a la **escena** de su sensacionalismo temático”. Por eso con frecuencia le servirá mejor una fábula antigua que una **nueva**. Brecht se ha planteado la cuestión de si los acontecimientos que el teatro épico representa no debieran **ser** conocidos de antemano. Se comportaría entonces con su fábula igual que el maestro de ballet con su **alumna**; lo primero sería flexibilizar al máximo sus articulaciones. [...] Y si el teatro ha de buscar sucesos conocidos, “los más adecuados serían por de pronto los **históricos**”. Su extensión épica por medio de la manera de actuar, de los carteles y de los títulos tiende a exorcizarlos del carácter sensacionalista (Benjamin, 2002: 22).

reconfiguraciones para la experiencia que no se asienten sólo en los lazos referenciales e intencionales con lo real.

2. El avión negro

El avión negro se estrena en julio de 1970, en el teatro Regina. Se trata de un espectáculo organizado en cuadros, relativamente independientes, que muestran el modo en que la masa peronista y la pequeña burguesía se preparan para el regreso de Perón. El primer grupo es representado como una fiesta popular, el signo más claro de esto es la representación de la manifestación como una murga que tiene al bombo (un símbolo del peronismo) como centro. La murga/manifestación se desplaza, a lo largo de la obra, hacia el *irreal* encuentro con su líder. A manera de conciencia colectiva, las canciones de esa murga condensan evaluaciones sobre el presente, el pasado y el futuro de la nación en la voz de “las masas peronistas”.

Este desplazamiento tiene como testigo involuntario a la burguesía que, desde distintos matices ideológicos, evalúa su lugar en esa situación. Queda claro desde el principio que la idea es referir los diferentes grupos políticos que conforman el antiperonismo y las reacciones que en ellos provocaría la anunciada vuelta de Perón al poder. Si la voz de la clase obrera adquiere la forma de una manifestación artística callejera y popular, la voz de los grupos de la media y alta burguesía se manifiesta en un género teatral que ya los tenía como protagonistas: el *sketch*. Esta forma escénica aporta el tono paródico de los discursos y los elementos grotescos que muchos críticos remarcan (Kaiser-Lenoir, 1981) y permite hacer centro en interacciones socialmente prototípicas entre individuos, es decir, en encuentros personales: la de los “señores” y “la sirvienta”; “el dirigente gremial” y “el afiliado”; “el empresario” y “el inversor”: etc. Sin embargo, los encuentros que se producen en cada uno de los *sketches* tienen por tema el avance de la manifestación, cuyo carácter coral contrasta con la individualidad manifiesta de estas voces. Una vez más resulta interesante pensar la obra como un intento de articulación entre “lo colectivo” y “lo individual”.

De algún modo, el Cordobazo, acontecido apenas un año antes del estreno de *El avión negro*, había vuelto a instalar en la sociedad argentina la problemática del accionar “colectivo”. Durante toda la década de 1960, el teatro se había preocupado por poner en

escena el conflicto de la sociedad argentina a partir del diálogo entre individuos (sirvan de ejemplo *La fiaca*, *Soledad para cuatro*, *La pata de la sota* o las primeras obras de Griselda Gambaro que transgreden esa forma de diálogo). A los inicios de la década de 1970 esta confianza en “el encuentro personal” como procedimiento para la representación de relaciones sociales empezaba a agotarse. Sin embargo, seguía vigente la lógica que dictaba que a un contenido social emergente le correspondían formas estéticas nuevas que ayudaran a darle a esta realidad un valor de verdad. Así, en la propuesta del Grupo de Autores, sobre un fondo de movimiento social, interactúan individuos que no pueden ni siquiera imaginar lo que significa asumir un discurso coral. *El avión negro* busca un efecto crítico en la posibilidad de representar un actante colectivo que se enfrente al actante individual que el teatro argentino había mostrado desde todos sus ángulos. Sin embargo, lo hace “separando las aguas discursivas” de una manera tan extrema que las palabras de unos y otros se cierran sobre sí mismas *a priori* e independientes de la dinámica social representada. Quizás sea esto lo que Néstor Tirri le reprocha al proyecto cuando señala que

las prácticas escénicas propuestas por el espectáculo abordan terrenos frecuentados hasta el hartazgo en los géneros menores del teatro argentino (shows de varieté, revistas musicales, etc.), mientras que las caracterizaciones no pasaban de genéricas machiette. Nada de esto habría sido despreciable —más bien todo lo contrario— si se lo hubiera utilizado en función de propuestas más profundas” (Tirri, 1973: 169).

En efecto, la obra presenta el accionar de las clases populares como un problema para los sectores opuestos al peronismo, regidos por una tajante individualidad. La expresión con la que se cierra el primero de los cuadros que da inicio a la murga/manifestación anticipa la idea que se despliega en los que siguen: ¡*Los cagamos, mi general!* ¡*Los cagamos!* Así, la relación entre la masa peronista y los sectores burgueses se dirime a partir de dos lógicas que se excluyen. La estructura de la obra da forma a esa exclusión privilegiando la mirada de la burguesía urbana. De esta manera, el sujeto colectivo que *El avión negro* pone en escena se agota en la función de mostrar lo que la escena porteña ya venía mostrando desde hace tiempo: el egoísmo, la inoperancia, la cobardía de los sectores medios. Por eso las canciones de la murga expresan más los miedos que despierta en la clase media el posible regreso de Perón que los cambios que esa vuelta podría traer aparejados para las clases

populares y para la escena política argentina en la que, dos meses antes del estreno de este espectáculo, había hecho su aparición la agrupación Montoneros.

En la primera de las canciones se describe “un nuevo diecisiete” recuperando las imágenes más convencionales del movimiento que puso a Perón en el centro de la escena política: la plaza, el balcón, la comida y la bebida callejera, la fuente, el “San Perón”. De esta manera, desde el principio se comprende que no hay nada novedoso en este “nuevo” diecisiete, ni en el modo de representar al pueblo. La segunda canción condensa el descontento popular en relación con “pan dulce apolillado” y con “señoras pitucas y turcos en Torino”, mientras que la tercera plantea tímidamente la posibilidad de la lucha armada “Hemos salido por el regreso/ pero con eso no va a alcanzar. [...] Este es el pueblo que está de farra/ y agarra viaje si le dan paz/ pero si hay guerra también agarra/ porque a este pueblo, ya no lo paran más”. En la cuarta canción “el montón” se identifica con la periferia, el trabajo y la lealtad pero también con una franca incredulidad: “Aquí están,/ estos son,/ los que vienen del montón. [...] Los que empiezan a pensar que no hay nada que esperar”. La última de las canciones pone de manifiesto la reciprocidad violenta que enfrenta al pueblo con la oligarquía: “el odio que cultivan lo van a cosechar...”. Así, las canciones refieren el lugar que la clase trabajadora tendría en el hipotético regreso de Perón: reinstalar el mito peronista y evidenciar la violencia sobre la que se asientan las bases sociales del país.

Los *sketches*, por su parte, muestran las reacciones que tienen sujetos representativos de sectores políticos, militares y burgueses frente al avance de “los muchachos”. Estas reacciones, movidas en su mayoría por el miedo o por la incapacidad de cambiar, son imágenes que, aunque deformadas grotescamente, refieren una vez más la alienación del hombre de familia, del profesional, del militante, del funcionario, del gremialista, del militar, en fin, del individuo. Y es desde esa alienación que construyen una imagen del trabajador en términos de enemigo. En muchos de los cuadros la presencia externa de la murga/manifestación se proyecta en un personaje que interviene en la escena. La sirvienta, el afiliado, la paciente, el muñeco, el propio Lucho, representando la ovación para el fantasma del general, constituyen un muestrario de cómo evalúa la burguesía a los trabajadores desde su propia frustración, de modo que estos personajes (los peronistas) aparecen para iluminar aún más la precariedad de esos otros (los antiperonistas) que, sin embargo, siguen teniendo el protagonismo político en la acción. En este sentido, *El avión*

negro pone en escena el motivo histórico del peronismo para evidenciar, una vez más, los límites del pequeño burgués que sigue siendo el referente central de un teatro realista.

Efectivamente, en esta única obra del Grupo de Autores, se da forma a una voz popular colectiva que contrasta con la voz individual del sujeto medio. Sin embargo, su función como elemento dramático se subordina a la estructura y al punto de vista privilegiado por el realismo reflexivo. No se ponen de manifiesto nuevos modos de representar a la clase media a partir de la incorporación de la “masa peronista”; por el contrario, esta incorporación no modifica sustancialmente las prácticas de significación que daban forma dramática a la experiencia social en la década anterior. En *El avión negro*, el vínculo social sigue siendo una relación entre individuos. Poner en escena a la masa peronista no resulta todavía un cambio significativo en los modos de entender la relación entre teatro y sociedad, puesto que a esa aparentemente novedosa aparición, se sigue configurando la experiencia social en los mismos términos estéticos.

Por eso resulta tan difícil hablar de elementos brechtianos en esta obra. La estructura en cuadros y la utilización de canciones tienen funciones que no la acercan a una perspectiva épico-didáctica sino que la alejan definitivamente. En el teatro brechtiano las *songs* son un recurso de distanciamiento que opera por el cambio de forma. Del mismo modo, las estructuras no secuenciales de Brecht apuntan a la ruptura de la lógica causal. En *El avión negro* nada de esto sucede; las canciones tienen una función diegética muy evidente y su utilización se justifica a nivel de la intriga: en el primer cuadro se forma la murga/manifestación en torno al bombo y el desarrollo de la obra consiste en mostrar diversas situaciones que se producen como consecuencia de su paso por las calles de la ciudad. Ninguna de las cinco canciones opera como un quiebre formal que distancie la acción, el contenido de la obra justifica su aparición permanentemente. Podemos decir que no hay una refuncionalización del modelo brechtiano puesto que los procedimientos o aspectos dramáticos que podrían corresponderse con esto son, para este caso, variaciones del sistema realista reflexivo.

3. Causa/efecto

En junio de 1971, se estrena *Ceremonia al pie de obelisco*, de Walter Operto. Se trata de una obra claramente programática cuya propuesta formal tiende a la articulación entre

procedimientos del realismo reflexivo y del modelo brechtiano. Esta característica formal hace que, junto con *La gran histeria nacional* de Patricio Esteve, se vuelva paradigma de un modelo paródico en el que se equilibran los procedimientos de una y otra tendencia.

Por un lado, continuaron con la preceptiva inaugurada por *El avión negro*, que funcionaba bajo el principio constructivo del encuentro personal y de artificios como los personajes “embrague”, y por otro, los alternaban con procedimientos que privilegiaban el distanciamiento: el texto como mundo propio, el traslado al pasado, la narración como intento de explicación de la realidad, la estructura fragmentaria, en cuadros, el final abierto de apelación al público, el uso de citas (Pellettieri, 2003: 481).

En efecto, se pueden reconocer en *Ceremonia al pie del obelisco* muchos procedimientos que remiten al modelo brechtiano, sin embargo, su uso no implica un efecto de distanciamiento. En esta pieza, “el país está connotado alegóricamente por un manicomio” (Esteve, 1995: 124) y “la metáfora de la historia nacional actuada por los locos implica un grado muy intenso de sátira social” (Pellettieri, 2003: 481). La función de los elementos brechtianos está en estrecha relación con procedimientos realistas como el encuentro personal o el personaje “embrague” y se reduce a hacer implícita la causalidad de la acción. En este sentido, esos procedimientos no conllevan el “extrañamiento” de la acción, no muestran su carácter históricamente motivado; por el contrario, refuerzan la idea de que la historia es un devenir causal que puede explicarse desde su consecuencia más inmediata: el presente.

La acción central consiste en señalar ese devenir con la intención de hacer visible *en la escena* la necesidad de un cambio de dirección. Juan, el personaje que más claramente cumple la función de embrague, señala permanentemente la posibilidad de ese cambio, lo vuelve el tema de su discurso, su razón de ser en esa acción (Sikora, 1992).

EMILIO: ¡Acá tienen un nuevo compañerito: Juan Fuerte!

(JUAN LEVANTA LA CABEZA Y SE DIRIGE AL PÚBLICO)

JUAN: ¿Saben cuánto gana un peón de panadería? Treinta pesos mensuales. Yo soy maestro de pala y gano cuarenta. Pero no todos pueden ser maestros de pala. La mayoría gana treinta o menos. Yo gana cuarenta y no me alcanza para vivir. (RISAS. JUAN SE VUELVE HACIA LOS LOCOS Y LES HABLA) ¿Cómo hacen los que ganan treinta? Se lo dije al patrón y me dijo: “Seguí jodiendo que vas a terminar en un calabozo...” Mi mujer me dijo lo mismo: “Tené cuidado, Juan” me dijo. ¿Y lo que cuesta comer? Todos los días hay aumentos. El patrón aumentó el pan y a nosotros mierda de aumento. El rusito, un compañero que gana treinta, dejo

de mandar los chicos a la escuela. No puede comprarle zapatos y en la escuela le exigen zapatos. “Mejor que vayan a trabajar” me dijo. Y eso no es mejor.

Si como señala Peter Szondi, el distanciamiento brechtiano consiste en la necesidad de volver formal un elemento que comúnmente se define como contenido de un enunciado, podemos decir que en la obra de Operto esto se cumple parcialmente. En *Ceremonia al pie del obelisco* la historia es un elemento que, aunque se vuelva objeto de actuación por parte de los locos, nunca pierde su carácter de tema que debe ser tratado para que el público pueda “hacer el final de esto”. Se espera que el espectador comparta la conciencia de cambio²⁶ que tiene la obra y, en ese sentido, la historia ayuda a que la imagen del manicomio muestre “el mundo como es” y no “como se va transformando”. No hay sucesos por descubrir detrás de los sucesos “naturalmente” históricos que acontecen en ese lugar que se presume “extraño” para la historia pero que, como la misma obra se ocupa de demostrar, no lo es: la necesidad de la identificación entre el país que la historia ofrece y el manicomio que el teatro construye es más que transparente.

EMILIO: Amigos, tengo una buena noticias para todos. Este es un día de fiesta. Ayer inauguramos el subte Constitución-Retiro y hoy le toca el turno al obelisco. Escuchen la palabra de nuestro intendente.

TURCO: Por fin lo encerraron al loco ese.

BASILE: Este obelisco será con el correr de los años, el documento más auténtico de fasto glorioso del 400 aniversario de la ciudad. Dentro de las líneas clásicas en que se erige es como una materialización del alma de Buenos Aires que va hacia la altura y se empina sobre sí misma...

JUAN: Y se hace mierda contra el cielo.

(DESORDEN GENERAL. LO HACEN CALLAR.)

BASILE: ...que se empina sobre sí misma para mostrarse a los demás pueblos y que desde aquí proclama su solidaridad con ellos. (LUCRECIA, MIRTA Y AZUL SE REFRIEGAN CONTRA EL OBELISCO. EL INTENDENTE SE INTERRUMPE Y EMILIO LO CONSULTA).

EMILIO: ¡Qué es esto!

BASILE: Una proyección fálica, enfermero.

²⁶ Nos parece pertinente señalar la diferencia que existe entre una obra que muestra la conciencia de un cambio social y una obra que torna socialmente disponible un cambio de conciencia. Esta diferencia radica en que, en el primer caso, la conciencia es entendida como una construcción abstracta, hecha de una suma de conceptos que definen y categorizar una realidad dada; en el segundo caso, la conciencia es entendida como una práctica social: “la posesión, a través de desarrollos y relaciones sociales activas y específicas, de una capacidad social precisa, que es el sistema de signos” (Williams, 2009: 61).

El manicomio se propone como el contexto natural de la historia argentina y desde esa “naturalidad” justifica el cambio del presente y el olvido del pasado. No hay grietas entre el motivo histórico de la inauguración del obelisco y la locura de los personajes, los procedimientos dramáticos, aun siendo evidentemente teatralistas, promueven una identificación por parte del público que garantice la sustitución del primero por la segunda. La relación entre la historia y la ficción teatral se desarrolla en el cómodo espacio de la referencialidad, evitando la experiencia disensual que podría generarse si el universo de la historia mostrara las contradicciones de eso que llamamos locura y el universo de la locura mostrara las contradicciones de eso que llamamos historia. Esto, que significaría ir más allá de la supuesta causalidad entre el sentido de la obra y la reacción del público, en la obra de *Operto* todavía no llega a realizarse.

La apelación final al público muestra el modo en que la lógica estética explicita la intencionalidad de la obra como un aspecto necesario de su eficacia crítica. Este procedimiento, que en general se corresponde con el quiebre de la ilusión, busca a todas luces un efecto didáctico pero no por eso un efecto distanciador. La premisa política de la obra podría resumirse en “hay que cambiar la historia porque lo que el pasado nos trae es una locura” y el final no hace más que reclamar en el público la misma intención y la misma mirada realista reflexiva respecto de la historia.

4. Poder joven

La gran histeria nacional, de Patricio Esteve, se estrena en abril de 1972. Es otra obra paródica en la que al discurso escolar sobre la historia se le contraponen su derivación en “histeria”. Si la historia oficial está a cargo de una maestra y su inefable “manual de historia de Grosso”. La versión histérica tiene como figura central a una madama de burdel, “espacio modesto y despreciable” por el que también pasan los acontecimientos históricos. El acto único se organiza en cuadros que constituyen momentos pregnantes de la historia nacional: “Llegan los gallegos”; “Gente como uno”; “La gloriosa”; “La triple”; “Los panqueques”; “Vuelven los gallegos”; “Tiempos de derecha”; “Por la vuelta”; “Poder Joven”.

Si bien en la obra se utilizan procedimientos brechtianos como la fragmentación de la acción, la inclusión de canciones o la voz de un relator, no tienen como fin el distanciamiento sino el refuerzo del efecto paródico respecto de referentes muy concretos de la historia argentina, condensados en los títulos de cada cuadro. Por eso, cada uno de esos cuadros se arma con una estructura que garantice la referencialidad de la escena respecto del acontecer histórico. La voz en off de la maestra, con el estilo típico del manual, introduce el acontecimiento de la historia oficial que será parodiado; el cuadro paródico se ocupa de deformar ese acontecimiento de modo que pierda el carácter solemne que el discurso escolar le imprimió. Así, antes del cuadro titulado "Gente como uno" aparece el siguiente parlamento:

Voz de Eudósia en off. – El 25 de junio de 1806, a mediodía, los ingleses desembarcaban ya tranquilamente en la playa de Quilmes y atravesando los bañados, ocuparon la población a las 3 de la tarde, sin ser molestados en absoluto. Sobremonete, mientras tanto, puso a salvo los fondos de las cajas reales, enviándolas a Luján para que, de allí, fueran llevadas a Córdoba... Luego se ocupó de tomar las disposiciones necesarias para huir con su familia hacia Luján.

Una vez que el acontecimiento aparece solemnemente explicitado, se da lugar a la parodia.

GENTE COMO UNO

(Salón de prostíbulo. Sofá grande, algún cuadro muy viejo. Se escucha algún minué acompasado o algún rigodón decadente. Madame, muy compuesta en su sofá, se abanica furiosamente, mientras aguarda.)

MADAME. – ¡Ay, mi Dios! Cada día se hace más difícil vivir en esta aldea de mala muerte. El calor es agobiante, la gente groserísima y un cache y las mismas fatales. ¿Quién habrá sido el infeliz que le puso Buenos Aires a este pozo infecto? ¡Y para colmo, nadie viene a esta casa, tan concurrida en otros tiempos! ¡Ah, qué época la de Nicolás del Campo, marqués de Loreto! ¡Ese sí que era todo un señor! ¡El mismo Arredondo, medio liberalote, pero de todos modos preferible a esta chusma de hoy! Aunque el mejor de todos fue Gabriel Avilés y del Fierro, marqués de Avilés. Con el tuvimos el primer diario, el telégrafo mercantil, con el zafado ese de Francisco de Cabello y Mesa. ¡Qué hombre! *(Suspira.)* Gente fina, gente como uno y... *(Se abanica más furia)* ¡Y no viene nadie! *(Ruidos en la lejanía, tiros, gritos.)* ¡Mi Dios! ¿Qué es eso?

