



**TRÁNSITOS, PASAJES Y CRUCES**  
**EN LAS TEATRALIDADES DEL MUNDO**

**Marcela Coria**  
**María Eugenia Martí**  
**Stella Maris Moro**  
**(editoras)**

**TRÁNSITOS, PASAJES Y CRUCES**  
**EN LAS TEATRALIDADES DEL MUNDO**

**Marcela Coria**  
**María Eugenia Martí**  
**Stella Maris Moro**  
**(editoras)**

**Título:****Tránsitos, pasajes y cruces en las teatralidades del mundo****Editoras:****Marcela Coria, María Eugenia Martí, Stella Maris Moro**

Tránsitos, pasajes y cruces en las teatralidades del mundo / Magdalena Aliau ... [et al.] ; editado por Marcela Coria ; María Eugenia Martí ; Stella Maris Moro ; ilustrado por Inés Fernández ; prefacio de Aldo Rubén Pricco. - 1a ed . - Rosario : Stella Maris Moro, 2017.  
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-987-42-5288-3

1. Teatro Comparado. 2. Dramaturgia. I. Aliau, Magdalena II. Coria, Marcela, ed. III. Martí, María Eugenia, ed. IV. Moro, Stella Maris , ed. V. Fernández, Inés, ilus. VI. Pricco, Aldo Rubén , pref.

CDD 809.2

**Ilustración de tapa:** Inés Fernández

# Tránsitos, pasajes y cruces en las teatralidades del mundo

## Preliminares

El título de este libro pareciera surgir de una generalidad inocente acerca de las diversas maneras en que se ponen en contacto las teatralidades de varias naciones y tiempos. Nada más alejado de los propósitos de las editoras, que se han dedicado a la meticulosa tarea de confeccionar una oportuna y necesaria reunión de trabajos sobre Teatro Comparado surgidos de las sesiones fructíferas del *VII Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado*, celebrado en la Universidad Nacional de Rosario, Argentina, en agosto de 2015. En tal sentido, la elección del título obedece a la precisa descripción de una serie de operaciones que incluyen no sólo el recorrido de tópicos e intereses, sino también apropiaciones y ensambles de obras como producto del cruce, de la confluencia de escrituras y reescrituras casi al borde de bienvenidas epifanías.

En todo cruce hay aspectos que entran en contacto y otros que merodean el encuentro sin decidirse a intervenir totalmente en la superposición y el reacomodamiento. Debido al movimiento, es decir, al tránsito que implica salir de los marcos enunciativos originales, es posible ver el desplazamiento, entre épocas y culturas teatrales disímiles, de personajes, obsesiones, discursos de otra índole e imaginarios anclados en territorios. Lo que emerge como *locus communis*, como una verdadera isotopía, es la intersección proveniente del pasaje y del cruce, esto es, del enfrentamiento cara a cara entre producciones teatrales y entre diferentes territorios.

Sabido es que el conocimiento no consiste en describir, explicar o predecir objetos de estudio aislados y en su estricta individualidad para sumar particulares *ad infinitum*, sino poder advertir –como decía Juan Samaja– la “política del universo”. Esa “política”, esa ley o tendencia capaz de explicar comportamientos de los fenómenos, es lo que las editoras procuran al proponernos la lectura atenta de los trabajos que componen el libro.

El hecho teatral suele partir tradicionalmente de la fijación de una escritura que, a modo de guión, organiza las fases del evento espectacular sin que ello implique saturar de sentido la obra. A la ya canónica distribución de enunciados atribuidos a nombres de personajes, los últimos tiempos le han sumado la pretensión autoral de intervención en las decisiones de los actores y directores: nos referimos a las acotaciones o didascalias que, por más que lo pretendan, nunca habrán de lograr colmar los lugares de

indeterminación. Ya sea por la presencia de parlamentos y acotaciones, ya sea por las múltiples ausencias que invitan a imaginar y proyectar, la literatura dramática no puede ser ajena a la interacción con diversos discursos, del propio género o de otros, afines o no. La noción de intertextualidad, entendida en sentido amplio, cubre ese cruce de textos en una dimensión de entramados diversos. En esa dimensión se constituye el presente volumen.

El hecho de poner en contacto escrituras diversas pero ligadas por tópicos, esquemas, formatos, intereses o territorios cercanos, permite atribuir otros valores a las piezas teatrales o, en algunos casos, habilitarlas para transitar otras zonas, sentidos divergentes, lecturas –en definitiva– vivas. Tal ha sido el propósito de reunir estos cuarenta y un trabajos pertenecientes a relevantes personalidades vinculadas con la investigación, la academia, la historia, la crítica (tanto literaria como teatral) y la práctica artística concreta. Desde nuestro país y desde México, Brasil y Chile las voces de nuestros colegas nos remiten al saludable ejercicio de volver a pensar obras, temáticas y autores de tal modo que la clausura de lecturas se vuelve imposible, dado que la diferente perspectiva no hace sino abrir, metonímicamente, los textos hacia nuevos destinos, hacia inesperadas contigüidades capaces de incidir en la circulación de la ficción.

No resulta menor que los imaginarios basados en las sagas míticas puedan proveer de instrumentos de reciclaje y de reposicionamiento a aquellos relatos que sostuvieron las antiguas exégesis del mundo, puesto que –a modo de un tamiz articulado pacientemente por la tradición literaria– aquellos arremeten de tanto en tanto para nutrir ciertos presentes. Al respecto, algunos capítulos se remiten a desentrañar las tácticas de una *fictionis fictio*, y proponen, por ende, un ángulo distinto de acceso a ciertas obras. Esta operación delimita y configura objetos estéticos ciertamente diferentes y los constituye como discursos factibles de ser revisitados.

La astuta estrategia de Shakespeare y de Brecht (entre otros) de desplazar cuestiones inherentes a sus contemporaneidades a sitios geográfica o temporalmente alejados, a causa de las acechanzas de la censura y del “desvío” propio de la retórica y de la poesía, parece configurar una maniobra apta para advertir un tejido de transnacionalidad que no sólo compete a obras dramáticas sino también a movimientos y sucesos más amplios, como es el caso, por ejemplo, del teatro independiente argentino o del testimonio de identidades en construcción. En ese sentido, varios trabajos de este

volumen trazan un vínculo suficientemente desarrollado, como, en efecto, puede observarse en las páginas que siguen.

Aunque en otras publicaciones de la disciplina resulte frecuente que la performatividad propia del fenómeno teatral sea obviada en aras de las matrices literarias que en algún momento dominaron el universo de la teatrología, el volumen que nos ocupa presenta algunos trabajos que exponen pertinentes preocupaciones acerca de los dispositivos de la puesta en escena mediante especulaciones montadas sobre la “relación teatral”, una instancia apta para asociar los parlamentos de los personajes directamente con el convivio y su supervivencia y no escudriñarlos sólo desde un punto de vista semántico. La pragmática asume, así, un lugar de indagación que intenta no olvidar el destino escénico de las obras. Al mismo tiempo, el examen de la tensión vanguardia/posvanguardia, la observación de presupuestos filosóficos en la dramaturgia, las manifestaciones del biodrama y el sagaz análisis de los bordes de la vida y del teatro en las liminalidades constituyen en este libro una distancia frente a las obras que permite, paradójicamente, una lectura más intensa.

Asimismo, si los espacios de ciertas teatralidades, como el ámbito de las luchas obreras de principios del siglo pasado, la intersección entre poesía y tragedia, las problemáticas de género y el teatro posdramático, irrumpen en este volumen con el reclamo de atención lectora específica, es porque los autores han sabido detectar en las obras analizadas territorialidades dispuestas a dialogar con otras a pesar de la asignación arbitraria de estereotipos semánticos que suele hacerse a menudo. A partir de ese diálogo es posible ir más allá y pensar en el teatro como un infinito juego de espejos y de miradas que no cesa.

En definitiva, y en pleno ejercicio de un inteligente cotejo y síntesis comparatística, este conjunto de trabajos consigue una visión mayor y más profunda de sus objetos de estudio, visión sagaz que problematiza sentidos instituidos y fosilizados. La celebración de transitar ese lugar de lo extraordinario que resulta el teatro encuentra en este libro razones más que valederas para activar lo desactivado, restituir lo ausente, inventar la diferencia.

Aldo Rubén Pricco

## Una tragedia griega, una tragedia argentina

María Magdalena Aliau  
Universidad Nacional de Rosario  
magaliau@hotmail.com

**Resumen:** La tragedia griega explora los mecanismos que llevan a los seres humanos a su destrucción, no muchas veces por sus acciones ni por sus vicios individuales sino por sus equivocaciones. En ella aparecen las tensiones y conflictos a los que estamos sometidos como integrantes de una sociedad y una cultura. Para que exista la tragedia debe haber *hýbris*, exceso; *hamartía*, equivocación; *páthos*, pasiones; *peripéteia*, cambio de suerte; y *anagnórisis*, reconocimiento. Todos estos elementos aparecen en *Una tragedia argentina*, el texto de Daniel Dalmaroni que, con ese simple adjetivo: *argentina*, asume nuestro propio drama. En esta obra, las preguntas sobre la condición humana: lo individual, lo familiar, la sexualidad, el incesto, lo sagrado, lo prohibido, lo cultural, nos muestran el engaño a que nos sometemos los seres humanos en la vida cotidiana. En este maravilloso simulacro que es el teatro el autor nos conduce a la catástrofe, a realizar la *anagnórisis*, a darnos cuenta de nuestra absurda vanidad y grotesca agonía.

**Palabras clave:** ficciones familiares – sexualidad – alteridad – *anagnórisis*

**Abstract:** Greek tragedy explores the mechanisms that lead human beings to their destruction, not so often because of their actions or their individual vices but because of their mistakes. It shows the tensions and conflicts we are engaged in as members of a society and a culture. Tragedy requires *hýbris*, excess; *hamartía*, mistake; *páthos*, passions; *peripéteia*, change of luck; and *anagnórisis*, recognition. All these elements appear in *Una tragedia argentina*, the text of Daniel Dalmaroni which, with that simple adjective: *argentina*, assumes our own drama. In this work, questions about the human condition: the individual, the familiar, sexuality, incest, the sacred, the forbidden, the cultural, show us the deception we are subjected to as human beings in everyday life. In this marvelous simulacrum that is theater, the author leads us to catastrophe, to make *anagnórisis*, to be aware of our absurd vanity and grotesque agony.

**Keywords:** family fictions – sexuality – alterity – *anagnórisis*

La tragedia griega explora los mecanismos que llevan a los seres humanos a su destrucción, no muchas veces por sus acciones ni por sus vicios individuales sino por sus equivocaciones. En ella aparecen las tensiones y conflictos a los que estamos sometidos como integrantes de una sociedad y una cultura. Para que exista la tragedia debe haber *hýbris*, exceso; *hamartía*, equivocación; *páthos*, pasiones; *peripéteia*, cambio de suerte; y *anagnórisis*, reconocimiento. Todos estos elementos aparecen en *Una tragedia argentina* de Daniel Dalmaroni que, con ese simple adjetivo: *argentina*, asume nuestro propio drama. En esta obra, las preguntas sobre la condición humana: lo individual, lo familiar, la sexualidad, el incesto, lo sagrado, lo prohibido, lo cultural, nos muestran el camino hacia la destrucción. En este maravilloso simulacro que es el teatro

el autor nos conduce a la catástrofe, a realizar la anagnórisis, a darnos cuenta de nuestra absurda vanidad y grotesca agonía.

En la tragedia griega clásica era el mito el que brindaba el eje de la acción y los personajes. Dicho mito era un relato tradicional, con personajes extraordinarios en un tiempo lejano (García Gual, 1993: 19). Sabemos también que dichos mitos tienen múltiples versiones presentadas de diversa forma. Podríamos decir que el texto del autor Daniel Dalmaroni<sup>1</sup> y la versión teatral del director Aldo Pricco<sup>2</sup> realizan el camino inverso: un proceso de desmitificación de la familia argentina, una mostración dura y distinta de lo tradicionalmente incorporado, construido y aceptado. Nuestros mitos nos dan sentido de identidad, nos permiten saber quiénes somos; también, sentido de colectividad, incorporándonos a un grupo social determinado, y conllevan un sistema de valores junto a un conocimiento del mundo. El texto teatral al que nos estamos refiriendo rompe con nuestros criterios de identidad y nos cuestiona como grupo social exhibiendo en este simulacro artístico los antivalores del mundo actual.

Según la definición aristotélica,

la tragedia es, pues, la imitación de una acción elevada y completa, de cierta amplitud, realizada por medio de un lenguaje enriquecido con todos los recursos ornamentales, cada uno usado separadamente en las distintas partes de la obra; imitación que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, y que, con el recurso a la piedad y el terror, logra la expurgación de tales pasiones (Aristóteles, *Poética*, 1449b 24-28, trad. Alsina Clota, 2000: 29).

En *Una tragedia argentina* la acción provoca el efecto contrario, ni elevada ni completa, ya que sus personajes se van descubriendo a lo largo del texto en diálogos que develan sus mentiras, enmascaramientos y disimulo, sin permitir que el espectador llegue a la catarsis, a la purificación a través de la piedad y el terror sino que, a la inversa, se provoca en él la impiedad, la inseguridad y el pleno cuestionamiento del sistema de valores que definen hoy a una familia.

El texto, reiteramos, posee todos los elementos necesarios para que sea una tragedia. La *hýbris*, la desmesura, el exceso, en cada uno de sus personajes y en la acción misma. El *páthos*, pasión irracional, acción destructora que provoca reacciones

---

<sup>1</sup> D. Dalmaroni, *Una tragedia argentina*. Grupo familiar: Hugo y Susana (matrimonio alrededor de los 50 años), Roy y Vietnam (sus hijos de 25 y 23 años), Mario (hermano de Hugo). Disponible en: [http://www.autores.org.ar/sitios/ddalmaroni/una\\_tragedia\\_argentina.htm](http://www.autores.org.ar/sitios/ddalmaroni/una_tragedia_argentina.htm) [Acceso: 24/10/16]

<sup>2</sup> A. Pricco, Dirección. Dramaturgia: Daniel Dalmaroni. Actúan: Mariano Raimondi, Juan Manuel Raimondi, Ofelia Castillo, Ana Laura Carrafiello, Dannae Abdalla de Sá, Bernardo Vitta, Juan Pablo Cabral. Asistencia de dirección: Lucrecia Moras. Teatro “La morada”, Rosario.

dolorosas en todos y cada uno. La peripecia, el paso de una situación a su contraria por parte de quienes actúan, donde los distintos miembros del grupo se van modificando y descubriendo. La *anagnórisis*, el paso de la ignorancia al conocimiento donde cada uno no es quien creíamos que era. Y la *hamartía*, la equivocación constante en cada antigua o nueva situación que se les presenta, tanto en el texto teatral como en la representación. En el marco de la ficción teatral se despliegan las ficciones familiares, las mentiras y engaños, en fin, lo no dicho, donde, a partir de una situación menor, como es la mirada del culo de Susana por parte de Mario, se revelarán todos los ocultamientos, los inventos de esa familia que existen, con menos *hýbris*, con menos desmesura, en toda familia. Los parlamentos de los actores abren diferentes senderos que exceden su presencia física y sus palabras, llegando, si se quiere, a un contenido simbólico más profundo. Por ejemplo, dice MARIO: *“Hay gente que sólo mira el culo, hay hombres que sólo miran el culo... Pensaba cómo me gustaría hacerle el culo”*. Y HUGO: *“¿Sabés que me vengo a enterar que este hijo de puta te quiere coger?... -Pará. ¿Acá el único boludo soy yo? ¿Cómo que ya sabías?”* Y Susana a Hugo, por Mario: *“Éste me mira porque soy linda y vos, en lugar de estar orgulloso, te ponés como loco”*. Diálogo donde “el culo” trasciende lo físico y encubre, con la sordidez de lo exhibido, lo que no se quiere ver, convirtiéndose en metonimia, parte por el todo, de ese mundo familiar.

MARIO.- Además, te hacés el loquito conmigo y con tu hijo te hacés el gil.  
HUGO.- ¿Qué pasa con Roy? ¿Qué pasa?  
SUSANA.- Eso. ¿Qué pasa?  
MARIO.- Lo evidente pasa.  
SUSANA.- No te hagás el enigmático.  
HUGO.- Hablá. Digamos lo que haya que de decir. Todo. Lleguemos hasta el hueso.  
Al fondo.

Son estas palabras de Hugo las más difíciles de cumplir: llegar al hueso, al fondo, develar el enigma de quiénes somos y qué pensamos del otro. La primera develación llega inmediatamente y termina con un apagón:

MARIO.- El chico se traviste todas las noches y ustedes lo siguen tratando como si nada.  
HUGO.- ¿Qué decís?  
SUSANA.- ¿Se qué?  
MARIO.- Se traviste.  
SUSANA.- Difamador. APAGÓN breve.

En la segunda escena el interpelado es Roy: *“Decime... vos... aparte de que te gusta vestirme de mujer... ¿te gustan los hombres o esto es como una especie de*

*vocación artística... como una forma de expresión... como esos tipos que se visten de algo y hacen de estatuas en la calle Florida?*” Unido al juego del vocabulario donde las palabras designan y connotan: *gay*, *trolo* o en palabras de Mario: “*Marica, pederasta, mariquita, mariposa, invertido, puto...*” Si analizamos dichos términos, cada uno designa una visión de la homosexualidad masculina cuyo común denominador es la forma despectiva y, por lo tanto, una visión de la sexualidad que no acepta, reconoce, ni respeta dicha homosexualidad. *Marica* define al que se comporta como una mujer; *pederasta*, el hombre que desea a los adolescentes masculinos; *mariquita*, es el afeminado que tiene la forma de comportarse de una mujer; *mariposa*, grado apenas menos despreciativo que mariposón, aplicado al hombre afeminado u homosexual; *invertido*, también aplicado al homosexual; y *puto*, el connotativamente más agresivo. Todos estos términos, que llegan al exceso y Mario los dice de un tirón, igualan las distintas expresiones utilizadas en la jerga argentina de una manera totalmente denigratoria y, si queremos ser más estrictos, machista. La palabra más positiva es *gay*, emitida primeramente por el mismo Mario, que proviene del provenzal y significa “alegre”, “pícaro”, y que en la Inglaterra victoriana designó la homosexualidad masculina. *Trolo*, en cambio, se origina a partir del término trolebús, y hace referencia a que estos vehículos, al depender de un tendido eléctrico, antes no podían dar la vuelta y el conductor debía dirigirse a la parte de atrás, manejando desde allí; el transporte tenía, además, dos puertas y se ingresaba por la trasera; por lo tanto, andaba y se cargaba por atrás. Nuestro discurso, sostenemos, nos construye, y la perspectiva que plantea la obra es también la homofobia argentina, intolerante e irrespetuosa ante la condición sexual.

La puesta en escena acentúa los distintos tonos de voz, la escena aparece cada vez más despojada, con pocos elementos: la mesa, algunas sillas, objetos cortantes pero donde lo más cortante se da fundamentalmente en el *gestus* de los distintos actores, el lenguaje y la movilidad del cuerpo, accionar que seguirá *in crescendo* en las distintas circunstancias que se plantean en la obra. Cuerpo, corporalidad y concepción de la sexualidad se amalgaman torcidamente remarcando la precaria mirada de los personajes, la escasez de sus conocimientos y sus creencias, llegando hasta el extremo en la figura del padre cuando le dice *puto de mierda* a su hijo y lo abofetea. Mientras, los espectadores experimentan la representación y sienten la interpelación a sus condicionadas conductas culturales.

La historia de Roy, la versión de Roy, en la tercera escena, no quiere ni puede ser escuchada, como no se quiere sentir ni oír lo que no se acepta, lo que desagrada:

Un día jugábamos a las escondidas y yo me había escondido en una heladera vieja que no usaban. Él me encontró allí y en lugar de ir a cantar piedra libre, me empujó, juntos caímos al suelo y me besó. Me besó en la boca.

HUGO.- ¿Yo escuché mal o dijo que el chico dulce lo besó en la boca? ¿En el barrio de la Boca o en la boca? ¿En los labios, nene?

La prohibición del tocar, de besar, mientras Mario, significativamente, se *manosea* la pierna y Susana, la madre, no para de llorar.

Aquí la historia va a tomar otro sendero: la alteridad, el otro, el diferente. El niño con el cual Roy se inició en su infancia es judío y Roy quería saber: “*El chico es judío. Yo tenía curiosidad por los judíos. Por cómo eran los penes de los judíos*”. Según Todorov (2003), existen tres ejes fundamentales para conectarse con lo diferente: el axiológico, la valoración del otro: yo valgo más o menos que el otro; el epistémico, el grado de conocimiento que tenemos del otro (la curiosidad por saber cómo es el pene de los judíos en un niño), y el praxeológico, cómo se acciona con el otro. Sintetizados los tres en este fragmento de la obra, dirá HUGO: “*¿Qué hay con los penes de los judíos? Están circuncidados. Eso es todo. ROY.- Yo tenía curiosidad. Como sería eso de tener el pene cortado. Qué tan distinto sería al mío*”. A lo que agregará poco después SUSANA, la madre de Roy: “*Te atraen los tipos. Serán judíos, pero son tipos*”; mientras “*Sin querer tajea apenas a Roy en la cara con la tijera que llevaba en la mano*”. ¿Sin querer? Llegando al punto culminante de la discriminación cuando vemos y escuchamos a HUGO: “*¿Sos judío, ahora? (Grita) ¡Puto y judío!*” El travestismo del chico no importa, importa su sexualidad y el grupo de pertenencia. “*¿Qué importa si se lo empoman vestido de mujer o con un disfraz de Batman?*”, dirá Hugo.

La aparición de Nam, embarazada de seis meses y soltera, nos remite a los textos de Florencio Sánchez de principios del siglo XX que muestran la hipocresía social ante situaciones similares. Nuevamente es Hugo quien violentamente enuncia la síntesis de la discriminación social: “*-Putá. Putá. Tengo una hija puta y un hijo puto*”. MARIO.- “*Puto y judío*”. Paradójicamente, es el conocer la verdad lo que va demoliendo más abruptamente a este “grupo familiar” y nos muestra sus deformaciones.

Es el momento de las confesiones, y llegamos a Mario, en el cual aparecen las palabras socialmente silenciadas: “*Tengo cáncer*”. La negación al reconocimiento de la enfermedad es constante, como se puede ver en los medios: “murió de una larga enfermedad”, “víctima de una terrible enfermedad”, por nombrar algunos ejemplos, ya que, como dice Paolo Fabbri:

Hay diferentes tipos de esta enfermedad y es mejor con los enfermos no pronunciar la palabra “cáncer”, porque en el momento en el que el enfermo sabe que tiene cáncer su vida cambia, y la de los suyos, completamente, su mentalidad, su actitud de contracción a la salud, debe hacer controles todo el tiempo. Entonces dicen: no vamos a llamar a esta enfermedad cáncer sino neoplasia. Aparentemente es una manera de decir “las cosas están de esta manera” y cambiamos el lenguaje porque es *políticamente correcto*. No, no es por eso, sino porque es influyente sobre la vida” (Fabbri, 2013; el subrayado es nuestro ya que lo políticamente correcto es para nosotros un eufemismo para encubrir lo que no conviene decir y evidenciar).

O sea, se busca la eficacia, los resultados “positivos”, no la verdad. Y rellenamos los espacios vacíos con aseveraciones absurdas, sin sentido, que no solamente engañan sino que también autoengañan, para evitar la enfermedad, para no reconocerla, como se demuestra en las respuestas de Susana para justificar el cáncer de próstata: actividad sexual excesiva, edad, masturbación... hasta llegar a provocar en el espectador una carcajada llena de humor negro:

Lo leí hace tiempo. Los primeros síntomas no se perciben porque no hay dolor ni nada visible, pero después, al tiempo, la próstata se les empieza a hinchar. De un tamaño parecido al de una pelotita de ping pong se transforma de golpe en una cosa como una de tenis y después como una de... de... bueno, enorme. Y un día explota.

Las argumentaciones se empapan del más puro grotesco y penetran el plano de las creencias. La estupidez de Susana se evidencia más al querer negarla: “¿Yo, pavadas? Jamás en mi vida dije una sola pavada, Mario. Jamás. (A los demás) Les juro que explota. Lo leí. Lo leí. (Pausa) Ahí es cuando se mueren”. Tema que a continuación será desechado por la misma Susana: “Esperen, esperen un cacho. No nos vayamos por las ramas con el tema de la próstata de éste”. “Próstata de éste” que le quita importancia al tema y convierte en un objeto al personaje de Mario, apenas un “éste”, sin nombre, uno cualquiera, uno más.

El nuevo punto a investigar es quién es el padre de la criatura de Nam. Nueva revelación que confunde y desorienta aún más a los personajes, pero que abre otra problemática actual sintetizada en las palabras de HUGO: “Da lo mismo. Da lo mismo. Si no tiene padre, un mes o tres no alcanzan para conseguirle uno”, remitiéndonos al “Cambalache” de Discépolo o a esa condición de incertidumbre constante, “la modernidad líquida” de la que habla Zygmunt Bauman.

Los cortes de cuchillo reaparecen intermitentemente en la obra, se los infligen los unos a los otros, como una transición del daño, por descuido, porque sí, sin un sentido claro, como las relaciones entre los personajes, donde la ambigüedad y las

contradicciones se suceden y se pasa de un tema a otro, de una situación a otra, sin una valoración profunda, por descuido, como los mismos personajes dicen o se preguntan: “VIETNAM.- *Fue un descuido...* MARIO.- *¿Un descuido? ¿Lo besa en la boca a éste adentro de una heladera y a vos te hace un hijo por descuido?*”

Los grandes temas se producen, en una continuidad, homogeneizándose en los distintos personajes. Nada importa demasiado y, a la vez, cada cosa es, primeramente, motivo de escándalo: “*A los putos se les dice cualquier cosa*”, dice Mario. La interioridad se pasa por alto, sólo lo aparental es lo que por un momento parecen notar: “VIETNAM.- *Nada, que Pablo se acostumbró tanto a mi ropa que un día me vio vestida igual a Roy y me empezó a seducir. Y el pibe es... bueno... es...*”. “HUGO.- *Tengo una familia de perversos, degenerados... (No sabe qué más decir, por fin dice)...drogadictos*”. Sexo, vestidos, droga se entremezclan sin diferenciarse, hasta llegar al tema religioso, donde se terminarán uniendo drogas y mormones y lo mismo es drogarse que ir a un centro de rehabilitación: “HUGO.- *(Insiste) ¡Sos drogado! ¡Y mormón! Sos un degenerado, que te querés coger a toda la familia. Perverso. Mormón perverso. (A todos) Manga de degenerados*”, donde, hablando mal y pronto, no queda títere con cabeza, ya que el padre con mayúscula de Hugo y Mario, mitificado, ocultado y disimulado en la historia familiar, está internado en un psiquiátrico. Mitificado como veterano de guerra y genial inventor de un idiolecto universal, ocultado en una muerte fingida y disimulada su locura en una aparente creación, donde: “*La escritura estaba adaptada a la forma más exacta a la representación de los sonidos de ese idioma*” que remite el texto a la obra de Ionesco y al teatro del absurdo. El que: “*Iba casa por casa y daba clases*”, es, en realidad, un violador de adolescentes. La muestra al extremo de estas llamadas “mentiras piadosas”, las ficciones familiares, nos recuerdan el texto cortazariano “La salud de los enfermos”, donde el entramado familiar convive y teje dichas mentiras. Todo se confunde y todos han contribuido a ello; en palabras de Susana escuchamos: “*Hugo... tu mamá... nunca quiso que ustedes supieran la verdad. Quería que tuvieran la mejor imagen de tu padre. Inventó lo del accidente...*”, y el engaño de uno se extiende al resto de la tarea de engañar de cada familia, a la búsqueda de una pretendida paz, hasta preguntarnos con Susana: “*(Decidida) Está bien. Está bien. ¿Querés la verdad? ¿Quieren toda la verdad en esta casa? ¿La quieren?*”

Las heridas siguen y se hacen cada vez más cortantes y dolorosas, las relaciones no son lo que creíamos que eran y se le van descubriendo al lector-espectador, hasta plantear un problema metateatral en la voz de Hugo: “*Esto es todo una joda. ¿Qué*

*hacen? ¿Teatro vocacional en el Club de acá a la vuelta y están practicando? VIETNAM.- ¿Qué teatro?”*

La confusión de los roles familiares se exagera al extremo, el árbol genealógico es como los cuchillos, los tenedores y tijeras que se clavan en la mesa: metálico e hiriente, donde todos sangran y agonizan. Ante el apagón final, tal vez a algunos la religión los salve, tal vez no. Más que un melodrama de humor negro, el texto es una develación de lo siniestro y lo ominoso de la retórica de las relaciones humanas, donde poco a poco se ha ido llegando al reconocimiento, a la anagnórisis de lo que no se había querido reconocer, lo no dicho, en todas y cada una de las familias, y fundamentalmente, en la historia personal de cada uno.