(Entra con rapidez don Saturnino, viejo ridículo.)

SATURNINO. – *(Con reverencia exagerada)* ¡A sus pies, señora!

MADAME. – ¡Don Saturnino! ¡Don Saturnino! Dichosos los ojos... Picarón, hace tiempo que no se lo veía por esta casa... ¿Tan mal lo tratamos?

SATURNINO. – (*Esponjándose*) ¡Al contrario, madame, al contrario! Pero usted sabe que las obligaciones, las arduas tareas de estos tiempos tan difíciles y tan revueltos... Cuando usted llegó a estas tierras, otro gallo cantaba...

MADAME. – ¿Y el virrey?

MADAME. – ¡Ay! Estaba recordando aquellos varones, aquellas estirpes gloriosas y no esta chusma vulgar que hoy nos rodea... Y a propósito de chusma, ¿Qué son esos gritos en la calle?

SATURNINO. – ¡Chist! ¡Estamos salvados! Se acabó esta ralea de gallegos sucios, y presuntuosos y de italianitos resentidos. ¡Llegan los ingleses!

MADAME. – (*Santiguándose.*) ¡Pero son unos herejes, don Saturnino!

SATURNINO. – ¡Son finísimos, madame! Y traen libras esterlinas...

MADAME. – ¡Ajá! ¿Con que libras esterlinas, eh?

SATURNINO. – Su negocio prosperará horrores y con gente bien educada, que no levanta la voz, gente limpia, gente de alcurnia, gente como uno.

SATURNINO. – (*Con precauciones, mira debajo del sofá, atisba a ambos lados del escenario y luego recita con énfasis*) ¡Al primer cañonazo de los valientes/ Huyó don Sobremonte con sus parientes!

En esta escena, la parodia consiste en mostrar las invasiones inglesas y la huida de Sobremonte desde la perspectiva de una prostituta y un viejo miserable, contemporáneos del hecho. En este sentido, la obra de Esteve desplaza el foco del manual y muestra el acontecimiento histórico desde los márgenes institucionales. Esta representación del pasado, que hace ingresar a actores de la historia que el discurso escolar no menciona, busca develar para el espectador los límites de la historia oficial como relato. Por eso, queda claro que para sus fines la representación escolar y la representación paródica tienen el mismo referente. Es en esta referencialidad común en donde reside la eficacia crítica de la parodia.

Los últimos dos cuadros muestran los momentos de la historia reciente que la voz oficial no puede comentar pero que se condensan en los títulos de los capítulos correspondientes del manual: “El régimen de Perón era una dictadura” y “La unidad espiritual de las fuerzas armadas”. Las representaciones de período peronista y de la constitución de un movimiento revolucionario son apenas paródicas; la canción final resume la intención política de mostrar la necesidad del cambio social y la revolución como el único camino. Los procedimientos épico-didácticos exhiben permanentemente la intención de quitarle solemnidad al discurso de la historia de modo que pueda haber lugar en él para “el poder

joven” que se presume desacartonado, irreverente, paródico. En este sentido, suspenden la posibilidad de la distancia estética para ponerse al servicio del develamiento de esa opción como la única posible.

El predominio de las lógicas mimética y ética se evidencia también en la necesidad de agregar para el reestreno en 1983 dos cuadros que refieran los gobiernos de Isabelita y de la junta militar y de eliminar el cuadro “Poder Joven”. Como señala el autor en una nota que acompaña la publicación de la obra, “los acontecimientos de aquellos días y la necesidad de actualizarlos” lo movieron a añadir dos nuevos cuadros y a suprimir el último de 1972, titulado “Poder joven”, del que sólo se dejó la canción final como epílogo de la obra. Esta modificación se realiza a fin de garantizar la eficacia representativa de la parodia, que efectivamente depende de su relación con la realidad inmediata del espectador. La historia entendida como un devenir causal obliga a dar continuidad al develamiento paródico del pasado de modo que el presente de ese segundo estreno pueda seguir siendo “la realidad que hay que cambiar”.

Tanto el Grupo de Autores, como Walter Operto y Patricio Esteve entienden y explotan al máximo la relación referencial e intencional que el teatro puede establecer con la historia. Desde la perspectiva de estos artistas, el motivo histórico es un contenido fundamental del teatro político porteño que se gesta al calor de una impronta revolucionaria. Sus obras ofrecen modos diversos de representar y denunciar el pasado, formas dramáticas que orientadas por las lógicas mimética y ética, garantizan su compromiso con el cambio social.

5. El motor de la historia

La segunda obra de Ricardo Monti, *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones*, se estrena en el teatro Payró en octubre de 1971. También este espectáculo es el producto de un grupo, pero en este caso conformado por el autor, el director, los actores y los técnicos identificados con una sala: el grupo del Payró. Este trabajo grupal queda registrado en un texto preliminar que acompaña la publicación del texto dramático realizada al año siguiente del estreno. En “Nacimiento y

vida”, el dramaturgo y el director explican el proceso de producción de la obra y su objetivo.

El texto dramático presenta, siguiendo la preceptiva brechtiana, una estructura no secuencial, dividida en cuadros: representaciones independientes que un narrador llamado “Teatro” introduce cada vez, presentando a los otros personajes y estableciendo una distancia que deshace la ilusión de realidad y acentúa el hecho teatral. Se introducen canciones para producir cambios de forma en la estructura dramática; se utilizan juegos de palabras, contrastes, desenmascaramientos y lógicas erróneas; se incorporan citas de textos (históricos, políticos, literarios) y se insinúan como trasfondo de la acción sucesos históricos y políticos. A esta estructura se suman las implosiones, que son “los momentos de la obra en los que se pasa del juego externo al recuerdo subjetivo y a la evocación de una problemática individual” (Monti y Kogan, 1972). Las implosiones confrontan la escena pública con la interioridad de los actores, esa “historia secreta” que se vuelve así un instrumento más para capturar una parte de la realidad nacional y discutirla. Aparece inserto en el texto también un “interrogatorio” escrito por Jaime Kogan, el director de la puesta.

Quienes se ocupan de analizar el teatro político de los inicios de la década de 1970, la poética de Ricardo Monti, o esta obra en particular, coinciden en destacar la presencia de algunos procedimientos característicos de la poética de Brecht. Sin embargo, no se analizan en tanto generadores de distanciamiento sino en tanto procedimientos subordinados a la intencionalidad que autor y director explicitan en el preliminar. Parecería, entonces, que *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones* “retoma en caracterización y funcionalidad los artificios del autor alemán, sólo que para servir a una semántica diversa. [...] la parodia como principio constructivo, estaba más al servicio de una concepción romántica y mesiánica que de las explicaciones y la semántica del materialismo dialéctico”. (Pelletieri, 1996:39). Julia Elena Sagaseta destaca elementos brechtianos como la presencia del personaje “Teatro”, las *songs*, la construcción de personajes alegóricos, pero cuando señala la utilización de lenguajes dramáticos diversos como la moralidad, la farsa y el circo para organizar genéricamente los materiales de los dos actos que componen la obra, no relaciona este procedimiento con las formas del efecto

de distanciamiento propuesto por Brecht (Sagaseta, 1989: 230). Patricio Esteve, siguiendo los trabajos de Jorge Monteleone y Peter Podol, destaca el carácter farsesco y paródico de la obra así como también la visión surrealista como forma de revisión crítica de la historia argentina.

En efecto, en *Historia tendenciosa de la clase media argentina...* los procedimientos epizantes²⁷ son más obvios que en *Magnus*, especialmente por la aparición de un personaje que se presenta como el organizador de la representación y que desde allí sostiene una permanente relación con el público. Sin embargo, no es este procedimiento el principio constructivo de la obra. Una vez más Monti trabaja sobre ese otro aspecto de la poética de Brecht: el distanciamiento lingüístico como dinámica estructural de la obra. El gesto, la máscara, la expectativa frustrada, la heterogeneidad de lenguajes siguen siendo funcionales a esa dinámica; sin embargo, así como el *gestus* era en *Magnus* un recurso fundamental, en *Historia tendenciosa de la clase media argentina...* lo es el trasfondo histórico de la acción. Un motivo histórico preexistente se desarticula de manera que algunos de sus aspectos más reconocibles puedan funcionar como componentes formales de la escena. La historia aparece dispersa en los diferentes niveles del drama: puede ser un componente de la acción, de la intriga, de la construcción de los personajes, del tiempo y el espacio, del discurso. Así, la historia elude permanentemente su lugar de contenido de la escena y la relación entre teatro e historia se desplaza: ya no se trata de ver cómo la escena refiere la historia, se trata de ver cómo elementos que reconocemos como históricos construyen la escena.

La segunda escena del primer acto comienza con la presentación de los personajes que estarán involucrados en ella: “un aristócrata nativo”, “uno de esos hijos de tendero que tomaron posesión de nuestra dilatada llanura”, Boñiga, y “su doble largo tiempo de la historia, el rubicundo Mr. Hawker”. Luego de la presentación a cargo de Teatro, el maestro de ceremonias, se establece lo que harán estos personajes.

BOÑIGA. – Bueno, vaya querido, que tengo que terminar con Mr. Hawker un partido muy importante. (*El teatro sale. Pausa. Boñiga y Hawker se miran. Son dos aves de rapiña.*)

BOÑIGA. – Creo que le toca a usted, Mr Hawker.

MR. HAWKER. – Sí, tiene razón. ¿Dónde está la pelota? (Boñiga se la señala).

²⁷ Ver nota 16.

La escena se arma como una actividad de esparcimiento entre dos amigos; sin embargo, lo que se dirime bajo esa forma lúdica es un asunto de interés nacional para Inglaterra y Argentina. El partido de cricket presta su lógica distendida a un acuerdo internacional en el que se jugaron los beneficios de uno y otro país en el intercambio comercial. El distanciamiento paródico se genera en el contraste que provoca la interposición de una lógica errónea en un motivo histórico preexistente. ¿Esta escena se refiere al tratado Roca-Runciman? No podemos asegurarlo, sí podemos decir que operan algunos elementos que son rescatados de ese motivo histórico y puestos a funcionar en la dinámica estructural de la escena.

BOÑIGA. – Habrá advertido, Mr. Hawker, que nuestras tratativas se arrastran penosamente desde hace varios días.

MR. HAWKER. – yo soy viejo amigo, usted no tanto. La vejez me ha enseñado a ser paciente. ¿Tira?

BOÑIGA. – Sí. (*Tira.*) Mr. Hawker, nuestros gobiernos han mantenido una relación ejemplar durante varias décadas. Hablando en términos metafóricos le diría que nosotros jugamos aquí una partida que comenzaron nuestros abuelos. (*Mr. Hawker se detiene.*)

MR. HAWKER. – ¡Magnífica! (*Vuelve a lo suyo.*)

BOÑIGA. – ¿Qué?

MR. HAWKER. – La metáfora. Magnífica.

BOÑIGA. – Con ardor hemos incorporado su cultura.

MR. HAWKER. – ¿Incorporado?

BOÑIGA. – Sí, Mr. Hawker, absorbido.

MR. HAWKER. – ¿absorbido?

BOÑIGA. – (*Con fastidio*) Chupado, Mr. Hawker.

MR. HAWKER. – Ah, sí, lo han hecho muy bien.

BOÑIGA. – Y no solamente su cultura, Mr. Hawker. Técnicas, capitales, progreso, en fin. ¿Qué eran estas tierras antes de que la descubriera el genio inglés? Pastizales, desiertos donde vegetaba tristemente el ganado.

MR. HAWKER. – Esas pobres vacas.

BOÑIGA. – Por eso, cuando ustedes necesitaron instalar ferrocarriles no opusimos ningún reparo. Todo lo contrario, no exigimos la menor participación. Dejamos todo en sus manos, con absoluta confianza.

MR. HAWKER. – One second, please. (*Tira. Falla.*) ¡Goddam!

BOÑIGA. – Otra vez será, Mr. Hawker. Pero nos conformamos. ¿Y por qué?

MR. HAWKER. – (*Cortante.*) Su turno.

BOÑIGA. – ¡Ah, perdón! (*Tira al descuido.*) Pero nos conformamos, ¿y por qué? Porque teníamos plena confianza en la palabra de Inglaterra. Un amplio mercado para nuestras carnes y buenos precios.

MR HAWKER. – ¡Los tiempos cambian!

BOÑIGA. – ¿Cómo?

MR. HAWKER. – Los tiempos cambian, querido. Retracción en el mercado. Hay que bajar los precios y comprar menos.

BOÑIGA. – (*Severo*) Mr Hawker, usted está poniendo en tela de juicio compromisos seculares.

En el contexto de una actividad social, como un partido de **cricket**, el comportamiento de Hawker y Boñiga tiene cierto sentido, pero resulta extraño ese **otro** contexto, el del tratado de comercio internacional que interfiere permanentemente. Como muy bien señala Hawker, cuando Boñiga intenta defender los intereses del país, indefectiblemente “está arruinando un hermoso partido de cricket”. No es el hecho histórico puntual el eje de la escena sino la lógica que lo motiva. Esta lógica se hace visible en el cruce con otra, en este caso, la del partido de cricket. La tensión entre esas dos lógicas reconfigura la experiencia histórica, no la revela ni la modifica. Pone al teatro en otra posición respecto de la historia que no es la del develamiento de su verdad sino la posibilidad de asociar algunos de sus elementos en nuevos contextos. Un motivo histórico tan reconocible como el de las relaciones entre la oligarquía terrateniente argentina y el capital británico tiene para ofrecer el efecto estético que produce su desarticulación y utilización en la construcción de la escena. Lo que Rancière llama experiencia de disenso tiene que ver con esta particular percepción de lo que acontece dramáticamente: la referencialidad y la intencionalidad del espectáculo quedan suspendidas en la mirada estética que los procedimientos de distanciamiento con sus interrupciones y contrastes provocan. Esta suspensión abre un espacio para la reconfiguración disensual de la experiencia, una distancia que habilita nuevas capacidades para el artista y el espectador; en las posibilidades de esa apertura reside la eficacia crítica del régimen estético de la obra dramática.

En este sentido, la historia no aparece en esta obra como una configuración externa que la escena representa de una determinada manera (realista, grotesca, paródica). Se la reconoce en fragmentos, alusiones, en formas dramáticas que entrelazan lógicas diversas. El procedimiento de distanciamiento objetiva la conciencia de que si el teatro puede constituir

una alegoría de la historia, también la historia puede ser el elemento constitutivo de una alegoría teatral.

TEATRO. – Aquí tenemos ya reunidos a algunos personajes de nuestra historia. A una señal mía se dará comienzo a esta extraña alegoría. *(Unos segundos antes ha aparecido el obrero. Si bien el teatro no lo ha visto, los otros personajes lo perciben inmediatamente y lo observan con asombrado silencio. Pola carraspea.)*

TEATRO. – ¿Qué pasa, Pola?

POLA. – Perdón, ¿usted tenía más invitados?

TEATRO. – No, querida; debe ser un error. *(Va hasta donde está el obrero. Tímidamente.)*

Buenas noches, señor. Me temo que su presencia aquí se debe a una lamentable confusión.

OBRERO. – Todo puede ser.

TEATRO. – ¿Cómo “todo puede ser”? ¿No se dio cuenta de que acá ni corta ni pincha?

PELUDO. Más vale morir de pie que sentado.

TEATRO. – Esta obra se refiere a la clase media. Ud. No tiene nada que hacer aquí...

OBRERO. – No importa, don, vine a descansar.

TEATRO. – ¿Descansar, querido? ¿A estas horas de la noche? Vaya, vaya, a la cama que hay que madrugar.

PELUDO. – La riqueza se crea en el duro trajín de las fábricas, los cuarteles, las escuelas y los quilombos.

MR. HAWKER. – ¿Quilombos?

BOÑIGA. – Sí, señor, brothel...

MR. HAWKER. – ¡Oh, yes! *(Guiña el ojo de manera picaresca y le pellizca el trasero a Pola, que pega un alarido. Esta parece ser la señal para que se arme una descomunal confusión.)*

TEATRO. – Pero, vayasé, querido, ¿no ve que le altera los nervios a la dama? *(Todos se acercan amenazantes al obrero que empieza a cantar la internacional.)*

BOÑIGA. – ¡Anarcosindicalista! ¡Ácrata!

POLA. – ¡Andá al conventillo, bolas tristes! ¡Gilastrún! ¡Laburante!

PELUDO. – ¡Que nadie se bata en retirada! *(Todos rodean al obrero y empiezan a golpearlo.)*

TEATRO. – ¡Bueno, basta! *(Los actores quedan inmóviles. Pausa)* Nada de lucha de clases en escena. Este es un lugar de esparcimiento y cultura. Vamos a la escena del piringundín. *(los actores obedecen.)* ¡Escenografía! ¡Luces! *(Bajo la dirección del teatro, la escena se transforma en un piringundín de principios de siglo. Ambiente sórdido. Algunos elementos escenográficos. Dos zonas de luz con dos mesas y sillas. En la mesa de la derecha se ubican Mr. Hawker, Boñiga y Pola. En la de la izquierda, el borracho y el peludo. Un mozo con delantal blanco. En la penumbra del fondo parejas bailando. Música de época –algún milongón, etc. La zona de la derecha está bañada en una luz dorada. En la de la izquierda*

algunos tonos verdes. La composición debe ser pictórica – un Rembrandt – El borracho y el peludo acompañan sus diálogos con gestos conspirativos casi operísticos – gestos quebrados: la imagen de “La última cena” de Da Vinci – El teatro puede guiar y hacer manifiesto este trabajo con indicaciones al iluminador.)

TEATRO. – No, ese azul no me gusta. Poné un ocre. Eso es. Un poco más de penumbra al fondo. ¡Un Rembrandt perfecto! (*Humo de tugurio en escena. Voces de borrachos y risas canallescas en el fondo.*) (*Al público*) Ahora sí, señores: tres décadas de la historia argentina. Del 900 al 30. (*Sale. Diálogo de la mesa de la derecha se eleva en una carcajada.*)

En este fragmento, el efecto de distanciamiento se sostiene por el procedimiento de la escena dentro de la escena que opera de manera similar a la que se veía en *Magnus*. En el proceso de montaje, la aparición del obrero perturba el devenir “natural” de una representación que tiene a la clase media como protagonista. La mimesis teatral se ve amenazada por esta figura que ingresa sin ninguna función particular más que la del “estar ahí”. La escena constituye el choque de dos regímenes de sensorialidad: el consensual, que dice que “el obrero se tiene que ir a dormir porque mañana tiene que madrugar” y el disensual, que ubica a esta figura en un espacio distinto del que esa frase señala. Los otros personajes defienden su derecho sobre ese “hueco ardiente”, luchan por mantener el protagonismo de la acción dramática. Teatro, en su carácter de director, detiene el desacuerdo escénico en beneficio de la ilusión histórica: “Nada de lucha de clases en la escena. Este es un lugar de esparcimiento y cultura”. En *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los sucesos en los que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones*, el obrero es una presencia escénica que no se adapta al lugar que la historia le adjudica sino que, por el contrario, es un cuerpo que señala que “todo puede ser”, un cuerpo sin un lugar asignado. Esta reconfiguración estética se continúa en la interposición de frases hechas, lugares comunes *sutilmente alterados* que son enunciados por Peludo como posible justificación de esa presencia: una frase como “más vale morir de pie que vivir de rodillas”, asociada al pensamiento revolucionario, se transforma en el absurdo “más vale morir de pie que sentado”; la premisa idealista “La patria se hace en las fábricas y en las escuelas” se convierte en una capitalista: “La riqueza se crea en el duro trajín de las fábricas, los cuarteles, las escuelas y los quilombos”. Estas alteraciones de la forma vuelven “extrañas” esas frases que configuraban una realidad dada. Resultan más extrañas aún cuando son

enunciadas por un personaje cuyo nombre remite al sobrenombre de un líder político al que no se puede identificar directamente ni con la frase original ni con su reformulación. Este procedimiento no promueve la identificación de este personaje con su referente histórico, por el contrario, parece estar apuntando a la disolución de esa posible identificación.