La obra de Dalmaroni nos permite salir de la opacidad de vidrio esmerilado con que contemplamos la vida cotidiana y las mentiras familiares. En el escenario se condensa el sufrimiento humano, su conflictividad, y la ficción trágica se convierte en un objeto de comprensión, donde esos personajes adquieren una dimensión mucho más amplia: la versión de nuestra propia tragedia, el ver y poder llegar a la anagnórisis sobre quiénes somos en el drama de la existencia, sin una catarsis aristotélica a través del temor y la compasión, sino con la inquietud que surge del debate abierto, en fin, el cuestionamiento de las cosas que nos pasan. ¿Una tragedia griega? No, una tragedia argentina, una tragedia humana donde el teatro, como su etimología lo indica, es el lugar donde se va a ver, *un pequeño ventiluz* donde *entra la poca luz natural* que nos permite, con su interpelación constante, como indica el oráculo de Delfos, conocernos a nosotros mismos.

## **Bibliografía**

### **Fuentes**

Dalmaroni, Daniel. *Una tragedia argentina*. Disponible en: [http://www.autores.org.ar/sitios/ddalmaroni/una\\_tragedia\\_argentina.htm](http://www.autores.org.ar/sitios/ddalmaroni/una_tragedia_argentina.htm). Acceso: 24 de octubre de 2016.

### **Estudios**

Alsina Clota, José (2000). Aristóteles, *Poética*. Barcelona: Icaria.

Fabbri, Paolo (2013). “La semiótica, los signos y su eficacia”. *La Capital*, Rosario. Disponible en: <http://www.lacapital.com.ar/la-semiotica-los-signos-y-su-eficacia-segun-paolo-fabbri-n437786.html>. Acceso: 18 de agosto de 2013.

García Gual, Carlos (1993). *Introducción a la Mitología griega*. Madrid: Alianza.

Todorov, Tzvetan (2003). *La conquista de América. El problema del otro*. Buenos Aires: Siglo XXI.

# Reescritura de la obra de Lewis Carroll y construcción de la infancia en Alejandra Pizarnik: El caso de *Los poseídos entre lilas* y sus prosas tardías

Ludmila Soledad Barbero  
Universidad de Buenos Aires / CONICET  
ludmilabarbero@gmail.com

**Resumen:** El tópico de la infancia resulta central en la obra de Alejandra Pizarnik. Lo encontramos en la recurrencia de ciertas imágenes, como la del “jardín” (retomado de *Alice in Wonderland*), y la de muñecas que remiten intertextualmente a las “*poupées*” surrealistas. Asimismo, sus prosas y su obra de teatro, “*Los poseídos entre lilas*”<sup>1</sup> [1969], reescriben relatos infantiles y cuentos de hadas. En este trabajo nos proponemos abordar la pieza teatral mencionada y dos “cuentos” en los que se construye patentemente un palimpsesto respecto de la obra de Carroll (2008): “El hombre del antifaz azul” [1972] y “A tiempo y no” [1968] (en Pizarnik, 2001).

**Palabras clave:** Alejandra Pizarnik – Lewis Carroll – reescritura – infancia – teatro

**Abstract:** The subject of childhood is central in the work of Alejandra Pizarnik. It can be found in the repetition of certain images, like the “garden” (taken from *Alice in Wonderland*), and the dolls, which are intertextually related with the surrealist “*poupées*”. Also, her prose and theatre play, *Los poseídos entre lilas* (1969), rewrite children stories and fairy tales. In this essay we plan to address the already mentioned theatre play and the two stories in which there is an explicit palimpsest with the work of Carroll (2008): “El hombre del antifaz azul” [1972] and “A tiempo y no” [1968] (en Pizarnik, 2001).

**Keywords:** Alejandra Pizarnik – Lewis Carroll – rewriting – childhood – theatre

Hay temas claves de Alejandra Pizarnik (en adelante AP) que pueden ser iluminados a través de la lectura de aquello que ella reescribe de la obra de Lewis Carroll. Se trata, en primera instancia, de “el jardín”; en segundo lugar, de cierto rol de aprendiz perpetua de la lengua materna (aquí entran todos los *puns*, los juegos de palabras de Carroll que apuntan a desmantelar presupuestos de un uso inocente del lenguaje. El *nonsense* sería en el fondo el gesto de remarcar la inocencia del lenguaje, poner a la luz sus puntos ciegos, reflexionando sobre aquello que en el *uso* del lenguaje nunca se cuestiona). Podríamos decir, entonces, que Carroll como intertexto o como hipotexto estaría iluminando la matriz *nonsense* como *hiper-sense* (sinsentido como forma extrema del sentido) de la escritura-vida de Pizarnik. Ilumina el modo en que el lenguaje en la poética pizarnikiana nunca se da por sentado, siempre está sometido a escrutinio. El tercer aspecto que nos interesa tiene que ver con cierta dinámica metonímica del deseo y de la escritura, con respecto a la cual creemos que es posible

---

<sup>1</sup>De aquí en más utilizaremos la sigla *PL* para hacer referencia a esta pieza.

establecer una conexión con Carroll, en la estructura argumental de *Alice in Wonderland* (en adelante, *AW*) y particularmente en ciertas escenas que remarcan la inaprehensibilidad del objeto de deseo: pensamos concretamente en la inaccesibilidad del jardín, y en las mutaciones incesantes que tienen lugar en ese país de las maravillas.

Hemos observado tres puntos de convergencia entre AP y Carroll: el primero temático (Jardín); el segundo, un procedimiento que da cuenta de la concepción de AP respecto de la literatura y en términos más generales del lenguaje (el *nonsense*); el tercero podemos entenderlo como dinámica del deseo. El último entonces, resulta mucho más escurridizo, por cuanto no se presenta en una zona específica de los textos de AP, y al mismo tiempo participa de los otros dos puntos de convergencia señalados. Esto es así en tanto que el jardín es un ejemplo clave de esta dinámica, por su carácter peligroso e inaccesible y en la medida en que el lenguaje es el principal objeto de deseo desde siempre frustrado y, aun así, incitante en AP.

Es importante, antes de comenzar el análisis específico de las obras, ubicar el tipo de transtextualidad que opera en cada uno de ellas. Para hacerlo, nos atenderemos básicamente a las teorizaciones de Genette (1982). Él señala que existen cinco tipos de relaciones transtextuales, esto es, de trascendencia entre textos, y de ellas dos serán las que nos permitan enmarcar el análisis de las obras de nuestro corpus: intertextualidad e hipertextualidad. La primera consiste en la copresencia entre dos o más textos, y se actualiza a través de procedimientos como la cita, el plagio y la alusión. La segunda es una relación de mayor dependencia textual, en la medida en que, para poder comprender cabalmente un texto se torna necesario conocer el texto previo que funciona como hipotexto. Aquí Genette hablará de dos formas de hipertextualidad: la imitación y la transformación. Imitación implica adopción de un estilo y recursos formales y narratológicos similares a los del hipotexto; mientras que transformación tiene que ver con la adopción de un mismo esquema de acción y estructura argumental pero sin conservar el estilo. En el corpus seleccionado, los textos en prosa tienen una relación de hipertextualidad (transformación) con respecto al libro de Lewis Carroll que funciona como hipotexto: *AW*, mientras que la obra teatral, “Los poseídos entre las lilas” (“PL”), no depende de él. Antes bien, la última se vincula desde el punto de vista argumental, mucho más estrechamente a *Final de partida* de Beckett, pieza de la cual reescribe fragmentos textuales casi completos, y de la que retoma un esquema de acción (o fluctuación de intensidades). No obstante, si bien sabemos que el corpus no es homogéneo en su carácter transtextual, consideramos que la reescritura de la obra de LC

es lo suficientemente importante en la poética de AP y en su concepción de la literatura como para dedicarle un análisis detallado.

## Jardín

“A tiempo y no” fue publicado en el número 317 de la revista *SUR*. Buenos Aires, septiembre-octubre 1968. Este breve texto es una reescritura del capítulo “The mock turtle’s story” de *Alice in Wonderland*. Aquíno aparece de modo directo el jardín; pero sí se vislumbra cierto escenario bucólico a través de una canción que lo describe: “A lo lejos, cantaban acompañándose de aullidos y tambores. Alguien cantaba una canción en alabanza de las florecillas del campo, del cielito blanco y azul, del arroyuelo que mana agüita pura.” (Pizarnik, 2001: 38). Este espacio se ve inmediatamente contaminado por la referencia al ritual del asesinato del sol que aparece en *Pour en finir avec le jugement de Dieu* de Artaud. También encontramos un espacio que reúne dos de las características que en otro relato, “El hombre del antifaz azul” [1972], serán atribuidas al jardín como lugar “vedado” y “peligroso” (Pizarnik, 2001: 37-38), en el espejo mágico de la reina loca (aunque por supuesto no será un lugar al que la protagonista desee entrar). También las flores remiten como sinécdoque al jardín. Recordemos que la muerte mastica los pétalos de una rosa. Y que desde el poema “Niña entre azucenas” [sin fecha<sup>2</sup>], y “Violario” [1971], las flores tienen en AP connotaciones no sólo lúbricas sino también siniestras, por su asociación con la violencia y con la violación<sup>3</sup>.

Las flores nos traen inmediatamente a la mente al jardín, actúan a la manera de una sinécdoque: designan una de las partes de ese todo. Podríamos decir que, en cierta medida, lo miniaturizan. Y no es casual que la flor que aparece en “A tiempo y no” sea masticada y escupida violentamente por la muerte. En ese simple gesto, se concatenan: la aparición del jardín, que en Pizarnik siempre remite a la infancia, lo lúbrico de las

---

<sup>2</sup> Si bien Ana Becció (ed. en Pizarnik, 2001) no le asigna fecha, por afinidades formales y temáticas con otros fragmentos de la obra prosística de AP, podemos hipotetizar que no es anterior al '60.

<sup>3</sup> En el primer texto, se hace referencia al gesto obsceno de una mano que evoca la forma de una azucena y cuyos dedos parecen falos: “Un gesto tenue al doblar los dedos cuando cerró la mano en forma de azucena. El execrado color de la azucena subió a mi cerebro con todo el peso fatal de su triste y delicado perfume. Instada por la visión de esa mano recogida en sí misma con dedos como cinco falos, hablé de la doble memoria.” (Pizarnik, 2001: 32).

En “Violario”, una señora mayor, letrada, intenta violar a la protagonista/narradora en un velorio, y la distrae del ultraje a la manera del lobo de *Caperucita roja*, haciéndola mirar las flores en las manos del muerto. “De un antiguo parecido mental con caperucita provendría, no lo sé, el hechizo que involuntariamente despierto en las viejas con cara de lobo. Y pienso en una de ellas que me quiso violar en un velorio mientras miraba las flores en las manos del muerto.” (Pizarnik, *op. cit.*: 33). A partir de esa secuencia, declara la narradora “Entonces decreté no escribir un solo poema más con flores.” (Ídem)

flores, que ya será desarrollado en prosas posteriores como “Violario”, la violencia (en el gesto amenazador de masticarla y escupirla) y la muerte.

En “El hombre del antifaz azul”, la descripción del jardín es sumamente idiosincrática. Por empezar, no es ya un jardín como en *AW*, sino un bosque en miniatura:

[...] miró el bosque en miniatura más hermoso que pueda ser imaginado. (...) Y es un lugar perfecto aunque vedado. Y es un lugar peligroso. El peligro consistiría en su carácter esencialmente inseguro y fluido, sinónimo de las más imprevistas metamorfosis, puesto que el espacio deseado, así como los objetos que encierra, están sometidos a una incesante serie de mutaciones inesperadas y rapidísimas. (47-48).

El jardín de A., nos remite inmediatamente al bosque de *Nadja* de Breton, y al texto crítico que AP escribió al respecto<sup>4</sup>, en el que el *topos* del bosque resulta clave. En su análisis de *Nadja*, Pizarnik llama la atención sobre la fantasía manifestada por Breton respecto de una mujer desnuda encontrada en un bosque. Citémosla:

Siempre he deseado increíblemente encontrar de noche, en un bosque, a una hermosa mujer desnuda, o mejor dicho no significando ya nada tal deseo una vez expresado, lamento increíblemente no haberla encontrado. Suponer un encuentro así, después de todo, es algo que no puede tacharse de extravío: podría suceder. Me parece que si todo se hubiese detenido en seco, ¡ah! no me vería en el caso de escribir lo que escribo. Adoro esta situación, que es entre todas, aquella en que es probable que me hubiese faltado presencia de espíritu. Creo que ni siquiera hubiera tenido la de huir. (Los que se rían de esta última frase son unos cerdos.). (Breton *apud* Pizarnik, 2001: 266).

Si la fantasía de Breton se hubiera realizado, no se hubiera encontrado luego en la necesidad de escribir *Nadja*. La novela se presenta como un no-encuentro permanente con el bosque y con la mujer desnuda de ese bosque, que va alternando metonímicamente en sus encarnaciones. *Nadja* está poblada de mujeres misteriosas, encantadoras, fantasmales, y sistemáticamente reemplazadas por otras. Pero Pizarnik ubica el estatuto fantasmal en Breton, en el poeta, más que en la mujer que configura como objeto de deseo inapresable. Ella dice: “Es probable que la condición de poeta lleve, entre otras cosas, a adoptar el rol de fantasma (a ello hace referencia Breton al preludear su relato). Uno de los *trabajos forzados* de este fantasma podría consistir en girar incesantemente en torno de un bosque en el que no logra introducirse, como si el bosque fuera *un lugar vedado*.” (267) Cabe preguntarnos qué clase de prohibición tiñe la enigmática belleza de ese bosque inaccesible. Y por qué el bosque de *Nadja* se halla

<sup>4</sup> Véase “Relectura de *Nadja* de André Breton” en Pizarnik (2001).

tan cerca en su caracterización por parte de Pizarnik del jardín de *Alicia*. Recordemos que, del jardín carrolliano, Pizarnik decía que se trataba de un lugar perfecto aunque vedado. Alicia no puede ingresar fácilmente a este lugar asociado al deseo, y a las permanentes mutaciones... esto es como ocurriera con las amadas bretonianas, que siempre son la misma y a la vez otra; el bosquecillo en miniatura que construye AP es el lugar de permanentes metamorfosis.

En “Los poseídos entre lilas” [1969], con respecto al jardín, la pieza se sitúa en un escenario descrito como “casa” y como “plaza metafísica” (Pizarnik, 2001: 178). En un momento dado, el personaje de Segismunda quiere ubicarse en el centro, pero no ya en el centro de la escena, como ocurriera con el personaje de Hamm en “Final de partida”, sino en “el centro del mundo” (*id.*: 175). Pero el personaje de Carol (evidente guiño a Lewis Carroll), afirma en voz baja que el mentado centro ya no existe. Asimismo, habrá menciones explícitas al jardín, en boca de Segismunda (el personaje que podemos ubicar como protagonista y asociar a ciertos yo es de la poesía en verso de Pizarnik). “De noche alguien pregunta en un jardín, pero las respuestas son equívocas y desdobladas.” (*id.*: 177). Aquí, en una frase, vemos destellar el universo carrolliano, del equívoco, del desdoblamiento del lenguaje, y, a la vez, su jardín, pero el escenario elegido por AP es nocturno. Esa nocturnidad signará el modo de apropiarse del texto revisitado. Luego, Segismunda vuelve a referirse al tema: “Afuera es noche de cadáveres. Los jardines con sus flores obscenas.” (*id.*: 180). Como habíamos señalado con respecto a “A tiempo y no”, hay una afinidad recurrente en la poética de AP entre las flores, lo lúbrico y lo mortuorio. De ahí la caracterización de las lilas (omnipresentes en su poesía en verso y en su prosa) como flores funerarias y, también, la de las azucenas (“Niña entre azucenas”) como parte de una vegetación erotizada y asociada a la violencia.

### ***Nonsense***

El *nonsense* para Carroll era un modo de poner en evidencia el sinsentido de la *doxa*, de las pautas socio-culturales victorianas. Esto es, el *nonsense* para Carroll, más allá o más acá de su hilaridad, es altamente crítico y es un modo de descubrir la falta de sentido del sentido (el sentido desnudado en su carácter de construcción). Pizarnik va a retomar esa línea de pensamiento y, por momentos, va a evidenciar otros modos en los que el sinsentido *hace* sentidos. Esto ocurre, por ejemplo, en el diálogo entre la muerte y la niña en “A tiempo y no”:

—Todo es imaginación —replicó la muerte—, en realidad no tiene la menor tristeza.  
 —Pero sufre igual, entonces no hay ninguna diferencia —dijo la niña. (Pizarnik, 2001: 37).

En *AW*, los lamentos de la tortuga se explicaban (en cierta medida) por su educación, porque dentro de la currícula de la escuela a la que había concurrido en el fondo del océano se dictaban cursos regulares de “*writhing*”<sup>5</sup>(retorcerse de dolor) e, incluso, si bien la tortuga no asistía a sus cursos, existía un profesor de clásicas que enseñaba risa y aflicción: “He taught Laughing and Grief<sup>6</sup>, they used to say. ‘So he did, so he did’, said the Gryphon, sighing in his turn; and both creatures hid their faces in their paws.” (Carroll, 2008: 91). En la versión de Pizarnik, el dolor no es absurdo en los mismos términos que en Carroll. Su existencia también es puramente imaginaria, pero no por imaginaria es menos real. Y esto, más allá de que suene ilógico desde el sentido común, es sumamente acertado para un pensamiento que contemple el aspecto afectivo del funcionamiento de la psique humana.

En “El hombre del antifaz azul”, con respecto al tema del *nonsense* al que hemos aludido, es interesante recordar la última sección del texto: “La conversadera”, en la que éste se aleja marcadamente del hipotexto carrolliano para hacer ingresar ciertos elementos sexuales/escatológicos, que luego serán claves en la obra de teatro “PL”. Reproducimos a continuación el diálogo *nonsensical* entre Alicia y la muñeca:

—La marquesa salió a las cinco y cinco.  
 —Hay muchas en la región donde existen cariátides de luz indefinible.  
 —... “tus senitos benjamines”, dijo Lugones y yo me asusté.  
 —Los sátiros asustan. Había uno que me propuso esta adivinanza: “Tengo una cosa blanca como un cisne y no es cisne. ¿Qué es?” Me regaló *La Historia de Roma*. Abrí el libro para leerlo y lo encontré lleno de pinturas sobre las costumbres sexuales de los humanos y viendo retratada la parte teórica me entraron ganas de probar las escenas pintadas.  
 —Tus palabras me parecen tan vivas que me han hecho como mearme. Yo pienso que este mundo está como corrompido, pero que lo abandone el que quiera. Yo, ni pienso. (Pizarnik, 2012: 50).

Términos como “senitos benjamines”, “mearme”, la formulación de una adivinanza sexual, en el marco de una “conversación” beckettiana en la que no hay interpelación ni respuesta al otro interlocutor, señalan un corrimiento hacia la amalgama *nonsense*-sexualidad propia de AP en sus prosas y teatro postreros.

En “Los poseídos entre lilas”, el *nonsense* está presente en el nivel de las didascalias, que describen escenografías y vestuarios hechos de materiales artísticos y

<sup>5</sup> “*Writhing*” es un juego de palabras con *Writing*.

<sup>6</sup> Es un juego de palabras con *Latin and Greek*, porque se trataba de un profesor de clásicas.

literarios, más que elementos concretos que puedan participar de la construcción de una puesta en escena. Por ejemplo: “Segismunda trae pantalones de terciopelo rojo vivo modelo Keats, una camisa lila estilo Shelley, un cinturón incandescente estilo Maiakovski y botas de gamuza celeste forradas en piel rosada modelo Rimbaud.” (Pizarnik, 2001: 166) La condición marcadamente literaria de las indicaciones para la puesta en escena es uno de los elementos que conducen a críticos como Cristina Piña a considerar esta pieza como no pasible de ser llevada a escena. Pero, en verdad, las didascalias poéticas tienen una larga trayectoria en la historia de la dramaturgia<sup>7</sup>. Si bien no acordamos con la tesis de la irrepresentabilidad de la pieza, sí cabe relevar la conexión que las didascalias poco “prácticas” del texto habilitan trazar respecto del *nonsense*

Los diálogos tienen siempre algo de trunco, dejan en primer plano cierto ruido o interferencia constante en el canal que inhabilita la posibilidad de un diálogo entre los personajes. No hay comunicación ni comunidad posibles. Cuando aparecen Macho y Futerina, la pareja de niños-ancianos-parapléjicos, la calidad *nonsensical* de los intercambios llega a su punto *culmine*. Pero también, como decíamos antes, por momentos ese *nonsense* se revela como no del todo tal, porque aun en el sinsentido hay sentidos alternativos que están siempre construyéndose. Ocurre esto, por ejemplo, cuando aparece en escena Macho, y comienza a pedir caprichosamente objetos y comida. “¡La máscara! ¡Una omelette!”, “¡El antifaz! ¡Una milanesa!”, “¡Quiero niños envueltos y vacío al horno! (*id.*, 2001: 169). La máscara, en línea con el antifaz, remite a un tema obsesivo en la poética pizarnikiana, que es el de configuración nomádica de la subjetividad, la identidad como construcción especular. Por otro lado, los “niños envueltos” son un plato cuyo nombre resulta, cuanto menos, sugerente y siniestro. El “vacío” al horno presenta, burlescamente, connotaciones metafísicas. Esto es, nada es casual en la construcción del *nonsense* pizarnikiano, como nada lo era en la versión carrolliana.

Además, resulta interesante en “PL” la enumeración incontenible, como mecanismo propio del universo infantil y asociado a la ansiedad por contar (Propato, 1998: 211). También se halla vinculado al juego con los significantes, en la medida en que, en muchas oportunidades, la enumeración se orienta hacia el juego con el lenguaje

---

<sup>7</sup> Baste citar, como ejemplos, la didascalia en verso lunfardo de la pieza *El retrato del pibe* (1983 [1908]) del autor argentino José González Castillo, y piezas de la escritora francesa Marguerite Duras como *L'Éden cinéma* (1977), donde muchas didascalias están pensadas para su lectura más que para su puesta en escena.

(en las clásicas torsiones del *nonsense* carrolliano). Pero estos experimentos lingüísticos sufren en la obra de Pizarnik un viraje sexual. Tal es el caso de expresiones como “(Macho) Besame, tocame. Tocame un nocturno.” (*id.*: 172), o la referencia a los “(Seg.) complejos anales de nuestra historia” (*id.*: 171).

### **Deseo mutante - identidades mutantes**

En “A tiempo y no”, en cuanto al camino de las metamorfosis (que hemos asociado a la dinámica del deseo), encontramos señales de cierta fluidez muy característica del universo carrolliano, en el que las criaturas no tienen entidades o contornos estables. Esta mutabilidad también es clave, aunque de un modo diferente, en la poética de la autora. Esto se puede ver por ejemplo en los contornos del yo en “Extracción de la piedra de locura”, donde se configura una suerte de cinta de Moebius entre el yo y los seres que aparecen en los poemas, y exterior e interior resultan indisociables<sup>8</sup>. Esto es patente en el carácter cambiante de la personalidad de la reina loca, que no puede garantizar ser la misma persona desde el comienzo hasta el final de la narración de su historia. En “A tiempo y no”, leemos: “—Podría contarte mi historia desde la e de ¿Y qué? Que fue la última frase que dije aunque ya no es la última —dijo la reina loca—. Pero es inútil contarte mi historia desde el principio de nuestra conversación, porque yo era otra persona que no está más.” (*id.*: 39). Esa identidad mutante tiene un fuerte eco de aquella inestabilidad sobre la que Alicia se interroga en su diálogo con la oruga. Recordemos ese diálogo:

The Caterpillar and Alice looked at each other for some time in silence: at last the Caterpillar took the hookah out of its mouth, and addressed her in a languid, sleepy voice.

'Who are you?' said the Caterpillar.

This was not an encouraging opening for a conversation. Alice replied, rather shyly, 'I — I hardly know, sir, just at present — at least I know who I WAS when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then.'

'What do you mean by that?' said the Caterpillar sternly. 'Explain yourself!'

'I can't explain myself, I'm afraid, sir' said Alice, 'because I'm not myself, you see.'  
(Carroll, 2008: 50).

Lo que molesta a Alice es el modo en que la oruga, a través de sus preguntas, permanentemente jaquea la base ontológica sobre la que se asienta la posibilidad misma de un diálogo. La oruga insiste en saber quién es Alice. Y ella no puede estar tan segura, porque su corporalidad se ha visto modificada en diversas oportunidades ese mismo día.

---

<sup>8</sup> Véase, para este tema, nuestro artículo Barbero y Pampín (2015).

Entonces, para Alice, la identidad está anclada en un cuerpo. Si éste se ve sometido a permanentes mutaciones, ¿cómo puedo conocer ese sustento estable desde el que hablo? Por supuesto, la oruga tiene una experiencia completamente diferente de su cuerpo. De hecho, Alice debe remitirse a su futura metamorfosis en crisálida para instarla a identificarse o empatizar con su situación. Pero lo que para Alice es *queer* (extraño, anómalo) no necesariamente debe serlo para otro ser vivo. El relativismo en la posición filosófica de la oruga es sumamente rico y para nada *nonsensical*. Se trata de un personaje que obliga con sus preguntas a Alice a distanciarse de sus propias ideas. También el gato de Cheshire, cuando afirma que, si no importa hacia dónde quiere llegar, entonces cualquier ruta es buena, está diciendo mucho más que una frase hilarante. Está tocando la médula del sinsentido en el que se sustenta nuestra existencia cotidiana.

“El hombre del antifaz azul”, también reescribe *AW*, específicamente, la caída en la madriguera y el ingreso al jardín. Si Alicia quiere ingresar a este espacio, debe transformarse. Pero ya no se tratará solamente de cambiar de tamaño, en la medida en que la botella de la que bebe la pócima mágica contiene una etiqueta con la siguiente indicación: “Bébeme y serás la otra que temes ser” (Pizarnik, 2001: 47). Este sitio es peligroso debido a su inestabilidad. “El peligro consistiría en su carácter esencialmente inseguro y fluido, sinónimo de las más imprevistas metamorfosis, puesto que el espacio deseado, así como los objetos que encierra, están sometidos a una incesante serie de mutaciones inesperadas y rapidísimas.” (*id.*: 48). Entonces, de la misma manera que Alicia y su cuerpo mutan, el deseo y sus objetos se hallan en permanente devenir, porque su ser más íntimo está cifrado en ese carácter inapresable.

En “Los poseídos entre lilas”, el *nonsense* resulta extremadamente angustiante, porque no se halla siquiera atenuado por el humor (hay humor en la pieza, pero es un humor corrosivo y oscuro, como aquel que permite nombrar una lista de enfermedades sexuales en una parodia a *Le malade imaginaire*). La pregunta por el sentido es insistente e insidiosa. Y su correlato es la pregunta por la identidad, como en *Advice from a Caterpillar*.

SEG: ¿En qué pensás?

CAR: Quiero ordenar lo de aquí. (*Se toca la cabeza con ambas manos.*) Hay como chicos mendigos saltando mi cerca mental, buscando aperturas, nidos, cosas para romper o robar. Quiero hacer orden.

(...)

CAR: Yo sé que es idiota, pero es lo único que quiero verdaderamente. Un espacio mío, mudo, ciego, inmóvil, donde cada cosa este en su lugar, donde haya un lugar para cada cosa. Sin voces, sin rumores, sin melodías, sin gritos de ahogados.

SEG: ¿Es eso todo lo que querés?

CAR: Quiero un poco de orden para mí, para mí solo.

SEG: ¿No andarás enfermo?

CAR: Estas profanando mi sueño. El orden es mi único deseo, por lo tanto es imposible. En consecuencia, no creo estar molestando a nadie deseando cosas imposibles. (*id.*: 188)

La mente, que desde un imaginario anclado en el *cogito* cartesiano funcionaría como sede de la identidad, está invadida por pequeños maleantes que no respetan su carácter cerrado y seguro. Por otra parte, en el mismo diálogo, Car explicita una visión del deseo cara a Pizarnik, en la que se lo concibe como intrínsecamente irrealizable.

Asimismo, si consideramos el anclaje corporal de la identidad en AW, cabe mencionar la fragmentariedad y recomposición artificial de los cuerpos de Macho y Futerina en “PL”. Dados los claros guiños a la poética carrolliana presentes en la obra de teatro de Pizarnik, es importante atender a esta configuración de corporalidades alternativas, reconstruidas con intervención humana. “Macho: Eso sí que no sé (*Pausa*) Recordá cuando tres camiones embistieron nuestros triciclos. Perdimos brazos y piernas. Segismunda nos compró brazos pero no quiso comprarnos piernas, solamente estos zancos ganchudos para empujar los pedales. (*Ríen*)” (*id.*: 172).

El *corpus* analizado recupera zonas claves de la escritura carrolliana, que van desde el tópico del jardín, hasta la incisiva reflexión sobre el vínculo entre lenguaje y ‘realidad’ que el *nonsense* ubica permanentemente en escena. No obstante, la imagen de la infancia que configura Pizarnik abre un contacto con lo siniestro que Carroll no tematiza, al menos, no centralmente. El *nonsense* pizarnikiano involucra siempre un juego peligroso en el que el lenguaje es arena de disputas ontológicas en las que la muerte y la sexualidad ocupan un lugar central.

## Bibliografía

### Fuentes

- Carroll, L. (2008). *The complete illustrated Lewis Carroll*. London: Wordworth.
- Duras, M. (1977). *L'édén cinema*. Paris: Mercure de France.
- González Castillo, J. (1983) *Retrato del pibe / Cómo se hace un drama*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
- Pizarnik, A. (2001). *Prosa completa*. Buenos Aires: Lumen.

## Estudios

- Barbero, L. y Pampín, A. (2015). "Figuraciones de la corporalidad en *Extracción de la piedra de locura* de Alejandra Pizarnik". *Orillas, Rivista d'Ispanica*. 4. Disponible en [http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero\\_4/09PampinBarbero\\_rumbos.pdf](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_4/09PampinBarbero_rumbos.pdf). Acceso: 30 de diciembre de 2016.
- Cámara, I. (1985). "Literatura o política del juego en Alejandra Pizarnik", en *Revista Iberoamericana*. 132-133: 581-589.
- Cerrato, L. (2003). "Fin de partida en *Los poseídos entre lilas*", en Pellettieri, O. (coord.). *Escena y realidad*. Buenos Aires: Galerna.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Fishburn, E. (2007). "Different Aspects of Humour and Wordplay in the Work of Alejandra Pizarnik", en Posso, F. (dir.), Mackintosh, F. (ed.), *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*. Woodbridge: Tamesis.
- Foster, H. (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestos, la literatura al segundo grado*. Madrid: Taurus.
- (1971). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Lautréamont, C. de (2004). *Los cantos de Maldoror*. Madrid: Cátedra.
- Mackintosh, F. (2003). *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Woodbridge: Tamesis.
- (1999). "La pequeña Alice: Alejandra Pizarnik and *Alice in Wonderland*". *Fragmentos*, 16, Número especial: *Alice in Translation: A Homage to Lewis Carroll*: 41-55.
- Piña, C. (2012). *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor.
- (2006). *Alejandra Pizarnik: una biografía*, Buenos Aires: Corregidor.
- Propato, C. (1998). "Los poseídos entre lilas de Alejandra Pizarnik y el nonsense de Lewis Carroll", en Dubatti, J. (coord.), *Poéticas argentinas del siglo XX*, Buenos Aires: Universidad de Belgrano.

# Personajes del mito a la escena: Anfitrión

María Isabel Barranco  
Universidad Nacional de Rosario  
mariaisabelbarranco@hotmail.com

**Resumen:** Los mitos griegos y su infinita cadena de representaciones en la literatura occidental a lo largo del tiempo permiten la aproximación a personajes y situaciones muy alejados de nuestro contexto. Uno de ellos es el de Anfitrión, que se enfrenta a Zeus/Júpiter –su contrincante divino– por una mujer, Alcmena, y ocasiona una serie de episodios susceptibles de ser desarrollados en escena. Para esta propuesta se han elegido dos comedias, la de Plauto (251 a.C. - 184 a.C.) y la de Molière (1622-1673), ambas con el título de *Anfitrión*; se aludirá, además, al texto del escritor francés Jean Giraudoux, *Anfitrión 38*, de la primera mitad del siglo XX. La esencial dramaticidad que subyace en el mito griego es lo que posibilita su traslado desde lo narrativo a la tragedia y la comedia ya en la época de la Antigüedad clásica. La lectura de las comedias de Plauto y de Molière no sólo posibilita constatar la pervivencia de mitos antiguos en el entramado de la acción, sino la maleabilidad de ciertos temas –la infidelidad, el poder– como elementos importantes de la intriga en cada uno de esos textos.

**Palabras clave:** mito – narración – dramatización – comedia – Anfitrión

**Abstract:** Greek myths and their infinite chain of representations in Western literature through the ages allow us an approach to characters and situations which are very distant from our context. One of them is the myth of Amphitryon, who confronts with Zeus/Jupiter –his opponent – for the love of a woman, Alcmena, and causes a series of episodes which can be developed on the scene. For this proposal we have chosen two comedies, one written by Plautus (251~184 BC) and the other by Molière (1622~1673), both under the title of *Amphitryon*; moreover we shall refer to the works of the French writer Jean Giraudoux, whose *Amphitryōn 38* belongs to the first part of XXth century. The essential dramaticity underlying in the Greek myth makes possible to transfer it from narrative to tragedy and comedy already in classical Antiquity. By reading Plautus' and Molière's comedies we shall realize not only the survival of old myths in the action's plot but also the malleability of certain topics as infidelity, power, etc. as important elements of the plot in each of these texts.

**Keywords:** myth – narration – dramatization – comedy – Amphitryon

## I

Los mitos griegos y su infinita cadena de representaciones en la literatura occidental a lo largo del tiempo permiten la aproximación a personajes y situaciones muy alejados de nuestro contexto. Uno de ellos es el de Anfitrión, que se enfrenta a Zeus/Júpiter –su contrincante divino– por una mujer, Alcmena, y ocasiona una serie de episodios susceptibles de ser desarrollados en escena. Para esta propuesta se han elegido dos comedias, la de Plauto (251 a.C. - 184 a.C.) y la de Molière (1622-1673), ambas con el título de *Anfitrión*; se aludirá, además, al texto del escritor francés Jean Giraudoux, *Anfitrión 38*, de la primera mitad del siglo XX. La esencial dramaticidad que subyace en el mito griego es lo que posibilita su traslado desde lo narrativo a la tragedia y la

comedia ya en la época de la Antigüedad clásica. La lectura de las comedias de Plauto y de Molière no sólo posibilita constatar la pervivencia de mitos antiguos en el entramado de la acción, sino la maleabilidad de ciertos temas –la infidelidad, el poder– como elementos importantes de la intriga en cada uno de esos textos.

## II

Como punto de partida para abordar la figura de Anfitrión en el espacio de la cultura griega, hay que ubicarlo dentro de los mitos referidos a Zeus (Júpiter).

En tanto palabra expresada –oralmente o por escrito–, narración, relato no-histórico, leyenda o fábula (para citar los significados más relevantes), el *mythos* encierra valiosos mensajes no sólo para los griegos sino para la literatura de Occidente. Se puede hablar de un discurso mítico, es decir, de un uso específico de la lengua que el mito representa. No hay exigencia de veracidad para ese discurso: sólo se requiere una creencia, que se base en la adhesión a esos relatos consagrados por la tradición de un pueblo.

Anfitrión es un personaje estrechamente conectado con Zeus, que encabeza el Olimpo de los dioses griegos, en particular por sus aventuras amorosas con mujeres mortales. Atraído por la belleza femenina –tanto divina como humana– en algunas de estas últimas engendró hijos; gracias a esto “la raza de los héroes se injertó en la nuestra” (Méautis, 1982: 50). De estas relaciones, Méautis destaca la que tuvo Zeus con Alcmena, que dio a luz a Heracles. Alcmena era no sólo la más bella sino la más pura y noble de las mujeres de su tiempo. Para que Alcmena lo aceptara, Zeus se presentó a ella bajo la apariencia de su marido, Anfitrión<sup>1</sup>.

El mito referido a Alcmena forma parte de los mitos de Heracles (Seemann, 1958: 440 y ss.) y procede en su mayor parte de Beocia. Anfitrión, por un delito de sangre, tiene que escapar de Tirinto junto a su prometida Alcmena (ambos eran descendientes de Perseo). Se refugian en Tebas y en cumplimiento de una promesa hecha a Alcmena, Anfitrión emprende una campaña para matar a los asesinos de un hermano de aquélla. Ese es el momento que aprovecha Zeus para engañar a la mujer y seducirla. De esa unión nacerá Heracles y de su padre humano –Anfitrión– nacerá Ificles en un mismo parto.

---

<sup>1</sup> En otros casos de seducción, el dios tomó diversas formas: la de cisne para amar a Leda, la de toro con Europa, la de lluvia de oro para fecundar a Dánae, la del contacto de su mano para transformar a Io –de vaca en mujer– y poder acceder a ella.

Las argucias del dios para acercarse a las mujeres que desea son consideradas por la mentalidad mítica como características de su divinidad: es todopoderoso, dueño y señor de todos los seres humanos. Por eso es legítima esa capacidad que posee para “travestirse”, cambiando su apariencia de dios en hombre, en animal, o en algún elemento de la naturaleza. Zeus lo puede todo, y en consecuencia, puede acercarse al nivel de los humanos cuando así lo desee.

### III

Con el mito, que constituye una de las expresiones narrativas más fecundas, el género dramático –tragedia y comedia– va a intentar en el siglo V a.C. instaurar en Atenas el espacio del diálogo, de la confrontación verbal, mediante la representación teatral. Aristóteles, tiempo después, al reflexionar sobre la mimesis y los géneros en la *Poética*, asimilará el mito al argumento, la trama de un texto dramático (VI, 1450b). En otras palabras, el caudal de mitos existentes conforma el reservorio, la materia, de la cual se sirven los autores.

De los trágicos griegos se tiene evidencia suficiente para corroborar lo que se ha dicho; los cómicos como Aristófanes –comedia de la *pólis* o antigua– sólo aluden a algunos pasajes mitológicos ya que prefieren los argumentos referidos a la realidad circundante. Es probable que en la comedia media y en la nueva se encuentren títulos que aluden a mitos. En este caso en particular, el que apunta a Zeus y Anfitrión, se señala la comedia de Platón el cómico *Nýx makrá* (*La noche larga*), o, en la comedia nueva, *La noche* de Filemón.

Plauto<sup>2</sup> (Sarsina, 251 a.C. ~ Roma, 184 a.C.) escribe esta única comedia de tema mitológico en cinco actos; las divinidades Zeus (Júpiter) y Mercurio (Hermes) juegan roles principales. Desde el prólogo, entre otras cuestiones, Mercurio dará a conocer el argumento.

La crítica más tradicional ha tachado de “irreverente” el tratamiento que da Plauto a esos personajes, Júpiter y Mercurio, en su carácter de dioses griegos. No hay que olvidar el papel que en el mito ocupan las divinidades olímpicas. Sin embargo, ya en la comedia ática Aristófanes había ubicado a Dionisos en la comedia *Las ranas* en distintas situaciones risibles, por ejemplo, los cambios de vestimenta de aquél con su criado Jantias en el viaje al mundo de los muertos. En el drama de sátiros de Sófocles

---

<sup>2</sup> Para ubicar a Plauto en el panorama literario romano, se citan los nombres de Livio Andrónico, Nevio y Ennio, quienes vieron la necesidad de “crear un sentimiento nacional romano” (Solá Farrés, 1968: 15).

*Los sabuesos*, es la figura del dios Apolo la que se expone al ridículo ante un Heracles niño que roba su ganado. En el caso de *Anfitrión* el disfraz es coherente con el discurso de Júpiter y Mercurio; son recursos que apuntan a lograr lo creíble, lo verosímil.

El agón cómico (Acto I, escena I) entre Sosias y Mercurio da cuenta de la ingenuidad de uno frente a la astucia del otro; los juegos de palabras así como la técnica del aparte contribuyen a resaltar la comicidad del diálogo. La intriga que se va anudando en el Acto II conduce al enfrentamiento de Anfitrión y Sosias, y de aquél con Alcmena, su mujer. Ese interminable juego de confusiones que involucra a las dos divinidades y a los dos humanos se ve truncado por una laguna de 300 versos. Los fragmentos del Acto III incluyen la acusación de adulterio de Anfitrión a su esposa así como la llegada de un nuevo personaje, Blefaron, timonero de la nave. El Acto IV, también con lagunas, representa la desgracia de Anfitrión, objeto de burla y escarnio por parte de sus amigos y asistentes; pero es, además, el momento del parto de Alcmena, anunciado por Júpiter; Anfitrión cae herido por un rayo divino. El Acto V es el del nacimiento de los niños gemelos, que la criada Bromia comunica a Anfitrión: hechos extraordinarios –truenos y rayos de gran poder– habían precedido a ese alumbramiento. Uno de los niños, continúa Bromia, es rodeado en su cuna por dos serpientes, pero prodigiosamente el niño –Heracles– se levanta y persigue a las serpientes a las que luego estrangula. Anfitrión, maravillado, escucha una voz potente: es la de Júpiter que confiesa su relación con Alcmena y dice que el niño vencedor de las serpientes es su hijo, en tanto el otro es de Anfitrión. Éste va a ofrecer al dios un sacrificio pues le ha permitido compartir su mujer con una divinidad. No obstante, llamará al adivino Tiresias para consultarle acerca de lo sucedido. Júpiter, desde lo alto, explica a Anfitrión lo que ha ocurrido con Alcmena y la declara inocente, ya que fue engañada por su transformación.

Los personajes de la comedia plautina que representan a Júpiter y a Anfitrión actúan siguiendo el *éthos* de los personajes que intervienen en los mitos griegos: la reverencia y la piedad (en el caso del mortal), y la absoluta indiferencia hacia los seres humanos (en el caso del dios). Mientras dura la comedia, Júpiter y Anfitrión juegan sus roles cómicos respectivos, pero hacia el final ambos se desenmascaran para mostrar su real identidad. Alcmena, la mujer engañada, que según el mito es una más de las aventuras amorosas de Júpiter, necesita ser declarada inocente por un Júpiter que se percibe como sujeto a ciertas normas sociales de la época en Roma.

En el ámbito europeo renacentista y posterior, el tema continuó interesando, principalmente a autores italianos. En Francia, en el siglo XVII, la influencia del texto plautino es evidente, como se verá en particular.

#### IV

La fábula griega que Plauto llevó a escena inspirará a Jean Baptiste Poquelin, Molière, para la realización de un *Anfitrión* del siglo XVII<sup>3</sup>. Treinta años atrás, Jean de Rotrou, dramaturgo y poeta, había escrito *Les Sosies*, casi una traducción de la comedia de Plauto<sup>4</sup>.

Según menciona A. Bonzon (1960: 101) en su estudio acerca de Molière, *Anfitrión* debió una parte de su éxito a la puesta en escena y al juego de las máquinas empleadas en la representación; pero bajo el ropaje de un simple entretenimiento, se esconde una mirada satírica sobre la moral de la aristocracia y aun sobre la moral real. La omnipotencia del monarca francés, Luis XIV, puede ser el referente en el que se apoya la crítica de Molière, velada por el aspecto superficialmente risible de la comedia. Más adelante, Bonzon (1960: 121), al destacar la influencia italiana, en especial la de la *Commedia dell'Arte* en Molière, distingue tres obras: *Las preciosas ridículas*, *Don Juan* y *El avaro*, en donde el autor aplica la “técnica del movimiento” como en *Anfitrión*. De este modo sostiene la unidad de tono de los personajes, y los detiene al borde de lo trágico.

El dios que protagoniza *Anfitrión* es tal vez un personaje que reproduce, a tres años de distancia, las características de *Don Juan*: la arrogancia y la falta de límites y de culpa, dentro de un ámbito cristiano. Júpiter –dios pagano– no debe rendir cuentas a nadie por su comportamiento, ya que está situado en lo más alto del panteón griego.

Las figuras, *dramatis personae*, que Molière incorpora –ausentes en Plauto– son de distinto nivel. Así, en el prólogo, la Noche como personificación dialoga con Mercurio, quien la hace cómplice de la aventura: debe ser lo más larga posible. Es un inicio de tintes míticos que contrasta con el largo parlamento de Sosia al comienzo del Acto I. El tema de la confusión de identidades entre “dos Sosias”, así como entre Cléantis, la mujer del sirviente y Mercurio son los puntos altos del elemento cómico.

---

<sup>3</sup> La comedia *Anfitrión* se estrenó en enero de 1668 en el Palais Royal de Paris y en su reparto figura Molière como actor representando el rol de Sosia (Gómez de la Serna, 1961: 665)

<sup>4</sup> En Inglaterra, en el siglo XVI, E. Courtney realizó una primera versión de *Anfitrión*, y W. Shakespeare, en la comedia *What you will, Lo que queráis* o *Noche de epifanía*, de 1601, se inspira también en la de Plauto.

Mientras tanto, se entretajan los hilos del encuentro amoroso entre Alcmena y Júpiter (el aparente Anfitrión).

El Acto II es el de los reconocimientos o anagnórisis entre Anfitrión y Sosia, por un lado, y entre aquél y Alcmena. Todo conduce a una degradación en el personaje de Anfitrión: de general victorioso y amado por su mujer pasa a ser un hombre sin honor, vilmente traicionado. El acto culmina con el diálogo entre Júpiter y Alcmena, quien se siente injuriada por el supuesto marido, en tanto el dios en sus argumentaciones llega hasta ofrecer, falsamente, su vida para aplacar su ira.

El Acto III es el del esclarecimiento de los sucesos acaecidos; con la ayuda de cuatro de sus capitanes, quienes corroboran que lo han acompañado en la batalla, y la presencia del propio Júpiter como dios olímpico, anunciado por un trueno, armado del rayo en una nube, sobre su águila, el desenlace es inminente. Se anuncia el nacimiento de Heracles en la casa de Anfitrión: “las palabras de Júpiter son sentencias de los hombres”. El dios se aleja mientras Sosia cierra la comedia con las más sensatas razones: “en fin, cortemos los discursos y que cada cual se retire a su morada en silencio. En casos parecidos lo mejor es no decir nada”.

Representante de la sensatez del hombre común, tal vez un poco ingenuo o ignorante pero prudente, Sosia exhorta a los presentes a hacer caso omiso de aquel extraño episodio durante el cual las divinidades han invadido la intimidad de los seres humanos.

## V

Como autor teatral de la primera mitad del siglo XX, Jean Giraudoux (1882-1944), evidencia una singular predilección por los temas míticos griegos y bíblicos. Son claros exponentes: *Judith*, *Sodoma y Gomorra*, *La guerra de Troya no sucederá*. También utilizó esos temas en *Ondina* y *Anfitrión*. De esta última, la versión de *Anfitrión 38*, en tres actos (1929), será objeto de lectura para proseguir con el tema del general tebano que el mito helénico, como ya se vio, exhibe como uno de los casos de travestismo del dios máximo en un ser humano cuya esposa desea conquistar<sup>5</sup>.

El diálogo inicial (Acto I) entre Júpiter y Mercurio aborda los rituales propios de la seducción de una mujer, en tanto observan, desde una terraza, en la ventana del

---

<sup>5</sup> *Anfitrión 38* fue representada por primera vez en la *Comédie des Champs Élysées*, el 8 de noviembre de 1929, con puesta en escena de Louis Jouvet, quien también juega el rol de Mercurio, en tanto Pierre Renoir se desempeña como Júpiter.

palacio a los esposos. Sosias el criado, el trompeta y el guerrero del ejército de los tebanos conversan acerca de la paz, de la tregua entreguerras. Pero la paz impedirá los planes de Júpiter para suplantar a Anfitrión en su cama: la guerra, para el dios, será necesaria. Alcmena no es una mujer sumisa sino exigente con su marido y amante del lujo y la suntuosidad. Ante ella se presenta un hombre que dice ser un desconocido. Es Júpiter, con la apariencia de Anfitrión, a quien finalmente deja entrar Alcmena a su habitación.

Mercurio sabe que Júpiter ha engendrado un hijo en Alcmena y hace circular esa noticia por la ciudad (Acto II). En un extenso diálogo entre ambos, la mujer se resiste a reconocer que ha sido la amante de Júpiter y que espera un hijo de él. Hay un nuevo personaje, la reina Leda, que fue seducida por el dios en forma de cisne, y que conoce las estratagemas del dios. Pero Alcmena no se convence. Sólo el reencuentro con el verdadero Anfitrión hace que perciba la diferencia entre el mortal y la divinidad.

Ecclissé, la nodriza, en tanto, prepara una gran fiesta para honrar a Júpiter (Acto III). También lo hacen Alcmena y Anfitrión, ya enterados de la situación. Un final trágico, con muertes violentas, no cierra sin embargo la comedia de Giraudoux. El desenlace conduce a un acuerdo, un acuerdo que permita el nacimiento de Heracles dentro del matrimonio de Anfitrión y Alcmena. Frente a la decisión de acabar con sus vidas, la pareja de mortales se enfrenta al cinismo de Júpiter, que explica sus caprichos sexuales por su carácter de divinidad.

Sin soluciones “dramáticas” e inexorables la comedia concluye apelando al buen sentido, que los hombres no deben perder nunca, pero del cual los dioses carecen. La sensatez, rasgo de carácter eminentemente humano, es lo que permite poner límites a las actitudes y comportamientos que exceden el justo medio. Es un instrumento de contención que va en pos del equilibrio y la armonía. Los dioses antiguos, Zeus (Júpiter), en cambio, desconocen las barreras que se imponen los hombres porque ellos mismos son absolutos, su horizonte no existe; sus deseos son inacabables ya que no están inscritos en el tiempo. Por lo tanto, moderación o sensatez son para ellos palabras vacías. Así está representado en *Anfitrión*.

## **Bibliografía**

### **Fuentes**

Giraudoux, Jean. (1929). “Amphitryon 38”, en *La petite Illustration. Revue Hebdomadaire*. Paris: B. Grasset.

Molière (Jean Baptiste Poquelin) (1961). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.  
Solá Farres, Eudaldo (1968). “Aulularia. Anffitrión. Rudens”, en *Plauto. Comedias*. Barcelona: Bruguera.

### **Estudios**

Alsina Clota, José (1977). *Aristóteles. Poética*. Barcelona: Bosch.  
Bonzon, Alfred (1969). *Introduction a Molière et au genre comique en France*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras.  
Gómez de la Serna, J. (1961). “Estudio liminar a *Anfitrión*”, en *Molière: Obras completas*. Madrid: Aguilar.  
Méautis, Georges (1982). *Mitología griega*. Buenos Aires: Hachette.  
Seemann, Otto (1958). *Mitología clásica ilustrada*. Barcelona: Vergara.  
Solá Farrés, Eudaldo (1968). “Estudio preliminar”, en *Plauto: Comedias. Aulularia. Anffitrión. Rudens*. Barcelona: Bruguera.

# Las reapropiaciones contemporáneas del problema de la fusión del arte y la vida

María Eugenia Berenc  
Universidad de Buenos Aires  
meberenc@gmail.com

**Resumen:** En su versión canónica, se considera que las Vanguardias históricas de principios del siglo XX fueron los primeros movimientos artísticos en discutir la autonomía del arte y proponer la fusión del arte con la vida. Si bien los propósitos de las vanguardias están siendo revisados, la cuestión de lo real en el arte, la liminalidad y los cruces entre el arte y la vida son problemáticas que se encuentran muy presentes en la escena contemporánea. La cantidad de espectáculos documentales es uno de los índices de la recurrencia de dicha temática. Este trabajo propone, a través de la metodología del *teatro comparado*, realizar una revisión del problema de la “fusión del arte con la vida” en la Estética contemporánea y en las nuevas poéticas documentales, evaluando, por un lado, las dificultades teóricas que supone la idea de la delimitación entre los campos estéticos y los cotidianos y, por otro, algunas resoluciones artísticas al problema.

**Palabras clave:** teatro documental – estética – vanguardias históricas – autonomía del arte – cotidianidad

**Abstract:** In its canonical version, it is considered that the historical Avant-garde of the early 20th century were the first artistic movements to discuss the autonomy of art and propose the fusion of art and life. Even though the avant-garde's intentions are being reviewed, the question of the real in art, liminality and the crosses between art and life are very present problems in the contemporary scene. The number of documentary shows is one of the indexes of the recurrence of this theme. This essay proposes, through the methodology of the comparative theater, a review of the “Art/Life” problem in contemporary Aesthetics and in new documentary poetics, evaluating, on the one hand, the theoretical difficulties involved in the idea of the delimitation between aesthetic and everyday fields and, on the other hand, some artistic resolutions to the problem.

**Keywords:** documentary theater – aesthetics – historical avant-garde – autonomy of art – everyday life

## Los inicios de la fusión del el arte y la vida y la injerencia en la Estética

En *Teoría de la Vanguardia* Peter Bürger, a través de un enfoque materialista de la historia, piensa las condiciones de posibilidad del surgimiento de los movimientos de vanguardia. Los antecedentes necesarios son el surgimiento de la estética como disciplina autónoma a mediados del siglo XVIII y el esteticismo de la sociedad burguesa a mediados del siglo XIX. La autonomía de la estética y la pérdida de la función social del arte son los sucesos que permiten que los movimientos de vanguardia surjan y realicen una autocrítica de la *institución arte*. Las vanguardias atacaban no sólo el estatus autónomo del arte sino también los mecanismos de distribución y legitimación de éste. Bürger sostiene que el objetivo de dichos ataques era destruir el vínculo

“necesario” entre la autonomía del arte y la pérdida de efecto social de éste para proponer una fusión del arte con la vida.

Uno de los referentes fundamentales de las Vanguardias históricas, Antonin Artaud, representa el problema de la fusión del arte y la vida de manera canónica. En el prólogo de *El teatro y su doble* Artaud encuentra el origen de la decadencia de la cultura occidental en la idea “inerte” y “desinteresada” de arte que prima en ella. El continuo alejamiento del arte con respecto a la vida es lo que produce el declive de la cultura, y la solución será, para dicho autor, el ejercicio de una cultura auténtica y vital. En *El teatro y su doble* se presentan diversas referencias al vitalismo del arte. A continuación nombraremos algunas de las referencias a la temática. En primer lugar, Artaud propone un lenguaje vital y afirma que es necesario abandonar el teatro lógico-discursivo: “La destrucción del lenguaje con el objeto de acercarse a la vida es una forma de crear o recrear teatro” (2008: 12). En otros capítulos del texto hace referencia a la influencia del arte en el cuerpo a través de las analogías entre el teatro y la peste y de las comparaciones entre el teatro y la alquimia. A nivel dramático, Artaud también mostraba la necesidad de escribir textos con caracteres físicos: “El autor que no usa más que palabras escritas, no tiene lugar en el teatro, debe dejar lugar a quienes son especialistas en esta hechicería objetiva y viviente” (2008: 65); todas estas expresiones del texto confluyen en un doble objetivo: vitalizar el arte y transformar a la vida en un suceso artístico.

Derrida señala que el carácter no representacional del *Teatro de la crueldad* está basado en el hecho de que el mismo es un teatro que aborda a la vida en su carácter irrepresentable.

El teatro de la crueldad no es una representación. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación. «He dicho, pues, “crueldad” como habría podido decir “vida”» (1932, IV, p. 137). Esta vida soporta al hombre pero no es en primer lugar la vida del hombre. Éste no es más que una representación de la vida y ése es el límite –humanista– de la metafísica del teatro clásico. «Así pues, al teatro tal como se practica se le puede reprochar una terrible falta de imaginación. El teatro tiene que igualarse a la vida, no a la vida individual, a ese aspecto individual de la vida en el que triunfan los caracteres, sino a una especie de vida liberada, que barre la individualidad humana y donde el hombre es sólo un reflejo» (IV, p. 139) (Derrida, 1989).

En el párrafo que antecede, Derrida distingue al menos dos maneras de concebir la vida: la del individuo, la vida mundana legible en caracteres psicológicos, y por otro lado una noción de vida más primigenia que trasciende el ámbito de lo

individual y que es el sustento de las poéticas artísticas. Y éste es uno de los puntos centrales a trabajar con respecto a esta cuestión, a saber: qué se entiende por “vida” y por “arte” cuando se tematiza acerca de los cruces entre ambas esferas. ¿La fusión del arte con la vida implica el solapamiento, la indiscernibilidad entre la esfera del arte y la extra estética? ¿Qué implica que las esferas no se diferencien? El filósofo que sostuvo la indiscernibilidad entre el arte y el resto de las esferas de la vida es Nietzsche. Cacciari, en su ensayo “Acerca de la inexistencia de la estética nietzscheana”, considera que no podríamos afirmar que haya *autonomía de lo estético* en la filosofía nietzscheana. La Estética no es una disciplina independiente de la filosofía política o de la ética o de cualquier área de la filosofía en general. Esto es así porque Nietzsche no piensa la estética como un dominio especial sino que en la actividad artística se pone en juego el sentido del ente. La producción artística y la producción de mundo son una y la misma cosa porque el interés central es crear ficciones que nos permitan atravesar lo penoso de la existencia. La lucha contra el nihilismo decadente se da a través de las capacidades artísticas, creadoras de ficciones útiles (Cacciari, 1994: 83).

En el pensamiento Nietzsche no se podrían distinguir los discursos estéticos de los gnoseológicos y los morales; porque para dicho autor, en la historia de Occidente se entretujieron todos esos discursos y su filosofía forma parte críticamente del pensamiento Occidental. Las formulaciones estéticas en Nietzsche exceden al arte y, es por ello, que no resulta posible sostener límites claros a partir de los cuales evaluar de manera relacional aquello que está atravesado por el discurso de lo ficticio de aquello que no lo está, es decir, aquello que pertenece al arte y aquello que pertenece a la vida.

Agamben también ha realizado tematizaciones acerca del problema de los cruces entre el arte y la vida en el pensamiento nietzscheano. En *El hombre sin contenido*, el autor italiano repone la disputa entre la estética kantiana y la nietzscheana en torno a la finalidad del arte. En *La genealogía de la moral* Nietzsche realiza una crítica a las estéticas reactivas que no generan impulsos vitales; para efectuar dicho objetivo opone lo que se podría denominar una *estética para creadores*, representada por la posición de Stendhal, quien califica al arte como una “promesse de bonheur”, a una *estética para espectadores*, representada por la posición de Kant, quien considera que lo bello es aquello que place desinteresadamente. La experiencia estética así descrita implica que no se produzca ninguna inclinación en nuestra voluntad.<sup>1</sup> En su crítica, Nietzsche

---

<sup>1</sup> Es importante señalar que, según la definición kantiana, el “interés” es la satisfacción que unimos con la representación de la existencia de un objeto. Dicha representación produce una inclinación en nuestra

incluye también la posición de Schopenhauer, a quien alinea con Kant. Ambas perspectivas de la experiencia estética son pensadas por Nietzsche como posiciones reactivas. El desinterés para Kant implica que no se produzca ningún tipo de inclinación de la voluntad, y para Schopenhauer implica que se contrarreste el deseo sexual. (No olvidemos que para Nietzsche una de las potencias creadoras es la embriaguez, y una de sus formas es la embriaguez sexual).