Las tres décadas de la historia argentina que menciona Teatro para dar pie a la representación que tan meticulosamente ha construido, no están referidas sino que funcionan como elementos distanciadores bajo la forma del trasfondo y la cita. Los elementos históricos sirven para elaborar una escena de malevos que se pelean por una mujer y que, inexorablemente, se resuelve con el tópico del duelo. La muerte de Peludo no refiere la caída de un líder político, ni refiere la muerte de un malevo, refiere aquello que subyace a ambos acontecimientos, algo que apenas se puede entrever en la imagen “evangélica” que la escena construye.

PELUDO. – Ah...qué...qué frío...qué humo...Ah...perros sangrientos...Pola...¿Dónde está Pola? Pola, no me abandonés a estas horas de la noche. El camino es largo...Hace frío, está muy oscuro...Hay perros... Les brillan los ojitos...¡Fuira, perros! ¡Ah, Pola era blanca y pura como una magnolia...en los zaguanes...de Balvanera! *(la escena es casi solemne, evangélica. El peludo cae varias veces y el borracho acude a ayudarlo. En determinado momento, el borracho saca un pañuelo y lo aplica sobre la cara del Peludo. Este se queda en el foro, de rodillas frente al público. Se incorpora con cierta irritación.)* Ah, ¿y me van a dejar ir así nomás? *(Pausa. Absoluto silencio de los demás. Con una última y hosca mirada en torno.)* Por mí se pueden ir todos a la mierda. *(Cae de bruces. El borracho queda a su lado.)*

En *Historia tendenciosa de la clase media argentina...*, como en *Magnus*, el componente arquetípico de los personajes y la dimensión mítica y ritual del tiempo y el espacio generan una discontinuidad que pone a disposición de la conciencia asociaciones y disociaciones heterogéneas, rupturas y saltos sin transición de una zona de realidad a otra. En la escena de la muerte del peludo, el contenido histórico queda reducido a una posible asociación de nombres. La referencialidad y la intencionalidad se subordinan a la contundencia del cruce de los lenguajes histórico, bíblico y literario, a la reconfiguración de lo dado; en fin, a la objetivación de un cambio de conciencia: la forma estética vuelve consciente la idea de que detrás de la experiencia histórica existen otras formas de experiencia, puntos de conexión fantasmáticos que encuentran su materialidad en la escena. Así, el teatro torna disponible una forma disensual que implica el reconocimiento de la tensión entre por lo menos dos

regímenes de experiencia: el que señala a la historia como la materia de la experiencia humana y aquella que descubre que esa experiencia se hace también de otros materiales menos tangibles pero no por eso menos reales. En este punto, resulta pertinente focalizar el parlamento de *Teatro* que da inicio a la obra.

TEATRO. – *(Al público.)* Reunidos esta sórdida noche... *(Pausa.)* En noche de ambiguos contornos... *(Pausa.)* En la noche ecuménica de nuestro tiempo yo asumo desde este instante la representación de la fugaz experiencia del teatro. Amén *(Pausa.)* ¡Qué silencio! *(Breve pausa)* ¡Este hueco ardiente es mi dominio! ¡Aquí armo y desarmo mis juegos! Fantasmas pálidos o brillantes. Simuladores de vida. *(Pausa.)* ¿Siguen estando ahí? *(Mientras se acerca paso a paso hacia proscenio)* Ruido pesado, a respiración. Un enorme animal tenso en la oscuridad, agazapado para saltar. *(Pausa tensa)* Bueno, basta de juegos. Mi misión acá es simple: vigilar la coherencia del espectáculo. Dentro de unos instantes, este vacío se poblará de personajes y símbolos de nuestra historia. Aclaremos que no tenemos ninguna pretensión de objetividad. Además no nos vamos a basar solo en hechos públicos. Hay otra historia, una historia secreta, que cada tanto asomará a este escenario. En esos momentos, los actores hablarán de ellos, de su propia historia personal, o de cosas que vivieron de cerca. En fin. *(Pausa. Se acerca mucho a proscenio. Se pone en cuclillas. Susurra casi)* La señora que les voy a presentar en primer término tiene un carácter muy particular. .. Cuesta un poco definirla. Quizá nunca existió realmente fuera de nuestra imaginación. Pero es suficiente escarbar un poco en cada uno para encontrarla. La hemos bebido junto con la leche materna. Alimentó ardientes fantasías en las camas revueltas de la adolescencia. Y si alguna vez creímos que la habíamos perdido, la reencontramos fugaz en algún momento de euforia y triunfo. *(Se incorpora. Sus palabras van adquiriendo un tono vibrante.)* Me refiero a alguien cuyo nombre puede entenderse como sinónimo de felicidad, de poder, de *joie de vivre*... A alguien que es el placer de la existencia, la pura ganancia, la plusvalía de nuestro corazón... ¡LA GRAN VEDETTE POLA! ¡EL MOTOR DE LA HISTORIA! *(Entra Pola desastrosa, rengueando.)*

Se trata de un texto complejo que desde las primeras palabras asume *el gesto básico de la demostración*.²⁸ Encontramos un personaje que se exhibe como el que construye la representación. La noche, coordinada temporal y por lo tanto histórica, es “sórdida” y “de

²⁸ Reinhold Grimm explica este procedimiento de distanciamiento frecuentemente utilizado por Brecht, partiendo de una cita del propio autor: “La función teatral es susceptible de distanciamiento en su conjunto mediante la inserción de prólogos, preludios o proyección de inscripciones”. A través del prólogo se acentúa el hecho teatral, se recuerda al público cuáles son sus derechos y obligaciones, se fija fuertemente el gesto básico de la demostración. [...] Este momento puede cobrar mayor relieve aun si se pone en escena un locutor o un director de teatro que reparte los papeles o presenta a los personajes. [...] El hecho de que los personajes se presenten a sí mismos representa a su vez solo una parte del *dirigirse abiertamente al espectador*. Nuevamente, el actor se sale de su papel y rompe, tanto para sí mismo como para el espectador, la ilusión del escenario (Grimm, 2004: 57-59).

ambiguos contornos". En esa "ecuménica" temporalidad, que involucra a artistas y público "reunidos", se instala, en el instante mismo de esa enunciación, "la fugaz experiencia del teatro": ¿Qué es la experiencia del teatro presentada en estos términos sino ese salto en el continuum de la historia que reclama Benjamin para la historiografía materialista? ¿Qué es para Monti ese salto sino el pasaje sin transición hacia diferentes zonas de realidad?

El público es un animal agazapado, listo para saltar sobre los dominios de ese hacedor de "fantasmas pálidos o brillantes". ¿Qué espera agazapado el espectador? Eso que permanentemente le será escatimado cuando lo que se presenta como conocido (el motivo histórico) parece al mismo tiempo extraño (Irigoyen/Peludo/malevo). Antes de pasar a los "hechos", "Teatro" muestra la relación vital que el espectáculo tiene con el espectador. Relación que se sostiene en el supuesto de que lo que se representa no es otra cosa que la fugacidad de la experiencia, ese hueco ardiente que se abre frente al silencio de la expectación.

Hechos públicos y privados conformarán el devenir de la ficción que empieza nada más y nada menos que con la presentación de Pola, un personaje cuyo único rasgo distintivo consiste en ser indispensable para ese proceso. Este personaje ha sido interpretado como símbolo de la Nación y de la Patria. Sin embargo, Si acertamos a mirar la manera en la que se presenta, Pola es simplemente una máscara, una pose, un enigma, un gesto. Es una presencia articuladora, una tensión interna, más que un símbolo. No hay rasgos en esa presentación que permitan pensar este personaje como la representación de un referente tan puntual como la patria o la nación, porque justamente parece ser un elemento vacío que a lo largo de la obra será objeto de deseos diversos.

POLA. – [...] Hay tanto maquillaje que a veces tengo la sensación de mirar por dos agujeros. O que debajo del polvo y la pintura no me queda piel. (*Risa agria*) Una blanca y fría calavera.

[...]

TEATRO. – [...] (*A la cabina.*) Por favor, un spot para Pola. Música. (*Al público.*) Canción donde se revela la misteriosa naturaleza de Pola. (*Se aparta, suenan los primeros compases. Pola se prepara: unos últimos toques al vestido. Se pone en pose, etc.*)

POLA. – (*Canción.*)

 Paren la oreja,
 messieurs, señores;
 voy a explicar
 algo enigmático.

De dónde vengo
y qué pretende
con esta dama
La humanidad.

[...]

La misteriosa naturaleza de Pola es fundamental para entender la evolución de la poética de Ricardo Monti. Teatro la presenta claramente como “el motor de la historia”: una fuerza interior que pone en movimiento los hechos. El personaje de Pola trae a la escena un aspecto que, insinuado en *Magnus*, se vuelve central en *Visita* (la obra que Monti estrena cinco años después de *Historia tendenciosa de la clase media argentina*) y que será recurrente en el resto de su producción. Pola es, en mucho, la anticipación de Perla y Lali, la pareja de viejos que protagonizan *Visita*. Al igual que en ellos, su presencia está definida por la máscara y la corrupción del cuerpo; los tres son cuerpos desvencijados, descarnados, descompuestos, a medio camino entre la materia y su disolución. En *Magnus* el olor a podrido, la prueba del cuerpo corrompido, llega sobre el final de la obra como una confirmación. En *Historia tendenciosa*, el deterioro físico es la contrapartida de la historia; en *Visita* es la condición de una existencia inmortal. En todos los casos se trata de poner en escena un espacio de transición entre dos órdenes que en general se pueden identificar con las dimensiones socio-histórica y metafísica de la experiencia humana. La articulación de estos dos órdenes será una constante en la poética de Monti.

Cuando unos años después, rescibe *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones* y la transforma en *Una historia tendenciosa*, Monti busca acentuar esta transición suprimiendo aquellos pasajes de la obra que remitían a la realidad inmediata y que permitían ubicarla dentro de una línea contenidista. El extenso y épico título de la versión estrenada en 1971 y publicada en 1972 se transforma en una forma genérica. Se evidencia, así, un desplazamiento que lleva a la historia de ser un caso a ser una categoría. La impronta genérica se remarca con el agregado del subtítulo “Moralidad en un acto”. Monti “limpia” su obra de aspectos que establezcan límites y jerarquías a la experiencia histórica. Al eliminar las implosiones, tal y como habían sido pensadas por Kogan y por él en 1971, al suprimir zonas del texto que referían muy claramente a acontecimientos de la historia argentina reciente y al amplificar otras en las

que las acciones, atemporales y ubicuas, quedan circunscriptas a la ritualidad, Monti anula la contraposición entre la “historia pública” y la “historia secreta”, entre lo colectivo y lo subjetivo, para hacer más evidente la articulación de la dimensión histórico-social con la dimensión metafísica de los acontecimientos que se relatan. En este sentido, trae una vez más a la superficie de la escena la estructura profunda que subyace al accionar humano para hacerla dialogar con la historia. En *Historia tendenciosa de la clase media argentina...* esa estructura profunda, esa blanca calavera, esa esencia oculta debajo de capas y capas de maquillaje²⁹, ese sueño fantasmal, es Pola.

La interrelación que Monti establece entre la historia y lo que la subyace, a partir de la utilización de un personaje como Pola, puede ser entendida como una **forma** en términos de Williams, es decir, como la articulación estética de un cambio de conciencia. A diferencia de las parodias que presentan las obras de Operto, Esteve y el Grupo de Autores, en *Historia tendenciosa de la clase media argentina* se percibe claramente, no una representación deformada de la historia tal y como nos viene siendo dada, sino un combate entre visiones de la historia que pone en evidencia una conciencia **en cambio**. El que esa obra haya sido inicialmente un proyecto colectivo y luego una **reescritura deliberada** de ese proyecto permite pensar la emergencia de la escritura de Monti en el **teatro** de los setenta de una manera privilegiada. La versión de 1971 es el resultado de las tensiones que se viven en el campo teatral en ese momento. En *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones*, Monti hace una concesión a la **visión** de mundo que imperaba en el sistema teatral de ese momento, dejando ingresar al **espacio dramático** la realidad inmediata a expensas de ese mundo poético que había **empezado** a construir en *Una noche con el señor Magnus & hijos*. Lo hace, como **muchos** dramaturgos, compartiendo la escritura, buscando hacer surgir lo colectivo de esa **suerte** de comunidad artística. Los actores colaboran con las implosiones, que tienen **cierto** espacio para la improvisación de la propia experiencia histórica; el director **incorpora** la escena del interrogatorio que remite a un acontecimiento muy puntual de la historia reciente.

²⁹ En la poética de Ricardo Monti, la máscara y el maquillaje son, como en el expresionismo, un modo de expresión de lo esencial y, al mismo tiempo, del abismo de la no-existencia: que lo **visible** sea sólo una entre muchas otras máscaras superpuestas (Sánchez, 1989: 63).

La reescritura le permite al dramaturgo apropiarse de esa obra que, en algún punto había quedado al margen de su poética, aun teniendo elementos que eran indispensables para lo que vendría después. Con la reescritura de su segunda obra, Monti ayuda a pensar el giro que produjeron en la dramaturgia argentina tres obras que vinieron después: *Visita*, *Marathon* y *Una pasión sudamericana*. Este giro fundamental que se percibe cuando la escritura de Monti empieza a consolidarse tiene que ver con el interés de este autor por dar forma al entrelazamiento de lo concreto individual y lo abstracto genérico como constituyentes de la experiencia colectiva. Para Jorge Monteleone, la concepción que subyace a la articulación de estos aspectos en la poética de Monti puede explicarse partiendo de una afirmación de Bataille: la sociedad es un ser consciente.

La novedad que introduce Bataille con respecto a otras concepciones sobre el individuo y la sociedad radica en concebir a esta como un ser consciente y no como una suma de individuos a los que se les añade unos contratos. Precisamente esa concepción de la sociedad como un ser consciente, que une conciencia individual e historia está insinuada en Monti. Sujetos sociales, los personajes no remiten a la tipicidad realista, a lo que podríamos denominar cierto "decoro", pues su razón es la del exceso. En escena hay una constante correlación entre lo limitado y lo abierto, una quiebra de lindes, un desnudarse de lo concreto en la abstracta intemperie de lo genérico. Y para abarcar lo concreto individual como constituyente de lo abstracto genérico Monti se vale con gesto contemporáneo, del arquetipo y del mito (Monteleone, 1987: 69-70).

En efecto, los personajes de Monti no son sujetos sociales que se relacionan por contratos más o menos consensuados. Hay en su experiencia algo que subyace a su individualidad concreta, esa que el teatro realista se había ocupado de representar críticamente, especialmente en la forma del *encuentro personal*. Esa dimensión abstracta genérica, en la que los individuos se conectan más allá de sí mismos como componentes de un ser consciente, eso es para Monti el motor de la historia.

Capítulo IV

1. Introducción

En *Una noche con el señor Magnus & hijos*, el distanciamiento lingüístico se constituye en eficacia crítica, suspendiendo la referencialidad y la intencionalidad como puentes entre la producción artística y el efecto histórico-político; en *Historia tendenciosa de la clase media argentina*, esta estrategia se orienta a hacer visible la relación entre la historia y lo que la subyace; en *Visita, Marathon y Una pasión Sudamericana*, la complejización y reelaboración de sus recursos sirve para exponer y problematizar la homogeneidad de la causalidad histórica.

Hasta la aparición de Monti, si el teatro realista develaba la verdad de la historia mostrando los verdaderos acontecimientos, los secretos que se ocultaban detrás de la experiencia social, era porque contaba con el principio de causalidad que organizaba temporal y espacialmente el drama. Esta organización garantizaba una disposición de los cuerpos y de las acciones en el mundo que permitía la continuidad entre producción artística y recepción crítica. Ya desde *Magnus*, Monti apunta a romper esa estructura espacio temporal a partir del distanciamiento lingüístico. Esta ruptura implica una acción política en el régimen estético de la obra, en términos de Rancière, una reconfiguración de los marcos desde los cuales se evalúan pensamiento, acción, deseo, como posibles en términos de experiencia. Las obras de Monti disocian de todas las formas posibles la causalidad histórica, y será esta disociación la que la crítica le reprochará con más énfasis.

Salvo la reseña de *Página 12* (14-11-89), el texto ha sido leído desde el realismo. Se busca una referencialidad inmediata con el contexto social de los propios críticos y con el concepto de la historia que ellos sustentan. [...] El actual reclamo ideológico del medio ve *Una pasión sudamericana* como exaltadora de Rosas y de su política, en un momento en que nuestra clase media intelectual visualiza a Menem como “heredero de Rosas”: un populista conservador dispuesto a la restauración del personalismo y depredador del medio cultural (Pellettieri, 2005: 29).

Para una recepción marcada por ese principio de causalidad, que hace de la experiencia un espacio y un tiempo homogéneos en el que las figuras del Brigadier, de Rosas y de Menem conforman un *continuum*, es muy difícil ver lo que el teatro de Monti evidencia: que la

producción de sentido político es social e individual al mismo tiempo que la conciencia se constituye activamente dentro de sujetos distintos como lenguaje, es decir, como la capacidad social que funciona como medio para la realización de cualquier vida individual. Si la conciencia individual adquiere forma y existencia en el material lingüístico creado por un grupo organizado en el proceso de su interrelación social, entonces, el trabajo con ese material para la creación de significados es una práctica social y material; en este sentido, el régimen estético de una obra dramática reconfigura la experiencia. Por eso la intensificación de lo simbólico, en la poética de Monti, implica ver al símbolo en su variabilidad y en sus elementos internamente activos, puesto que es una dinámica social que moldea la conciencia de los individuos. Así, la creación estética es una práctica real, es el elemento de un proceso social material total.

Para que se haga materialmente visible la heterogeneidad espacial y temporal, Monti reelabora el procedimiento de montaje que está en la base del distanciamiento lingüístico brechtiano. Si en las primeras obras el montaje había hecho ingresar a la forma dramática el disenso como fenómeno de la superficie social. A partir de *Visita* el montaje hace ingresar el disenso como fenómeno de la profundidad individual en tensión con la superficie social. La visibilidad que adquiere en estas obras la dimensión metafísica discontinúa de manera irreversible la causalidad histórica como estructura que ordenaba en la escena los hechos de experiencia. En efecto, el sueño se apodera de la escena para mostrar posibilidades metafísicas de articulación de lo individual y lo social, materialmente mediadas por la producción simbólica. Al igual que Brecht, Monti sabe que lo individual y lo social se articulan en el lenguaje pero, a diferencia de aquel, entiende que ese lenguaje no manifiesta solo la conciencia histórica del sujeto, sino también lo que la subyace, una suerte de interrelación universal³⁰. Este punto lo acerca a lo que Raymond Williams define como

³⁰ En el desarrollo de estas obras, Monti descubre que el arquetipo es en la dimensión metafísica lo que el gesto es en la dimensión socio-histórica: formas de articular experiencia individual y experiencia colectiva: "Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos *inconsciente personal*. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal sino que es innato: lo llamamos *inconsciente colectivo*. He elegido la expresión <<colectivo>> porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino universal, es decir que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los

abstracción simbólica, una forma teatral que emerge dentro de la crisis de la sociedad burguesa tardía.