Las posiciones “reactivas” con respecto al arte no recaban para Nietzsche ninguno de los atributos de la experiencia estética en sentido pleno. Para calificar la posición con respecto al arte de Nietzsche dirá Deleuze: “El arte es lo contrario de una operación «desinteresada»: no cura, no calma, no sublima, no desinteresa, no «elimina» el deseo, el instinto ni la voluntad. El arte, al contrario, es «estimulante de la voluntad de poder», «excitante del querer»” (Deleuze, 1986: 144). Tenemos hasta aquí dos posiciones con respecto a la injerencia del arte en la vida: un arte desinteresado e inerte y otro interesado y vital. Uno que produce una sensación de quietud y otro que estimula, excita.

Fernández Vega sostiene a propósito de estas discusiones: “El arte se halla envuelto en una pugna en la que, por un lado, se lo busca rebajar al servicio del entretenimiento, a brindar funciones de consuelo existencial o ser refugio del valor financiero. Por el otro, sin embargo, el arte resiste esos procesos y trata de mantenerse a la altura de esa *promesa de felicidad* que Stendhal había vislumbrado en él. (...) Esa promesa quizás se ha revelado demasiado excesiva. Pero en la época del fin de todas las cosas, el arte podría intentar, al menos, convertirse en lo contrario de la infelicidad” (2007: 10). Fernández Vega sintetiza los distintos lugares que ha ocupado el arte en la historia de la estética y esboza un lugar para él en la escena contemporánea: “lo contrario de la infelicidad”. Giorgio Agamben presenta un lugar para el arte en la época del trabajo: éste ya no será ni *interesado* ni *desinteresado*, sólo ocupará un espacio en el tiempo libre, el arte se “vulgariza”. Agamben repone las posiciones antagónicas que son presentadas por Nietzsche, la del arte *desinteresado* kantiano y el arte *interesado* de Stendhal, pero agrega una tercera posición: el arte *interesante*. El arte puede resultarnos interesante, puede conmovernos pero no tiene ningún influjo en nuestras vidas. El arte *interesante* se escapa de las discusiones acerca del arte autónomo y del heterónimo, es un arte sin importancia que nos complace pero sin conmovernos.

---

voluntad. En este sentido, concebir una estética desinteresada implica que el arte no genere ningún tipo de inclinación en la voluntad.

En las discusiones contemporáneas una cuestión interesante para abordar con respecto a la finalidad del arte o a la injerencia del arte en la vida será la manera en que ésta se concibe a nivel originario. Si se entiende que la vida es en sí misma *poiética*, entonces se entenderá que la fusión entre el arte y la vida es una cuestión fundacional; en cambio, si se concibe que hay modos de vida no *poiéticos*, se puede realizar una distinción tajante entre las esferas del arte y la vida. Para abordar estas cuestiones en el octavo capítulo de *El hombre sin contenido*, Giorgio Agamben vincula el destino del arte con las maneras de concebir los “modos del hacer” o de “producir” del hombre. El autor italiano sostiene que la condición *poiética* o productiva es inseparable del hombre, pero, agrega que a lo largo de la historia hubo distintos modos de concebir dicha actividad.

Agamben sostiene que en la Grecia antigua se diferenciaban dos “modos del hacer” y dos “modos de vida”. La *poiesis* que significaba la acción de “llevar al ser” o “llevar a la presencia” y la *praxis* que significaba la acción de “realizar”. El aspecto central de la *poiesis* no se encontraba en su carácter voluntario sino en el desvelamiento de la verdad y de la libertad del hombre; en cambio, la *praxis* era el modo del trabajo práctico en el que el hombre se encontraba sometido a la necesidad, es decir, el modo de vida en su aspecto biológico más básico (*nuda vita*). En la modernidad los modos del hacer humano son reinterpretados, ya que el trabajo adquiere un valor central. Los modernos no distinguen entre *poiesis* y *praxis* y reinterpretan el “hacer humano” en función de su vinculación con la voluntad y con los impulsos vitales. Agamben considera que a partir de la modernidad la historia de la Estética se vio modificada de manera completa y que las distintas corrientes dentro de la misma no hicieron sino generar propuestas en torno a los modos de entender el vínculo entre los “modos del hacer” y la vida. Agamben sostiene que las reformas posteriores intentaron brindarle un nuevo estatuto a la “producción artística” y que dichas reformulaciones se han dado siempre bajo la confusión entre la *poiesis* y la *praxis*.

El problema de los cruces entre el arte y la vida es un tema central en la Estética según Agamben: “... todos los intentos por superar la estética y por darle una nueva condición a la producción artística se han realizado a partir del ofuscamiento de la distinción entre *poiesis* y *praxis*, interpretando el arte como una forma de la práctica y la práctica como expresión de la voluntad y fuerza creadora” (1970: 89). Sostiene el autor que el proyecto de Novalis de leer la poesía como un uso voluntario de nuestros órganos, la identificación nietzscheana entre el arte y la voluntad de poder (entendida

como obra de arte que se engendra a sí misma), la aspiración artaudiana de liberar la voluntad por medio del teatro, son todos modos de vincular a la vida con un impulso creador fundante.

En definitiva, hemos desarrollado dos maneras de comprender los cruces entre el arte y la vida. Una que implica el solapamiento entre el arte y la vida, que en este trabajo fue representada a través del pensamiento nietzscheano, y por otro lado un modo de entender los cruces pero manteniendo las diferencias entre los modos de vivir poéticos de aquellos que no lo son. ¿Cuál de estas perspectivas recaba en mejor medida las experiencias del Nuevo Teatro Documental contemporáneo? En las *nuevas poéticas documentales*, será central que evaluemos el vínculo que el teatro establece con la vida y de manera subsidiaria nos ocupemos de los intertextos con otras áreas artísticas. En la actualidad se encuentran vigentes dos posiciones antagónicas para pensar este tópico. La primera de ellas sostiene que existe un régimen continuo e indiferenciado entre el arte y la vida. Dentro de esta perspectiva se suele afirmar que las producciones teatrales documentales son acontecimientos lindantes con los de la vida y que no pertenecen a otro orden de realidad. En segundo lugar, se encuentran las posiciones que intentan demostrar que los documentales producen un tipo particular *poíesis* que, si bien puede no ser ficcional, es indefectiblemente metafórica. Estas dos posiciones arrojan maneras de entender el arte y consecuencias ético-políticas muy diferentes.

La primera de las posiciones implica que no se produzcan diferencias entre el orden de lo cotidiano y el orden de lo artístico, suele estar motivada por cuestiones como el abandono de los simulacros, el regreso a lo real, y suele considerar que el arte es el espacio privilegiado para acceder a la realidad. Si bien las motivaciones suelen resultar nobles, se termina arribando a consecuencias paradójales a nivel teórico y político. La segunda posición es la que desarrolla Jorge Dubatti en su trilogía *Filosofía del Teatro*. Allí, el autor tematiza esta idea de que el teatro, y la *poíesis*, tienen como función primordial la instauración de “un mundo paralelo al mundo”, es decir, que la función ontológica de la *poíesis* es anterior a la función comunicativa. El teatro tiene como finalidad “sentar” un mundo, ni “re-presentarlo”, ni “pre-sentarlo” (Dubatti, 2014: 28). De esta manera se produce una diferenciación completa entre el orden de lo cotidiano y el orden artístico. Dubatti distingue tres órdenes de realidad: (a) el orden de la realidad cotidiana; (b) el orden de la realidad cotidiana afectada por el régimen poético; y (c) el nuevo ente poético. Los cruces entre los distintos órdenes son los que actualmente son tematizados a través de la categoría de la “liminalidad”. En las poéticas

documentales se produce un nuevo ente poético, es decir, se arriba al tercer estadio, pero dicho ente no es ficcional, aunque sea metafórico. Esta última nota hace realmente novedosa a esta perspectiva, ya que suelen ser más transitadas las otras perspectivas por los teatreros dedicados a los documentales.

El problema de los cruces entre el arte y la vida en el Nuevo Teatro Documental se trabaja a partir del concepto de “liminalidad”. Si bien este fenómeno es extensivo a diversas clases de acontecimientos teatrales, los documentales teatrales son espacios privilegiados para pensar dicha cuestión porque una de las notas definitorias de los documentales teatrales es transitar el limen entre la teatralidad social y la teatralidad *poiética*.<sup>2</sup> Cuando hablamos de liminalidad deberíamos diferenciar dos niveles de análisis: (i) la liminalidad con otras esferas de las artes: este fenómeno aparece reflejado en la creciente des-definición de las artes y la transversalidad creativa; y (ii) los cruces con otras esferas de la vida, es decir, con otras áreas disciplinares como la gnoseología, la ética y la política. En las poéticas documentales se produce un trabajo fronterizo entre el arte y la vida, se visibilizan las convenciones y el metadiscurso teatral forma parte central de la escena. Es por ello que en estas *poéticas liminales*<sup>3</sup> se logra presentificar la pregunta por el estatuto ontológico del acontecimiento teatral.

En “Teatralidad, teatro, transteatralización: notas sobre teatro argentino actual (y en particular sobre *La máquina idiota* de Ricardo Bartís)” Dubatti señala que si bien la teatralidad social antecede históricamente a la teatralidad *poiética*, propia de los acontecimientos teatrales, en la escena teatral contemporánea se está produciendo un auge inverso que iría desde el teatro hacia la teatralidad social, es decir, la cotidianidad se ha transteatralizado. En dicho texto, Dubatti lee a *La máquina idiota* de Bartís como un acto político contra la transteatralización, el gesto del teatro como una manera de evadir, en la era de la mediaticidad, la teatralización de lo cotidiano. Es por ello que la segunda postura revaloriza el gesto escindido de la vida y del arte: no es que no haya influencias continuas entre ambos órdenes, lo que sucede es que se piensa a lo teatral como un modo de “micropolítica emancipadora”; en ese sentido, fusionar el arte y la vida, confundir la teatralidad social con la *poiética*, imposibilitan repensar el carácter eminentemente emancipatorio del arte.

---

<sup>2</sup> En *Filosofía del Teatro* Dubatti tematiza estas cuestiones. La teatralidad *poiética* es la específica de los acontecimientos teatrales y podría ser comprendida como aquella teatralidad que es metafórica. Existen otras formas de teatralidad anteriores al teatro: la teatralidad natural (propia de la gestualidad humana) y la teatralidad social (en la que interviene la intencionalidad del sujeto con el objetivo de reorganizar la mirada de sus destinatarios).

<sup>3</sup> El concepto fue acuñado por la investigadora Ileana Diéguez Caballero.

Lo sorprendente es que las posturas que intentan generar un régimen lindante entre el arte y la vida realizan el camino inverso para intentar arribar al mismo resultado. Si analizamos la argumentación de Juan Manuel Urraco Crespo, teatrista e investigador teatral, podríamos notar que sus trabajos teóricos intentan generar un arte más plural a partir del abandono de los límites entre el arte y la vida. En *Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea*, dicho autor plantea que en un mundo transido por los simulacros, los artistas y los espectadores buscan un reencuentro con lo real para lograr otros modos de acceso y generar vínculos más genuinos con los otros. La idea del autor es que las prácticas de lo real en la escena contemporánea logran construir una comunidad con los otros que permite salir de los juegos de máscaras que imperan en la cotidianidad. Este autor piensa que la emancipación del arte proviene del abandono de la lógica poética para adentrarse en un grado cero de la teatralidad que permita revincularnos.

La discusión es compleja y se divide en función del estatuto que se le quiera otorgar a la actividad artística. Las posiciones podrían ser esquematizadas del siguiente modo: los investigadores que sostienen que devolverle la importancia al arte implica asociarlo a una vida primigenia y fundante, y quienes consideran que hay que separar las esferas del arte de lo cotidiano, porque es en el espacio del arte donde se puede lograr un verdadero lugar para la emancipación de las lógicas reproductivas y dominantes.

Para finalizar, presentaremos tres experiencias liminales que podrían ser analizadas en función del modo en que la vida se vuelve artística. En primer lugar, el ciclo: *Mis documentos: Ciclo de conferencias performáticas* curado por Lola Arias; en segundo lugar: *Proyecto Bioroom*; y por último el biodrama *Las personas*, dirigido por Vivi Tellas.

El ciclo *Mis documentos* incluyó a artistas provenientes de distintas disciplinas artísticas. En el programa del ciclo se especifica que se trata de una “Conferencia performática”, “Performance hablada” o “Charla performativa”. El género originariamente se denomina “Lecture performance” y fue creado en los años ‘60 por Joseph Beuys y Robert Smithson, que buscaron la manera de convertir un discurso en una obra de arte. Nos detendremos en una de las conferencias del ciclo, la presentada por Ana Kalauz y Agostina López. Las dos integrantes del proyecto dictaron un taller de escritura en el pabellón de presas extranjeras de la cárcel de Ezeiza. En la conferencia se relatan los pormenores de aquellos encuentros y se realizan dos comunicaciones en

vivo. Una, con una reclusa de la cárcel de Ezeiza y otra, con una de las internas que ha vuelto a su país. Mientras se realizan las comunicaciones, en el escenario hay un traductor simultáneo y una mecanógrafa que van transcribiendo la conversación que Kalauz y López realizan en inglés con las internas. En esta experiencia: ¿podríamos afirmar que hay producción de *poíesis*? ¿O simplemente estamos en el régimen de lo cotidiano? La vida que se inmiscuye en esta experiencia artística, ¿debería ser pensada de una manera particular o como un elemento fundamente de la obra de arte?

La segunda de las experiencias que presentaremos es el *Proyecto Bioroom* curado por María Fernanda Pinta, Federico Baeza y Cecilia Pérez Pradal, definido por sus creadores como “prácticas de la intimidad escénica”. En este marco, diferentes directores eligieron a una o varias personas para trabajar sobre su vida en el espacio íntimo de su habitación, con sus costumbres, su lenguaje y sus actividades. Las experiencias fueron presentadas para un grupo muy pequeño de espectadores. María Fernanda Pinta, una de las curadoras, explica que el proyecto intenta reducir al máximo los elementos ficcionales. “No hay actores, no hay escenografías, no hay guiones cerrados ni luces. O en todo caso las hay, pero extraídas tal cual de la vida misma, sin alterar” (Sabatés, 2014). En las obras se instancia una paradoja, se presentan escenas cotidianas que son íntimas y públicas al mismo tiempo. Las escenas prefiguran un universo metafórico pero que no es ficcional. ¿Es efectivamente una experiencia que subraya la vida y abandona la lógica del arte? La pregunta que queda abierta es de qué manera debemos comprender esa vida que aparece trabajada de modo artístico.

El último acontecimiento que presentaremos es: *Las personas*, un *biodrama colectivo* sobre la historia del *Teatro San Martín*. El *Ciclo Biodramas*, ideado y dirigido por Vivi Tellas, fue uno de los sucesos que modificó la lógica de la producción de teatro en las salas del circuito oficial de Buenos Aires. El proyecto permitió que los espacios consagrados al teatro tradicional abrieran una brecha para la experimentación teatral. Las obras que se produjeron para el ciclo debían cumplir ciertas condiciones para su realización. En términos generales, los directores tenían que transformar la biografía de una persona viva en material dramático. Se podía incluir o bien a la persona elegida para narrar el drama en escena, o bien combinar ese mundo real con actores profesionales y herramientas pertenecientes al universo ficcional. Las obras que se produjeron fueron muy diversas y dejaron secuelas en la escena teatral de Buenos Aires. En *Las personas* los trabajadores que conforman la institución cuentan la historia del teatro a través de sus experiencias de vida personal. En este caso hay dos modos de la vida que aparecen

en escena: la vida colectiva de la institución y la vida íntima y privada.

En definitiva, los cruces entre el arte y la vida son recurrentes en la escena contemporánea, pero no son problemas nuevos sino que pueden ser datados en las prácticas de las vanguardias históricas. Las expresiones de Artaud dan cuenta de la preocupación por la vitalidad del arte. Actualmente entre los investigadores circulan dos posiciones antagónicas para pensar estos vínculos entre el arte y la vida: los que consideran que no es posible discernir entre el arte y la vida, y los que consideran que es necesario realizar una distinción tajante para que el arte pueda seguir poseyendo su carácter emancipatorio. El problema que se intentó retratar en este trabajo y que queda abierto para seguir teorizando es: por un lado qué se entiende por “vida” cuando pensamos en esos cruces con el arte, y, por el otro, qué implica que consideremos que las esferas del arte y de la vida pueden fusionarse.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1970). *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera.
- Artaud, Antonin (2008). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Arenal.
- Bürger, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Cacciari, Massimo (1994). “Acerca de la inexistencia de la estética nietzscheana”, en *Desde Nietzsche. Tiempo arte y política*, trad. de M. B. Cragnolini y Paternostro, Buenos Aires: Biblios. Edición Digital de *Nietzsche en castellano*.
- Deleuze, Gilles (1986). *Nietzsche y la filosofía*, trad. de C. Artal, Barcelona: Anagrama.
- Derrida, Jacques (1989). “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” en *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, pp. 318-344.
- Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires: Atuel.
- (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- (2014). *Filosofía de Teatro III. El Teatro de los Muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Fernández Vega, José (2007). *Lo contrario de la infelicidad. Promesas estéticas y mutaciones políticas en el arte actual*, Buenos Aires: Prometeo.
- Nietzsche, Friedrich (1994). *Crepúsculo de los ídolos*, trad. de A. Sánchez Pascual, Madrid: Alianza.
- (1989). *La ciencia jovial*, trad. de J. Jara, Caracas: Monte Ávila.
- Sabatés, Paula (2014). “El arte y la vida real”, en *Página 12*, Buenos Aires, 11/06/2014.
- Urraco Crespo, Juan Manuel (2013). *Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea: una escritura con sede en el cuerpo*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

# El problema de la identidad en Pirandello y Unamuno

María Belén Bernardi  
Universidad Nacional de Rosario  
mariabelenbernardi@gmail.com

**Resumen:** En el presente trabajo realizaremos una lectura comparativa de las obras *Niebla* (1914) y *El otro* (1926) de Miguel de Unamuno, y *Seis personajes en busca de autor* (1921) y *Así es (si les parece)* (1917) de Luigi Pirandello a partir del tópico de la identidad. Intentaremos establecer una línea de análisis que permita enlazar con otros ejes temáticos que se presentan reiterada e insistentemente en las producciones de ambos autores, como lo son la otredad, la locura, el juego de máscaras, el mundo de las apariencias y el vínculo problemático que se establece entre realidad y ficción.

**Palabras clave:** identidad – metaficción – metateatro – Pirandello- Unamuno

**Abstract:** This paper proposes a comparative reading of the works *Niebla* (1914) and *El otro* (1926) by Miguel de Unamuno, and *Seis personajes en busca de autor* (1921) and *Así es (si les parece)* (1917) by Luigi Pirandello focusing on the topic of identity. We will try to establish a line of analysis that allows us to link other thematic axes repeatedly and insistently present in the productions of both authors, such as otherness, madness, the masquerade, the world of appearances and the problematic bond established between reality and fiction.

**Key words:** identity – metafiction – metatheatre – Pirandello – Unamuno

## Introducción

*Hablo, y ya no reconozco mi voz. ¿Quién habla en mí? ...Somos todos fantasmas, apariencias: la idea que nos hemos hecho de nosotros mismos. Se cambia. ¡Ay de nosotros si la idea nos queda fija!*  
Pirandello

*Dejo un nombre, ¿qué es más que un nombre? ¿Qué seré más que los seres ficticios que he creado en mis invenciones? ¿Qué es hoy, en la tierra, Cervantes más que Don Quijote?*  
Unamuno

El abordaje comparativo que la crítica ha realizado de las obras de Luigi Pirandello y Miguel de Unamuno encuentra un primer fundamento en el artículo “Pirandello y yo”, publicado por éste último en el Diario *La Nación* de Buenos Aires el 15 de julio de 1923, en el que alega haber conocido recientemente la obra de Pirandello, a causa de la asociación de ambos nombres que los críticos italianos habían establecido a propósito de *Niebla* (1914).

Quizás con el fin de evitar que a su obra le sea negada su carácter original, esboza desde el comienzo del artículo la razón que él atribuye a dicha semejanza y que, aunque ha sido citada numerosas veces, creemos conveniente reiterar:

Es un fenómeno curioso (...) el que dos espíritus, sin conocerse ni conocer sus sendas obras, sin ponerse en relación el uno con el otro, hayan perseguido un mismo camino y hayan tramado análogas concepciones o llegado a los mismos resultados. Diríase que es algo que flota en el ambiente. O mejor, algo que late en las profundidades de la historia y que busca quien lo revele (Unamuno, 2010: 82).

A ese “algo” lo definirá luego de la siguiente manera:

Hay un ingenio X, un yo más profundo que mi yo empírico y fisiológico y que el yo empírico y fisiológico del escritor Pirandello, que ha buscado ingenio en él y en mí, un Yo X (...). Y esta distinción entre el yo empírico y fisiológico y el yo trascendente -acaso inmanente- o histórico es lo que emparenta nuestras sendas obras, la de Pirandello y la mía (Unamuno, 2010: 83).

No entraremos aquí en la discusión acerca de las dos veces que estos autores entraron en contacto, la primera en París en 1925 y la segunda en Lisboa en 1935, ni de otros aspectos biográficos o cronológicos<sup>1</sup> que abonen hipótesis basadas en una relación de influencia. Basta aclarar que preferimos hablar de coincidencia (Prado Escobar, 1958), en lo que atañe a las temáticas que desvelaban a ambos, sus particulares visiones acerca de la vida y del teatro, y sus preocupaciones existenciales fundamentales.

Dicha coincidencia responde, a nuestro entender, a la herencia cervantina que ambos autores reivindican en la totalidad de su obra y que se explicita, en el caso de Pirandello, en su ensayo *El humorismo* (1908), y en el caso de Unamuno en *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), sólo por citar dos ejemplos representativos.

En este sentido, si bien Américo Castro en su artículo “Cervantes y Pirandello”, publicado en *La Nación* el 16 de noviembre de 1924, vincula la producción de éste con el *Quijote*, en lo que se refiere a la autonomía de los personajes y su conciencia de estar insertos en un universo literario, creemos que existen puntos de contacto que, partiendo de la problemática de la identidad, pueden enlazar con otros ejes temáticos que se presentan reiterada e insistentemente en las producciones de ambos autores, como lo

---

<sup>1</sup> Desde una perspectiva biográfica, González Martín refiere: “Pocas veces en la historia literaria se han producido tantas afinidades entre la biografía y las obras de dos escritores y tanto desencuentro personal. (...) Ambos viven prácticamente en el mismo arco de tiempo, se educan en un ambiente burgués, siguen la carrera de Letras, se forman según el modelo de la filología y filosofía alemana, ambos se doctoran con una tesis lingüístico-filológica sobre la lengua de su pueblo (...); comienzan escribiendo versos, para pasar posteriormente a un tipo de novela de tipo realista o verista y para pasar después a la narrativa de ideas o «nivolas» (...) y los dos murieron con pocos días de diferencia en 1936” (2002: 26).

son la otredad, la locura, el juego de máscaras, el mundo de las apariencias y el vínculo problemático que se establece entre realidad y ficción.

En consonancia con esta apreciación, el principal punto de convergencia que hace que las producciones de Pirandello y Unamuno confluyan y encuentren su antecedente más sólido en la lectura de la obra de Cervantes y la relación intertextual que con ella entablan, reside en el concepto de metaficción como “término que define a aquellas obras de ficción que, de una forma autoconsciente y sistemática, llaman la atención sobre su propia condición de artificio creado para así plantear cuestiones en torno a las relaciones entre ficción y realidad” (Dotras, 1994: 23). De allí que la autora postula al *Quijote* como primera obra de metaficción de la literatura española.

Del complejo entramado compuesto entre realidad y ficción, del antirrealismo y la autoconsciencia deviene el problema del estatuto de obra, de los personajes, de su identidad, y también la del autor y la del lector / espectador mismos, que encuentra su punto cúlmine en *Niebla*, novela metafictiva, y *Seis personajes en busca de autor*, obra metateatral<sup>2</sup>. Según Patrice Pavis (1988: 309), el metateatro es un

género teatral en el que el contenido encierra ya elementos teatrales. No es necesario -como para el teatro en el teatro- que dichos elementos teatrales formen una obra interna contenida en la primera. Es suficiente con que la realidad descrita aparezca ya como teatralizada. Será el caso de las obras donde la metáfora de la vida como teatro constituye el tema principal<sup>3</sup>. Así definido, el metateatro llega a ser una forma de antiteatro donde la frontera entre la vida y la obra se esfuman.

En esta frontera en que las diferencias entre teatro y vida se desdibujan se instituye la problemática de la identidad en sus distintas manifestaciones: en el plano ontológico a partir de la pregunta por el ser, y en el plano gnoseológico, en tanto la posibilidad de conocer y llegar a una idea objetiva de verdad y realidad se presenta como irrealizable.

En esta línea de consideraciones, realizaremos una lectura comparativa de la obra de Pirandello, específicamente *Seis personajes en busca de autor* (1921) y *Así es (si les parece)* (1917), y la de Unamuno, principalmente *Niebla* (1914) y *El otro* (1926), para establecer puntos de contacto y de distanciamiento en el tratamiento de la problemática de la identidad y de otros temas que junto con ella estructuran el pensamiento de ambos autores.

---

<sup>2</sup> Si bien a *Seis personajes en busca de autor* Pirandello le adjudica la etiqueta de “teatro en el teatro”, preferimos tomar en consideración la problemática general del metateatro, también aplicable a ésta.

<sup>3</sup> La autora cita como representantes a Shakespeare, Calderón, Pirandello y Beckett, pero también cabría incluir a Unamuno, en cuya producción la analogía entre teatro y vida aparece con marcada insistencia.

### **La crisis de la identidad desde el punto de vista de las figuraciones metafictivas y metateatrales: *Niebla* y *Seis personajes en busca de autor***

Una de las características de la metaficción es la autoconciencia del personaje de formar parte de un mundo ficcional que, sin embargo, se representa como una realidad más verdadera que la realidad misma y, en un movimiento inverso, el proceso de ficcionalización del autor “real”.

El caso de *Seis personajes en busca de autor* resulta paradigmático al presentar el drama de una familia a la que parece haberse infundido vida pero a la que se le niega a su vez vivir a través de una obra literaria. Si bien el autor se rehúsa a contar su historia, aclara que “aquellas seis (criaturas) vivían ya una vida que era la suya propia, una vida que ya no tenía el poder de negarles” (Pirandello, 2008: 86).

En este caso, los personajes cobran una vida autónoma sin llegar al extremo de enfrentarse con el autor y desafiarlo, como sucede con Augusto Pérez en *Niebla*. Allí, ante la certeza del autor de que él no existe fuera de su producción novelesca, el personaje responde: “Bueno, pues no se incomode tanto si yo a mi vez dudo de la existencia de usted y no de la mía propia. Vamos a cuentas: ¿no ha sido usted el que (...) ha dicho que Don Quijote y Sancho son no ya tan reales, sino más reales que Cervantes?” (Unamuno, 2010: 279). De manera análoga, Víctor Goti, personaje y autor al mismo tiempo del prólogo de *Niebla*, dice saberse tanto a él como a Unamuno seres carentes de libre albedrío, y manifiesta en el capítulo XXX que Hamlet es “uno de los que inventaron a Shakespeare” y que “Descartes no ha sido más que un ente ficticio, una invención de la Historia”, todo lo cual se subsume en la idea de que “lo más liberador del arte es que le hace a uno dudar de que exista” (Unamuno, 2010: 275-6).

En el caso de Pirandello, ciertos personajes como el del padre, conscientes de serlo, coinciden con Augusto Pérez en reconocer la inmortalidad de los personajes de ficción, a diferencia de las personas “reales”. En relación con esto, frente a la incompreensión por parte del director y los actores, el padre pone como ejemplo de eternidad a Sancho Panza y arguye ser más verdadero y real que él: “Un personaje, en cualquier circunstancia, puede preguntar a un hombre: '¿quién eres?'. Porque un personaje posee una vida propia, una naturaleza propia, por lo cual siempre es *alguien*. Mientras que un hombre (...) así, en general, puede ser nadie” (Pirandello, 2008: 158).

El problema de la identidad del personaje se hace entonces extensivo al hombre “real”: lector /espectador y autor quedan definidos también como personajes, partiendo de la premisa de que para ambos autores, la vida equivale a un escenario en la que los hombres adquieren máscaras mediante las cuales representan un papel para poder sobrevivir. De hecho, a los seis personajes les será adjudicada forzosamente la máscara que les impone la vida en sociedad y que les asigna un rol fijo en desmedro de su propio nombre. De este modo, prevalecen los papeles de cada individuo en tanto padre, hijo, hijastra, desplazando el nombre a un lugar casi inexistente, que raramente se menciona, como el caso de Amalia, la madre. Esta excepción quizás se deba a que en el mismo prólogo se deja explícito que a diferencia de los demás personajes, hay uno,

el de la Madre, al que no le interesa en absoluto cobrar vida (...) No tiene conciencia, en definitiva, de ser un personaje: pues nunca, ni siquiera un momento, se separa de su papel. No sabe que lo suyo es un papel (Pirandello, 2008: 93).

Contrariamente a lo que podría pensarse, la individuación a partir de un nombre aleja al personaje de su humanidad ya que fija, ordena, el caos de la realidad en una forma específica, que para Pirandello es opuesta a la vida. En el prólogo plantea que el tormento de los personajes es el suyo propio:

el engaño de la comprensión recíproca basado irremediabilmente en la vacía abstracción de las palabras; la personalidad múltiple de cada uno de nosotros conforme a los seres posibles que se esconden en todos; en fin, el trágico conflicto inmanente entre la vida que de continuo se mueve, se modifica, y la forma que la fija, inmutable (Pirandello, 2008: 88).

En este sentido, a la madre, que acepta su papel sin cuestionarlo, le es adjudicado el nombre, forma fija por excelencia, mientras que en los demás esa fijeza<sup>4</sup> se restringe a su rol, del que principalmente son el padrastro y la hijastra quienes intentan desprenderse. Casualmente, estos personajes que más dudan y se rebelan ante la univocidad de sentidos que se les atribuye no sólo en su papel sino también en el motor que justifica sus acciones, castigo el uno y venganza la otra, son al mismo tiempo los que impulsan, generan y representan las situaciones más dramáticas en escena.

De hecho, es el padrastro quien equipara teatro y vida: “Cada uno interpreta el papel que se ha asignado, o que los demás le han asignado en la vida” (130). Idéntica

---

<sup>4</sup> Casualmente, esa misma fijeza de la escritura constituye la sentencia de muerte de Augusto, cuando su creador le dice: “Lo tengo ya escrito y es irrevocable; no puedes vivir más” (Unamuno, 2010: 284)

apreciación se halla en *Niebla*, en un monólogo de Augusto donde se retoma además el problema del lenguaje abordado por Pirandello<sup>5</sup>:

No hacemos más que mentir (...). La palabra se hizo para exagerar nuestras sensaciones e impresiones todas..., acaso para creerlas. La palabra y todo género de expresión convencional, como el beso y el abrazo...No hacemos sino representar cada uno su papel. ¡Todos personas, todos caretas, todos cómicos! Nadie sufre ni goza lo que dice y expresa, y acaso cree que goza y sufre; si no, no se podría vivir. En el fondo estamos tan tranquilos. Como yo ahora aquí, representando a solas mi comedia, hecho actor y espectador a la vez (Unamuno, 2010: 205)

La tiranía de las palabras y de los roles que no contemplan la pluralidad del individuo y no reflejan su condición de personaje, es atribuida también, como hemos anticipado, al lector, al que, en el caso de Unamuno se le añade el problema de la muerte y la trascendencia. Sentencia Augusto a Unamuno: “¡(...) se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo, lo mismo que yo!” (Unamuno, 2010: 284).

Entes de ficción, entonces, tanto personajes, como lectores, espectadores y autor. El autor real, su nombre, aparece en la obra y se ficcionaliza<sup>6</sup> no sólo para evidenciar que la vida es escenario sino también para cumplir dos funciones esenciales en la metaficción: poner de manifiesto el artificio de toda obra literaria por un lado, y la reflexión autocrítica, por otro.

En el caso de Pirandello, hace ingresar en los parlamentos de los personajes los comentarios desfavorables que recibía por parte de la crítica en su momento, lo cual constituye una forma más de disgregación de las fronteras entre realidad y ficción.

En *Seis personajes...* tanto actores como director sentencian al autor Pirandello:

DIRECTOR: ¿Qué quiere que yo le haga si ya no nos llega de Francia ni una sola comedia en condiciones, y estamos condenados a poner en escena comedias de Pirandello, que a ver quién las entiende, que parecen hechas aposta para que ni actores ni crítica ni público se den por satisfechos? (Pirandello 2008: 106).

Podemos tomar como ejemplo otra obra de Pirandello, *Esta noche se improvisa* (1928-29), en la que la irreverencia al autor (Pirandello) se pone de manifiesto en las siguientes palabras que el director le dice al público:

---

<sup>5</sup> Este problema es abordado en *Seis personajes...* en el célebre discurso del padre acerca de la incomunicación: “Aquí reside todo el error, en las palabras. (...) ¿cómo podremos entendernos si en las palabras que yo pronuncio encierro el sentido y el valor de las cosas tal como son dentro de mí, mientras quien las escucha las asume inevitablemente con el sentido y el valor que tienen para él, que tienen en su mundo? Creemos entendernos, nunca nos entendemos (...)” (Pirandello, 2008: 119)

<sup>6</sup> Este procedimiento aparece en *Don Quijote*, por ejemplo, cuando durante el escrutinio que el cura y el barbero realizan de su biblioteca, Cervantes aparece mencionado como amigo personal del cura.

El mismo de siempre, en efecto; sin remedio. Ya se la jugó bien jugada un par de veces a dos colegas míos: a uno le mandó, la primera vez, a seis personajes desorientados, en busca de autor, que le revolucionaron en teatro y volvieron loco a todo el mundo; otra vez presentó solapadamente una obra de clave, a causa de la cual al otro compañero, el público, indignado, le destrozó el espectáculo, pero esta vez, a mí, no hay peligro de que me la juegue. Estén tranquilos. Me lo he quitado del medio. Ni siquiera su nombre figura en los carteles (...) (Pirandello, 2008: 255)

Del mismo modo en que el director se rebela contra el autor, los actores se rebelan contra el director y no aceptan lo que éste había estipulado para la representación hasta llegar al punto de echarlo.

Esta irreverencia contra el autor redefine asimismo el papel activo del lector / espectador: tanto en *Niebla*, como en *Seis personajes en busca de autor* no es posible lograr depurar las distintas versiones que se nos presentan de los mismos hechos de modo tal que la historia sea sólo una, exenta de incongruencias, sino que es tarea del espectador reconstruir el sentido que permanecerá múltiple, sin lugar a síntesis. En el caso de *Seis personajes...*, cada uno nos cuenta su verdad, contradictoria de la verdad de los demás, y en *Niebla*, Víctor Goti estima “errónea” la versión que “da don Miguel de la muerte de (su) desgraciado amigo Augusto” (Unamuno, 2010: 106).

Este aspecto es sintetizado por Dotras (1994: 21) citando los postulados de Alter:

Toda novela<sup>7</sup> autoconsciente obliga a que el lector no olvide (...) que lo que está leyendo es ficción, un simulacro de realidad. De esta forma le fuerza a mantener una determinada perspectiva que busca obtener una respuesta lectora diferente a la actitud pasiva característica de la lectura tradicional.

Según Luperini y Cuevas, refiriéndose a Pirandello (aunque también podríamos atribuir lo mismo a Unamuno), esta misma actitud activa es la que deberá tener el lector / espectador ante “la ausencia de un autor-mediador capaz de recomponer ideológica y estéticamente las historias con un sentido unitario, catártico, tranquilizador” (2008: 36).

El borramiento de la figura del autor es tal que “cualquiera podría imaginarlo en un sinfín de situaciones en las que el autor jamás pensó presentarlo, hasta admitir incluso a veces un significado que el autor nunca quiso darle” (Pirandello 2008: 159). Del mismo modo, Unamuno en *Cómo se hace una novela* (1927), postula:

El hombre de dentro, el intrahombre (...) cuando se hace lector hácese por lo mismo autor, o sea, actor; cuando lee una novela se hace novelista; cuando lee historia, historiador. Y todo lector que sea hombre de dentro humano es, lector,

---

<sup>7</sup> Si bien se refiere a la novela, podemos hacer extensiva también esta categoría al metateatro.

autor de lo que lee y está leyendo. Esto que ahora lees aquí, lector, te lo estás diciendo tú a ti mismo y es tan tuyo como mío (1999: 25).

Se torna imposible en este punto no recordar que Barthes en “La muerte del autor” plantea que todo acto de lectura implica una reescritura y que la idea de autor moderno radica en entender que éste no puede darnos el sentido último del texto: “El lector es el espacio mismo en que se inscriben (...) todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino” (1994, 71). Cuando se cree en el Autor, se supone que éste “mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo” (1994, 68). Cuando se descrea de él, aparecen autores como Pirandello y Unamuno que conceden la paternidad de Cervantes a Don Quijote.

**El problema de la identidad desde el punto de vista de la relativización de la verdad: *Así es (si les parece)* (1917) de Pirandello y *El otro* (1926) de Unamuno**

De lo hasta aquí analizado, se desprende que así como no es posible dotar de un sentido único a la obra, constituida siempre por versiones parciales, incompletas y aun incongruentes de la historias representadas, tampoco es posible, por consiguiente, establecer un valor absoluto de verdad ni de realidad. De allí que, como hemos visto respecto de las obras analizadas, la pregunta por la identidad se encuentra estructurada a partir de dichas coordenadas que la definen como fragmentaria y múltiple.

*Así es (si les parece)* plantea el caso de un pueblo fascinado y curioso ante la llegada del señor Ponza, su esposa y su suegra. Los rumores que circulan de que este señor mantiene encerrada a su esposa y prohíbe que se visite con su madre suscitan un obsesivo interés por los vecinos que intentan por todos los medios posibles averiguar la verdad de lo que se presenta, a modo policial, como un verdadero enigma a resolver.

Emerge de esta situación el problema de la identidad en tanto el único personaje que se abstiene de realizar conjeturas acerca de los recién llegados es Laudisi, quien plantea lo que constituye el corazón del drama: la imposibilidad de conocer la verdad, tanto de los demás como de uno mismo: “¿Qué podemos llegar a saber realmente de los demás? Quiénes son..., cómo son..., qué hacen..., por qué lo hacen...” (Pirandello, 1964: 295). Del mismo modo tampoco puede distinguir quién es él mismo porque el ser resulta una construcción forjada por la mirada de los demás, que también se extiende a la mirada ajena que tiene de sí mismo ante el espejo, a cuya imagen le dice lo siguiente:

¿Cuál de nosotros dos es el loco? (...) Ya sé: yo digo 'tú', y tú con el dedo me señalas a mí (...) ¡Lo malo está en que los demás no te ven como yo te veo! Y entonces, querido mío, ¿en qué te conviertes? Yo para mí, aquí, frente a ti, me veo y me toco, tú –según te ven los demás– ¿en qué te conviertes? En un fantasma, querido, ¡en un fantasma! Así y todo, ¿ves a esos loco? ¡Sin tener en cuenta al fantasma que llevan consigo, en sí mismos, corren, llenos de curiosidad, tras el fantasma de los demás! Y suponen que es algo distinto. (Pirandello, 1964: 315)

De idéntico modo, *El otro* de Unamuno se estructura a partir de un enigma a resolver: de hecho, el subtítulo de esta pieza teatral es “Misterio en tres jornadas y un epílogo”. En ella aparece un personaje en estado de locura que se autodenomina “el otro” y “dice que todos los hombres le parecen espejos y que no quisiera estar ni consigo mismo” (Unamuno, 1959: 798), por lo cual permanece encerrado en una habitación. Paulatinamente se revela que ese “otro” al que se hace alusión es Damián, hermano mellizo de Cosme, a quien éste ha dado muerte en su casa y cuyo cadáver allí oculta. Ni sus respectivas esposas ni el ama reconocen quién es quién ante la crisis de identidad de Cosme, que se pregunta:

¿Yo? ¿Asesino yo? Pero ¿quién soy yo? ¿Quién es el asesino? ¿Quién el asesinado? ¿Quién el verdugo? ¿Quién la víctima? ¿Quién Caín? ¿Quién Abel? ¿Quién soy yo, Cosme o Damián? Sí, estalló el misterio, se ha puesto a razón la locura, se ha dado a luz la sombra (Unamuno, 1959: 816).

En ambas obras se reitera el simbolismo del espejo que devuelve esa imagen otra de uno mismo que Cosme no soporta por no poder verse fuera de sí. Asimismo, Laudisi, en una escena representativa del humorismo<sup>8</sup> de Pirandello, considera a los demás una réplica de ese espejo ante el que se contemplaba, por lo cual, cuando el criado viene a anunciarle que hay dos señoras que preguntan por su hermana, le responde:

LAUDISI: Les habrás contestado que no había nadie. CRIADO: Les contesté que estaba usted. LAUDISI: ¿Yo? No. ¡El que ellas conocen, a lo sumo! CRIADO: ¿Cómo dice? LAUDISI: Perdona, pero ¿te parece lo mismo? CRIADO: No entiendo. LAUDISI: ¿Con quién estás hablando, tú? CRIADO: Cómo... ¿con quién estoy hablando...? Con usted... LAUDISI: ¿Y estás de veras seguro de que yo soy el mismo por quien preguntan esas señoras? CRIADO: En fin...no sé, señor. Preguntaron por el hermano de la señora. LAUDISI: ¡Querido! Ah bien, sí, entonces

---

<sup>8</sup> Pirandello define el humorismo de la siguiente manera: “en la concepción de toda obra humorística, la reflexión no se esconde, no permanece invisible (...) sino que se pone delante, como un juez; lo analiza, desapasionándose; descompone su imagen; sin embargo, de este análisis, de esta descomposición, surge o emana otro sentimiento, aquel que podría llamarse, y que yo llamo, el *sentimiento de los contrarios*” (1956, 1034). Creemos que a la situación que mencionamos como ejemplo en *Así es...* le cabe esta definición porque detrás de lo risible de la broma que Laudisi parece gustarle al criado se esconde en realidad una inquietante premisa que provoca un efecto contrario a la risa: nadie sabe quién es ni quiénes son los demás. Retomando el tema de la fijeza trabajado en relación con los seis personajes definidos en función de sus roles de madre, padre, entre otros, Laudisi responde de igual manera a la única seguridad con la que cuenta en el momento de definir quién es: la relación de parentesco que lo une con su hermana.

soy yo; soy yo...Que pasen, que pasen. (*El criado hace mutis volviéndose varias veces para mirarlo como si no creyese lo que ven sus ojos*). (Pirandello, 1964: 426)

En el caso de *Así es...* tanto el señor Ponza como la señora Frola ofrecen versiones contrapuestas de la realidad, atribuyéndose el uno al otro un estado de locura por el cual el señor Ponza no reconocería como esposa a la hija de la señora Frola, quien debe fingir ser otra, y según la versión de Ponza, la señora Frola no podría soportar el hecho de que su hija haya muerto, por lo cual su segunda esposa vendría a hacerse pasar por ella para no empeorar su condición. Sea como sea, la obra culmina sin que el misterio se resuelva, porque como cuestiona Sirelli, otro personaje, “no tenemos más remedio que creer al uno o a la otra, así, sin pruebas” (Pirandello, 1964: 311). Y aunque consigan esa prueba que buscan, que es el acta de defunción de la hija, Laudisi clausura todo intento de final unívoco, primero riéndose porque “es imposible descubrir la verdad” (Pirandello, 1964: 299) y luego porque:

(las pruebas las) han anulado ellos en sí mismos (...) Al crearle ella a él, o él a ella, una ilusión que tiene la misma consistencia de la realidad, esa en la que ambos ahora viven de perfecto acuerdo, pacificados. Ningún documento podrá destruir esta realidad de ellos, ya que la respiran por dentro, ¡la ven, la sienten, la tocan! A lo sumo serviría para ustedes, el documento; para quitarse ustedes una tonta curiosidad. Les falta el documento, y ahí están ustedes condenados al maravilloso suplicio de tener ante ustedes, junto a ustedes, por un lado la ilusión y por el otro la realidad, ¡y sin poder distinguir la una de la otra! (Pirandello, 1964: 313)

Paralelamente, en *El otro* el final también permanece abierto, ya que éste termina suicidándose legando su drama a los mellizos de los que está embarazada Damiana. Dice Ernesto, hermano de Laura: “Aquí mentís todos, ni hay modo de saber la verdad verdadera” (Unamuno, 1959: 844). Como dice el Ama, no hay una solución, sino que cada uno buscará la suya: “Soñemos, mas sin buscarle solución al sueño...La vida es sueño..., soñemos la fuerza del sino” (Unamuno, 1959: 852).

Y culmina, endilgándole el drama al espectador, procedimiento común a los dos autores trabajados:

¡El misterio! Yo no sé quién soy, vosotros no sabéis quiénes sois, el historiador no sabe quién es (*donde dice “El historiador no sabe quién es”, puede decirse “Unamuno no sabe quién es”*), no sabe quién es ninguno de los que nos oyen. Todo hombre se muere cuando el Destino le traza la muerte, sin haberse conocido (Unamuno, 1959: 854).

## Conclusión

Hemos intentado trazar un recorrido de lectura que integre los pensamientos y preocupaciones fundamentales que han abordado, de manera similar, tanto Unamuno como Pirandello, a partir de la filiación común que entablan con el universo cervantino y del tema de la identidad en sus distintas manifestaciones que incluyen la dimensión metafictiva, el tema de la verdad, la locura y la apariencia.

Para finalizar, si cabe mencionar una diferencia fundamental, podríamos hacernos eco de la distinción que realiza Sciascia de ambos autores: mientras la liberación en Pirandello se da a partir de la risa (el humorismo, tal y como él lo entiende), en Unamuno se da a partir de la agonía que marca el tema y el tono del conjunto de su obra. “Dolorosa contraddizione in entrambi: ma Pirandello se ne libera -pirandellianamente- con una risata (...); e Unamuno -unamunianamente- con una disperata agonía<sup>9</sup>” (González Martín, 2002: 29).

## Bibliografía

### Fuentes

- Pirandello, Luigi (1956 [1908]). “El humorismo”, en *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar: 895-1077.  
----- (1964 [1917]). *Teatro completo*. Bs. As.: Compañía General Fabril Editora.  
----- (2008 [1921]). *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*. Madrid: Cátedra.  
Unamuno, Miguel de (1959 [1926]). *Teatro completo*. Madrid: Aguilar.  
----- (1999 [1927]). *Cómo se hace una novela*. México: Porrúa.  
----- (2010 [1914]). *Niebla*. Madrid: Cátedra.  
----- (1923). “Pirandello y yo”, *La Nación* (Buenos Aires), 15 de julio.

### Estudios

- Barthes, Roland (1994). “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós: 65-72.  
Castro, Américo (1924). “Cervantes y Pirandello”, *La Nación* (Buenos Aires), 16 de noviembre.  
Dotras, Ana María (1994). *La Novela Española de Metaficción*. Madrid: Ediciones Júcar.  
Pavis, Patrice (1988). *Diccionario del teatro*. La Habana: Ediciones Revolucionarias.  
Prado Escobar, María del (1958). “El teatro de Unamuno”. *Anales de la Universidad de Murcia*. 16 (1). Disponible en <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/21723>. Acceso: 10/01/16.  
González Martín, Vicente (2002). “Unamuno y los escritores sicilianos”. *Cuaderno Gris. Época III* (6): 15-31. Disponible en <https://repositorio.uam.es/xmlui/handle/10486/274>. Acceso: 10/01/16.

---

<sup>9</sup> “Dolorosa contradicción entre ambos: pero Pirandello se libera de ésta –pirandellianamente- con una carcajada y Unamuno –unamunianamente- con una desesperada agonía” (La traducción es nuestra).

## Peter Handke: dramaturgia do silêncio e criação teatral

**Roseli Bodnar**  
**Universidade Federal do Tocantins /**  
**Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul**  
**roseliteratura@hotmail.com**

**Resumo:** Este artigo apresenta uma reflexão acerca do mimodrama *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* (*A hora que não sabíamos nada uns dos outros*), de 1992, do dramaturgo austríaco Peter Handke. Mimodrama designa um tipo de pantomima moderna que conta uma história, a partir do encadeamento de episódios gestuais. A peça de Handke é pautada pelo silêncio e pela imagem, além de grande força imagética, possui também apelo sensorial. O silêncio desconstrói a forma dramática tradicional, subvertendo a dramaturgia do verbo, por meio de novos experimentos na cena contemporânea. A peça em questão apresenta grande poeticidade e explora o teatro como acontecimento, como um tipo de arte que ocorre na presença mútua entre aqueles que a executam e seus respectivos espectadores, pois a encenação transmite ao mimodrama vida e sentido e adquire uma forma visível. Sendo assim, a peça propõe um jogo com o espectador, sem palavras, com um ritmo cênico lento ou acelerado, em que o observador escolherá qual personagem ou cena acompanhará, criando uma recepção e significação única. A partir disso, o objetivo é refletir acerca da cena teatral contemporânea à luz da dramaturgia do silêncio e da criação teatral.

**Palavras-chave:** Peter Handke – mimodrama – dramaturgia do silêncio – criação teatral

**Abstract:** This article presents a reflection on the mimodrama *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* (*The hour we knew nothing of each other*), from 1992 by the Austrian playwright Peter Handke. Mimodrama can be defined as a type of modern pantomime, which tells a story by using a chain of gestural episodes. Handke's play is based on silence and image, which, besides its great imagery, it also has sensorial appeal. Silence deconstructs the traditional dramatic form subverting the dramaturgy of the word through new experiments in the contemporary scene. The play in question presents great poetic language and explores the theatre as an event, as a type of art that occurs in the mutual exchange between those who perform it and their respective spectators, since the performance transmits to the mimodrama life and meaning, acquiring, therefore, a visible form. Thus, the play proposes a silent game with the viewer, with slower or faster paced scenic rhythm, in which the observer chooses which character or scene to follow, creating unique perception and meaning. From this, the aim is to reflect on the contemporary theatrical scene in the light of the dramaturgy of silence and theatrical creation.

**Keywords:** Peter Handke – mimodrama – dramaturgy of silence – theatrical creation

Talvez, daqui a alguns decênios, considerar-se-á que o silêncio  
foi a descoberta primordial do teatro do século XX.  
Jean-Pierre Sarrazac

O teatro contemporâneo caracteriza-se por ser múltiplo, ou seja, apresenta uma profusão de formas, estilos e gêneros, também diversos tipos de treinamento de atores e variadas possibilidades técnicas de encenação. Neste cenário contemporâneo surge a

dramaturgia de Peter Handke<sup>1</sup> que, a partir de suas experiências, influências e propostas de aproximação do teatro com as artes visuais, abriu as portas para a vasta e ampla gama de possibilidades para a criação de espetáculos, a partir de seus textos dramáticos. Sua peça *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* (*A hora que não sabíamos nada uns dos outros*), de 1992, já foi encenada em diversos países, dentre eles o Brasil<sup>2</sup>. Esta peça vai além do drama, podendo ser visto como pós-dramático, já que o texto “quando é encenado, é concebido sobretudo como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, visual, etc.” (Lehmann, 2007: 75).

A peça tem como cenário uma praça (de uma grande cidade) onde transitam vários seres e figuras, tais como pessoas reais, fantasmas, mitos e criaturas fabulosas. Estas criaturas percorrem a praça em um ritmo alucinante de quadros cênicos, em permanente metamorfose. Uma epígrafe do Oráculo de Dodona<sup>3</sup> abre a peça e recomenda o silêncio: “Não contes a ninguém o que viste; fica-te pela imagem”. O título da peça apresenta três dimensões: o temporal (a hora), o cognitivo (o não saber) e o sensitivo (olhar, ver). Essas três dimensões dão o tom da peça, tanto para os atores como para o público ou leitor (Divinzenz, 2010: 37).

Ao propor o mimodrama, Handke dialoga com a dramaturgia contemporânea que se abre às explorações poéticas do movimento e que “só no palco e através da encenação ganham vida e sentido, uma forma visível” (Barrento, 2001: 9). A peça é uma complexa partitura de gestos e silêncios.

À luz de experimentos tão diversos quanto os de Maeterlinck, Beckett ou Handke, o silêncio aparece como uma força capaz de abalar o mecanismo do diálogo e, como se não bastasse, desconstruir a forma dramática tradicional. Seu papel crescente de um século para cá, nos palcos de teatro subverte ostensivamente uma dramaturgia do verbo erigida em norma pelo classicismo francês em torno do

---

<sup>1</sup> Nascido em Griffen, em 06 de dezembro de 1942, o dramaturgo mostra-se um homem inquieto diante do mundo e da arte. Handke inicia sua vida literária e teatral inovando métodos e voltando-se contra a ficção, a literatura realista e o teatro, como formas já desgastadas. Escreveu para o teatro peças faladas, peças radiofônicas e mimodrama, além de romances, poesias, artigos e crônicas. A coletânea mais importante do escritor é *Ich bin ein Bewohner des Elfe beinturms* (*Sou um habitante da torre de marfim*), com artigos teóricos e críticos sobre literatura, cinema, teatro e política. Handke estreou na literatura em 1966, com o romance *Die Hornissen* (*Os vespões*), e no mesmo ano levou à cena sua primeira peça teatral *Publikumsbeschimpfung* (*Insulto ao público*). Com essas obras destaca-se no cenário da literatura alemã não somente pela qualidade estética do seu trabalho, sobretudo, pelas provocações e polêmicas.

<sup>2</sup> No Brasil, encontram-se pouquíssimas montagens das peças de Peter Handke. *Die stunde da wir nichts voneinander wussten* (*A hora que não sabíamos nada uns dos outros*) foi levada à cena em pleno Parque da Luz, no Bosque da Leitura, em São Paulo, pelo *Cia Elevador Panorâmico* (2010), com direção de Marcelo Lazarotto.

<sup>3</sup> O Oráculo de Zeus parece ser o mais antigo da Grécia, muito respeitado como o de Delfos. Situava-se em Dodona, no Épiro, perto da atual cidade de Ioanina. Era um santuário de Gea (a deusa da mãe terra), depois foi consagrado a Zeus e sua fundação parece datar ao segundo milênio antes de Cristo.

*status* teatral do silêncio vigora, assim, uma inversão fundadora de nossa modernidade dramática. (Sarrazac, 2012: 172-173)

Ao criar uma obra que enfatiza a imagem, percebe-se que ele cria uma peça voltada para a arte do encenador e a do ator-criador. Jean-Pierre Ryngaert (2013) ao abordar o teatro contemporâneo enfatiza, neste cenário, a importância do encenador, frisando que há um mal estar entre o dramaturgo e o encenador pela disputa da “autoria” do texto espetacular. No caso de Handke, não há espaço para essa tensão, pois seu texto dramático, justamente, abre espaço para o olhar subjetivo e o trabalho criativo do encenador. Assim, ele quebra a convenção teatral e faz uma provocação estética ao apresentar uma peça puramente descritiva, somente com indicações cênicas para nortear o trabalho do encenador. A partir disso, o mesmo texto teatral pode resultar em espetáculos variados, muito diferentes entre si, dependendo das escolhas e do olhar do encenador. Ou seja, nas palavras de Jean-Pierre Sarrazac (2012: 125) “o texto não representa senão um dos alcances”, tornando-se um texto aberto que não se fecha em si mesmo, abrindo-se para múltiplas possibilidades de encenação.

(...) Convém mencionar o teatro de Beckett, em que a imagem animada vem a ser o princípio da escrita (*Canção de ninar*), ou ainda certas peças compostas exclusivamente de rubricas, como as de Peter Handke (em especial *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros*). Mais comumente, o dramaturgo sugere ou prescreve um certo número de movimentos que o palco tornará visíveis, elaborando uma partitura complexa na qual o texto não representa senão um dos alcances. (Sarrazac, 2012: 125)

Uma das preocupações dos encenadores do século XX foi o estudo do movimento, tanto em sua forma teórica quanto prática. Talvez em razão da influência do cinema e do grande número de espetáculos híbridos de teatro e dança, neste período. Nesta corrente Handke, “um homem de cinema”, cria uma peça para “olhar”; neste caso, para se concretizar ela necessita do corpo do ator para ganhar significados em cena. Pode-se fazer uma aproximação entre a partitura de movimentos sugeridos por Handke na peça e a estética trabalhada pelo teatro físico. O teatro físico pode se utilizar de texto, embora tenha como foco principal o trabalho físico dos atores, ou seja, seus corpos e seus movimentos no espaço. É um teatro visual em que o gesto e o movimento são centrais, por vezes substituindo o diálogo e os outros elementos cênicos.

Handke então cria, nesta peça, uma sequência de movimentos em que o “corpo do ator” ganha forma poética e convida o leitor ou espectador a ser o coautor, preenchendo lacunas, criando e produzindo significados.

Do ponto de vista da escritura literária, uma peça é produto acabado nas mãos de seu dramaturgo. Todavia, ao ser lida, ela é recriada de diferentes maneiras na imaginação do leitor, que neste sentido torna-se um espectador ou encenador passivo, na medida em que o texto é interpretado na subjetividade de cada um. Ao ser montada, o ator representará a peça de um modo original (com a ajuda ou não de um diretor), fazendo com que ela seja expressa de modos diversos, de acordo com os atores de uma determinada época ou de diferentes elencos de uma mesma época. (Chacra, 2007: 57-58)

Assim, quando a peça de Handke é levada à cena, o espetáculo funda-se na presença física e na relação entre atores e espectadores no aqui-agora. Abre-se para o trabalho de improvisação teatral<sup>4</sup>, performance<sup>5</sup> e teatro físico<sup>6</sup>.