Lo que [la abstracción simbólica] buscaba, dramáticamente, era una restauración efectiva de una dimensión metafísica: a veces como en parte de la obra de T. S. Eliot, introduciendo elementos explícitamente religiosos; de manera más amplia, reviviendo el <<mito>> y la <<leyenda>> en sus modernas acepciones, como sustitutos de metafísicos de la religión en un mundo predominantemente secular (véanse las obras de W. B. Yeats) (Williams, 1980: 161-162).

Las tres obras que siguen a *Historia tendenciosa de la clase media argentina* pueden ser leídas como una restauración de la dimensión metafísica, a la manera de la *abstracción simbólica*. Si en la década del sesenta, el realismo había logrado subrayar el carácter histórico y social del mundo; si como respuesta, el absurdismo había llamado la atención sobre el aislamiento y la vulnerabilidad del individuo; la poética de Monti, especialmente a partir de *Visita*, ofrece una tercera alternativa: “el nuevo simbolismo de un área efectivamente oculta y misteriosa que no estaba, como la de los órdenes anteriores, más allá del hombre en una dimensión sobrenatural, sino dentro de él, en el ‘inconsciente’” (Williams, 1980: 162). *Visita* da forma dramática al cambio de conciencia que admite que, al mundo social regido por una tajante racionalidad, ingresen “‘las fuerzas inexplicables’ que en un nivel ‘mucho más profundo que la sociedad’ determinan las vidas humanas y son únicamente aprehensibles como símbolos, en forma dramática o en alguna otra forma artística” (Williams, 1980: 162).

mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre.

La existencia psíquica se reconoce solo por la presencia de *contenidos concienzialiizables*. Por lo tanto solo cabe hablar de un inconsciente cuando es posible verificar la existencia de contenidos de este. Los contenidos del *inconsciente personal* son en lo fundamental los llamados *complejos de carga afectiva*, que forman parte de la intimidad de la vida anímica. En cambio a los contenidos del *inconsciente colectivo* los denominamos *arquetipos*. (Jung, 2009:10)

2. Visita

Visita se estrena en 1977 pero, como ha señalado Ricardo Monti en varias entrevistas, fue escrita unos años antes. En un departamento venido a menos, un joven “visita” a una pareja de ancianos terriblemente corrompidos, Perla y Lali, que viven allí con un edecán enano y multifacético, Gaspar. Al inicio de la acción, Equis, que así se llama el visitante, se deja ver después de tres días de deambular por la casa revisando los objetos y apropiándose de algunos. Es evidente que otros lo han precedido en esa tarea: en la sala sólo quedan unos pocos muebles y en las paredes se insinúan las siluetas de cuadros que ya no están. La razón de su visita es ambigua, un gesto de degüello es la única respuesta que recibe Perla cuando le pregunta para qué está allí. No queda claro si viene a matar o a morir, pero es evidente que la muerte será lo que lo una a esa extraña familia.

Si en *Magnus* y en *Historia tendenciosa de la clase media argentina...* la escena empezaba a insinuar zonas diversas de realidad, en *Visita* se produce el salto sin transición a un mundo que abiertamente se presenta como heterogéneo. En efecto, “el tema de la figura autoritaria y el ansia de exterminio o la persistencia en el engaño de su soberanía admite dos aspectos entrelazados en la concepción de Monti: uno metafísico y otro socio-histórico” (Monteleone, 1987: 68). Que esta obra se centre en aspectos que hacen a la dimensión metafísica de la experiencia humana no significa que la acción pierda de vista la problemática socio-histórica, o que pierda eficacia crítica. En este sentido, *Visita* no es menos política que *Magnus* o *Historia tendenciosa*. Pone a jugar en el disenso una dimensión inexplorada de la experiencia, aquella que Carl Jung describió como el pensamiento simbólico o arquetípico en oposición al pensamiento conceptual. Este desplazamiento puede ser leído como “una interiorización de los conflictos públicos planteados en *Historia tendenciosa* [...]” (Pellettieri y Rodríguez, 2008: 12), pero también como la exteriorización, en la forma del arquetipo y el mito, de una posible respuesta a esos conflictos que surge desde el interior del individuo. Si en *Magnus* los gestos señalaban la articulación de lo individual y lo social, en *Visita*, esa articulación se desplaza a la imagen arquetípica. Monti, al explicitar la dimensión metafísica de la experiencia, profundiza la no homogeneidad del espacio y del tiempo, hace evidente escisiones en la historia que

presentan el mundo en términos míticos³¹. La estrategia de distanciamiento lingüístico, principio constructivo de su poética, le permite una vez más “el descubrimiento, *en forma dramática*, de relaciones sociales, de percepciones de sí mismo y de los otros, y de alternativas complejas de pensamiento público y privado, nuevas y modificadas” (Williams, 1981: 131).

En efecto, *Visita* se ofrece como “un espacio que remite a la decadencia de una clase social –parece remitir a una oligarquía terrateniente venida a menos- y de un país, pero que, al mismo tiempo, constituye un espacio mítico en donde el cuerpo y la historia parecen haber sido demolidos” (Pellettieri y Rodríguez, 2008: 12). Esta ambivalencia del espacio escénico obliga a pensar el departamento de Perla y Lali como un lugar de tránsito, una suerte de frontera entre dos órdenes: lo externo y lo interno al individuo. El realismo se había ocupado de mostrar la exterioridad del individuo en el mundo social; la neovanguardia había dado vuelta esa exterioridad para mostrar al individuo perdido en un mundo sin sentido. Monti asume el riesgo de traer a la escena el mundo construido dentro del individuo como lo misterioso, lo inexplicable, lo incomprensible. Equis es una incógnita justamente por eso, porque materializa ese aspecto que en el mundo social es un misterio. De este modo, la escena de *Visita* funciona como un intersticio que permite ver, para decirlo en palabras de Monti, el momento en que el sujeto “entre la nada y la pena, elige la pena”³². Los individuos en su devenir vital se encuentran frente a acontecimientos que pueden explicarse como una “visita” a realidades más profundas en las que la historia es mito. Si se mira con atención, es ese momento el que se describe en el parlamento de Perla como melancolía de un pasado glorioso.

³¹ Mircea Eliade explica muy bien la implicancia de la heterogeneidad espacial en la fundación de un mundo. “Lo que caracteriza a las sociedades tradicionales es la oposición que tácitamente establecen entre su territorio habitado y el espacio desconocido e indeterminado que los circunda: el primero es el <<mundo>> (con mayor precisión: <<nuestro mundo>>), el cosmos; el resto ya no es un cosmos, sino una especie de <<otro mundo>>, un espacio extraño, caótico, poblado de larvas, de demonios, de <<extranjeros>> (asimilados, por lo demás, a demonios o a los fantasmas). A primera vista, esta ruptura en el espacio parece debida a la oposición entre un territorio habitado y organizado –y por tanto cosmizado- y el espacio desconocido que se extiende allende sus fronteras: de un lado se tiene un <<cosmos>> del otro lado un <<caos>>. Pero se verá que si, todo territorio habitado es un cosmos, lo es precisamente por haber sido consagrado previamente, por ser, de un modo u otro, obra de los dioses, o por comunicar con el mundo de éstos. El <<mundo>> (es decir, <<nuestro mundo>>) es un universo en cuyo interior se manifiesta ya lo sagrado y en el que, por consiguiente, se ha hecho posible y repetible la ruptura de niveles” (Eliade, 1998: 27).

³² En una entrevista que le realizan en 1979, refiriéndose a *Las palmeras salvajes* de William Faulkner, Monti afirma “tiene una de las frases más hermosas de la literatura: ‘Entre la pena y la nada, elijo la pena’. Si analizás *Visita* en relación con esa frase y su sentido filosófico, vas a encontrar muchas resonancias”. Driskell, C. “Conversación con Ricardo Monti. *Latin American Theatre Review*, spring, 1979.

Ah, ¡Qué melancolía! En los salones del tercero, delante de los espejos colgaban preciosos gobelinos. ¡Cuántas veces me sorprendió mi imagen, con un tapiz de fondo! Mi piel de porcelana, mis amplios vestidos... Y yo ruborosa, sin saber si el espejo me había atrapado, o si una dama del tapiz había cobrado vida.

El arquetipo se materializa cuando el individuo en su cotidianeidad se disuelve en otro orden de realidad, “mi imagen, con un tapiz de fondo”; un instante que conecta lo individual con lo genérico, el instante en el que lo esencial se vuelve superficial. La historia se mitifica, entonces, cuando el cuerpo se funde con el tapiz de fondo para dar una nueva forma a la materia. Para este dramaturgo, las imágenes arquetípicas y míticas son el eje central de su reconfiguración de la experiencia, de una concepción del individuo que no puede seguir explicándose desde la homogeneidad del espacio-tiempo histórico-social.

Si el realismo, a fuerza de encuentros personales, había logrado homogeneizar el espacio y el tiempo escénicos, Monti juega ya desde su *opera prima* a abrir grietas discursivas que conecten en la escena distintas zonas de realidad. En *Visita*, estas grietas se ensanchan para instaurar una zona de quiebre con la unidad de lo dado, un mundo desde el cual sea posible crear otro. Por eso, abundan las acciones rituales, que son las que permiten el pasaje por un espacio y un tiempo de naturaleza heterogénea.

A partir de *Visita*, queda muy claro que para Monti la escena no es un espejo que refleja un modo de estar en el mundo, es el umbral que articula formas diversas de ese modo. En esta obra se articulan especialmente las experiencias de lo sagrado y lo profano. En *Equis* se proyecta el intruso, el profano, que llega a esa interioridad no homogénea, a ese santuario, despojo de la historia, en el que Perla, Lali y Gaspar llevan a cabo sus rituales.

“¿Qué es lo que te encadena a la tierra?”, le pregunta Lali a *Equis*. “La fuerza de gravedad” responde éste. “¿Y la muerte?”, retruca el viejo; “Todo muere”, sentencia *Equis*. La incredulidad del intruso obliga a Lali a mostrar “sus poderes”. Le ofrece al visitante un viaje por la eternidad. Una puerta que se abre, la música y el cambio de registro de habla de Lali distancian la escena lo suficiente como para que se instaure un centro que habilite el pasaje de un espacio a otro.

LALI -(Recitativo.)

Hay un lugar, amigo mío,
en el abismo del espacio,
donde los siglos son burbujas

que estallan por millares.
Estallan y desaparecen.
¡Un espectáculo notable!

EQUIS - Miente.

LALI - No, es absolutamente cierto.

allí destellan las estrellas inmortales
y la materia es un río transparente
que fluye permanente y sin cauce.

Allí todas las formas

Son una sola forma

que se genera a sí misma
eternamente.

Una sola forma inseparable,

sin límites ni grietas.

Allí la muerte ha perdido su vigencia.

Ni divide, ni gasta, ni afea.

Allí no hay otro

y todo es uno mismo.

Vamos, jovencito,

decidirse no cuesta más que una palabra.

Espacio, tiempo, materia y forma son elementos que definen el tránsito de un modo de ser a otro: de lo individual a lo general, de lo concreto a lo abstracto, de lo histórico a lo mítico, de lo mortal a lo inmortal; los cambios en esos aspectos son la prueba de una mutación que adquiere forma dramática cuando las experiencias profana y sagrada se funden en una recitación que entremezcla el lenguaje de la lírica y de la filosofía con el gesto perverso del viejo Lali. La paradójica hierofanía es a un tiempo lasciva y trascendente, el tránsito por el espacio mítico alude permanentemente a la carnalidad, a la existencia terrenal como condición de esa experiencia cósmica, y visceversa.

Vamos, tonto, es chocante acá abajo, pero una vez que estás arriba ¿qué importa dónde estés montado? [...] Así está bien, apreté muy fuerte los muslos. Cerré los ojos. Comenzamos a despegar. (*Da unos pasos penosamente.*) ¿Y? ¿Qué sentís? ¿Sentís el viento cómo te golpea la cara? [...] Abrí los ojos, voy a mostrarte mis dominios. ¿Ves esa franja de tierra verde? Allí hay abundancia. ¿Y esa franja de tierra dorada? Allí hay sequía. ¿Y esa franja de tierra negra? Ahí comienza la noche.

[...] Acá empezamos a ganarle al tiempo. ¡Si vieras la tierra ahora! Una llagueta de luz. Tiembla en la oscuridad. Se prende, se apaga, se prende... (*Se ríe jadeante*) ¿Sabés qué estoy pensando? Si no volviera a prenderse... Toda esa costra, toda esa miseria, tantos gritos, tanto deseo... Todo perdido, inútil, tragado por la oscuridad... ¡Qué broma celestial!
[...] ¿Te da miedo, eh? Y sin embargo, eso sucederá. (*Pausa.*) ¿Temblás?

El viaje se cierra con violencia, y Equis reconoce la cara visible de lo trascendente, la pena como contracara de la nada: “¡Carne podrida! ¡Eso es todo lo que hay acá!”. ¿Qué busca Equis en esta casa? No se puede saber con certeza; sin embargo, es posible ver que la muerte se le revela una y otra vez en formas heterogéneas.

La lucha sórdida que entablan Lali y Equis culmina con la muerte del primero y la culpa del segundo. La reacción de Perla y Gaspar es la de estar repitiendo una acción que por su recurrencia ya está automatizada y que no tiene nada de excepcional. Las frases sentenciosas de la vieja sobre lo que implica la muerte se entremezclan con las indicaciones a Gaspar, quien en ese momento le está haciendo la manicura. La intensificación de la densidad simbólica que se reconoce en el desarrollo de la poética de Monti es también una intensificación del distanciamiento lingüístico. En *Visita*, la profundización de este lenguaje le permite objetivar la idea de la experiencia en la articulación de mundos heterogéneos; una experiencia mediada por los sueños, el arte, la religión, la mitología. Los personajes de *Magnus e Historia tendenciosa* todavía eran caracterizados fundamentalmente por sus pensamientos y actos; a partir de *Visita*, esa caracterización será más visible en lo que imaginan, lo que temen, lo que sueñan. Eso es la muerte en el devenir de estos personajes: lo que imaginan, lo que temen, lo que sueñan. Para esto, Monti modifica el dispositivo teatral que orienta la atención a una existencia causal y dispone para sus personajes una experiencia abierta a múltiples dimensiones, en las que resuenan ecos y asociaciones que no tienen una conexión lógica. No abandona los recursos lingüísticos del distanciamiento, los reorienta. Si en sus obras anteriores esta dinámica estructural permitía señalar que en el entramado social cada gesto debería ser creado, a partir de *Visita*, le permite lo que Jung llama una *amplificación*: conectar la imagen arquetípica al mayor número de imágenes asociadas, prolongando el proceso de imaginar. A partir de esta obra, el distanciamiento lingüístico hace de los sueños y fantasmagorías figuras activamente presentes en el lenguaje dramático que no por eso pierde su carácter social.

El disparatado funeral que le preparan a Perla en el segundo acto incluye un sermón a cargo de Lali en el que la certeza sobre la finitud de la materia y el modo en que, en su afán de eternidad, se disuelve en el espíritu termina con una interrogación respecto del camino inverso, la resurrección del espíritu en la materia.

Y así como ha ordenado que la materia se disuelva en el espíritu, ¿no ha trazado también los senderos laterales por los que el espíritu retorne a la materia? ¿No ha creado los sueños? ¿No ha enfrentado la grosera materialidad con la transparencia de los espejismos?

Todo el segundo acto de la obra es, de algún modo, una posible respuesta a esos interrogantes que Lali plantea en el final de su sermón. La supuesta muerte de Equis, el conflicto de Perla y Gaspar por las masas podridas, el esfuerzo de Lali por retener a Equis, el esfuerzo de Equis por irse, el “reconocimiento” del hijo pródigo, la vuelta al regazo materno, en todas esas escenas, se intenta disolver en el lenguaje dramático el enigma de la relación entre la materia y el espíritu, entre el cuerpo y la máscara, entre la forma y el contenido, entre la oscuridad y la luz. Esa disolución parece ser la condición de posibilidad para que el lenguaje efectivamente objetive un cambio de conciencia respecto de una posible articulación dialéctica de lo individual y lo social, que buscara Brecht en su momento y que en la poética de Monti sigue muy presente.

Lo que la dialéctica propiciaba era la ‘articulación de la estructura’, una vez más: la coexistencia de lo particular y la totalidad. Lo particular no aparecía anulado/integrado en la totalidad de la forma; resultante de una fusión consumada de los elementos (de acuerdo a los criterios organicistas vigentes en todo el teatro expresionista). Sino que se recurría a hacer visible el proceso de dicha integración (en la conciencia de que el fin de dicho proceso conlleva la desaparición definitiva de la particularidad). La unidad no era una unidad de la forma, sino una unidad de proceso. (Sánchez, 1998: 140).

Esta discontinuidad, que hace visible el proceso de integración de elementos heterogéneos en la forma dramática, lleva a la disolución de la causalidad histórica, y es esa disolución lo que hace tan desconcertante el parlamento final de Equis.

Si yo alguna vez realmente viví... Si eso realmente fue... No son más que fragmentos sin mucho sentido... Hay una tarde, una cara, un color, y se mezclan... Olor a lavandina, a desinfectante... Un bar sucio y viejo... La tarde oscura, fría... Un silencio atroz... El zumbido de una mosca... Alguien que bosteza... Y yo estaba aplastado por el sufrimiento contra el vidrio del ventanal. Y afuera la tarde moría... Y apareció un viejo amarillo de ojos malignos. Y me sonrió. Un viejo

raído y sucio... Me sonrió con odio y desapareció... Ya no recuerdo porqué sufrí tanto esa tarde. (Pausa) Una masa de árboles, cruzando el campo... Árboles misteriosos... Alguien me llama... Me acuesto sobre el pasto... La luz grande, inmóvil...La tierra tibia...El cielo desteñido por la luz...Una nube se detuvo sobre mí... Blanda, frágil, infinitamente blanca... Suspendida... Y entonces todo fue puro, claro, lógico, hasta que desapareció... Y un día pensé que todo lo que después hice o sufrí, o cometí, fue para recuperar esa... Y quisiera olvidar todo lo sórdido, lo sucio... Esa nube que ya no se detendrá más sobre mí.

Las palabras de Equis son la materialidad de una transfiguración onírica, una experiencia que no es privativa de ese personaje, sino que es el punto en el que su experiencia personal se vuelve, al interior, universal. En este parlamento se aprovecha al máximo la forma textual del relato de un sueño. Es en el lenguaje en donde se evidencia la universalidad de esa experiencia, en el uso de los verbos, en la utilización de los signos de puntuación, en la estructura sintáctica, en la alusión a formas lingüísticas preexistentes. El pretérito perfecto simple da lugar al tiempo histórico, mientras que el presente expresa el tiempo mítico, el momento en el que el individuo se trasciende a sí mismo. Los puntos suspensivos rompen la continuidad semántica y muestran cada una de las imágenes en su unidad y en su contraposición con un silencio cósmico. Por otra parte, esas imágenes se construyen de modo que puedan ser asociadas con otras, cifradas en la literatura, en la pintura, en la biblia, en el cine. La reflexión final de Equis abre el camino que luego llevarán adelante personajes como los de *Marathon* o el Brigadier de *Una pasión sudamericana*: mostrar los sueños como una materialidad discursiva que conecta a los sujetos con sus capacidades más primarias³³.