O teatro físico evidencia a relação entre a construção das linguagens e a realidade do corpo. Ele pode ser entendido como uma forma de mapeamento do pensamento vivo do corpo, em que os movimentos têm grau elevado de parecença com os quase-pensamentos que Katz percebe na dança. Seu estado de existência constitui-se e apresenta-se no corpo do intérprete, implementado a partir das evoluções de instruções emergentes, num sistema aberto às contaminações, que é a cultura do Teatro Físico. Sua identidade está tanto naquilo que é o corpo do intérprete quanto nas suas possibilidades reais de transformação por construção e manipulação símica por meio do movimento e do som. Para Church, a experiência estética nas artes visuais seria uma experiência de “ver como”, “ver através”, ou “ver na profundidade”, que depende de uma habilidade, também cultural, de transformar o que se vê. (Romano, 2005: 173)

O teatro contemporâneo absorveu alguns dos elementos do teatro físico, colocando a fisicidade do ator como destaque no trabalho estético de uma performance. Apresenta uma hibridização com a dança e aproxima-se também de outros gêneros como o circo, a mímica e a performance.

*Die stunde da wir nichts voneinander wussten* só se completa ao ser colocada em cena, pois a mímica narra um mundo invisível em termos do corpo visível, em que o movimento substitui a palavra, em um espetáculo que mistura dança, teatro gestual e

---

<sup>4</sup> A improvisação é um processo voluntário e premeditado de criação, em que a espontaneidade e a intuição exercem papel importante na criação artística, desde os ensaios até alcançar as ações esteticamente elaboradas e formalizadas.

<sup>5</sup> A performance tem origem nas artes plásticas. Deriva de formas híbridas que são oriundas da exposição da obra visual e da utilização do corpo do próprio artista como suporte ou meio de expressão (*Body Art*).

<sup>6</sup> O teatro físico encontra-se na fronteira entre a dança e teatro, todavia ele parte do teatro para a dança. No teatro físico o corpo é colocado em destaque em nome da reatualização do teatro. Dá ênfase na corporeidade, se aproxima em termos de técnica e procedimentos criativos com a mímica corporal.

arte clownesca. É um teatro visual em que a gestualidade é o elemento em destaque, substituindo o texto e o cenário pelos corpos dos atores.

Jacques Lecoq em sua escola trabalhou com muitas premissas do teatro físico, investigou e trabalhou com o universo da mímica corporal, mas expandiu suas fronteiras ao aproximá-la do teatro e da dança. Ele militava em prol do livre emprego da imaginação e da expressividade do ator, por isso “(...) a influência de Lecoq é marcante não na determinação de um modelo de espetáculo, mas na intenção criativa que impulsiona os espetáculos e dá unidade à diversidade de resultados do teatro físico” (Romano, 2005: 61). Assim como Lecoq, Handke almejava um teatro voltado para a criação e arte, que dialogasse com outras linguagens artísticas, que priorizasse o trabalho com o corpo e o silêncio.

Somente após uma inversão radical dos pressupostos do drama clássico é que o silêncio adquire um lugar na dramaturgia contemporânea.

E é sem contestação possível que uma das maiores parcelas da produção teatral destes últimos cinquenta a cem anos é marcada pela proliferação do silêncio - ou melhor, dos silêncios; de tal modo esta afirmação é verdadeira que os mesmos se podem revestir de funções e de valores diferentes. Sem recuar até Tchekhov e sem nos contentarmos com a obra de Beckett, basta citar os nomes de Duras, Sarraute, Pinter, Handke, Strauss... para nos convenceremos. O silêncio é, doravante, um elemento familiar da paisagem teatral contemporânea, e mesmo a base de uma multiplicidade de dramaturgias, tanto francesas quanto estrangeiras. (Rykner, 2004: 13)

ArnaudRykner (2004: 233) destaca que os gestos falam aos olhos como as palavras falam aos ouvidos. No espaço da cena, a pantomima modula a representação de personagens simultâneos e justapostos, de modo que o lirismo e a emoção dos personagens cheguem até o leitor/espectador ao final do texto ou do espetáculo.

Handke criou essa peça para ser representada, só com ritmos, imagens e melodia cênica, conforme se pode inferir a partir da leitura do fragmento inicial da peça.

A cena é uma praça aberta, numa luz clara. A ação começa com alguém que atravessa a praça correndo. Depois, vinda do lado oposto, mais uma pessoa, igualmente apressada. Depois, cruzam-se duas pessoas, também em passo rápido, cada uma delas seguida, na diagonal e a uma pequena distância que se mantém, por uma terceira e uma quarta. Pausa (...). (Handke, 2001: 19)

A cena que abre a peça é composta por um grande número de personagens que, simultaneamente, entram e saem. Os atores se manifestam por gestos, expressões corporais ou fisionômicas, e desta forma comunicam seus pensamentos e sentimentos.

Handke retira de cena a palavra em favor do gesto, assim a ação se dá pelo vai e vem de pessoas, ou seja, o texto se constrói pelo movimento, estabelecendo um novo tipo de narração cênica.

A imagem e o ritmo conjugados impõem o compasso das cenas, como se pode verificar pela construção do texto dramático.

Pausa. A praça brilha de vazia. Ruído típico de escape de uma única motocicleta, invisível, e depois o de uma hélice sobre a praça. Em seguida, de novo o sussurrar em toda a sua volta. Volta a aparecer em um sector da praça um homem vestido de Papageno, mas em vez de penas aparece coberto de conchas tilintando; a gaiola que traz nas mãos está vazia e de portinhola escancarada. Uma figura indefinível, com a mão debaixo do casaco inchado, segue-o, e Papageno volta-se repetidas vezes para trás, o outro move-se como colado a ele, descrevendo de forma igual cada curva e cada ziguezague. Só quando ele pega uma maçã, dá uma dentada enquanto anda e tira do casaco um pacote de fraldas, o homem das conchas volta a olhar para frente e até vai dando umas voltas sobre si próprio, brincando aliviado. (...) Os primeiros a usar o atalho são Abraão e Isaque, o pai um passo atrás do filho, que vai empurrando a sua frente, pondo-lhe a mão no ombro, enquanto a outra segura, atrás das costas, a faca do sacrifício; são seguidos por um par indefinível, que se transforma de repente num rei com a sua rainha, pelo velho agiota que, por pouco tempo, se transforma num que dá saltinhos a andar, pelo herói do oeste que, parando, se transforma num coxo de muletas, num que dá estalidos com os dedos, num que bate o ritmo, num maestro de batuta imaginária, num que abana a cabeça, que por sua vez se transforma subitamente num que escreve de forma calma e regular, servindo-se do bloco de notas que tira de baixo do braço, e depois num prestidigitador, quando, voltando a guardar o bloco, faz aparecer uma bola de cristal de rocha que nesse instante absorve toda a luz da praça; a magia acaba logo, por ação do próprio mágico, com o estouro produzido pelo rebentamento de um saco de papel. Pausa. (Handke, 2001: 34-35)

Pode-se notar uma variação do ritmo na peça, às vezes as personagens passam em uma sequência alucinante e em outras percebe-se um desenrolar lento, quase em câmera lenta. Não há na peça uma construção linear, pois atravessam a praça personagens arquetípicas e atemporais. Como por exemplo, tem-se na mesma cena o Papageno, personagem da ópera *A Flauta Mágica*, de Wolfgang Amadeus Mozart, e as personagens bíblicas Abraão e Isaque, que fazem referência ao mito do sacrifício humano, segundo a tradição judaico-cristã Ocidental.

Há uma gradação de interação entre as personagens na peça. Primeiro, as pessoas apenas passam, depois se olham, sem interagir. No desenrolar das cenas, os transeuntes param e aos poucos começam a interatuar. De repente, a praça para, as pessoas param, com isso, algo acontece, elas vão gradativamente perdendo sua identidade e transformando-se no outro, como se pode observar no seguinte fragmento:

As pessoas que estão na praça olham cada vez mais umas para as outras, não, observam-se umas às outras: um homem, que de repente ficou louco, berrando desvairado, acalma-se simplesmente porque alguém olha para ele, tal como uma mulher que desata a soluçar e a gritar ou o homem que assobiava desalmadamente; aqueles que os olham fazem-no enquanto se vão aproximando. E também, pode acontecer que fiquem ali, uns olhando-se, outros escutando-se, e transformando-se no outro ao se olharem assim, e isto por toda a praça. (Handke, 2001: 38)

Handke, nesta peça, faz um retrato poético sobre a solidão humana e a convivência nas grandes cidades, mas ao mesmo tempo inquisidor, pois traz o espectador para dentro do texto ou da cena e o torna também personagem no final da peça. O dramaturgo constrói uma rica percepção desse universo urbano e de seus personagens que erram pela cidade. Não se sabe nada sobre esses transeuntes que passam ou que se detém na praça. São personagens anônimas, todas se confundem ou são confundidas na paisagem, mesmo as nomeadas. Cabe ao leitor ou ao espectador imaginar seus percursos e intenções, a partir de suas próprias experiências e de seu arcabouço cultural. Também, são reveladoras as pausas e as indicações sonoras. Nas pausas a praça fica vazia, apenas iluminada, a espera que algo aconteça, assim estimula a construção do imaginário do espectador ou do leitor. Já as indicações sonoras ajudam a contar a história e a criar o clima.

Em um dos últimos trechos da peça aparece a figura de Charlie Chaplin, dando a idéia de fechá-la com “chave de ouro” e remeter ao silêncio, pela referência ao cinema mudo.

Pausa. A praça clara e vazia, na sua luz de recordação. O breve instante da borboleta (ou falena). (...) Grito de coruja em pleno dia. (...) um carro carregado de tubos metálicos de barracas de mercado, que rangem (...) Começa finalmente um incessante vaivém em todas as direções - um homem novamente vestido de empregado de mesa esvazia um cinzeiro na praça, uma mulher passa de uma rua para a outra com uma bandeja cheia de copos de champanhe, outro homem, comerciante de folga ou meteorologista, entra e começa a olhar para o céu, e Chaplin passa flanando como quem não quer a coisa - , com o passar do tempo cada uma das figuras não é mais do que um simples passante, a caminho de algum lugar (...). (Handke, 2001: 42)

Para concluir, o foco da peça recai sobre o movimento corporal que constrói um espaço narrativo e valoriza a imagem, ofuscando a palavra, calando-a. Destarte, o mimodrama de Handke, conforme a epígrafe do Oráculo de Dodona, “Não contes a ninguém o que viste; fica-te pela imagem”, recomenda o silêncio e a contemplação.

## Referências bibliográficas

### Fontes

- Handke, Peter (2001). *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros; O jogo das perguntas ou a viagem à terra sonora*. Tradução e Introdução de João Barrento. Lisboa: Cotovia.
- Handke, Peter (1992). *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten*. Ein Schauspiel. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

### Estudos

- Chacra, Sandra (2007). *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva.
- Divinzenz, Petra Johanna (2010). *Expedition Drama Zur Darstellung des Reisemotivs in ausgewählten Dramen Peter Handke*. Tese (doutorado). Wien: Universität Wien.
- Dobbels, Daniel (2013). *O silêncio dos mimos brancos. Os mimos e a história (a arte dos mimos na história dos mimos) precedido por um certo vazio no espaço marcará o lugar ausente*. Trad. Adriano Carvalho Araújo e Sousa. São Paulo: Realizações Editora.
- Lecoq, Jacques (2010). *O Corpo Poético - uma pedagogia da criação teatral*, com a colaboração de Jean-Gabriel Carasso e Jean-Claude Lallias. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Edições SESC/ Editora SENAC.
- Lehmann, Hans-Thies (2007). *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify.
- Pavis, Patrice (2005). *Dicionário de teatro*. Trad. para a língua portuguesa sob a direção de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva.
- Rykner, Arnaud (2004). *O reverso do teatro: dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck*. Trad. Dóris Graça Dias. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ryngaert, Jean-Pierre (1995). *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes.
- (2013). *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Romano, Lúcia (2005). *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP.
- Sarrazac, Jean-Pierre (org.) (2012). *Léxico do drama contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify.

# Un teatro para la identidad caribeña según Derek Walcott

**Claudia Caisso**  
**C.I.U.N.R./ Universidad Nacional de Rosario**  
**ccaisso@hotmail.com**

**Resumen:** Contra el telón de fondo de la caracterización de la colonialidad del poder hecha por Walter Mignolo, el trabajo describe la búsqueda sostenida por el escritor santaluciano Derek Walcott para construir un teatro del Caribe. A tal efecto revisa las consideraciones desplegadas en el ensayo “La voz del crepúsculo” (1971), donde el poeta considera el valor del teatro como práctica cultural con que cuestionar el eurocentrismo.

**Palabras clave:** Caribe anglófono – Derek Walcott – pensamiento descolonial

**Abstract:** Attending Walter Mignolo’s characterization of the coloniality of power this work describes Derek Walcott’s poetic search about a Caribbean Theatre. On that matter it revises some considerations deployed in the essay “What the twilight says” (1971) where the poet considers the value of theater as cultural practice to question Eurocentrism.

**Key Words:** anglophone caribbean – Derek Walcott – decolonial thought

## Introducción

Como efecto de las fronteras lingüísticas que operan en el Caribe, las marcas de encapsulamiento del Caribe anglófono oportunamente señaladas por Girvan (2000: 25) y Brathwaite (Phaf-Rheinberger, 2008: 322, 325)<sup>1</sup> y la fragmentación que padece América Latina, el proceso de emergencia de la literatura de aquella región lamentablemente es todavía poco conocido en Sudamérica. En los últimos años, varios trabajos de estudiosos del Cono Sur<sup>2</sup> que abordan entre otros temas la dimensión archipiélar de las culturas caribeñas, la reinscripción de la figura de Calibán en clave descolonial y la narrativa antiesclavista, revelan la necesidad de establecer relaciones entre el Caribe hispano, el no hispano y el espacio territorial continental. Articulaciones

---

<sup>1</sup> Tal aspecto fue destacado en otros estudios por Norman Girvan y Kamau Brathwaite, quienes al describir al Caribe recomiendan reconocer el encerramiento al que fue sometida el área. Según Girvan y Brathwaite los británicos les infundieron a los habitantes de las islas por ellos llamadas “West Indies” la idea de superioridad sobre el resto de los caribeños. Esa marca de lo insular insiste más allá de la intensa defensa del archipiélago desplegada por Walcott en numerosos momentos de su obra y vale como genuino disparador de la disponibilidad para relacionarse con el mundo expuesta, en particular, por las “culturas compuestas”, artífices de la “creolización” (Glissant).

<sup>2</sup> Ana Pizarro, Elena Oliva y Lucía Stecher (Chile), Eurídice Figueredo (Brasil), Florencia Bonfiglio, María Fernanda Pampín y Carolina Sancholuz (Argentina), Mónica del Valle Idárraga (Colombia), Aura Marina Boadas (Venezuela), Ineke Phaf (Alemania), entre muchos otros.

fecundas que permiten trazar un mapa exhaustivo de los intelectuales que, en condiciones disimétricas respecto de las culturas hegemónicas, produjeron una intensa labor de “indigenización” e integración crítica entre las culturas locales y las metropolitanas.

La aparición tardía de la escritura de ficción del Caribe anglófono, acontecida en las décadas del sesenta y setenta del siglo pasado, mientras cobraba impulso la “independización” de los países del área, cuenta con singular dinamismo. En ese contexto Derek Walcott no desempeña un papel menor, puesto que es uno de los “fundadores” de esa literatura, junto con los barbadenses Edward Kamau Brathwaite y George Lamming, el trinitense Vidia Naipaul y el guyanés Wilson Harris, y porque con Kamau Brathwaite es uno de los más altos poetas de las “Indias Occidentales”. Además construyó un laboratorio en el que produjo nuevas lecturas de la dimensión real del área, en el seno de lo cual la producción teatral cobró, entre el carnaval y la política, particular vida y espesor. Tanto por las vías experimentales de ejecución que el teatro walcottiano exploró, como por la herramienta que buscó emplazar en el marco de la fallida “Federación de las Indias Occidentales”, que entre 1958 y 1962 agrupó a diez territorios coloniales británicos del Caribe insular tales como Antigua y Barbuda; Barbados; Dominica; Granada; Jamaica, Montserrat; San Cristóbal, Nevis y Anguila; Santa Lucía, San Vicente, las Granadinas y Trinidad y Tobago.<sup>3</sup>

El ensayo “La voz del crepúsculo”, publicado en 1971 como prólogo a una antología de cuatro obras teatrales, es decisivo para indagar sobre la construcción de un teatro para la identidad. Allí, el autor de *Omeros* (1990) repasa la batalla personal que tuvo que librar para formar una compañía de actores. Sin embargo, el relato de los avatares por los que atravesó no incluye los sucesos que le permitieron obtener financiación para hacer giras más allá de la isla donde se asentó entre 1959 y 1976, el Taller de Teatro de Trinidad, conocido como “T.T.W.”.<sup>4</sup> El texto tampoco incluye la descripción de la ardua labor que sostuvo escribiendo crítica teatral en periódicos de Trinidad y Jamaica para difundir el pensamiento propio mientras su nombre comenzaba a ser conocido. El narrador cuenta, en cambio, las dificultades que padeció en relación con los actores, a quienes percibe como si fueran sus “extremidades” (2000: 35), mientras trabajaba para abrirse un camino profesional. Evita detenerse en la multitud de

---

<sup>3</sup> Organismo de fortalecimiento de la unidad del Caribe anglófono que fue disuelto cuando Jamaica votó a favor de la secesión en setiembre de 1961.

<sup>4</sup> La sigla TTW, con que haremos referencia, en adelante, a la compañía, significa *Trinidad Theatre Workshop* (Taller de Teatro de Trinidad).

desafíos que pueblan la vida de quien, además de escribir obras para que representen sujetos de carne y hueso a los que dirige, asesora a la comisión colegiada que comanda la compañía y media con los “sponsors”.<sup>5</sup> En lugar de hablar de ello, Walcott interpela políticamente el teatro europeo contemporáneo, valora éticamente los legados literarios caribeños más vigorosos, cuestiona con intensidad la idealización del pasado africano y despliega una proyección de sí y la generación a la que perteneció, mediante la imagen del bastardo o “mulato del estilo”. Con esa figura celebra la trabajosa síntesis intercultural que era necesario lograr en un espacio geopolítico signado por la sujeción que al Caribe le impuso la colonialidad (Mignolo, 2003).

El Taller de Teatro de Trinidad constituye un momento de intenso cruce entre culturas del Caribe, Europa, América del Norte y África a poco que se repase el catálogo de obras que representó. Por lo cual “La voz del crepúsculo”, en particular, ofrece una inquietante escena de reflexión en la que Walcott contempla los legados culturales hasta revisar los trabajos y los días del T.T.W. con la máscara de un demiurgo pagano que ausculta el porvenir. Mientras lleva al lector a considerar hasta qué punto los personajes de sus obras han nacido del anhelo de crear un teatro verdadero, así como también, del trato concreto con sujetos a quienes, en algunos casos, él transformó en actores. Puesto que si Walcott nunca deja de verse como cabeza de grupo, cuando piensa críticamente al teatro extranjero, en particular al surrealismo y al absurdo europeos, usa insistentemente una colección de ejemplos que anclan en el cuerpo de los negros. Lo que constituye una frontera indestructible con que preservar la fuerza engendradora a la que llama “instinto original” (2000: 37) a distancia de todos y cada uno de los gestos de exotismo que pueblan ambas orillas. Esa parece ser la lupa que le permite reconocer los riesgos que proponían las obras escritas en otras latitudes y limitaban con sus formas de imaginar las posibilidades reales de sus actores.

### **Voces y luces de la hibridación cultural**

En algunos pasajes de “La voz del crepúsculo” dedicado al T.T.W. y a Errol Jones<sup>6</sup>, se escuchan reminiscencias (Walcott, 2000: 47)<sup>7</sup> de “La puesta de sol” de *Tristes trópicos* de Claude Lévi-Strauss (49-56). Capítulo en el que el padre de la antropología

---

<sup>5</sup> Entre otros, la Fundación Rockefeller y la Guggenheim Foundation.

<sup>6</sup> Representaba a Makak. Una fotografía del actor haciendo el personaje es usada todavía como emblema del T.T.W. Cfr. *on line* <http://www.trinidadtheatreworkshop.com/>. Acceso: 03/08/15.

<sup>7</sup> En adelante todas las referencias al ensayo se harán solamente con el número de página entre paréntesis, siguiendo la edición de Alianza del año 2000. Cfr. datos bibliográficos al final del trabajo.

estructural menciona la dificultad para describir por escrito los colores del ocaso en un viaje que hizo desde Europa a tierras equinocciales. La luz del Caribe, acrecentada a su vez por la mirada de Walcott, pinta el espacio de un teatro que no requiere de edificación ni escenografía. Quizá porque la voz no es nada más ni nada menos que metáfora de uno de los principales instrumentos con que trabaja el actor. Y porque además perfila un borde en más de un sentido artístico: simultáneamente pictórico, cuando se nombra el espectáculo que “pinta” el crepúsculo, y/o musical cuando se nombran las distintas voces con las que “hablan” los instrumentos con que se hace música. Entre la oralidad y la escritura, se diría que releva el nombre del teatro como producción simbólica capaz de iluminar la oscuridad que habitan las poblaciones objetivadas por el Otro, identificadas con ese Otro e infinitamente ritualizadas en el ejercicio de una apócrifa identidad. Al referirse al momento de perturbadora duración de la caída del sol, el dramaturgo santaluciano escribe:

como si los indigentes, en sus patios teñidos de naranja, bajo sus árboles polvorientos o mientras suben a sus favelas, fuesen escenógrafos naturales, *como si la pobreza no fuese una condición sino un arte*. La privación se torna lírica, y el crepúsculo, con la paciencia de la alquimia, casi transforma en virtud la desesperanza (14).<sup>8</sup>

Ligado a un momento del día en que tanto los isleños como los extranjeros se vuelven otros (21) y el paisaje provee la sospecha productiva respecto de los usos del lenguaje, el crepúsculo indica la precipitación de la cenitalidad de la luz, imagen de la razón occidental que constela con palabras que allí nombran el “abandono del imperio” (14). Hace señas sobre un modo de habitar el mundo cuyo relato comienza a ser trazado con la cita de frases inquietantes de *Esperando a Godot*, como las que en el primer epígrafe afirman: “Veo que usted no es de aquí; no sabe lo que nuestros crepúsculos son capaces de hacer. ¿Quiere que se lo cuente?” (13). El entorno traduce, así, la experiencia del tiempo en el seno del cual la gente no permanece indemne. Puesto que Walcott reconstruye el valor de una franja del día que pareciéndose al acto de representación teatral está destinado, aún cuando se repita, a encender la singularidad de cada jornada, entre colores y luces que destilan las sombras. Así varía las pistas que además de las palabras de Beckett le ofrecen las de Saint John Perse, Yeats, Genet, el recuerdo de un himno del Ejército de Salvación, Antonin Artaud, Naipaul y Hemingway, precediendo cada uno de los ocho fragmentos que integran la travesía. A excepción del texto del

---

<sup>8</sup> El subrayado es nuestro.

Ejército de Salvación (32) que rodea la evocación de un teatrito que Derek hacía con su hermano Roderick en el patio de la capilla protestante atendida por su madre Alix, y el texto de Artaud que menciona un barco portador de la peste rumbo a una isla –cita de *El teatro y su doble* (39) –, se trata de textos breves de autores nacidos en islas antillanas y europeas. Puesto que se cita a un guadalupano y un trinitense, dos irlandeses, un francés nacido en París, llamada también “isla de Francia”, y un americano que termina viviendo sus últimos días en Cuba. Mediante esos epígrafes se acentúa el borde que el archipiélago le propone a la capacidad con que las culturas caribeñas pueden enlazarse con otras islas, espacios continentales o regiones. Se refuerza la dimensión heteróclita del ensayo donde se abre un contrapunto con el mundo. Ya que se trata de una trama en la que se revisan legados culturales de ambas orillas para enfatizar la integración con fuertes marcas de dislocación de la voz del que escribe. Con tal intensidad, que el texto provee una suerte de anverso y reverso por los que, mientras celebra la integración cultural caribeña con la imagen del mestizo, simultáneamente despliega un trasfondo marcado por la escisión. Ya que si el horizonte integrador que a todo trance se destaca requiere ser leído como réplica a la acción devastadora del genocidio europeo ejecutado con la racialización y la trata durante la conquista, la actual propuesta señala la imposibilidad de un mestizaje armónico. Walcott construye esa matriz mientras impulsa la integración a expensas de la imagen ruda del traidor que modifica la sucesión de la negritud como ideología estética. Desde su perspectiva, el escritor antillano adviene el “mulato del estilo” ya que con su impureza está destinado a convertirse en “purificador del lenguaje de la tribu” (20). Es decir: el hijo de unas experiencias marcadas por la violencia que no desiste de la memoria ni del análisis, pero sí de la victimización y la venganza. ¿Cómo leer, si no, las numerosas alternancias de las formas pronominales del sujeto que narra la experiencia de búsqueda de un teatro verdadero, más allá del “nosotros” que a veces representa a la “tan íntima” compañía (35), y otras veces a los caribeños, sin más, como comunidad?<sup>9</sup> Walcott se divide, se distancia de sí, confronta

---

<sup>9</sup> Como muestra es posible considerar algunos párrafos en los que Walcott hace referencia a los actores a quienes dirigía, tomando como tema las dudas respecto de la motivación del lenguaje que les hacía usar, así como la radical, inextinguible incomodidad que le ofrecía el destino de oficiar como director del grupo y escritor que escribía para actores que le daban forma a esa compañía. Así, en una de las primeras páginas del texto, al hacer referencia a la relación que sostenía con los actores, se dirige a sí mismo en segunda persona y escribe: “Hace años, mientras los *observabas* y *sufrías* al observarlos, *proferías* en silencio la caridad de un lenguaje que ellos no sabían emplear, hasta que tu sufrimiento, como el lenguaje, se sentía superior, distanciado. El crepúsculo era un ronco caos de maldiciones, chismes y risas; todo se realizaba en público, mas la voz de la lengua interior era reflexiva y afectada, tan por encima de sus propios asuntos como ese sol que jamás se ponía hasta que su ocaso se transformaba en metáfora del abandono del imperio y el comienzo de nuestra duda” (14). Más adelante, explorando un ámbito similar,

consigo mismo, se mira, se multiplica para retratar actitudes y sentimientos, para presentar y situar la soledad de reflexiones que nacen en otra escena, aunque suscitadas por la que pisan sus actores en los ensayos, de quienes alcanza a afirmar que arman “una compañía tan íntima que [...] llegan a convertirse en extremidades, en prolongaciones de sensibilidad” (35).<sup>10</sup> Entonces, las huellas de división y duplicación dramatizan la conciencia de sujeto dividido, notablemente caracterizada por William Du Bois en *The Souls of Black People* (*Las almas del pueblo negro*, 1903), que insistentemente irrumpen a lo largo y a lo ancho de la obra walcottiana, como huella indestructible del desgarramiento que porta un sucesor de ashantis y habitantes del condado de Warwickshire, “partido por las venas”, según se lee, también, en el memorable poema “Un lejano grito del África” (2012: 29).<sup>11</sup> Así como el mulato Shabine en el poema “La goleta El Vuelo” enuncia que es “nadie o [...] una nación” porque es un “negro pelirrojo [*red nigger*] enamorado del mar” que ha recibido “una sólida educación colonial”, y hay en él algo de holandés, negro y de inglés (Walcott, 1996: 15).

La alternancia de máscaras enunciativas en “La voz...” expone, así, un profuso agón por el que Walcott anula la posibilidad de construir fijaciones. Engendra una fuerza textual metamorfoica que le permite atravesar imaginarios identitarios coagulados en la mirada del colonizador europeo. Cuyo registro, por otra parte, ha fosilizado la percepción de sí de los antillanos colonizados, quienes repiten aquellos imaginarios o insisten en retorizar la “pastoral africana”. La *doxa* en el sentido de opinión pública (Barthes, 1978: 51) que según el autor propagandiza la nostalgia de un

---

hace uso de la primera persona: “Los más nobles son los que están atrapados, los que han aceptado el crepúsculo. Si *considero* a estas personas como a héroes es porque han conservado en todas partes el sagrado impulso de los actores: contar la angustia de la raza. Para ello deben regresar a través de una oscuridad cuyo término es la amnesia. La oscuridad que se cierne sobre ellos es aterradora. Es el viaje del regreso del hombre al simio” (15-16). Más adelante, refiriéndose a la sensación de fracaso que le genera recordar su omnipotencia, para referirse a sí mismo apela a la tercera persona: “Así, con cansada presunción, *comprendió* que para seguir adelante *tendría* que admitir la alucinación de que el mundo giraba en torno de él. Se *mintió* a sí mismo al apreciar la devoción que *le profesaban*. No *halló* vergüenza, sino promesa en aquel analfabetismo funcional, pues *había aceptado* el papel de mártir. *Le ofrecía* la perversión de permanecer en la sombra cuando *ansiaba la fama*, de ser náufrago en un islote cuando *albergaba* la esperanza de que su propio remolino fuera el ombligo del mundo. *Él pensaba* por ellos, *sazonaba* sus mentes con sutilezas que más les habría valido continuar ignorando para ser más felices” (47). El subrayado es nuestro.