La didascalía que señala la escena final de la obra también resulta significativa en este punto. Equis está dormido en el regazo de Perla, con el cuerpo rígido y los ojos abiertos, “ambas figuras reproducen vagamente la imagen de La Pietá”. Así, la escultura de Miguel

³³ Liliana López le adjudica al predominio de la función poética la ausencia de causalidad histórica que organice las acciones: “El predominio de la función poética del lenguaje, por sobre las restantes funciones, construye códigos internos, particulares de cada uno de estos microcosmos. Al discurso del hablante dramático básico, fuertemente literaturizado, se integra una pragmática del diálogo que funciona mediante dispositivos que entretejen leyes propias, acordes con su causalidad implícita. En visita las acciones son aparentemente inmotivadas, se ignoran los términos del eje de la ideología, e incluso los actantes pueden reinterpretarse a medida que “avanza” la acción (En el sentido de la ficción o representación, no en una dimensión espacio temporal): Equis –el extraño, el extranjero, la visita– atraviesa los espacios interiores, interpreta los roles indicados u ordenados, y según en cada instancia puede ser el objeto de deseo de los otros, el sujeto, un ayudante u oponente. Ambigüedad inquietante que logra romper con la lectura unívoca e impide toda interpretación mecánica” (López, 2001: 158).

Ángel, reproducida vagamente, hace de la escena la concretización de la imagen arquetípica de la madre como la muerte. A partir de *Visita*, en la poética de Monti la abolición de la homogeneidad de materiales lingüísticos y formas dramáticas es correlato de la abolición de la homogeneidad causal de la historia como configuradora de la experiencia. El distanciamiento lingüístico opera, entonces, en la captación de un cambio en el modo de concebir al individuo, en la exploración de formas dramáticas que configuren nuevas formas de percepción. Este rompe los lazos que lo atan a la homogeneidad histórica, visita otras formas de lo real que ponen en cuestión esa homogeneidad. En *Visita*, la búsqueda de la eficacia crítica en la suspensión de la referencialidad y de la intencionalidad se hace más evidente que en las obras anteriores. Esta particularidad ha hecho que se remaricara una y otra vez su carácter críptico³⁴. En efecto, si la discontinuidad entre producción artística y efecto buscado se explica desde el régimen mimético o ético, se trata de una obra críptica que apela a la densidad metafórica para cifrar concepciones respecto de la realidad inmediata. Si, en cambio, esta discontinuidad se explica en el régimen estético, lo que las imágenes ofrecen no es una forma de expresión en lugar de otra, sino dos formas de expresión entrelazadas sin una relación definida, puro disenso. De este modo, Monti afina su estrategia escritural de modo que el espectador haga un uso máximo de su capacidad de asociar y disociar ideas, imágenes y hechos. Es esta cuestión que hace a *Visita* tan desconcertante es la que termina de consolidarse estéticamente en *Marathon* y en *Una pasión sudamericana*.

3. Marathon

El argumento de *Marathon* es simple: en una Maratón de baile, ubicada en la década de 1930, un grupo de participantes compete por un premio que desconoce pero que anhela profundamente. Las parejas danzan bajo la mirada vigilante del Animador y el Guardaespaldas; ganará la que resista hasta el final. En ese clima sofocante, algunos personajes entran y salen de estados de ensoñación que en el texto dramático son llamados

³⁴ En este sentido, Liliana López señala que “[*Visita*] es una de las piezas más atípicas de la textualidad de Monti, en el sentido de que posee escasos puntos de contactos con el resto de su producción y porque en el microcosmos cerrado que propone es difícil establecer correlatos referenciales” (López, 2001: 157).

Mitos. Se trata de breves escenas en las que pueden reconocerse episodios, voces, documentos de la historia que dialogan con la fantasmagórica escena del baile. Movidos por la inercia, dormidos, estos bailarines irán desplegando en el sueño el costado mítico de la identidad americana, hecho de retazos de discursos políticos, sociales y literarios preexistentes, formas arquetípicas que subyacen a esa identidad histórica. La historia, nombrada en el texto como *el teatro de los hechos*, se hace visible en cinco escenas-mitos, desde el descubrimiento del continente hasta las dictaduras del siglo XX, pasando por el significativo mito revolucionario. Como señala el personaje Animador, *al calor animal del acontecimiento teatral* “nuestros héroes” vuelven de su tumba “agradecidos de estar con nosotros esta noche de agosto de 1535”. Al igual que en *Visita*, en *Marathon* la escena cumple la función de hacer el camino inverso a la muerte: devolver el espíritu a la materia, hacer visible la imagen arquetípica en la imagen histórica. Es en este sentido que “mientras la representación se mantenga, se demora la muerte”.³⁵

Esto implica una estructura dramática muy compleja en la que se articulan el sueño y la vigilia con el mito y la historia. En la intriga que constituye la maratón de baile se insertan escenas que utilizan imágenes históricas y literarias para exteriorizar el carácter arquetípico de los sueños de los participantes. Como señala Monteleone: “El espectador de *Marathon* presencia en continuidad un hecho circunstancial y un mito, no porque estén confundidos sino porque el ser del individuo y el ser de la sociedad están enlazados en la obra de Monti” (Monteleone, 1987: 70). En efecto, la estructura de *Marathon* muestra en el lenguaje dramático un cambio respecto del modo de entender la relación entre esas dos dimensiones. Monti se preocupa por remarcar esto cuando señala que hay experiencias personales que sólo tienen importancia para quien las experimenta, pero hay otras que “de alguna manera resumen la experiencia del hombre en la Historia” (Driskell, 1979: 48). En este sentido debe entenderse el modo en el que los mitos se incorporan a la escena de la maratón, como la exteriorización de una experiencia que trasciende a los bailarines para convertirse en ese sueño colectivo que hace dialogar al individuo con los arquetipos, que adquieren su sentido cada vez en el devenir de la historia, en la construcción de imágenes que la colmen.

³⁵ Se trata de una frase de Horacio González citada por Julia Elena Sagaseta como perteneciente a un texto inédito.

En el sueño de Vespucci, el inmigrante tuberculoso, late la experiencia del navegante moribundo que, en 1535, cercado por la sífilis no renuncia a su tierra prometida, a su mundo por conquistar, a su casa. Uno y otro constituyen formas alternativas del arquetipo del conquistador.

Tom Mix, como Equis, el personaje de *Visita*, es una incógnita; recupera palabras revolucionarias dichas en 1809, palabras que, al igual que su sueño, actualizan una utopía: “En sus playas nos aguardan riendo niños inmortales. Es ésa la tierra de mi sueño, la que Dios nos guarda en custodia. Su promesa.”

El hombre, que ha llegado a la maratón exponiendo sus privilegios de clase, sueña como el terrateniente con “América toda: un matadero”. Algunas palabras de Echeverría alcanzan a dar forma a su fantasmagoría: “Reses tendidas sobre el lodo, una comparsa de negras achuradoras y en el medio el carnicero, chiripá y camisa y rostro embadurnados, cuchillo en mano. Arriba las gaviotas revoloteaban sobre el olor a carne y a excrementos y abajo el matambrero desollaba la res”.

En el sueño fracasado de NN, el empresario venido a menos, América estaba cubierta de acero y maquinarias, como en el proyecto industrializador. El sueño adquiere la forma de un foxtrot sonámbulo, un cuadro musical de marionetas desmayadas. Un music hall fantasmal que recupera lo más sórdido de las primeras décadas del siglo XX.

Finalmente, el guardaespaldas, encargado de mantener el orden en la pista de baile, trae las palabras del dictador para quien la quietud es un sueño: América como un cementerio. En Mito se ofrece como una yuxtaposición de frases taxativas acerca del poder, evocadoras del terrorismo de estado, entre las que pueden reconocerse palabras de Leopoldo Lugones y de Hitler.

Así, los Mitos indagan estéticamente otra forma de cruce de lo social y lo individual, otro modo de abolir las fronteras conceptuales que separan estas formas de experiencia. El lenguaje dramático cifra el cambio de conciencia que implica reconocer la articulación dialéctica de estas dimensiones como núcleo de la experiencia. A diferencia del parlamento final de Equis, en donde como vimos el lenguaje onírico daba forma a ese núcleo, en los mitos éste se materializa en la utilización más obvia de citas literarias, trasfondos históricos y géneros musicales. Cada uno de estos materiales lingüísticos preexistentes aporta una

imagen que tensiona el contenido histórico (la figura del albañil, la figura del marino sifilítico) con el contenido metafísico (el arquetipo del conquistador).

En *Marathon*, fragmentos de textos pertenecientes a diferentes contextos, que tienen afinidades estilísticas y formales con géneros propios del momento histórico al que se alude, como los cielitos en el mito revolucionario, muestran la universalidad de esa “aspiración siempre del ser humano de ir tras un sueño que puede ser una fantasmagoría”³⁶. Los sueños individuales de los participantes se conectan en las formas lingüísticas preexistentes con sueños históricos, literarios, artísticos que forman parte de un devenir metafísico que subyace a la historia y que a ellos los ha llevado hasta esa extraña maratón. En este sentido, los mitos, como el sueño de Equis, son formas dramáticas que ponen en pie de igualdad experiencia social y experiencia individual. Los relatos históricos están inexorablemente ligados, no sólo a la construcción de un colectivo (la identidad latinoamericana) sino también a la construcción de individualidades. Del mismo modo, los sueños personales están inexorablemente ligados, no sólo a la construcción del individuo (Tom Mix), sino también a la construcción de la historia.

Rancière ha sabido explicar esta particular forma de interacción de lo individual y lo social a su manera:

El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o de alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias liga individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, aun cuando los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar su propio camino. [...] Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento aquello que ven con aquello que han visto y dicho, hecho y soñado. (Rancière, 2010: 23)

Esta reflexión respecto de la expectación, el filósofo francés ofrece una clave de interpretación para la compleja *Marathon*. Los Mitos constituyen un intercambio de aventuras intelectuales y emocionales entre estos sujetos anónimos que compiten por un premio que desconocen, los espectadores del “teatro de los hechos”, y esos otros cuyos sueños sirvieron como motor de la historia. Los mitos son la evidencia de la ligazón

³⁶ Frase con la que Ricardo Monti sintetiza la propuesta de *Marathon*, en entrevista realizada en 2010, a propósito del estreno de esta obra con dirección de Villanueva Cosse (Ferreira, 2010).

metafísica que une a los individuos más allá de la ligazón histórica: las fantasmagorías que subyacen a las acciones. *Marathon* no demuestra o denuncia un estado de cosas, hace visible esa capacidad que la causalidad histórica vuelve invisible. Alcanza con atender al modo en que el animador presenta el *Mito I* para comprender esto.

ANIMADOR – (*susurra íntimo por el micrófono.*) Adelante, señores, pasen al teatro de los hechos. Rodeen con sus cuerpos la dorada pista de nuestro circo universal. No dejen huecos libres. Que un halo de calor animal envuelva a nuestros héroes y disuelva el frío que los ha tumbado. Porque han bailado mucho, hasta quedar en sus huesos, hasta disolver sus cuerpos en la muerte y en la memoria de los otros. Adelante, señores. Agradecidos de estar con nosotros esta noche de agosto de 1535.

En las palabras del animador, el fantasmático espectáculo de la maratón se funde con la historia; “pasen al teatro de los hechos”, invita. Una vez más, el teatro ofrece la posibilidad de dar materialidad a los cuerpos que la han perdido “porque han bailado mucho, hasta quedar en sus huesos, hasta disolver sus cuerpos en la muerte y en la memoria de los otros”. Este parlamento recupera algunos aspectos del texto con el que el personaje de Teatro daba inicio a *Historia Tendenciosa de clase media argentina*.

TEATRO. – (*Al público.*) Reunidos esta sórdida noche... (*Pausa.*) En noche de ambiguos contornos... (*Pausa.*) En la noche ecuménica de nuestro tiempo yo asumo desde este instante la representación de la fugaz experiencia del teatro. Amén (*Pausa.*) ¡Qué silencio! (*Breve pausa*) ¡Este hueco ardiente es mi dominio! ¡Aquí armo y desarmo mis juegos! Fantasmas pálidos o brillantes. Simuladores de vida. (*Pausa.*) ¿Siguen estando ahí? (*Mientras se acerca paso a paso hacia proscenio*) Ruido pesado, a respiración. Un enorme animal tenso en la oscuridad, agazapado para saltar. (*Pausa tensa*) Bueno, basta de juegos. Mi misión acá es simple: vigilar la coherencia del espectáculo. Dentro de unos instantes, este vacío se poblará de personajes y símbolos de nuestra historia. Aclaremos que no tenemos ninguna pretensión de objetividad. Además no nos vamos a basar solo en hechos públicos. Hay otra historia, una historia secreta, que cada tanto asomará a este escenario. En esos momentos, los actores hablarán de ellos, de su propia historia personal, o de cosas que vivieron de cerca. En fin.

Si en *Historia tendenciosa de la clase media argentina*, todavía había un límite entre hechos públicos (históricos) y privados (inmediatos) que era necesario señalar, en *Marathon* esa frontera aparece completamente abolida. En la obra de 1972 las

implosiones³⁷ funcionaban como modos de hacer intervenir lo individual en lo colectivo. Eran todavía los cambios en la historia los que regían un cambio en la subjetividad de los individuos. Ocho años después, con el proceso de escritura de *Visita* mediando, queda claro que existe una profundidad de la experiencia individual que se conecta con la experiencia histórica. ¿Qué son los Mitos de *Marathon* sino formas dramáticas, fórmulas conscientes diría Jung, que recuperan el contenido universal de toda experiencia individual? Del mismo modo que en la historia los cuerpos se disuelven en la muerte y la memoria, en el mito la muerte se disuelve en los cuerpos y en las palabras, al calor del halo animal que rodea a la escena.

4. Una pasión sudamericana

Una pasión sudamericana se estrena en 1989, en el teatro San Martín. La obra tiene un personaje central del que “emana directamente el sistema de personajes de la escena” (Pellettieri, 2005: 18), un sistema bastante complejo como lo demuestra la presentación que antecede al texto dramático. Si podemos decir que el resto de los personajes son desdoblamientos del Brigadier es porque cada una de esas figuras se corresponde con una zona particular de su experiencia. El edecán es quien la acciona; los escribientes la registran; los locos la representan, Barrabás la amenaza; Canning la compra y la vende. Pero también están esos otros personajes que se incorporan al conflicto desde el trasfondo histórico. En primer lugar, el Loco, su antagonista; en segundo lugar, Flores, su aliado, y en tercer lugar, Camila y el cura, sus víctimas. Mientras espera el combate, mientras le escribe una carta a Flores y repasa acciones de gobierno, el Brigadier se enfrenta a una decisión que debe ser tomada: hacer justicia en el caso de esta pareja de amantes fugitivos. El procedimiento del teatro dentro del teatro organiza el devenir interno de esa decisión como una serie de cuadros independientes entre sí. Esta vez no se trata de un *teatro de los hechos*, como en *Marathon*, sino de un *teatro de los sueños*. En sueños, los locos recomponen la

³⁷ Recordemos que Ricardo Monti y Jaime Kogan en “Nacimiento y vida”, el texto que escribieron como prólogo a la primera edición de *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones*, definen las implosiones como “los momentos de la obra en los que se pasa del juego externo al recuerdo subjetivo y a la evocación de un problema individual”. Es estas escenas los actores incorporan textos que vinculaban sus experiencias con los acontecimientos históricos.

historia de esa pareja de enamorados, representada en el entrecruzamiento de motivos históricos, literarios y bíblicos. De los personajes agrupados bajo el nombre de “los locos”, suele destacarse su inmaterialidad, su condición onírica y arquetípica, pero poco se dice de la materialidad discursiva que instalan en la escena. Sin embargo, si nos preguntamos por la función del prólogo en esta obra tendremos necesariamente que hablar del modo en que las formas discursivas median entre el silencio (y la oscuridad) inicial y el único acto que la conforma. La manera en que se cierra llama la atención sobre esa materialidad mediadora: (*[...] mientras las voces se alejan, las sombras vuelven a cernirse sobre la escena. Oscuridad y silencio, salvo el ruido del viento y el rumor del ejército.*). La simultaneidad del alejamiento de las voces y la llegada de las sombras restablece la **relación** entre luz y voces, entre oscuridad y silencio. Desde estas observaciones se **puede** señalar que la función más evidente del prólogo es hacer foco en la heterogeneidad de **géneros**, registros y lenguas que se presentan. Comienza con una didascalia en la que se **indica** la oscuridad inicial y la irrupción en escena, a la luz de un candil, de un grupo de **personajes** cuyas voces y acciones no se articulan sino que se *entremezclan*. Lo primero que se **enuncia** es una cita bíblica en latín: “Lux in tenebris”³⁸, que aparece en el texto dramático entre comillas, citada: el génesis de la obra coincide con el *Génesis* bíblico. Así, el prólogo de *Una Pasión sudamericana* dispone cuerpos y palabras en un recorte singular del espacio y el tiempo, define nuevas formas de estar en el mundo. De esta manera, la obra teatral “es sustraída a todo *continuum* que pudiera asegurar una relación de causa y efecto **entre** una intención de un artista, un modo de recepción por un público y una cierta **configuración** de la vida colectiva” (Rancière, 2010: 59). Esa disposición y ese recorte se constituyen en la rigurosidad del montaje de formas lingüísticas heterogéneas que **domina** la escena de principio a fin.

(Farfarello canta a voz en cuello una canción litúrgica del sur de Italia. San Benito vocifera fragmentos de Salmos en latín. Murat da voces de mando. Biguá ladra y jadea, y Estanislao repite su letanía.)

³⁸ No es un dato menor que la misma cita bíblica sea el título de una de las primeras obras de Bertolt Brecht: *Lux in tenebris* de 1919.

En este sentido, se puede observar cómo el motivo histórico de los amantes condenados por Rosas, identificable por sus múltiples versiones, *se hace manejable y se liquida*³⁹ en formas dramáticas construidas fundamentalmente sobre citas literarias y bíblicas. El suceso no se somete aquí al reconocimiento de un estado de cosas. Por el contrario, a cada momento se produce una desconexión-conexión que rompe con la determinación de un contexto, con un orden en el que el suceso histórico sea evidente. Así, Camila es caracterizada por primera vez a partir de una expresión bíblica muy conocida.

EDECAN — La que fue encontrada. Camila. Esta acá.

BRIGADIER — ¿La que estaba perdida y fue encontrada?

El motivo histórico se fusiona con un motivo bíblico, el de la oveja perdida, al tiempo que ambos asumen una forma nueva: la comedia. El brigadier se pregunta inmediatamente: *¿Pero qué tengo que ver yo con ese enredo? ¿Soy un autor de comedias acaso?*

En las figuras del Brigadier y de los amantes condenados, *Una pasión sudamericana* pone en escena dos arquetipos primordiales de la cultura occidental: el del poder y el de la emancipación. Estos arquetipos se evidencian una vez más en imágenes que vienen de la historia, la literatura, la religión; la articulación de esta heterogeneidad en la estructura de la escena pone en conflicto diferentes regímenes de sensorialidad.

Como señala Julia Elena Sagaseta,

Los hechos históricos están presentes pero la referencialidad concreta a veces se diluye: el Brigadier es posiblemente Rosas, lo indican el grado, la relación con la figura de Camila O'Gorman, la existencia de un bufón que está multiplicado en diversas figuras, la de un artista e intelectual italiano, en la realidad Pedro de Angelis. Y sus luchas, claro. Que son contra el Loco, una mezcla de Sarmiento, Alberdi y Lavalle. Están así mismo los textos de sus enemigos que leen los escribientes, extraídos de Las bases de Alberdi. Pero la figura trasciende lo inmediato y encarna el arquetipo del poder. Un poder que se interroga por sus límites y por su esencia y entra así en el plano metafísico y por momentos en el mítico (Sagaseta, 1989: 236).