<sup>10</sup> Bruce King, autor de la biografía autorizada de Walcott e historiador profusamente documentado de la aventura teatral que el dramaturgo santaluciano sostuvo, destaca que cuando firmaba algunas cartas solía agregar junto al nombre propio la frase: “No soy sólo un dramaturgo sino una compañía”.

<sup>11</sup> Cf. las líneas que dicen “I who am poisoned with the blood of both, / Where shall I turn, divided to the vein?” En castellano: “Yo, que estoy envenenado por la sangre de ambos, / ¿hacia dónde volverme, *partido por las venas?*” (Walcott, 2012: 28-29). El subrayado es nuestro.

edén inexistente detrás del llamado a volver a la patria perdida, cuya idealización le impide al antillano ser. Así, en uno de los fragmentos del ensayo que estamos comentando, se lee:

El espíritu del antillano, históricamente aturdido, exhausto prefiere cobrarse su venganza con la nostalgia, cerrar sus párpados y sumirse en una esquizofrénica ensoñación del Edén anterior a su exilio. [...]. Una vez perdimos el deseo de ser blancos, desarrollamos el anhelo de ser negros, y ambas cosas, aunque puedan ser diferentes, siguen siendo oficios. 'La condición del indígena es una enfermedad nerviosa introducida y fomentada por el colonizador en el pueblo colonizado, *con el consentimiento de éste*' dice Sartre cuando presenta a Fanon, y el nuevo negro perpetúa esta situación (30-31).

Cuando Walcott cuestiona al surrealismo y al absurdo en términos de teatro europeo hecho para la expiación de la culpa genocida remite el quehacer del nuevo teatro antillano a promover la desalienación con que anular el consentimiento que el colonizado, tácita o explícitamente, le presta al colonizador. Para ello, el teatro antillano debe liberarse del folklorismo exotizante que proponen los epígonos de la negritud condenados al enfrentamiento abierto a la cultura europea.

Las marcas de los juegos pronominales entre un narrador que relata en primera persona del singular y del plural, en otros momentos en segunda persona y a veces en tercera, ofrecen al lector la posibilidad de jugar con un texto que expone el drama de producción de una nueva estética. Un proyecto que al concebir lo real como efecto del mestizaje requiere inscribir lo irrepresentable. En tal sentido, es necesario destacar que no son pocos los momentos en que el autor describe recuerdos y escenarios mentales atravesados por la oscuridad y el horror, también por la duda acerca de las vías para que retorne el pasado de la tribu como memoria "del frenesí y la danza" que el teatro genuino debe ser capaz de patentizar. Walcott acentúa la fuerza de aquello que, nacido en otro tiempo, deviene yacimiento de la gracia. Destaca la seducción verbal al calor del baile y el cuento popular, hasta revitalizar estratégicamente la idea de que la literatura antillana no es conservadora, mientras eleva el valor de la creación colectiva que, como una reminiscencia insoslayable de la cultura popular, debe poder resguardar su tribu de actores. No son escasas las consecuencias que las ideas estéticas de Walcott respecto de la escritura poética y la dramaturgia, así como la práctica teatral específica, han generado en defensa de la alteridad de las culturas caribeñas y el cuestionamiento de matrices de la cultura occidental letrada, en *El discurso antillano* del poeta

martiniqueño Édouard Glissant (2005 [1981]: 169-217)<sup>12</sup> y en “Historia de la voz” (1984) del poeta barbadense Edward Kamau Brathwaite.

Para acentuar el embrujo verbal de los relatos escuchados en la infancia, Walcott escribe:

Habían surgido en otro tiempo, al amor de la lumbre o en la puerta de la choza, cuando la noche, en el exterior, era una fuerza hostil, infestada de diablos, de demonios de los bosques, un espacio para que el alma emprendiese su viaje, y cualquier niño que hubiera escuchado esa simetría cantada quisiera reproducirla intacta cuando llegase el momento de convertirse en su propio contador de historias. El aparente conservadurismo de la ficción antillana, tanto en la narrativa como en el teatro, no es mera imitación de antiguos moldes, sino memoria de esa forma primitiva (35).

Contra ese telón de fondo teoriza sobre el valor de un teatro nuevo que trabaje con antiguos conflictos mientras amalgama el impulso de largo aliento tejido por poéticas letradas tan disímiles como la de Saint John Perse que describe el mundo del “beké” o dueño de la plantación, con el de la negritud de Césaire destinada a alzar el grito de “los condenados de la tierra”. Para tal fin revisa las implicancias de la revolución haitiana, cuestión que ya había abordado en su primera obra teatral *Henri Christophe* (1949), y que retomaría más tarde tanto en *Drums and Colours* (1958) como en *The Haitian Earth* (1984), reunidas en el volumen que lleva por título *Trilogía haitiana* (2002)(Baugh, 2005). Cuando Walcott aborda los resultados a los que llegó el enfrentamiento sostenido por los esclavos que obtuvieron su libertad en el primer territorio de las Américas parece precipitarse en una zona de profundo extrañamiento. La revolución que se extiende entre 1791 y 1804, y a la que Aimé Césaire había invocado en el notable poema *Cahier d’un retour au pays natal* (1939) a través de la figura de Toussaint, le genera perplejidad y distanciamiento. Ya que concibe a esa revolución en términos de contradictoria paradoja mientras lee la partitura de un movimiento “jacobino” porque destituyente de la monarquía que representaba a Francia en la isla; movimiento que termina siendo “jacobeo”, porque restaurador, con la entronización del rey negro Henri Christophe (22). El episodio que desde el punto de vista histórico constituye el segundo evento emancipatorio de las Américas respecto de las metrópolis europeas después de la independencia de Estados Unidos, cuya victoria

---

<sup>12</sup> Como ha sido señalado por DeLoughrey, Josephs y Maximilien Laroche, entre otros, no son pocas las posiciones de índole estética e ideológica afirmadas por el martiniqueño Édouard Glissant en *El discurso antillano* (1981), que constituyen genuinas re-elaboraciones de las ideas de Walcott, e incidieron tanto en el forjamiento del concepto de “détour” para cuestionar la idea de retorno usada por los seguidores de la negritud de Césaire, como en los conceptos “poética de la relación” y “creolización”.

sobre las tropas napoleónicas genera varios levantamientos de los pueblos negros en el Caribe que precipitarían la legislación que abolió la esclavitud en el Caribe anglófono (1838) y francófono (1848), es relativizado por Walcott. Quien extiende los eventos en un pasado que parece no interesarle demasiado y como si ese proceso sólo lo hubiera deslumbrado en su adolescencia y primera juventud. En varios momentos del ensayo afirmará que la historia es historia de las emociones y abrirá un distanciamiento respecto de la negritud para afirmar la condición impura del mestizo. Posición que afirma disolviendo las antinomias entre víctimas y victimarios, mientras menciona la incómoda estación del “traidor”. El mulato del estilo es un transgresor de los ideales de la negritud. Se siente el hijo “bastardo de la cultura” donde se asienta la experiencia conflictiva de sujeto dividido que portan los seres con ascendencia africana.<sup>13</sup> Así como también los profundos desgarramientos que tuvo que sobrellevar para afirmar la decisión de ser un escritor profesional mientras aprendía a moverse en el ejercicio de sutiles menesteres prácticos e intelectuales. Es un hombre de teatro que trabaja duro y recuerda las vociferaciones a las que necesitó apelar en la construcción de una fuerza insolente, alejada de la autocompasión, la piedad y la conmiseración hacia los demás. En ese marco intenta justificar la experiencia de desborde personal cada vez que descubría la tentación de los actores a evadirse porque eludían la “angustia de crearse a sí mismos” (36). Para terminar enfatizando el valor de las grandes síntesis que, según dice, caracterizó a todos los miembros de su generación que bregaron por transformar la fragmentación histórica impuesta sobre el área.

## Bibliografía

### Fuentes

- Walcott, Derek (1971). *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*. New York: Farrar, Straus and Giroux. [Trad. en mimeo de Claudia Caisso]  
----- (1996). *El reino del caimito*. Bogotá: Norma. [trad. de Álvaro Rodríguez Torres].  
----- (2000). *La voz del crepúsculo*. Madrid: Alianza. [Trad. de Catalina Martínez Muñoz].  
----- (2012). *Pleno verano*. Madrid: Vaso roto. [Trad. de José Luis Rivas]

### Estudios

- Baugh, Edward (2004 [1973]). “Introduction”. En Walcott, Derek: *Another Life*. With a critical essay and comprehensive notes by Edward Baugh and Colbert Nepaulsing. Boulder: Lynne Rienner Publishers.

---

<sup>13</sup> Aspectos insistentemente tratados en su obra, como puede reconocerse en el primer capítulo de *Another Life*, que lleva por título “The divided child” y que fuera teorizado por W.E.B. Dubois en *The Black Folk Souls (Almas del pueblo negro)*.

- (2005). "Of Men and Heroes: Walcott and the Haitian Revolution". *Callaloo* 28, 1: 45-54.
- Barthes, Roland (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós.
- Caisso, Claudia (2015). "Viajeros en el Caribe de Derek Walcott". *Meridional* 4: 173-197.
- Girvan, Norman (2000). "Reinterpretar el Caribe". *RMC* 7: 50-75.
- Glissant, Édouard (2005 [1981]). *El discurso antillano*. Caracas: Monte Ávila.
- Kamau Brathwaite, Edward (2010 [1984]). "Historia de la voz", en *La unidad submarina. Ensayos caribeños*. Selección, estudio preliminar y entrevista de Florencia Bonfiglio. Buenos Aires: Katatay.
- Lévi-Strauss, Claude (1976). *Tristes trópicos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Mignolo, Walter (2003). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Phaf-Rheinberger, Ineke (ed.) (2008). "El lenguaje-nación y la poética del acriollamiento. Una conversación entre Kamau Brathwaite y Édouard Glissant". Traducción y notas de Carolina Benavente Morales. *Literatura y Lingüística*, 19: 311-329. Santiago.

# Científicos en acción en la obra de Tom Stoppard, Michael Frayn y David Lodge

María Inés Castagnino  
Universidad de Buenos Aires  
inex13@gmail.com

**Resumen:** El destacado dramaturgo inglés Tom Stoppard ha puesto en escena en más de una ocasión aspectos vinculados con la ciencia, ya sea a través de la aplicación dramática de conceptos científicos (*Hapgood*, 1988) o de personajes que se desempeñan como científicos (*Arcadia*, 1993; *The Hard Problem*, 2015). El también destacado dramaturgo inglés Michael Frayn emplea otro recurso en *Copenhagen* (1998): la conversión de los científicos reales Niels Bohr y Werner Heisenberg a personajes dramáticos, y su ubicación en circunstancias históricas muy específicas. La estructura dramática hace aflorar en todos los casos los dilemas morales y la dimensión personal que la abstracción científica tiende a soslayar. Este rasgo se hace más patente cuando el objeto de estudio científico es la conciencia humana, como sucede en la última obra de Stoppard; en relación con esta, resulta de interés considerar el tratamiento que del mismo asunto hace el novelista inglés David Lodge en *Thinks...* (2001) desde un género narrativo. Esta ponencia se propone centrarse en la obra de Stoppard para analizar comparativamente el tratamiento de la cuestión científica en el plano dramático, con respecto a Frayn, y en el cruce entre lo dramático y lo narrativo, con respecto a Lodge.

**Palabras clave:** Stoppard – Frayn – ciencia – Lodge

**Abstract:** Tom Stoppard, the well-known English playwright, has more than once turned aspects related to science into drama, either by applying scientific concepts dramatically (*Hapgood*, 1988) or by presenting characters who are scientists (*Arcadia*, 1993; *The Hard Problem*, 2015). Michael Frayn, also a well-known English playwright, uses a different technique in *Copenhagen* (1998): he turns real-life scientists Niels Bohr and Werner Heisenberg into characters and places them in very specific historical circumstances. In either case, dramatic structure brings to the fore the moral dilemmas and the personal dimension which scientific abstraction seems to disregard. This feature becomes more evident when the object under scientific study is human consciousness, as happens in Stoppard's last play; as regards this aspect, it may be interesting to consider the narrative treatment given to it by the English novelist David Lodge in *Thinks...* (2001). It is the aim of this paper to focus on Stoppard's play in order to analyze comparatively the treatment given to scientific issues in drama, in connection with Frayn, and in narrative, in connection with Lodge.

**Keywords:** Stoppard – Frayn – science – Lodge

El teatro en lengua inglesa ha explotado, desde fines del siglo XX, el enorme impacto de los desarrollos científicos de dicho siglo sobre la cultura y la vida cotidiana, así como sus dilemas éticos y resonancias humanísticas.<sup>1</sup> En particular, el dramaturgo inglés Tom Stoppard, a lo largo de su trayectoria, ha puesto en escena en más de una

---

<sup>1</sup> La dramaturga Constance Congdon ha señalado al respecto que “el mundo de los matemáticos y los científicos, lleno de imágenes resonantes y dilemas inherentemente dramáticos, está surgiendo claramente como una nueva área vital de exploración teatral” (2000: 72, citada en Blansfield, 2003: 1). Algunos ejemplos, aparte de las obras mencionadas en este trabajo: *Proof* (2000), de David Auburn; *QED* (2001), de Peter Parnell; *Humble Boy* (2001), de Charlotte Jones. La traducción de todas las citas de la bibliografía es de mi autoría.

ocasión aspectos vinculados con la ciencia. Más allá del interés por la complejidad intelectual que se manifestó desde los comienzos de su producción teatral, la primera ocasión en que Stoppard articuló explícitamente esta complejidad con la ciencia tuvo lugar en 1988 con el estreno de *Hapgood*. Luego la circunstancia se repetiría con *Arcadia* (1993) y la reciente *The Hard Problem* (2015).

La trama de *Hapgood* involucra a espías británicos y rusos en el contexto de la Guerra Fría. El principal, ya que no el único, de los elementos científicos incluidos en la obra es el problema de la doble naturaleza de la luz. El mismo es introducido ya desde el epígrafe del texto: un fragmento de una conferencia del científico Richard Feynman (1918-1988) sobre física cuántica, donde se hace alusión al experimento que demuestra que la luz se comporta como onda y también como partícula, y a que quien lleva a cabo el experimento debe optar por una de las dos formas de considerarla; en otras palabras, el observador determina necesariamente la naturaleza del fenómeno observado, trasladando de manera inevitable la interpretación científica al plano de lo subjetivo. Este concepto es puesto en juego de dos modos, que denomino tentativamente expositivo y activo. Por una parte, el problema de la doble naturaleza de la luz es transmitido al público a través de los parlamentos de un personaje que explica el experimento a otro (el modo expositivo); por otra parte, el mismo problema es trasladado al plano del doble agente en el contexto del espionaje mundial, y la necesidad de descubrir la verdadera naturaleza de uno de ellos (¿Trabaja para los británicos mientras finge hacerlo para los soviéticos o viceversa? ¿Es onda o es partícula?) constituye el meollo de la trama (el modo activo). Presumiblemente, las dos maneras de vehiculizar el contenido científico se articulan y complementan: el público puede captar mejor los vaivenes de la acción dramática en la medida en que puede trazar el paralelo con el fenómeno científico explicado en la obra y, a la inversa, puede captar mejor las complejidades de la explicación teórica a partir de su traslado a la práctica por los personajes.

La misma imbricación de modos puede hallarse en *Arcadia* (1993), donde Stoppard pone en juego nociones tomadas de la teoría del caos y la matemática de fractales. El desempeño desigual de estas dos obras consecutivas de un mismo autor en la taquilla británica –el relativo fracaso de *Hapgood* frente al éxito rotundo de público y crítica de *Arcadia*<sup>2</sup> sugiere tanto la necesidad de equilibrar cuidadosamente el plano

---

<sup>2</sup> Cf. Edwards (2001: 171): “*Hapgood* (...) simplemente confundió e irritó a gran parte de su público, mientras que *Arcadia* (...) es considerada por muchos como la mejor obra de Stoppard.” Nadel, por su

expositivo y el activo involucrados por la puesta en juego de lo científico para que resulten efectivos en escena<sup>3</sup> como el aprendizaje de Stoppard al respecto en los cinco años que separaron ambos estrenos en Inglaterra.<sup>4</sup> Pues el manejo del modo activo en *Hapgood*, epitomizado por su escena inicial, que presenta una compleja coreografía de agentes dobles en mente y cuerpo (pues algunos, además de agentes dobles, son mellizos) a quienes el público no puede identificar, tendió a confundir, mientras que el modo activo en *Arcadia* presenta situaciones de interpretación más sencilla y directa, que dan más margen al público para procesar simultáneamente la compleja información científica provista del modo expositivo.

Con su obra *Copenhagen* (1998), el dramaturgo y escritor inglés Michael Frayn emplea, diez años después, el mismo meollo científico que Stoppard en *Hapgood*: el problema de la doble naturaleza de la luz, que parece resultarle a los autores en cuestión especialmente apto como metáfora en los tiempos de conflicto internacional que constituyen la escena central de sus obras. En el contexto de la Segunda Guerra Mundial, la obra de Frayn pone en escena como personajes a científicos “reales”, el alemán Werner Heisenberg y el danés Niels Bohr, y se centra en los contenidos de una reunión privada que mantuvieron en Copenhague en 1941, así como en las consecuencias que esa reunión y las acciones de Bohr y Heisenberg pudieron haber tenido en el desarrollo –fallido por parte de la Alemania nazi, exitoso por parte de los Aliados– de la bomba atómica.

El modo expositivo es la respuesta más directa y simple a la necesidad de proveer del conocimiento esencial acerca del tema científico tratado, en un marco dramático, a un público no especializado. A la vez, el empleo del modo expositivo requiere de una justificación dramática. En *Hapgood*, Stoppard lo justifica haciendo que un personaje sea científico además de espía, y se vea en la necesidad de explicar la cuestión de la doble naturaleza de la luz a sus colegas, que son espías mas no

---

parte, describe a *Hapgood* como “una de las obras más complicadas y peor recibidas” (2002: 354) de Stoppard. Beer (1990: 86) liga las dificultades de la obra con la compleja dinámica de los modos expositivo y activo.

<sup>3</sup> Este tipo de equilibrio es mencionado por Edwards cuando argumenta con respecto a Stoppard que “(...) cuanto más se ocupan sus obras de cuestiones que exigen al intelecto o lo halagan con paradojas y antítesis ingeniosas, más inesperada y conmovedora es su carga emocional. El riesgo es obvio: si el equilibrio está mal establecido, o la producción mal calculada, la emoción y el sentido humano no sólo quedan en el plano de lo no dicho sino que se pierden por completo” (2001: 172).

<sup>4</sup> Aprendizaje que Stoppard aplicó posteriormente a *Hapgood*, ya que logró revertir la recepción poco positiva de esta obra a fuerza de un minucioso trabajo de reescritura que comenzó con miras al estreno de *Hapgood* en Los Ángeles en 1989 y se profundizó para su reposición en New York en 1994. Nadel da detalles del proceso (2002: 380-382 y 453-460) y Edwards compara someramente las versiones inglesa y estadounidense en una nota al pie de su artículo (2001: 183).

científicos. Frayn, por su parte, justifica su empleo mediante la introducción del personaje de Margarita, la esposa de Bohr, que no es una científica y que funciona como representante del público en ese aspecto:

BOHR: (...) Vamos a dejarle todo claro a Margarita. Vos sabés que yo creo fervientemente que no hacemos ciencia para nosotros, que la hacemos para poder explicársela a otros...

HEISENBERG: En un lenguaje sencillo.

BOHR: En un lenguaje sencillo. No es tu posición, lo sé; vos preferirías describir lo que estás investigando en ecuaciones diferenciales si fuera posible, pero por Margarita...

HEISENBERG: Un lenguaje sencillo.<sup>5</sup>

La función de Margarita en la obra se revela fundamental cuando se tiene en cuenta que esta obra prácticamente no explota lo que hemos llamado el plano activo en relación con sus contenidos científicos. *Copenhagen* no consiste en la representación de las acciones llevadas a cabo por Bohr, Heisenberg y Margarita durante la reunión de 1941 y los años posteriores, sino en la evocación y discusión de dichas acciones por los tres personajes involucrados ya muertos. La acción de la obra es “acción hablada” en los términos explicitados por Pavis (2007: 24-25); el texto de la obra carece de toda indicación escénica, el marco es provisto por los parlamentos, los tres personajes están en escena desde el principio y así se mantienen hasta el final.<sup>6</sup> En este punto, resulta interesante efectuar el contrapunto con *Hapgood*: el traslado de lo científico al plano de la acción lleva a Stoppard a emplear numerosos escenarios distintos y a abundar en acotaciones minuciosamente descriptivas de estos y de las acciones de los personajes, ya que la intención es presentar estas acciones y escenarios ante la observación del público para que este saque a partir de allí sus conclusiones, operando como científicos que

---

<sup>5</sup> Las citas en español de *Copenhagen* han sido tomadas de la siguiente dirección web:

<http://webzoom.freewebs.com/mictlamp/Tareas%20Q/Copenhagen.pdf> (consultada por última vez el 10/10/2015). En la misma se presenta “la traducción de la obra de Michael Frayn que circuló de manera informal como acompañamiento de la representación de la obra en el Teatro General San Martín en la ciudad de Buenos Aires en el año 2002.” En algunas citas me he permitido realizar algunas modificaciones sobre la versión difundida, a los efectos de ajustarla más al texto en inglés.

<sup>6</sup> Blansfield entiende que sí se explota el plano activo: “En términos de dramaturgia, *Copenhagen* pone en acto sus propios principios científicos: los actores son partículas atómicas que se circundan en torno al escenario esférico como electrones en torno a un núcleo; el escenario es un reactor, y el público es el rayo de luz que afecta cada puesta en escena. En cierto sentido, los espectadores son observadores según el modelo de la mecánica cuántica; se vuelven parte de la fórmula científica que está siendo tanto actuada como discutida en escena” (2003: 13-14). La analogía suena convincente a primera vista, pero: a) la puesta en escena descrita por Blansfield no deriva necesariamente del planteo de Frayn, que no requiere explícitamente que los actores se rodeen el uno al otro o que el escenario sea “esférico” (*sic* Blansfield), ni sugiere la equiparación entre el público teatral y el observador científico; y b) este tipo de analogías presenta flaquezas que han sido señaladas por Leane (2001).

hipotetizan acerca de fenómenos observables.<sup>7</sup> Esto puede resultar engorroso, especialmente si, en los momentos en los que la acción mengua, los parlamentos exponen cuestiones científicas abstrusas, de modo que no se da respiro a la atención del espectador.

Frayn rehúye este inconveniente volcándose hacia el extremo contrario, y su acierto se comprueba con el éxito de *Copenhagen*: pues la acción hablada de la obra genera dramatismo por la complejidad de la coyuntura histórica con la que se articulan los contenidos científicos y la oscuridad de los motivos tras las acciones de Bohr y especialmente de Heisenberg. En este sentido también es fundamental el rol de Margarita, ya que el mandato autoimpuesto de la claridad lingüística lleva a Bohr a plantear que “la pregunta siempre es: ¿Qué significa la matemática, en un lenguaje sencillo? ¿Cuáles son las implicancias filosóficas?” La exposición de la base científica ante el público no especializado implica traer a la superficie sus implicancias extracientíficas, en la medida en que la ciencia involucra lo político, lo moral y hasta lo religioso en el contexto de la obra. En el marco de la Segunda Guerra Mundial, una reunión entre Bohr y Heisenberg es necesariamente política por más que ambos traten de limitarse a hablar de física; Heisenberg le plantea a Bohr un dilema moral directamente ligado con su desempeño científico (“Simplemente te pregunté si, como físico, uno tenía el derecho moral de trabajar en la explotación de la energía atómica”); y ambos equiparan el ámbito científico de su época a un sistema religioso, donde Einstein es Dios, Bohr, el Papa, y la respuesta al dilema moral que Heisenberg busca es equiparada a una “absolución”.

La figura del público que no es experto en ciencia pero sí está debidamente informado al respecto, representada por Margarita, se complejiza también en tanto ella demuestra en la obra la capacidad de percibir aspectos de la situación entre ambos científicos que ellos mismos no parecen capaces de percibir. En primera instancia, sospecha que el interés de Heisenberg por hablar con Bohr en 1941 puede tener que ver con la cuestión de la fisión nuclear y su potencial destructivo.

MARGARITA: Pero si los alemanes estuvieran desarrollando algún tipo de arma que se basara en la fisión nuclear...

BOHR: Mi amor, nadie va a desarrollar un arma basada en la fisión nuclear.

MARGARITA: Pero si los alemanes lo intentaran, Heisenberg estaría involucrado.

---

<sup>7</sup> Cf. Stoppard, citado en Nadel (2002: 381): parte del atractivo de *Hapgood* “es que uno se encuentra bajo la presión de resolver la cuestión por sí mismo a medida que avanza.”

Más adelante, les recordará a ambos científicos que el trabajo que creen haber desarrollado juntos lo llevaron a cabo en realidad por separado, y finalmente detectará que Heisenberg funciona como un punto ciego al ser incapaz de responder cabalmente la pregunta motivadora de la obra, por la que es interrogado desde el principio de ella: cuál era su propósito al buscar reunirse con Bohr en 1941. De este modo, en la medida en que Margarita representa al público, se transmite la idea de que es este quien, en última instancia, puede tener una visión de conjunto habilitada en parte por su condición ajena al ámbito científico.

Si lo que he llamado modo activo sirve en *Hapgood* para trasladar lo científico al plano de lo personal, el mismo traslado se efectúa en *Copenhagen* verbalmente, en más de un sentido. Heisenberg traza un paralelo entre lo científico y lo humano al resumir el dilema que su visita en 1941 le plantea a Bohr: “Yo soy el enemigo; también soy tu amigo. Soy un peligro para la humanidad; también soy tu invitado. Soy una partícula; también soy una onda.”<sup>8</sup> Además, Heisenberg equipara por momentos a Bohr y a Margarita con átomos, para ilustrar la imposibilidad de determinar con precisión todos los aspectos de la trayectoria tanto de un átomo como de una persona. A través de estos paralelos, la obra postula que las motivaciones y sentimientos humanos son tanto o más difíciles de desentrañar que las leyes naturales del universo. En relación con este postulado, entra en juego el intertexto shakespeariano de *Hamlet* a través de las alusiones a Elsinore, localidad que Heisenberg y Bohr visitaron juntos en una visita anterior del primero a Dinamarca y que es mencionada como metáfora de “la oscuridad dentro del alma humana”.

MARGARITA: Realmente es increíble. Ustedes dos [Heisenberg y Bohr] razonaron el camino hacia el minúsculo mundo del átomo con una precisión y una delicadeza asombrosas. Ahora resulta que todo depende de estos objetos bastante grandes que cargamos sobre los hombros. Y lo que está sucediendo ahí dentro es...  
HEISENBERG: Elsinore.

A partir de la década de 1980, la ciencia se ha volcado al estudio de lo que sucede dentro de esos objetos que cargamos sobre los hombros: los fenómenos propios de la conciencia humana.<sup>9</sup> Éste es el aspecto central del nuevo intento de Stoppard por

---

<sup>8</sup> En *Hapgood* el agente británico Kerner, sospechado de haber transferido su fidelidad a los rusos, emplea exactamente el mismo recurso comparativo ante su jefe: “De alguna manera la luz es partícula y onda. (...) Y tú quieres saber si soy una onda o una partícula” (Stoppard, 1988: 12).

<sup>9</sup> Las dos áreas científicas abordadas por estas obras, la física cuántica y la ciencia cognitiva, presentan elementos de contacto entre sí. Para un comentario sobre ellos, limitado al marco del análisis de un texto de divulgación científica, ver Leane (2001: 423).

explotar dramáticamente lo científico: su más reciente obra, titulada *The Hard Problem* y estrenada en enero de 2015, desplaza el foco al terreno de las ciencias cognitivas y presenta como protagonista a Hilary, una joven científica que se desempeña en un instituto privado de investigación. En un primer momento, el modo expositivo se manifiesta a través del personaje de Spike, tutor del proceso de doctorado de Hilary; al comienzo de la obra, ella es una incipiente estudiante de posgrado tratando de pasar de la psicología a las neurociencias, lo cual proporciona la ocasión para que Spike la ilustre respecto a varias cuestiones. Pero el modo expositivo no se fija en Spike (como sí sucede con el personaje de Kerner en *Hapgood*) sino que se desplaza de un personaje a otro, al igual que el rol de receptor / asimilador de la información recibida: una instancia de esto se da cuando, gracias a un salto temporal, la obra presenta a Hilary ya doctorada y trabajando como investigadora, transmitiendo conocimiento a su asistente. Más cerca de *Copenhagen* que del propio antecedente de *Hapgood*, el modo expositivo tiende a predominar en *The Hard Problem*: las escenas que componen la obra son en general estáticas, pero ricas en discusiones entre científicos de distintas disciplinas sobre los procedimientos, alcances e implicancias de la ciencia. En este sentido, *The Hard Problem* pone en escena a una comunidad de especialistas que articulan expositivamente sus conocimientos en pos de una comprensión “gestáltica”, promovida fundamentalmente por Hilary, que funciona como aglutinante.