³⁹ Erdmut Wizisla, director de los Archivos Walter Benjamin y Bertolt Brecht de Berlín, señala como eje de la mirada crítica que el primero tiene sobre el segundo el carácter destructivo de Brecht que “no se cuenta entre los artistas que transmiten cosas <haciéndolas intocables y conservándolas> sino entre los que transmiten situaciones <haciéndolas manejables y liquidándolas>, es decir entre los artistas con un vínculo negativo, <destructivo> con la tradición” (Wizisla, 2010).

En efecto, la referencialidad se diluye porque la articulación del plano socio-histórico y el plano metafísico es condición de posibilidad para la existencia de un personaje que no tiene un marco de experiencia definido. Esa articulación se da en el lenguaje a partir de la cita, el trasfondo histórico, el cambio abrupto de forma, la lógica frustrada, es decir, recursos distanciadores. En este sentido, no se trata de leer la obra en clave realista o en clave simbólica; se trata de no perder de vista la tercera posibilidad: aceptar que los símbolos materializan fuerzas inexplicables que también constituyen modos heterogéneos de estar en la realidad. Esta obra coloca a Monti en el centro del sistema teatral argentino justamente por eso. Si hasta el momento su producción venía mostrando una progresiva intensificación del nivel simbólico, en *Una pasión sudamericana* esa intensificación se vuelve eficacia crítica, se presenta claramente como la reconfiguración de los marcos desde los cuales se mide la experiencia.

Para esa reconfiguración, la obra cuenta con la materialidad de las imágenes, la materialidad de sus contenidos y sus formas. El teatro de los sueños que los locos representan para el Brigadier, las estaciones en las que se organiza, dan cuenta de un camino progresivo hacia el momento en que el proceso interno, sólo visible a nivel simbólico, se exterioriza en una decisión que afecta indefectiblemente a los otros. Ese camino progresivo implica un modo particular de intervención sobre materiales lingüísticos previos⁴⁰:

Los locos responden representando. El tema del teatro es recurrente en la obra. Sus actuaciones las armarán en intertextualidad con la Divina Comedia y con el Cantar de los Cantares. No serán tres si no cuatro los estados que recorrerán: Infierno, Mundo, Purgatorio y Paraíso. Los registros lingüísticos irán desde lo escatológico al lirismo más puro y de sus acciones resultarán situaciones carnavalescas, con inversiones, parodias, extrañas mezclas de lenguaje. Las dramatizaciones empiezan en el Infierno con el tema de la doncella que tentó el maligno. Lo desarrollan a través de una canción obscena, con el lenguaje desenfadado de la canción picaresca popular. En la segunda representación, Mundo, Estanislao y San Benito representan a Camila y su amante cuyo acercamiento es impedido por los otros con “bufonadas, empujones y golpes” o sea carnavalizando la situación. Farfarello comenta en cuartetos heptasílabos acompañándose con la mandolina. El diálogo de los amantes es metafórico, muy rico en

⁴⁰ Cuando hablamos, siguiendo el análisis que hace Grimm de la obra de Brecht, de *material lingüístico previo* nos referimos a lo que Lotman define como *texto* desde la semiótica de la cultura: un dispositivo intelectual que “no sólo transmite información depositada en él desde afuera sino que transforma mensajes y produce nuevos mensajes”; un generador de sentidos cuya dinámica de funcionamiento depende de la interacción de “sistemas semióticos diversamente estructurados” en él (Lotman, 1996).

imágenes cuyo texto generador es el Cantar de los Cantares. En medio de una situación polifónica (el Brigadier se dirige a Barrabás, los escribientes leen el informe de la huida de Camila, los bufones hablan) los locos comienzan a dramatizar el Purgatorio. El tono poético se acentúa para significar el ansia de penetrar en lo profundo del otro. Sigue la intertextualidad con el Cantar de los Cantares y de esa imaginería se contagia el habla del Brigadier. El lenguaje se erotiza y compone una poesía violenta cuando la voluptuosidad se hace más viva. El paraíso se describe en un poema compuesto por octavas reales. La representación se hace siguiendo un código de movimiento en consonancia con el recitado: “en un movimiento circular, de rotación, hecho de incorporaciones y caídas”. Las octavas van contando a través de una forma pastoril, la huida, los pocos momentos de felicidad de los amantes (fuera del tiempo y en un lugar primigenio, el paraíso). Es el momento de la unión y la transgresión máximas (Sagaseta, 1989: 237-238).

En la descripción que hace Sagaseta de las representaciones de los locos es posible ver cómo el motivo de los amantes condenados se cuenta a través de la asociación y la disociación de imágenes cifradas en lenguajes diversos. El recurso formal es similar al de los Mitos de *Marathon*: crear una imagen disensual (en la suspensión de la referencialidad y la intencionalidad) a partir del entrecruzamiento de elementos venidos de otras imágenes convencionalizadas y muy conocidas. La heterogeneidad de lenguajes, su desarticulación en aspectos temáticos y formales, el distanciamiento que esa heterogeneidad y desarticulación generan, objetivan de manera alternativa la experiencia del brigadier y los amantes en la estructura dramática. El procedimiento consiste en mostrar el modo en que elementos particulares que pertenecen a imágenes históricas, literarias, artísticas, religiosas, se integran en esa totalidad que es la obra. Entre la figura del Brigadier y el arquetipo del poder, entre la figura de los amantes y el arquetipo de la emancipación, hay puros elementos discontinuos. Esta discontinuidad desplaza la atención del objeto representado a la forma de representación. La lógica causal que permitía la equiparación de una forma artística a un contenido histórico-político es reemplazada por una dialéctica del montaje que rompe con la evidencia referencial y la inmediatez ética. En esta obra, la abolición de la causalidad histórica como organizadora de la experiencia alcanza una identidad estética que en *Visita* y *Marathon* todavía era búsqueda.

Farfarello, un Dante/Virgilio histriónico⁴¹, incita a los locos a representar la historia sobre la que el Brigadier debe emitir un juicio “¡Locos! Ustedes que saben, desde el fondo del sueño, ¿qué le pasó a aquella niña?”. Es notoria la semejanza estructural que tiene este inicio de la representación con el de la pieza didáctica de Brecht titulada *La medida*.

La obra empieza con una apelación del coro, que recuerda los procedimientos de la tragedia griega: <<Avanzad>>. Tras la confesión de los cuatro agitadores de haber arrojado a su camarada al pozo de cal, les ordena: <<Representad cómo sucedió y por qué y oiréis nuestro juicio>> (Sánchez, 1989: 138).

A diferencia de la representación de los agitadores, el infierno de los amantes pone en escena una experiencia común cuya universalidad se hace visible en elementos propios de contextos lingüísticos diversos: el tema tradicional de la doncella tentada, la forma métrica y el doble sentido de la canción picaresca, el motivo histórico de Camila O’Gorman. Todas estas expresiones resultan fórmulas social y culturalmente elaboradas para expresar contenidos diversos con diferentes fines. Recortadas de sus contextos, entran en tensión cuando convergen en la escena; de esa tensión resulta la distancia estética y su correlato, la suspensión de la referencialidad y la intencionalidad. El motivo histórico está allí construyendo la escena pero no podemos decir que sea su referente; del mismo modo, están los versos obscenos pero no podemos decir que la intención de la obra sea grosera.

FARFARELLO (*Canta*) — [...] ¿Qué vio ese día la niña,

La prima volta?

(*Los locos cantan y bailan sonámbulos.*)

LOCOS — (*cantan*) ¿Qué pasó? ¿Qué pasó?

BIGUÁ — Vio que un cura bendecía

una pila y se acercó;

como no la conocía,

el cura se la mostró.

LOCOS — el cura se la mostró.

En el desarrollo del “teatro de sueños”, los procedimientos de distanciamiento se acumulan para organizar la heterogeneidad de los materiales citados. De manera diferente en cada una

⁴¹ Durante toda la obra Farfarello será *las máscaras* del poeta y del guía.

de las estaciones, el dispositivo teatral cede a las posibilidades de otras formas: la acción y la escenografía son sustituidas por la narración y la descripción; lo locos auto-presentan a sus personajes; la representación se interrumpe para dar lugar a comentarios y explicaciones de Farfarello, el Brigadier y los escribientes, para permitir las entradas y salidas del Edecán y de Canning.

En el segundo misterio, el Mundo, la teatralización exige encontrar “debajo del varón a la mujer”. Los locos auto-presentan a sus personajes, este señalamiento es una marca manifiesta de distanciamiento.

ESTANISLAO — Yo soy ella.

SAN BENITO — Yo soy el cura.

BIGUÁ — (*Bufonesco*) Yo soy la madre.

MURAT — Y yo el padre macho.

Las coplas, género propio de la canción popular, narran la acción.

MURAT — (*Canta*)

Primero pecó la voz
y luego pecan los ojos.
cierra esa puerta al varón,
no vaya a entrar hasta el fondo.

BIGUÁ — (*Canta*)

Cuando una doncella va
con la mirada desnuda,
regala virginidad
sin pedir jornal de puta.

El diálogo entre los amantes se arma a la manera de *El cantar de los cantares*:

ESTANISLAO — Mestizo, adiviné tus ojos porque ahí, en ese rincón, la negrura era tan espesa que devoraba las sombras de alrededor. Porque eran tan negros que engendraban claridad.

SAN BENITO — Española, descubrí tus ojos porque allí donde estaban la oscuridad palpitaba y se descorría y se hacía más clara y yo podía entrar con la noche de mis ojos y colmarto.

Elementos temáticos como los tópicos de la vista baja, de la ropa/disfraz, del maquillaje/máscara, alternan en formas profanas y sagradas que aluden a la blancura (la

pureza) como una secreta oscuridad; la voz popular llama obscenidad a lo que los amantes enuncian espiritual, sagrado y sobre todo, claro.

En el Purgatorio continúa la forma del diálogo de los amantes pero esta vez todos los locos asumen arbitrariamente la voz de uno u otro. Este *continuum* es interrumpido, por un lado, por un monólogo que el brigadier recita frente a Barrabás, el asesino, como frente a un espejo; y, por otro, con la lectura que los escribientes hacen de documentos que refieren las declaraciones de quienes habrían delatado a Camila y Ladislao. Amor y muerte convergen, así, en la inversión de formas y tópicos convencionalizados por la poesía mística, pero también en documentos históricos y en la imagen evangélica del asesino; formas en las que se busca y se encuentra la purgación del cuerpo. La representación de los locos muestra la pasión de los amantes como un modo de asomarse *al misterio del cuerpo*: como un modo de llegar a *lo espeso que está adentro, la oscuridad cerrada, inmóvil, lo que no cambia*. Los amantes, al igual que el asesino Barrabás, al igual que los delatores, penetran en el *misterio que está adentro, adentro...*; los parlamentos de los personajes ofrecen las imágenes descentradas de esa penetración, hacen chocar en la escena regímenes de sensorialidad diversos, redistribuyen capacidades entre el asesino y los amantes, al presentarlos como partes de una unidad lírica.

BRIGADIER — (*por Barrabás*) Este hermano no se contentó con asomarse nomás al misterio del cuerpo... tocarlo desde afuera. El entró cuchillo en mano en el misterio...

[...]

MURAT — Te acecho, esposa, como a un enemigo. Impaciente por desgarrar tu suave piel, horadar tu superficie, aniquilar la forma que te reviste y te oculta.

[...]

BIGUÁ — Fui hecha de oscuras grietas, de hambrientas concavidades. Fui hecha para envolver y tragar. Pacífica y leve, como la noche que abre sus labios a la luz impetuosa y luego, imperceptible, vuelve a cerrarlos. Ni siquiera mis huesos resistirán tu paso, hermano. Elásticos y frágiles, desarmarán su plan. Adentro, muy adentro de mí te espero, cada vez más blanda, asesino. [El subrayado es nuestro]

Monti elude, de este modo, la fácil identificación de los amantes con la víctima y del asesino con su verdugo. Las posiciones fijadas por el motivo histórico se redistribuyen uno y otra vez en la forma lírica, de modo que resulte imposible tal identificación.

En el Paraíso, los locos recitan de manera alternada un poema de métrica renacentista. La octava real presta su forma densamente elaborada a una imagen inversa del episodio bíblico de la tentación y el pecado original⁴².

SAN BENITO — Una tarde detuvo nuestra huida
Un río muy antiguo y luminoso.
MURAT — “Hermana —dije—, el árbol de la vida
Más allá de este río crece hermoso.
¿Va conmigo tu senda o vas perdida?”
BIGUÁ — “Hermano —respondí—, junto al esposo,
mezclado en su camino corre el mío.”
ESTANISLAO — Y quebró nuestro pie la luz del río.
SAN BENITO — Y hundidos en la clara muchedumbre
de las aguas, fuimos dos fingidos
peces, ya limpios de mortal herrumbre.
[...]
MURAT — Con ojos encendidos de inocencia
Y asombro, nos fuimos adentrando
En la selva entrerriana. Sin urgencia,
Olvidadas las voces, escuchando
Los límpidos rumores. Una ciencia
oscura guiaba nuestros pasos. Cuando
el aire se movía nos llevaba;
quieto luego en la luz, nos aquietaba.

En este devenir poético, diversos materiales lingüísticos preexistentes se combinan e invierten para dar cuenta de un *génesis desecho* que termina en “fragmentos de agua y luz. / Sombra obstinada/ y aun menos que restos. / Nada, nada”, final que coincide con el de un conocido soneto de Luis de Góngora (“en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”). Si, paradójicamente, ser un civilizador requiere de actos de barbarie, dar cuenta del retorno a un orden natural implica la mayor elaboración simbólica posible.

En el misterio de los amantes se hace visible un mundo que no se rige por la causalidad de la historia. Así, en *Una pasión sudamericana* el mundo cabalmente histórico, sintetizado en la dicotomía “civilización o barbarie” aparece intervenido por ese otro que emerge de lo profundo. Del mismo modo, esa fuerza inexplicable, “la pasión”, que los locos representan

⁴² Adán y Eva sirven también a una configuración estable asociada al tópico de los amantes condenados.

a lo largo de cuatro estaciones, se ve intervenida también por el mundo social. A partir de este entrecruzamiento, la obra propone una alteración de la relación entre lo social y lo simbólico tal y como venía siendo dada. La compleja articulación de la estructura dramática no da sólo una versión del origen de la nación, va más allá al reconfigurar, en el distanciamiento lingüístico, las experiencias del poder y de la emancipación que explican ese origen. Estas experiencias causalmente fijadas en una dimensión socio-histórica se ven trastocadas por el ingreso de una metafísica que pone en cuestión toda causalidad. El Edecán, desde la superficie, propone hacer justicia delegando el castigo en las instituciones del orden social legitimado: cárcel, iglesia y familia serán las encargadas de dar a los amantes fugitivos su castigo. El Brigadier, que ha visto en sueños como la fuerza misteriosa de la pareja diluye el orden histórico-social, sabe que será una fuerza igualmente inexplicable la que restituirá lo que ellos han abolido.

BRIGADIER -¡Idiota! ¡Usted siempre fue un idiota! ¡Pelele! ¿Cómo se atreve a venir a acá con su sentimentalismo dulzón de viejo chocho a insultar la fuerza de esa juventud? ¿Qué se cree que esperan ellos de mí allí, inmensos, calmos? ¿Cómo piensa que yo no voy a dar una respuesta valiente al tamaño de su valentía? ¡Es a ellos a quienes amo, a ellos! ¡Pero estoy haciendo un mundo! ¿Entiende? ¿Entiende?

En el final de *Una pasión sudamericana*, se da una acción política, no porque se denuncie la impunidad del poder o se tome partido por una ideología; se da en el entrelazamiento lingüístico de dos lógicas: la que construye un mundo y la que lo deshace. Ambas se alimentan de la pasión pero, mientras que la primera lo oculta, la segunda lo exhibe. Por debajo del orden social existe una fuerza individual que, en sueños entretejidos de formas heterogéneas, coacciona los lazos comunitarios. Esa fuerza que el Brigadier ha logrado dominar en sí mismo (“Se mueve poco, como si hubiera aprendido a dominar una naturaleza de fuertes pasiones y sometiera cada movimiento a un control desmesurado”) es la que los amantes exhiben y es la que se libera para dar el formidable tajo que los devuelve al orden social como víctimas propiciatorias⁴³, pues solo desde ese lugar es posible que no lo desintegren.

⁴³ René Girard conceptualiza de manera muy lúcida la relación productiva entre las comunidades en crisis y la instauración de una violencia unánime: “Allí donde unos instantes antes había mil conflictos particulares, mil parejas de hermanos enemigos aislados entre sí, existe de nuevo una comunidad, enteramente unánime en el odio que le inspira uno solo de sus miembros. Todos los rencores dispersos en mil individuos diferentes, todos

BRIGADIER — Sí, que los fusilen.

[...]

EDECAN — Señor, ellos... sólo quisieron...

[...]

BRIGADIER — Fueron... demasiado naturales. Y si aquí estamos, Flores, haciendo un mundo es porque Alguien, alguna vez, pegó un formidable tajo en la naturaleza... Porque fuimos expulsados para siempre del Paraíso... Y porque en el camino en que vamos, ya no podemos retroceder. (*Pausa*) Donde ellos estén siempre voy a estar yo. Donde yo esté siempre van a estar ellos. (*Pausa*) Con esto el Loco va a saber que yo también soy un civilizador... Vaya.

La decisión del Brigadier opera en un área oscura y misteriosa que subyace a lo social y que sólo es aprehensible en el régimen estético que los locos proponen. En ese régimen se sitúa todavía la intervención que media entre la decisión del fusilamiento y su ejecución. Apenas se cierra la puerta detrás del Edecán, los locos toman la escena para denunciar la artificialidad de un mundo hecho de paredes pintadas.

ESTANISLAO -¡Hermanos, en verdad os digo que todo esto es cáscara y pintura! ¡Que todo esto no es real, y que la realidad, resplandeciente, está detrás de este mundo pintado!

[...]

SAN BENITO -¡Hay que tirar abajo la pared de la razón!

MURAT - ¡Y de la certidumbre!

BIGUÁ -¡Y de los sentidos!

Antes de desplomarse bajo la descarga de una fusilería simbólica, los locos se dan contra las paredes que separan la dimensión social de la dimensión metafísica. Las paredes de la razón, de la certidumbre y de los sentidos. El único que queda en pie es Farfarello quien, antes de dormirse, reafirma su carácter ficcional: "El autor se olvidó de mí, signor. Ya no me necesita más. Arrivederci." En la escena final, el Brigadier reclama tiempo, la causalidad histórica que una vez más aparece discontinuada por una suerte de cosmogonía en la se entremezclan imágenes evangélicas (el nacimiento del niño, la liberación de asesino Barrabás) con el sonido de la batalla que el Brigadier confunde con truenos. La imagen final de la obra reconfigura la acción histórica como una acción sagrada. En este sentido, la eficacia crítica de la obra supera lo que las lógicas mimética y ética pueden

los odios divergentes, convergerán a partir de ahora en un individuo único, la *víctima propiciatoria*. (Girard, 1995: 88)

aportar. Una vez más, en el final de *Una pasión sudamericana* la referencialidad y la intencionalidad quedan suspendidas en la discontinuidad de la causalidad histórica.

El trabajo con el material lingüístico adquiere en *Visita, Marathon y Una pasión sudamericana* una rigurosidad “destructiva” comparable a la que destaca Benjamin cuando analiza la escritura de Bertolt Brecht (Wizisla, 2007). En la poética de Monti, ese carácter destructivo se evidencia particularmente en las diversas maneras en las que se citan los materiales literarios, históricos, plásticos; en los órdenes de experiencia heterogéneos que esas citas traen a la escena. Esta heterogeneidad, que las formas dominantes en el teatro nacional excluyen del ámbito de lo social, emerge como una fuerza renovadora en la textualidad de Ricardo Monti. Sus obras resisten el modo en que hasta ese momento el teatro buscaba aprehender la experiencia social, muestran aspectos de esa experiencia que lo dominante no reconoce en la medida en que están por afuera de la causalidad histórica: los arquetipos, los mitos, los sueños. Áreas de la experiencia que son asignadas a un orden metafísico en contraposición a un orden social. El distanciamiento lingüístico, al romper con el orden causal de la historia, le permite a Monti experimentar con espacios y tiempos en los que la disolución de oposiciones como lo social/ lo metafísico, lo genérico/ lo individual habilita nuevas configuraciones de experiencia. El conflicto, entonces, no se da entre distintas ideologías sino entre distintos regímenes de sensorialidad que la distancia estética pone en cuestión. Un orden en el que lo social y lo metafísico se articulan rompe con la “naturalidad” que impone la separación de estas dimensiones; se presenta como una experiencia de disenso. En este disenso, que se corresponde con el régimen estético, está el efecto político de las obras de Monti.

Podemos decir que, en la efervescencia de la década del setenta, este dramaturgo busca nuevas formas dramáticas para la experiencia, formas que no estén determinadas por la causalidad histórica que hace de lo social algo acabado.

Entonces, si lo social es lo fijo y explícito –las relaciones, instituciones, formaciones y posiciones conocidas- todo lo que es presente y en movimiento, todo lo que escapa o parece escapar de lo fijo, lo explícito y lo conocido es comprendido y definido como lo personal: esto, aquí, ahora, vivo, activo, “subjetivo” (Williams, 2009:175).

A partir de *Visita*, Monti encuentra claramente la manera de hacer que eso que era entendido como “experiencia subjetiva” tenga valor social. La singularidad de esa

propuesta reside en el modo en el que lo individual conecta con lo social y viceversa. La “personal” visita de Equis al departamento de Lali y Perla hace del “esto, aquí, ahora, vivo, activo” de este personaje una experiencia que, lejos de encerrarlo en su individualidad, lo abre a su relación con los otros. Lo mismo ocurre con los mitos de los bailarines de *Marathon* y con los sueños del Brigadier de *Una pasión sudamericana*. En estas obras, los procesos que conforman la conciencia del individuo, aprehensibles sólo de manera simbólica, son inherentes al proceso social. Los arquetipos, los mitos, las imágenes artísticas, oníricas y simbólicas en general no son una *reproducción de lo real* sino una *producción real* muy concreta que puede medirse en términos de cambio social: la conciencia práctica constitutiva y constituyente de todo proceso social de la que habla Williams.

Este desplazamiento de una concepción del trabajo artístico como *reproducción de lo real* a otra que lo entiende como *producción real* implica que ya desde *Una noche con el señor Magnus & hijos* e *Historia tendenciosa de la clase media argentina...* se piense la obra dramática como reconfiguración de la experiencia, como disenso, más que como intención o referencia política; allí se da la disociación de una lógica causal, que distribuye lugares y capacidades en una forma dramática dominante, y la apropiación de zonas de la experiencias, en una forma dramática emergente, que esa lógica tornaba invisibles. Esta concepción distingue a Monti del resto de los autores de su generación y lo coloca como enclave fundamental para la generación siguiente. En este sentido, el estudio de la poética de este autor podría ser el punto de partida para pensar algunas particularidades de la dramaturgia argentina postdictatorial, por ejemplo, la abolición del principio de causalidad para la construcción de la intriga, la composición dramática a partir de materiales semióticos heterogéneos, la lectura literaria como punto de partida del trabajo dramaturgico. Estos aspectos de la nueva dramaturgia argentina deberían poder estudiarse en relación con las innovaciones que la emergencia de Monti opera en los supuestos que hasta ese momento primaban en la producción dramática local. Esta hipótesis, que dejamos deslizar tímidamente hacia el final de nuestro trabajo, podría ser el punto de partida de una futura tesis doctoral que amplíe y profundice el estudio realizado hasta aquí.

Conclusión

En el desarrollo de este trabajo he demostrado que la singularidad del teatro de Ricardo Monti subyace un desplazamiento en el modo de concebir el efecto crítico del drama. Este desplazamiento implica pasar de un teatro político sostenido por la referencialidad e intencionalidad de las obras a una propuesta que señala el carácter disensual de la escena. Partiendo de esta idea, centré mi análisis en dos aspectos que considero fundamentales para comprender la emergencia de esta particular dramaturgia y el lugar que ocupa en la historia del teatro argentino.

El primero de estos aspectos tiene que ver con una concepción particular del lenguaje dramático, el segundo, con la superación de algunos supuestos del teatro político. La manera en que Monti trabaja con el lenguaje dramático problematiza la relación entre el teatro y la realidad que domina la producción teatral de los setenta y abre la posibilidad de repensar el efecto crítico en el régimen estético de las obras. Lo que distingue a Monti del resto de los autores de su generación es el interés por mostrar que la dramaturgia no está lidiando con una materialidad que le es ajena sino con una que le es constitutiva. Mientras que el teatro realista que sigue dominando la escena porteña hasta mediados de los setenta depende de las concepciones de “la naturaleza, la realidad y ‘el mundo’ –los supuestos de un período a los que se les daba alta credibilidad en su época” (Pellettieri, 1997). La propuesta de Monti se instala en el otro extremo al proponer un realismo que aproveche la materialidad del arte para expresar zonas de la experiencia humana que trascienden la cotidianidad⁴⁴. Este autor encuentra las formas de ese realismo en el distanciamiento lingüístico, estrategia escritural que estructura la dramaturgia de Bertolt Brecht. El gesto, la cita, el trasfondo histórico, la lógica errónea, la expectativa frustrada son procedimientos que adquieren en su escritura una funcionalidad que supera el didactismo social que dominaba la escena argentina en la década del setenta. Para Monti, la eficacia crítica no está en el efecto mimético o ético de la obra, está en el efecto estético. Por eso su trabajo

⁴⁴ Irene Villagra cita el siguiente fragmento de una entrevista a Ricardo Monti, publicada en el libro *Historias de artistas contadas por ellos mismos* de Julio Ardiles Gray, para ilustrar la concepción que este autor tiene del realismo: *Creo que el “realismo” abarca un continente mucho más amplio que el “costumbrismo” o el “naturalismo” costumbrista. Yo creo [...] que soy un autor realista. Lo que sucede es que incluyo dentro de la realidad indagada otras zonas que no son de lo cotidiano [...] me introduzco en una zona interna del individuo, en el laboratorio de ideas del individuo, en la fábrica de sueños. Pero esto también es una zona de la realidad. Como es real también el inconsciente [...]* (Villagra, 2010).

con el lenguaje dramático es tan denso, porque en esa densidad cifra cambios sociales; desde esta perspectiva, las producciones dramáticas son concebidas como lo que Raymond Williams llama formas de una conciencia en cambio. En este sentido, ya desde sus primeras obras, está claro que a este autor no le interesa hacer referencia directa a los conflictos que se multiplican en la realidad política y social, más bien, le interesa llevar esos conflictos a la construcción de un lenguaje estético. Subyace a este interés una nueva manera de entender el efecto crítico del teatro; una concepción que va más allá de teorías que defienden la idea del arte como representación de lo real. El teatro de Monti no representa los procesos históricos y sociales reales y verificables; básicamente, porque su propuesta se centra en aquello que la referencialidad y la intención suprimen: “el verdadero trabajo sobre el material –en un sentido definitivo, sobre el proceso social material- que constituye la producción de cualquier trabajo artístico” (Williams, 2009:135). De esta manera, se acerca al concepto de mediación que entiende que las relaciones entre distintos tipos de existencia y conciencia de esa existencia están mediadas por producciones significantes intrínsecas a esas experiencias; pero también a la idea de que el arte articula y explicita formas sociales que se hacen, así, evidentemente más reconocibles. En el contexto de la dramaturgia de la década del setenta, el teatro de Monti presenta formas y convenciones que indican cambios en las estructuras de sentimiento, diría Williams; en las estructuras de la experiencia diría Rancière. El lenguaje dramático es, al mismo tiempo, una práctica social material y un proceso que involucra otras actividades menos evidentemente materiales como la imaginación, la emoción, la abstracción, que constituyen también la conciencia práctica de los sujetos. Monti, al igual que Brecht, ve en la forma dramática la relación material entre producción y recepción; desde el estreno de *Una noche con el señor Magnus & hijos*, ofrece posibilidades nuevas de percepción, reconocimiento y conciencia compartidas. Su teatro muestra en la materialidad lingüística relaciones alternativas para los modos sociales de conciencia y los proyectos de vida individuales. Pone a disposición reconfiguraciones de la experiencia que modifican el espacio de lo posible y las capacidades asignadas a los individuos en ese espacio, imágenes que tensionan varios modos de representación. Sin embargo, a diferencia de Brecht, Monti entiende que en esa tensión también entra en juego lo inexplicable, lo misterioso, lo incomprensible, eso que el expresionismo había podido

sintetizar en la imagen del grito. En su dramaturgia, la dimensión metafísica discontinúa la causalidad histórica como organizadora de la experiencia.

Monti hace surgir en el teatro argentino formas dramáticas que materializan formas de experiencia que el realismo no reconoce porque está avocado a excluir la interioridad individual de la causalidad histórica. Al discontinuar esa causalidad, al quitarle al espacio social la exclusividad de la experiencia colectiva, el teatro de Monti se constituye político, no porque establezca alguna correspondencia entre su producción artística y colectivos ideológicos, sino porque crea nuevas individualidades y conexiones entre individualidades, porque propone modos diferentes de aprehender lo dado, escalas nuevas. No lo hace como actividad política específica que crea una enunciación colectiva, lo hace elaborando un mundo disensual hecho de subjetividades políticas nuevas. La emergencia de esta poética hace de la dramaturgia una reconfiguración de la experiencia que no se mide en la representación del arraigo o desarraigo a una forma de vida sino en la distancia que el lenguaje puede evidenciar entre por lo menos dos estructuras de la vida social. Monti ve en el distanciamiento lingüístico una supresión de la causalidad que, como pensaba Brecht, permite tomar conciencia de la realidad pero también configurar una conciencia en cambio; idea que necesariamente implica una desconexión, una ruptura de la relación entre las significaciones y los efectos de esas significaciones.

Este interés por integrar la experiencia estética a la experiencia social se traduce en una superación de los supuestos que el teatro político venía manejando. Supuestos que hacían de Bertolt Brecht un paradigma sin posibilidades de refuncionalización en el marco de una dramaturgia regida por el principio de causalidad histórica. Al hacer del distanciamiento lingüístico la dinámica estructural de sus obras, al retomar las particularidades de esta técnica que constituyen los ejes de discusión entre un teatro expresionista y un teatro materialista, al concebir el lenguaje dramático desde la perspectiva de esta discusión, Monti alcanza una independencia estética que en la historia del teatro argentino es interpretada como una creciente resistencia a la modernidad que lo aleja progresivamente de un teatro político. Sin embargo, esa resistencia a la modernidad también puede ser entendida como una experiencia política si la relación entre teatro y política se desplaza de los regímenes mimético y ético de las obras al régimen estético. Ese régimen estético constituye una reconfiguración de los marcos de experiencia desde los cuales se establece lo que es posible

y lo que no. Las intrigas que las obras de Monti desarrollan no son simples metáforas de la realidad sociopolítica inmediata, son la exploración de dimensiones vitales que redefinen las posibilidades de esa realidad. En este sentido, el teatro de este autor es un teatro político en los términos que propone Rancière, es decir, suspendiendo la referencialidad y la intencionalidad en una experiencia de disenso que se abre para cuestionar el orden policial⁴⁵ dominante.

Ya sus primeras obras, todavía fuertemente ligadas al contexto de crisis institucional de los primeros años de la década del setenta, empiezan a evidenciar un posicionamiento nuevo respecto de lo que implicaba el teatro como dispositivo de crítica social y cultural y como estrategia de emancipación social. Tanto en *Magnus* como en *Historia tendenciosa* se puede rastrear el interés por hacer ingresar lo político al régimen estético de la obra. En *Visita*, *Marathon* y *Una pasión sudamericana*, ese dispositivo y esa estrategia parecen anularse en un hacer artístico que socava lo real, lo fractura y lo multiplica de un modo polémico, esquivándolo como referente y como campo de intervención. Sin embargo, esa socavación, esa fractura y esa multiplicación, pueden ser entendidas como acción política si se acepta de una vez que en la materialidad del lenguaje dramático se construyen subjetividades políticas nuevas que se vinculan con el mundo de un modo diferente. Así, las obras no dan cuenta de un cambio de conciencia porque son ellas mismas una conciencia en cambio. No salen de sí mismas para convertirse en acciones políticas colectivas, pero en su dinámica interna contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, lo decible y lo factible. Desde esta perspectiva no puede decirse que el teatro de Monti haya abandonado la eficacia política, más bien, puede señalarse que ha optado por el disenso como eficacia que se juega en el régimen estético de las formas artísticas. En *Visita*, *Marathon* y *Una pasión sudamericana*, lo político no está ausente, está desplazado al interior de la distancia estética, desde donde no puede develar ninguna verdad, ni desenmascarar ninguna situación.

⁴⁵ Rancière llama orden policial al “conjunto de los procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución”. Esto que generalmente se denomina “política”, él la opone a su concepción de lo político como “una actividad bien determinada u antagónica de la primera: la que rompe la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte” (Rancière, 1996: 43-45).

Rancière hace hincapié en la confusión que habita los modos de la emancipación social que, entendida como la salida de un estado de minoridad, implicaba romper

ese “tejido armonioso de la comunidad” con el que soñaban, hace dos siglos, los pensadores de la contrarrevolución y con el que hoy se enternecen los pensadores posmarxistas del lazo social perdido. La comunidad armoniosamente tejida que conforma el objeto de esas nostalgias es aquella en la que cada uno está en su sitio, en su clase, ocupado en la función que le corresponde y dotado del equipamiento sensible e intelectual que conviene a ese sitio y a esa función: la comunidad platónica en la que los artesanos debían permanecer en su sitio porque el trabajo no espera –no deja tiempo para ir a parlotear en el ágora, deliberar en la asamblea y contemplar sombras en el teatro-, pero también porque la divinidad les ha dado el alma de hierro –el equipamiento sensible e intelectual- que los adapta y los fija en esa ocupación. Es lo que yo llamo la división policial de lo sensible: la existencia de una relación “armoniosa” entre una ocupación y un equipamiento, entre el hecho de estar en un lugar y un tiempo específicos, de ejercer en ellos ocupaciones definidas y de estar dotados de las capacidades de sentir, de decir y de hacer adecuadas a esas actividades. (Rancière, 2010: 45-46)

El problema es que, en su devenir, esta idea de emancipación termina por someterse a otra que liga la dominación no a la instauración de un orden policial sino a un proceso global que separa a la sociedad de su verdad; desde esta perspectiva, emanciparse implica poner fin a ese proceso en la recuperación de la unidad perdida.

Desde este punto de vista, las formas de emancipación de aquellos artesanos que se hacían un cuerpo nuevo para vivir aquí y ahora en un nuevo mundo sensible no podían sino ser ilusiones, producidas por el proceso de separación y por la ignorancia de ese proceso (Rancière, 2010: 47).

Según Rancière, es esta forma de concebir la emancipación lo que lleva a pensar la eficacia crítica como el desciframiento incesante de imágenes engañosas, el desenmascaramiento de formas ilusorias.

Sabemos qué niveles de frenesí pudo alcanzar entre la época de las *Mitologías* de Barthes y la de *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, la lectura crítica de las imágenes y el develamiento de los mensajes engañosos que ellas disimulaban. También sabemos cómo ese frenesí de desciframiento de los mensajes engañosos de toda imagen se invirtió en la década de 1980 con la afirmación desengañada de que ya no había, de allí en más, lugar para distinguir entre imagen y realidad. Pero esta inversión no es más que la consecuencia de la lógica originaria que concibe el proceso social global como un proceso de autodisimulación (Rancière, 2010: 47).

En el proceso de modernización del teatro argentino, la lectura crítica de las imágenes que la sociedad burguesa producía y consumía y el develamiento de la verdad detrás del engaño de las instituciones que esa sociedad defendía funcionaron como supuestos de una producción artístico-política centrada en los regímenes mimético y ético de las obras que tuvo su momento de culminación en el ciclo Teatro Abierto. Sin embargo, ya en 1970, la emergencia de un teatro que se sostiene en la materialidad de los lenguajes rompe con esta idea dominante y propone una alternativa que liga la emancipación social al régimen estético del drama. Monti se distingue del resto de los dramaturgos de su época justamente por eso, porque apuesta a la discontinuidad de la causalidad histórica y como correlato renuncia progresivamente a la función desenmascaradora del teatro.

En *Una noche con el señor Magnus & hijos* e *Historia tendenciosa de la clase media argentina...* el distanciamiento lingüístico se constituye en eficacia crítica. Aun desarrollando temas recurrentes, como el parricidio y la historia, estas obras se construyen sobre una estrategia textual en la que el cambio social no es sólo contenido dramático sino, especialmente, forma dramática. Los procedimientos expresionistas y brechtianos suspenden la relación causal entre la referencialidad y la intencionalidad de las obras y un efecto político. El régimen estético genera una ruptura espacial y temporal que pone a disposición de la conciencia asociaciones y disociaciones heterogéneas que tensionan distintos modos de experiencia; es decir, el lenguaje dramático articula estéticamente una conciencia en cambio. En estas primeras obras el cambio pasa fundamentalmente por la configuración de lo colectivo en su articulación con lo individual. El gestus y el montaje discontinúan la causalidad como organizadora de la experiencia, traen a la superficie las fantasmagorías que desde el interior de los individuos operan en la construcción de lo colectivo.

Mientras las obras de Gentile y Adelach, del Grupo de Autores, de Operto y de Esteve, en su búsqueda de una dramaturgia política, constituyen una fase del realismo reflexivo; las dos primeras obras de Monti plantean esa búsqueda en otros términos: desdeñan el supuesto de la causalidad histórica para poder explorar el efecto crítico del disenso, es decir, de la tensión entre diversos regímenes de experiencia. Así, las dimensiones socio-histórica y metafísica confluyen en una reconfiguración de lo sensible que habilita el pasaje de una

forma de conciencia emancipatoria a otra forma de conciencia emancipatoria. La heterogeneidad espacial y temporal de *Magnus e Historia tendenciosa* rompe con la lógica policial, es decir, con la relación “armoniosa” entre el lugar que se ocupa en la configuración de lo sensible y las capacidades dadas para ese lugar y sólo para ese lugar. En el desarrollo del parricidio y de una versión de la historia, los personajes de Monti se proponen como capacidades nuevas para un aquí y ahora que es un mundo sensible nuevo. De esta manera, nadie está en el sitio en el que debe estar, no hay un tejido armonioso que legitime el lugar que cada uno ocupa.

A partir de *Visita*, se produce una profundización de esa discontinuidad causal de la acción en la que el plano social se desdibuja para dar lugar al plano metafísico y la experiencia se discierne en la articulación de lo concreto individual y lo abstracto genérico. De esta manera, cobran mayor protagonismo los símbolos y los arquetipos que, presentes de manera dispersa en las dos primeras obras, en la pieza de 1977 se vuelven eje estructural de la escena. Así, en *Visita, Marathon y Una pasión sudamericana*, la experiencia se reconfigura abierta a múltiples dimensiones por eso, las vidas de los personajes de estas obras se muestran en un nivel mucho más profundo, oculto y misterioso, pero no sobrenatural. Una dimensión en la que también se constituyen relaciones sociales. Estas tres obras, montadas entre el periodo más cruento de la dictadura y el apogeo de la democracia, traen a escena los fantasmas y sueños colectivos que laten en el interior de los individuos y que operan en la construcción de abstracciones genéricas que luego organizan la vida social; basta observar cómo en los sueños del Brigadier se entreteje la abstracción genérica que organiza la vida social de Sudamérica: civilización o barbarie. Por eso, no importa la identificación de este personaje con Rosas, importa que sea un personaje que sueña, que tiene “esta aspiración, siempre del ser humano, de ir tras un sueño que puede ser una fantasmagoría” (Ferreira, 2010).

Monti puede ser considerado un dramaturgo faro porque su propuesta supera algunos de los supuestos, cristalizados como posiciones antagónicas en el devenir del teatro nacional, que, sin embargo, seguían respondiendo a las formas dominantes de representación del mundo de la pequeña burguesía porteña, e instala otros que subyacen en la producción dramática que viene después. Su poética se presenta como una alternativa a las formas dramáticas que ubican el conflicto político en el universo de la experiencia social. Monti cruza esa escena

con otras en la que operan fuerzas inexplicables que aparecen como igualmente determinantes para la experiencia humana. En tanto conciencia práctica, el drama dispone en lo real este cruce, hace social y culturalmente visible y productiva la dimensión arquetípica y simbólica que late en cualquier experiencia concreta individual. Por eso, el efecto crítico de sus obras no responde a la idea de política como relaciones de fuerza dentro de un campo de poder. Sus obras entienden lo político como tensiones entre mundos, entre modos de configurar lo dado entre los que se cuenta muy especialmente la dimensión simbólica.

Así, la dramaturgia de Monti abre un camino nuevo en la producción de sentido político que desde los últimos años de la década del ochenta y hasta el momento se viene desarrollando en nuestro país. Su producción puede ser entendida como una suerte de bisagra que articula los períodos del teatro nacional escindidos por la dictadura. La irrupción del gobierno de facto cercenó muchas de las posibilidades de desarrollo que se habían ido gestando entre los sesenta y principios de los setenta; sin embargo, la potencialidad del teatro de Monti se mantiene alerta en *Visita* y *Marathon*, para estallar con fuerza en *Una pasión sudamericana*. Las tres obras que se estrenan entre 1977 y 1989 dan cuenta de un devenir de la dramaturgia argentina que adquiere cierta identidad en el trabajo de autores que se posicionan entre finales de los ochenta y principios de los noventa; por ejemplo, Mauricio Kartun y Alejandro Tantanian. No es un dato menor que ambos hayan tomado clases con Monti y lo reconozcan como un maestro de la escritura dramática. En sus poéticas, aún con las notables diferencias que presentan, se evidencian rasgos que dan continuidad a aspectos centrales de la propuesta de Monti: la abolición del principio de causalidad histórica en la construcción de la intriga y la composición dramática a partir de materiales semióticos variados y autónomos. Atendiendo a esta continuidad, un análisis de las obras de estos autores podría centrarse en el modo en que operan en ellas el entrecruzamiento de las lógicas mimética, ética y estética del arte; en el modo en que los supuestos del teatro crítico que subyacen en la obra de Monti se habilitan y/o superan en sus poéticas. Se podría observar, por ejemplo, si esos procedimientos que los vinculan con la poética disensual de su maestro implican efectivamente asociaciones y disociaciones heterogéneas que tensionan modos diversos de experiencia. En este sentido, el estudio de la emergencia del teatro de este autor en el contexto del teatro político de los setenta podría

complementarse con el estudio de las líneas de proyección de su poética en el teatro argentino de la postdictadura a la actualidad.

Bibliografía

- Adler, Heidrum, 1989. "Marathon de Ricardo Monti", en *La escena latinoamericana*, N° 1, abril.
- Arlt, Mirta, 1995. "Griselda Gambaro-Ricardo Monti, paradigma de los '70" en: Pellettieri, O. *Teatro latinoamericano de los '70*. Buenos Aires: Corregidor.
- Althusser, Louis, 1999 [1971]. "El 'Piccolo', Bertolazzi y Brecht (notas acerca de un teatro materialista)" en: *La revolución teórica de Marx*. Bs. Aires: Siglo XXI.
- Bajtín, Mijail, 1985. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1985.
- _____, 1986. *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Arte y Literatura.
- Benjamín, Walter, 1973. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus
- _____, 1975. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- Bordieu, Pierre, 1967. "Campo intelectual y proyecto creador" en: AAVV. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1967. 135-182.
- _____, 1983. *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios
- Brecht, Bertold, 1970. *Escritos sobre teatro*. 3 volúmenes, Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____, 1972. *Pequeño organon para el teatro*. Buenos Aires: Alfa.
- Cevasco, María Elisa, 2003. *Para leer a Raymond Williams*. Wilde: UQui.
- Chiarini, Paolo, 1994. *Bertolt Brecht*. Barcelona: Nexos.
- Cosentino, Olga, 1992. "Misterio, poesía y tragedia de América Latina" en AA. VV. *Teatro Contemporáneo Argentino (Antología)*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- De Toro, Fernando, 1987. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Galerna.
- _____, 1987. *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- Dauster, F., 1975. "Brecht y Dragún: teoría y práctica" en *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*. México: Sepsetentas.
- De Riz, Liliana, 2000. *La política en suspenso: 1966-1976*. Buenos Aires: Paidós.

Di Lello, Lydia, 2010. "El maquillaje de la muerte y el cuerpo corrupto en *Visita* de Ricardo Monti." *Revista CCC* [en línea]. Enero/abril N° 8.

Driskell, Charles B., 1979. "Conversación con Ricardo Monti" en *Latin American Theatre Review*, 12/2 (spring 1979), pág. 43.

Drucaroff, Elsa, 1996. *Mijail Bajtin. La guerra de las culturas*. Buenos Aires: Almagesto.

Dubatti, Jorge (Cord), 2006. *Teatro y sentido político en la postdictadura*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.

_____, 2007. *Filosofía del teatro I*. Buenos Aires: Atuel.

_____, 2010. *Filosofía del teatro II*. Buenos Aires: Atuel.

Eliade, Mircea, 1998. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.

Esteve, Patricio, 1995. "Teatro de contenido político" en Pellettieri, O. *Teatro latinoamericano de los '70*. Buenos Aires: Corregidor.

Fernández, Gerardo, 1990. "Poética inusual", en *El Público*, N° 79, julio-agosto, Madrid.

Ferreya, Sandra, 2008 "Ricardo Monti: de la representación distanciada a la interpretación distanciada". Actas de las Primeras Jornadas de Discusión "Arte, Política y Sociedad. Representación/Representaciones", Los Polvorines, 12 y 13 de junio de 2008.

_____, 2008. "El gestus brechtiano en *Una noche con el señor Magnus & hijos*". Ponencia leída en el Tercer Congreso Internacional Celehis de Literatura. Mar del Plata, 7 al 9 de abril de 2008.

_____, 2009. "Representaciones dramáticas del caudillo: entre la barbarie y la civilización". Actas del XV Congreso Internacional de Literatura Argentina. *1810-2010: Literatura y política. En torno a la revolución y las revoluciones en Argentina y América Latina*. Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. 1,2 y 3 de julio de 2009.

_____, 2010. "Representación y distanciamiento en dos obras de principios de los '70" en *Afuera. Revista de Estudios de Crítica Cultural*, Número 9, noviembre de 2010.

_____, 2011. "Una pasión sudamericana de Ricardo Monti: interpretación distanciada de un motivo histórico" en Mirza, Roger (Editor). *Teatro y Representación. Perspectivas contemporáneas*

sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo. Montevideo: Universidad de la República.

_____, 2011. "La identidad argentina en la dramaturgia de Ricardo Monti" en Les Colloques du Bicentenaire des Indépendances d'Amérique latine. Coeditado en París por Culturesfrance y l'Institut des Hautes Études de l'Amérique latine (IHEAL, Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle. (Formato CD), 2011.

Gillespie, Richard, 1987. *Soldados de Perón. Los Montoneros*. Buenos Aires: Grijalbo.

Giella, Miguel Angel, 1991. "La cortina de abalorios, de Ricardo Monti", en *Teatro Abierto 1981. Teatro Argentino bajo vigilancia*. Buenos Aires: Corregidor.

Giustachini, Ana, 1990. "El teatro de la resistencia: Una pasión sudamericana y Postales argentinas", en *Teatro Argentino Actual, Cuadernos Getea*, Año I, nº 1, Girol Books/Revista Espacio, Ottawa, págs. 55-72.

Girard, René, 1995. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.

Graham-Jones, Jean, 2000. *Exorcising History. Argentine Theater under Dictatorship*, Lewisburg, Bucknell University Press, London : Associated University Presses.

_____, 2000. "Magnus, a los (casi) 30 años" en Pellettieri, Osvaldo (Editor), *Indagaciones sobre fin de siglo*. Buenos Aires: Galerna.

Griskan, Lilian, 2010. *Las raíces simbólicas del teatro de Ricardo Monti. Paradigmas simbólicos de lo femenino*. Bahía Blanca: Universidad del Sur.

Grimm, Reinhold, 1962. *Bertolt Brecht: la estructura de su obra*. Buenos Aires: UBA, 2004.

Irazabal, Federico, 2004. *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Biblos.

Jung, Carl, 1977. *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. Buenos Aires: Paidós.

_____, 1982. *Símbolos de transformación*. Buenos Aires: Paidós.

Kaiser-Lenoir, Claudia, 1981. "De la realidad a la caricatura grotesca" en *Latin American Theatre Review*, Vol. 15, No. 1: Fall 1981

López, Liliana, 1993. "Las máscaras del poder en la dramaturgia de Ricardo Monti", en *Arte y poder*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes, págs. 467-474.

_____, 1993. "Los paradigmas de la alteridad en Asunción, de Ricardo Monti", *Actas de ACITA*. Buenos Aires: Asociación de Críticos e Investigadores de Teatro Argentino, págs. 78-82.

_____, 1995. "Poéticas refuncionalizadas. Mito e historia en La oscuridad de la razón, de Ricardo Monti" en Pellettieri, O. (editor). *El teatro y los días*. Buenos Aires: Galerna.

Lotman, Iuri, 1996. *La semiósfera*. Madrid: Frónesis.

Martini, Stella y Mazziotti, Nora, 1995. "El teatro político de la década del setenta" en Pellettieri, O. *Teatro latinoamericano de los '70*. Buenos Aires: Corregidor.

Monteleone, Jorge, 1987. "El teatro de Ricardo Monti", en *Espacio*, 2, 2, abril, págs. 63-74.

Mouffé, Chantal, 2007. *En torno a lo político*. Buenos Aires: FCE.

Najchaus, Teresa, 1981. *Conversaciones con el teatro argentino de hoy, 1970-1980, Tomo I*. Buenos Aires: Agon.

Nieto, Facundo, 2009. "Texto espectacular y recepción crítica en la *opera prima* de Ricardo Monti en *Maestría en enseñanza de la Lengua y la Literatura*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

Ordaz, Luis, 1981. "Ricardo Monti y el juego de los símbolos", en *El teatro argentino*. Buenos Aires: CEAL.

_____, 1985. "Tres hitos en la dramaturgia de Roberto Cossa". *Teatro*, Año 5, N° 20 (mayo de 1985), pág. 6.

Pellettieri, Osvaldo, 1984. "Historia y teatro" en *Todo es Historia*, 212, diciembre, págs. 32-44.

_____, 1989. "Un microcosmos del país" en *La escena latinoamericana*, 2, agosto, págs. 12-13.

_____, 1994. "Brecht y el teatro porteño (1050-1990)" en Pellettieri, O. (Editor). *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti*. Buenos Aires: Galerna, 1994

_____, 1990 "El teatro argentino del sesenta y su proyección en la actualidad" en *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna.

_____, 1990. "Palabra e ideología en el realismo rioplatense" en *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna, 1990

_____, 1990. "Una tragedia americana", en *La escena latinoamericana*, 5, diciembre, págs. 28-34.

_____, 1993. "El Teatro de Ricardo Monti: de la rectificación de la historia a la historia propia", Estudio preliminar a *Ricardo Monti, Una pasión sudamericana - Una historia tendenciosa*, Girol Books Inc, Ottawa, págs. 1-29.

_____, 1993. "Cuatro textos de nuestro tiempo o la continuidad de una voluntad modernizadora", Estudio Preliminar a *Del parricidio a la utopía: el teatro argentino actual en cuatro claves mayores*. Ottawa: Girol Books Inc.

_____, 1996. Mito y tragedia para una lectura de la historia (en tomo a La oscuridad de la razón de Ricardo Monti) en *Boletín del Instituto de Artes Combinadas*, X, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. p.19-24.

_____, 1997. *Una Historia interrumpida*. Buenos Aires: Galerna.

_____, 2000. "El teatro de Ricardo Monti" (1970-2000): la resistencia a la modernidad marginal" en Monti, R. *Teatro 2*. Buenos Aires: Corregidor.

_____, 2001 (Dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Buenos Aires: Galerna, Tomo V.

_____, (Dir.), 2005. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Buenos Aires: Galerna, Tomo IV.

_____ y Rodríguez, Martín. "Visita y Marathon: la afirmación de una poética propia" en Monti, R. *Teatro 3*. Buenos Aires: Corregidor.

Podol, Peter, 1980. "Surrealism and the Grotesque in the Theatre of Ricardo Monti", *Latin American Theatre Review*, 14/1, Fall, págs. 65-72.

Previdi, Froelich, Roberto, 1989. "Víctimas y victimarios: Cómplices del discurso del poder en *Una noche con el señor Magnus & hijos*, de Ricardo Monti" en *Latin American Theatre Review*, 23/1 (Fall): págs. 37-48.

Proaño-Gómez, Lola, 2002. *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-1973*. Buenos Aires: Atuel.

Sagaseta, Julia Elena, 1989. "La dramaturgia de Ricardo Monti: la seducción de la escritura" en Pellettieri, O. *Teatro Argentino de los '60. Polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Corregidor.

- _____, 1990. "Los límites del poder: en torno a *Una pasión sudamericana* de Ricardo Monti" en *Boletín del Instituto de Artes Combinadas*, VIII, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, págs. 19-21.
- _____, 1993. "El placer del texto", en *Teatro 2*, III, n° 4, Buenos Aires, julio.
- Portantiero, Juan Carlos, 1974. *El concepto de crisis política*. Buenos Aires: Centro de investigaciones en Ciencias Sociales.
- Pozzi, Pablo A, 2001. "Por las sendas argentinas..." *El PTR-ERP. La guerrilla marxista*. Buenos Aires: Eudeba.
- Rancière, Jacques, 1996. *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- _____, 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- _____, 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Rinesi, Eduardo, 2003. *Política y tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*. Buenos Aires: Colihue.
- Rodríguez, Martín, 1996. "El intertexto de Roa Bastos en *Una pasión sudamericana* de Ricardo Monti" en Pellettieri, O. (comp.). *El teatro y sus cables. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- Rodríguez, Martín. "Las trampas de la fe (en el contexto)". *Teatro XXI. Revista del Getea. Facultad de Filosofía y Letras- Universidad de Buenos Aires*, Año XIV, N° 28, primavera 2009, pp.119 - 121.
- Sánchez, José A., 1989. *Brecht y el expresionismo, reconstrucción de un diálogo revolucionario*. La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sarlo, Beatriz, 2001. "Prólogo" en Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.
- Scheinin, Adriana. 1990. "Sobre *Una pasión sudamericana*, de Ricardo Monti" en *Boletín del Instituto de Artes Combinadas*, VIII, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.
- Schmitt, Carl, 2001. *Romanticismo Político*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2001.
- Sikora, Marina, 1992. "Ceremonia al pie del obelisco de Walter Operto: elementos renovadores en la década del setenta" en *Teatro y teatristas: estudios sobre teatro argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna.

Szondi, Peter, 1974. "'Sí señor' y 'No señor'" de Brecht" y "El mito en el drama moderno y en el teatro épico" en *Lo ingenuo es lo sentimental*. Buenos Aires: Sur.

Suárez Radillo, C.M., 1975. "El teatro épico hispanoamericano" en *Temas y estilos en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Zaragoza: Litho Arte.

Tahan, Halima, 1992. "Teatro y utopía: la presencia de Bertolt Brecht en Córdoba (período 1969/1976)" en *Teatro y teatristas: estudios sobre teatro argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna.

Tirri, N., 1973. *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: La bastilla.

Trastoy, Beatriz. 1989. "Teatro político: producción y recepción (Notas sobre *La cortina de abalorios* de Ricardo Monti)" en: Pellettieri, O. *Teatro argentino de los '60. Polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Corregidor.

_____, 1987. "El teatro argentino de los últimos años: del parricidio al filicidio", en *Espacio*, 2, 2, abril, págs. 75-82.

Trastoy, Beatriz, 1998. "Apuntes sobre la metateatralidad en la escena argentina", en *Boletín del Instituto de Artes Combinadas*, XII, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. 13-20. p.

_____, 2010. "Un siglo (más) de teatro político en Buenos Aires", *Revista Telón de fondo*, Nº 11, julio de 2010.

_____ y Zayas de Lima, Perla, 2006. *Lenguajes escénicos*, Buenos Aires, Prometeo.

Tschudi, Lilian, 1974. *Teatro argentino actual*, Ed. García Cambeiro, Buenos Aires.

VV.AA., 2002. *Narradores y dramaturgos*. Santa Fe: Universidad Nacional de Litoral.

Villagra, Irene, 2010. "Visita, de Ricardo Monti, aproximación al contexto histórico y político". *La revista del CCC* [en línea]. Enero / Abril 2010, nº 8. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/163/>. ISSN 1851-3263.

Villegas, Juan, 2005. *Historia multicultural del teatro*. Buenos Aires: Galerna.

Voloshinov, V, 1976. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Bs. As.: Nueva Visión.

Willett, John, 1963. *El teatro de Bertolt Brecht*. Buenos Aires: Compañía fabril editora.

Williams, Raymond, 1980. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

_____, 1981. *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós, 1981.

_____, 2006. *Modern Tragedy*. Toronto: Broadview encore editions.

Wizisla, H, 2007. *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*. Buenos Aires: Paidós.

Zayas de Lima, Perla, 1983. "El neorrealismo en dos tiempos: de Gorostiza a Monti", cap. VI de *Relevamiento del Teatro Argentino (1943-1975)*. Buenos Aires), Rodolfo Alonso.

_____, 1990. "Historia, antihistoria, intrahistoria en Una pasión sudamericana de Ricardo Monti", en *Boletín del Instituto de Artes Combinadas*, VIII, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.

Obras analizadas

Adellach, Alberto, 2004. *Chau, papá en Teatro 2*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Esteve, Patricio, 1973. *La gran histeria nacional*. Buenos Aires: Talía.

Gentile, Guillermo, 1971. *Hablemos a calzón quitado*. Buenos Aires: Dintel.

Grupo de Autores, 1970. *El avión negro*. Buenos Aires: Talía.

Monti, Ricardo, 1971. *Una noche con el señor Magnus & hijos*. Buenos Aires: Talía

_____, 1972 *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones*. Buenos Aires: Talía.

_____, 2008. *Visita en Teatro 3*. Buenos Aires: Corregidor.

_____, 2008. *Marathon en Teatro 3*. Buenos Aires: Corregidor.

_____, 2005. *Una pasión sudamericana en Teatro 1*. Buenos Aires: Corregidor.

_____, 2000. *Una Historia Tendenciosa en Teatro 2*. Buenos Aires: Corregidor

Operto, Walter, 1971. *Ceremonia al pie del obelisco en Teatro '70*, N° 18/19, Buenos Aires.