A la vez, como Heisenberg en *Copenhagen*, Hilary es el personaje que evidencia en forma más patente la convergencia de razón y sinrazón en la mente humana. Ella ingresa en el terreno de la ciencia motivada por la búsqueda de explicaciones racionales para aquello que, a primera vista, no se atiene a ellas. Hilary está interesada en el “problema difícil” que da título a la obra: el de explicar la existencia de la mente y la conciencia humanas, inmateriales, a partir de los procesos materiales del cerebro. Según sus propias palabras: “(...) la cognición – razonar, imaginar, creer... eso es difícil. ¿Cómo genera el cerebro autoconciencia? ¿Alusiones? ¿Metáforas?”<sup>10</sup> A pesar de esta referencia a lo artístico como uno de los aspectos de difícil explicación científica, no hay en esta obra personajes representativos del temperamento artístico con quienes establecer un debate; este recurso sí era central y muy efectivo en *Arcadia*, pero la preocupación de *The Hard Problem* concierne a la moral y al deber antes que al arte. “HILARY: Estoy de acuerdo contigo, Spike. La virtud no es una ciencia. No se puede

---

<sup>10</sup> La traducción de todas las citas de *The Hard Problem* incluidas en este trabajo son de mi autoría.

sacar un ‘debería ser’ de un ‘es’. La moral no es una ciencia. Así que debe haber algo más, que no es ciencia. Algo que la ciencia no es. ¿Qué es?” Hilary cree en Dios y lo pone en el lugar de ese algo inexplicable. La fe y la insistencia en la moral de la muchacha irritan al científicamente riguroso Spike, que le aconseja que “no use(s) la palabra ‘bueno’ como si significara algo en ciencias evolutivas”, y trata de disuadirla de difundir un trabajo titulado “¿Es Dios el último hombre en pie?” porque –le dice– “te volverá ‘inempleable’. Tendrías que dedicarte a la filosofía.” En particular, la conducta que Hilary busca dilucidar científicamente es el altruismo, que según Spike no existe: para él, toda acción altruista en apariencia –y toda acción en general– es en última instancia un acto de egoísmo evolutivamente determinado por la necesidad de supervivencia. Esta contraposición es la que se articula mediante lo que he llamado el modo activo en esta obra: acciones aparentemente generosas de distintos personajes hacia Hilary se explican en definitiva por los distintos grados de interés sexual que sienten por ella quienes las ejecutan. Hilary, por su parte, lleva a cabo una acción de autosacrificio verdaderamente desinteresada; esta, sin embargo, le reporta una inesperada y muy deseada recompensa, que Hilary atribuye a una intervención divina. Cuando, al final la obra, la protagonista abandona el instituto de investigación para embarcarse voluntariamente en estudios de filosofía (aquello con lo que Spike la había amenazado como destino indeseable para un científico), se comprende la acusación de “anticientífica” que se ha hecho a la obra en al menos una reseña.<sup>11</sup> El núcleo inexplicable,<sup>12</sup> que en *Copenhagen* se encuentra en la mente humana, en el planteo de *The Hard Problem* oscila entre lo subjetivo (la mente humana) y lo extrasubjetivo (la intervención sobrenatural o divina), en tanto la coincidencia por la que Hilary resulta recompensada es tan enorme que sugiere fuertemente esta última posibilidad, aunque la obra termine planteando las dos opciones.

---

<sup>11</sup> Cf. Hooper (2015):” Y para mí aquí hay más que un tufillo a anticencia, dado que [*The Hard Problem*] arguye que nunca seremos capaces de explicar la experiencia consciente. De hecho esa sensación, la de que algunas cosas están más allá de toda explicación, atraviesa la obra. Uno de los personajes incluso recurre al remanido parlamento: ‘Hay algo más en el cielo y en la tierra’ de Hamlet”. El intertexto shakespeariano, como ya se ha señalado, también ocupa un lugar –incluso de mayor importancia– en *Copenhagen*.

<sup>12</sup> No me he detenido en el lugar que ocupa la idea de un núcleo inexplicable en *Hapgood*, pero sí lo ha hecho Zinman, quien se refiere de paso al modo expositivo: “El lenguaje de la obra depende fuertemente de la traducción de lo científicamente abstruso para el lego científico; una de las maneras en las que Kerner hace esto es traduciendo la imagen científica en imagen poética: (...) (Kerner compara los movimientos de un electrón dentro de un átomo con los de una polilla dentro de una catedral vacía). Son estas mismas aleatoriedad e imprevisibilidad las que yacen en el corazón del universo, y que, finalmente, son celebradas en el corazón humano de esta obra (...)” (1991: 318-319).

HILARY: (...) Te das cuenta de que es un milagro, ¿verdad?

JERRY: ¿Un milagro? No. Una coincidencia. Yo no creo en los milagros. En realidad, tampoco creo en las coincidencias. Te faltaba información.

El estudio científico de la conciencia y los procesos de cognición humanos fue tratado antes que por Stoppard, pero en clave narrativa, por el escritor inglés David Lodge en su novela *Thinks...* (2001), que constituye a su vez la única instancia de empleo literario de un tema científico en la dilatada trayectoria de Lodge. La cuestión es abordada desde la perspectiva científica por el personaje de Ralph Messenger, profesor universitario e investigador, y desde la perspectiva artística por el personaje de la novelista Helen Reed, en una dialéctica que recuerda la discusión entre el científico Valentine y el académico Bernard en *Arcadia*, de Stoppard. En este caso, el modo expositivo, que a esta altura parece revelarse como insoslayable cuando lo científico se introduce en una manifestación artística verbal, se introduce de una manera muy similar a la dramática: a través de los diálogos entre Ralph y Helen, en los cuales él la informa sobre los núcleos problemáticos del estudio científico de la conciencia. La versatilidad formal del género novelístico parece en este punto más apta para el tratamiento de la cuestión científica elegida: Lodge oscila entre una forma de narración tradicional en tercera persona, que por momentos se acerca a lo dramático por la escasa intervención del narrador y la inclusión de discursos directos de los personajes en forma de diálogos, y la transcripción verbal de las operaciones de la conciencia de Ralph y Helen, en forma de diario íntimo convencional en el caso de ella, y de flujo de pensamientos grabados en una cinta a medida que surgen en el caso de él. Estos recursos formales (el diario íntimo y el discurso “des/grabado”) constituyen una puesta en texto del fenómeno científico central; en este sentido, equivalen al modo activo teatral. La novela parece así más apta para vehicular la conciencia, el objeto de estudio científico, que el tipo de teatro favorecido por Stoppard en las últimas décadas, que no admite el uso de un recurso arcaico como el del aparte ni da pie a formas experimentales más radicales, como sí se lo permitía hasta la década de 1970. La obra de Lodge se anticipa a *The Hard Problem* también en la cuestión de la fe, en tanto la artista Helen mantiene, aunque relajadamente, la fe católica de su crianza, para desazón del científico Ralph y, para cruzar a la obra de Stoppard, en consonancia con la verdadera naturaleza (de filósofa, no de científica) de Hilary. Por otra parte, con respecto a la obra de Frayn, ni el impulso narrativo ni la representación verbal de la conciencia humana que dan forma a *Thinks...* son por completo ajenos a los recursos de *Copenhagen*: las voces de ultratumba

encarnadas en escena oscilan entre la narración de acciones pasadas y la exteriorización de sus pensamientos.

En otras palabras, en las obras consideradas por este trabajo el tratamiento de contenidos científicos plantea dificultades ligadas con la forma dramática en sí, por la necesidad de incluir el modo expositivo. Pero lo que parece atraer a los dramaturgos, a pesar de estas dificultades, es la oposición entre las pretensiones de objetividad o universalidad de la ciencia y la existencia de elementos que escapan a los alcances de esas pretensiones, llámeselos milagro o coincidencia (como en *The Hard Problem*) o “ese último núcleo de incertidumbre que subyace en el corazón de todo lo que existe” (como en *Copenhagen*).

## Bibliografía

### Fuentes

Frayn, Michael (2000). *Copenhagen*. New York: Anchor Books / Random House.

Lodge, David (2002). *Thinks...* London: Penguin Books.

Stoppard, Tom (1988). *Hapgood*. London: Faber and Faber.

----- (2015). *The Hard Problem*. London: Faber and Faber.

### Estudios

Beer, Gillian (1990). “Translation or Transformation? The Relations of Literature and Science” *Notes and Records of the Royal Society of London*. 44 / 1: 81-99. Disponible en <http://blog.wbkolleg.unibe.ch/wp-content/uploads/Beer.pdf>. Acceso: 13 de diciembre de 2016.

Blansfield, Karen C. (2003). “Atom and Eve: The Mating of Science and Humanism.” *South Atlantic Review*. 68 / 4: 1-16. Disponible en [http://www.jstor.org/stable/3201472?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/3201472?seq=1#page_scan_tab_contents). Acceso: 13 de diciembre de 2016.

Congdon, Constance (2000). “God is in the Numbers”. *American Theatre*, septiembre de 2000, citada en Blansfield (2003).

Edwards, Paul (2001). “Science in *Hapgood* and *Arcadia*”, en Kelly, Katherine E. (ed.): *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*. Cambridge: CUP, 171-184.

Hooper, Rowan (2015). “The Hard Problem is Stoppard’s problem with science”. *New Scientist*. 3007: s/d. Disponible en [https://www.newscientist.com/article/dn26878-the-hard-problem-is-stoppards-problem-with-science/?full=true#.VaAXGPI\\_Oko](https://www.newscientist.com/article/dn26878-the-hard-problem-is-stoppards-problem-with-science/?full=true#.VaAXGPI_Oko). Acceso: 11 de diciembre de 2016.

Leane, Elizabeth (2001). “Knowing Quanta: The Ambiguous Metaphors of Popular Physics.” *The Review of English Studies, New Series*. 52 / 207: 411-431. Disponible en [http://www.jstor.org/stable/3070535?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/3070535?seq=1#page_scan_tab_contents). Acceso: 13 de diciembre de 2016.

Nadel, Ira (2002). *Tom Stoppard. A Life*. New York: Palgrave Macmillan.

Pavis, Patrice (2007). *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós.

Zinman, Toby S. (1991). “Blizintsy/Dvojniki, Twins/Doubles, Hapgood/Hapgood”. *Modern Drama*. 34 / 2: 312-321.

## Rebelión, comicidad y melancolía en el mundo teatral femenino de Natalia Ginzburg

María Belén Castano  
Universidad de Buenos Aires / CONICET  
belcastano@gmail.com

**Resumen:** El propósito del proyecto es realizar un estudio comparatístico entre las obras teatrales *Ti ho sposato per allegria* (1965) y *L'inserzione* (1965) pertenecientes a Natalia Ginzburg (1916-1991), dando cuenta de los rasgos particulares, las similitudes y las diferencias que ellas presentan, con un foco particular en la melancolía, la rebelión y la comicidad en los personajes femeninos de dichas obras. Como base metodológica para este desarrollo se tendrá en cuenta una acotada bibliografía crítica sobre la autora, así como también algunos aportes de ciertas tendencias de la teoría contemporánea de las literaturas comparadas y de la escritura femenina.

**Palabras clave:** Ginzburg – comicidad – rebelión – melancolía

**Abstract:** The purpose of the project is to carry out a comparative study between the plays *Ti ho sposato per allegria* (1965) and *L'inserzione* (1965) by Natalia Ginzburg (1916-1991), exploring the particular features, similarities and differences among them, with a particular focus in melancholy, rebellion and comedy in the female characters of such plays. As a methodological basis for this development we will use a limited critical bibliography about the author, as well as some contributions of certain tendencies of the contemporary theory of comparative literatures and feminine writing.

**Keywords:** Ginzburg – comedy – rebellion – melancholy

Natalia Ginzburg (1916-1991) es considerada una de las autoras más destacadas de la literatura italiana del siglo XX. A pesar de que es más conocida por sus novelas y ensayos, fueron importantes sus aportes en el género teatral, y su vasta producción abarca once obras escritas entre 1964 y 1991. Sus obras de teatro han sido agrupadas en tres volúmenes: *Ti ho sposato per allegria e altre commedie* (1968), que consta de *Ti ho sposato per allegria*, *L'inserzione*, *Fragola e panna* y *La segretaria*, obras escritas entre 1964 y 1967; *Paese di mare e altre commedie* (1973), que contiene *Dialogo*, *Paese di mare*, *La porta sbagliata* y *La parrucca*, escritas entre 1968 y 1971, y *Teatro* (1990), que engloba las cuatro obras del volumen anterior, más *L'intervista* (1965) y *La poltrona* (1985). Posteriormente, los tres volúmenes han confluído en un único libro de Einaudi, *Tutto il teatro* (2005), editado por Domenico Scarpa, que incluye además el acto único, antes inédito, *Il cormorano* (1991), una de las últimas obras que escribió Ginzburg antes de morir.

En esta oportunidad nos detendremos en algunas breves consideraciones acerca de dos de sus primeras comedias, *Ti ho sposato per allegria* (1965) y *L'inserzione* (1965), a través de cuya comparación se propone abordar la hipótesis sobre la relación entre rebelión y comicidad en los personajes femeninos allí presentes. De esta manera, es posible evidenciar cómo una serie de contradicciones y problemas materiales llevan a las protagonistas femeninas de estas obras a buscar un refugio en matrimonios azarosos, en cuyos diálogos es el humor el que vehiculiza determinadas transgresiones de los patrones sociales a los que estaba sometida la mujer en la época de producción de la obra. Cabe destacar que efectivamente las disputas por determinados derechos y conquistas sociales del universo femenino están presentes en este contexto y se ven aquí materializadas en las voces de estos personajes que se encuentran con una infinitud de dificultades tanto materiales como sociales y psicológicas que son manifestadas por ellas: es allí cuando interviene la comicidad elevando a un rango de verdad lo que no puede decirse, lo prohibido, como el cuestionamiento de las instituciones burguesas, el deber moral del matrimonio, el divorcio y el aborto. En este sentido, resulta sugestivo el análisis de Freud sobre el chiste. En “El chiste y su relación con lo inconsciente” (1905) Sigmund Freud sostiene que en la elaboración onírica un resto diurno de ideas que no ha llegado a resolverse conserva durante la noche toda su energía y amenaza con perturbar el reposo nocturno, y para evitar interrumpir ese reposo, se apodera de él la elaboración y lo transforma en un sueño, entendido como un fenómeno alucinatorio inofensivo para el reposo (1973 [1905]: 92). Una analogía similar a este proceso de condensación se observa con la técnica del chiste, que produce también una abreviación y crea formaciones sustitutivas de lo idéntico. Para Freud, los sueños y los chistes están hechos de una combinación inusual, inquietante, disparatada: lo obvio se quebranta, lo evidente se convierte en algo monstruoso, lo extraño pasa a ser algo común y es allí donde el momento de distracción deja escapar aquella verdad libre del impuesto del disfraz. Gracias a la condensación y al desplazamiento, el chiste fusiona sucesos cotidianos que no estaban conectados, provocándonos una sensación que libera, y esta función liberadora es la que identificamos en la comicidad de las obras teatrales de Ginzburg que intentan dar cuenta de verdades cuya dificultad se vincula con la opresión de la mujer en la época de producción de las obras. De hecho, en sus diálogos se evidencia una comicidad en la que el chiste está muy presente y aquí conviven: la perspicacia, las ocurrencias, las contradicciones, los equívocos, las metáforas, los giros del destino, los

refranes, los estereotipos, la presencia de la asociación libre y el azar que nuclea los sucesos.

La primera función de *Ti ho sposato per allegria* tuvo lugar en el Teatro Stabile de Turín en febrero de 1965, con Adrianna Asti como protagonista, y tuvo un gran suceso; en 1967 se realizó de la obra una película y en 1986 se estrenó en el Atelier de París con el título *Adriana Monti*, con Nathalie Baye y Micheline Presle en las partes principales (Pflug, 2004: 117). Asimismo, se menciona la anécdota sobre la escritora y amiga Elsa Morante, a la cual la comedia de Ginzburg no le había gustado en absoluto (*ídem*). En efecto, en todo el período en el que Ginzburg escribe comedias, además de Elsa Morante, otros dos queridos interlocutores no la van a apoyar: su hijo Carlo Ginzburg y su amigo y crítico literario Cesare Garboli (Scarpa, 2005: 430). En cambio, *L'inserzione* fue escrita en noviembre, luego del suceso de la primera obra, y ganó el Premio Internacional Marzotto. Se realizó en 1968 en el National Theatre de Londres bajo la dirección de Laurence Olivier, con Joan Plowright como protagonista, y las críticas en ese momento fueron negativas (Pflug, 2004:118). En 1970, *L'inserzione* se realizó en el Teatro delle Arti de Roma, con actores no menos ilustres: Adrianna Asti tuvo de nuevo un papel protagónico y la dirección fue de Luchino Visconti (*ídem*).

La reacción de la crítica con respecto a las composiciones teatrales de Ginzburg es muy variada y abundan interpretaciones radicalmente diferentes. Para Clementelli (1977: 95-96) la característica más relevante del teatro de Ginzburg es la ausencia de algún tipo de acción: lo que importa no es lo que sucede, sino lo que se dice, los gritos y los silencios; sus personajes están oprimidos por múltiples angustias, son incapaces de comunicar y están desesperados en la soledad. En cambio, Garzonio (1966: 1017) subraya el carácter de principiante de Ginzburg en el género en relación a su primer trabajo *Ti ho sposato per allegria* y le reprocha una inhabilidad para trascender las estructuras narrativas y sus ritmos. A su vez, Ricapito (1974: 351) sostiene que la sustancia literaria de la autora muestra una cercanía mayor al género de la novela que al dramático. Por otro lado, Capriolo (1966: 58) aplaude el carácter costumbrista de sus primeras obras, su frescura, su elegancia y su capacidad de subsistir a pesar de no apoyarse en las normas del teatro convencional. Bullock (1999: 39-40) compara el teatro de Ginzburg con el de Samuel Beckett, por su estilo disperso, por su humor y por su técnica al crear atmósferas de tensión en las que aparentes diálogos vacíos esconden en realidad sentimientos profundos, sólo dichos en presencia de otros personajes que cumplen la significativa función de escuchar estos “monólogos virtuales”. En cambio, el

crítico Scarpa (2005: 437) sostiene que son las palabras los verdaderos personajes del teatro de Ginzburg: sólo a través de sus palabras se puede entrever a las personas en carne y hueso, como sucede en la novela *Lessico familiare*; para Ginzburg las comedias son novelas polifónicas de los años sesenta, el oído socio-lingüístico que se posa sobre el presente.

Tanto *Ti ho sposato per allegria* como *L'inserzione* son dos obras que se engloban dentro de los cánones del realismo teatral y forman parte de una tipología de teatro basado preeminentemente en la palabra. Aquí hay pocas acotaciones externas, son los personajes los que cuentan y describen sus estados de ánimo, el paso del tiempo; todo está supeditado a sus diálogos (Frutos Martínez, 1998: 240).

Los argumentos se desarrollan en espacios cerrados en el ámbito de lo cotidiano; en ambas obras se evidencia una presentación de distintos estereotipos humanos involucrados en relaciones conflictivas y cuyos problemas intentan resolver con escaso éxito, llegando a confrontaciones cargadas de tensión.

El carácter dramático de estas historias que sacan a la luz amores frustrados, adulterios, matrimonios conflictivos e infancias infelices está atravesado por la comicidad, el sin sentido y las dificultades de comunicación de los personajes: temas que dan cuenta de una cosmovisión pesimista del género humano retratado por la autora.

Con respecto al tiempo, las historias están situadas en la misma época en las que fueron escritas; se destaca también que además de la temporalidad teatral vinculada con los hechos que marcan cómo transcurren las acciones, hay otra temporalidad interna de los personajes, relacionada con su memoria y la evocación recurrente del pasado de sus historias con el fin de comprender los sucesos presentes.

En lo que se refiere al análisis de la estructura teatral de estas piezas, ambas están construidas sobre la unidad de un lugar, pues todas se desarrollan en un espacio escénico único que permanece inalterable a lo largo de toda la obra. En este sentido, se sostiene el hecho de que ese espacio está vinculado más que nada con los lugares cerrados de los hogares, a pesar de que en determinadas circunstancias los protagonistas también salen de estos espacios; esto se da en circunstancias breves y ocasionales (Frutos Martínez, 1998: 240).

Con respecto a los personajes, la tipología que Ginzburg propone en estas dos obras presenta notables similitudes. Ambas parejas son jóvenes y enseguida se aburren de estar juntas: Teresa traiciona a Lorenzo con su mejor amigo, mientras que Giuliana

se arrepiente de haberse casado con Pietro. Las mujeres son retratadas como personajes frágiles, que se someten a los hombres y que intentan defenderse de su fragilidad a través de la ironía presente en los diálogos y peleas. También hay una analogía entre Giuliana y Teresa dada a partir de su origen humilde y su deseo de obtener la fama a través del teatro, búsqueda en la que ambas fracasan y que las lleva a refugiarse en el ámbito doméstico del matrimonio. En cambio, los hombres son todos caracterizados como mentirosos, inseguros, débiles y muchas veces ineptos, listos para escapar ante la primera dificultad, como lo hace Manolo con el embarazo de Giuliana, o Lorenzo que baja a comprar cigarrillos y nunca más vuelve. También hay personajes que son escritores de poco suceso, como Manolo o Lorenzo, que escapan del bullicio de sus relaciones conflictivas y se refugian en la esperanza de alcanzar la fama a través de sus escritos. Otra tipología que aparece es la del sirviente, cuya figura indica un status de vida alto de los personajes que pertenecen a una pequeña burguesía.

La melancolía de los personajes femeninos se vincula con la depresión de sus protagonistas y presenta importantes semejanzas en los argumentos de las dos obras, ya que en ambas es posible verificar: 1) la frustración por haberse sometido a casarse con hombres con los que se arrepienten de haberse casado, como sucede con los personajes femeninos de Giuliana y Teresa ; 2) la búsqueda de la felicidad en un lugar retrospectivo de la juventud, como la evocación nostálgica del recuerdo de la relación de Giuliana con Manolo y su amiga Topazia, y la vida de Teresa cuando intentaba ser una estrella de cine y conoce a Lorenzo; 3) la tristeza con la que se caracteriza a todos los personajes femeninos en general; 4) la confluencia de la fragilidad y la vulnerabilidad de las esposas como Giuliana y Teresa, ambas provenientes de familias humildes rurales que van a probar suerte a la urbe y que se encuentran sometidas por los hombres; 5) la evocación y la idealización de los recuerdos pasados como tiempos mejores, por parte de varios personajes.

Con respecto a la rebelión y a la comicidad, resulta llamativo mencionar que se encuentran similitudes en los argumentos de ambas obras en relación con: 1) el humor y el tono irónico con el que se desenvuelven los diálogos matrimoniales de Giuliana y Piero por un lado, y de Teresa y Lorenzo, por el otro, en los que los personajes femeninos encuentran a través de las palabras la única posibilidad de manifestar su rebeldía a someterse a mandatos sociales que son cuestionados, aunque de manera muy sutil; 2) tanto Giuliana como Teresa son despreciadas por sus suegras y familias políticas en general por diferencias de clase, y eso genera diálogos en los que las burlas

mutuas son constantes; 3) la figura de Elena y la de Topazia representan la infinita capacidad de posibilidades de transgresión y libertad de la juventud, ya que ambos personajes realizan elecciones despreocupadas cuyo carácter se destaca en la trama: Elena decide escapar con Lorenzo y Topazia elige recorrer el mundo dedicándose a la fotografía con un carácter optimista; 4) Giuliana y Elena escapan de sus pueblos, se rebelan a un destino familiar impuesto y demuestran valentía cuando tienen alrededor de dieciocho años y salen a buscar trabajo como actrices en la ciudad, pero la paradoja es que ambas fracasan en esos objetivos y sus relatos sobre sus fracasos se tiñen de un carácter tragicómico.

Es complejo hablar de comicidad en el teatro propiamente femenino italiano del siglo XX, ya que a nivel de notoriedad es difícil trazar un recorrido sobre la celebridad de la dramaturgia femenina en Italia. Sin embargo, se destaca cómo en la posguerra se asiste a un despertar cultural que conlleva la aparición de algunas pioneras del género, como es el caso de Natalia Ginzburg, Alba De Céspedes y Dacia Maraini (Samá, 2009: 51).

Cobra relevancia el tratamiento burlesco de la temática del matrimonio en *Ti ho sposato per allegria* entre Giuliana y Pietro, que se conocen borrachos en una fiesta llena de desconocidos. En esta historia, la comicidad de Giuliana se vincula con la búsqueda de una supuesta rebeldía de este personaje, que se emborracha y concurre a una fiesta para distraerse aunque luego confiesa que su propósito era casarse con cualquiera, y esas son las primeras palabras que le dice a Pietro, mientras que él, justamente como el título de la obra indica, cuando vuelca su memoria en el recuerdo del motivo por el cual había decidido casarse con ella, le confiesa que se había casado tan sólo porque al verla sentía una enorme alegría. En *L'inserzione* se ridiculiza la unión del matrimonio, ya que tampoco son sólidos los motivos que inducen a la pareja de Teresa y Lorenzo a casarse y luego él mismo confiesa haberse casado con ella sólo para generarle un disgusto a su madre. Es así que el elemento cómico que se posiciona en el tema del matrimonio juega un papel desestabilizador para los valores burgueses de la época.

Por otro lado, en *Ti ho sposato per allegria*, se pone a la luz la temática del divorcio, que aún no estaba permitido en Italia, ya que en un diálogo entre Giuliana y Pietro se conversa sobre la posibilidad de divorciarse en el exterior.

La denuncia social que atraviesa estas obras también se vincula con la dominación que los personajes masculinos ejercen sobre las mujeres. El caso más

representativo es el de Lorenzo, del cual Teresa se enamora, que desde el inicio la humilla y desprecia. De este modo, en el relato de Teresa se verifica cómo la violencia que atraviesa toda la relación se incrementa hasta llegar a peleas en las que se golpeaban: “Tanti mi hanno trattata male, però nessuno mai mi ha detto così, che non ero una persona per lui, che ero solo una cosa che si lascia lì, un’ombra” (Ginzburg, 2005:76). Lo mismo sucede con Giuliana y Manolo: ella se enamora de su indiferencia, y el maltrato y el abandono que padece cuando queda embarazada le genera una depresión muy fuerte.

A su vez, se destaca el tratamiento irónico del psicoanálisis, cuando la madre de Pietro sostiene que ella no necesita psicoanalizarse ya que tiene fe en Dios y luego se problematiza una reflexión de Giuliana en la que esta se pregunta por qué motivo las madres son tan importantes para nosotros y porqué el psicoanálisis le da tanta importancia a la relación con los padres (Samá, 2009: 58).

Por último, se evidencia otra impronta psicoanalítica en estas obras, no sólo en los lapsus que discurren a partir de los chistes de los diálogos, sino también en el hecho de que el pasado de los personajes se revisa y se evoca continuamente. Sin embargo, el pasado aquí no cumple una función esclarecedora de los hechos del presente, las dudas y las perplejidades no se disipan nunca y el lugar de la verdad, de las explicaciones o de las respuestas lo ocupa el azar y el sin sentido.

Para finalizar, cabe destacar que la pregunta por la relación entre la comicidad y la rebelión que se encarna en los personajes femeninos de estas comedias puede servir para reflexionar sobre la función social del humor como disparador de una multiplicidad de interrogantes que vienen puestos a la luz en el espacio de la escena y que permiten resignificar determinados ejes temáticos en juego que se esconden detrás del chiste y de lo cómico, como hace Ginzburg con determinados temas sensibles a la sociedad de la época: el cuestionamiento sobre el nuevo rol de la mujer en el ámbito laboral, los cambios del rol de la mujer en la época, la introducción del psicoanálisis en la burguesía, la crisis del matrimonio, el cuestionamiento de la familia tradicional burguesa y el peso de la lucha por determinadas conquistas sociales en pugna en la época de producción de la obra, como la legalización del divorcio y del aborto, que en el terreno político se plasman más adelante, de modo concreto, en el referéndum del divorcio en 1974 y en la legalización del aborto aprobada por el Parlamento en 1978.

## Bibliografía

### Fuentes

Ginzburg, Natalia (2005). *Tutto il teatro*. Turín: Einaudi.

### Estudios

Bullock, Alan (1992). *Natalia Ginzburg. Human Relationships in a Changing World*. Nueva York: Bergs Publishers/Michigan U.P.

Capriolo, Paola (1966). “La delicata storia di una moglie mitomane”. *Vie nuove*, 21: 58.

Clementelli, Elena (1977). *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*. Milán: Mursia.

Freud, Sigmund (1973 [1905]). “El Chiste y su relación con lo inconsciente”, en Freud Sigmund, *Obras Completas. Vol. 1*. Trad. Lopes Ballesteros y Torres. Madrid: Biblioteca Nueva.

Frutos Martínez, María Consuelo de (1998). “Análisis estructural de las obras teatrales de Natalia Ginzburg”, 239-407. En *El Teatro italiano: Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas*. Valencia: Universidad de Valencia. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1237952> .Acceso: 15 de diciembre de 2016.

Garzonio, Marco (1966). “Ginzburg e Moravia, dalla letteratura al teatro”. *Vita e pensiero*, 49: 1017.

Pflug, Maja (2004). *Natalia Ginzburg. Una biografia*. Milán: La Tartaruga.

Ricapito, Joseph V. (1974). “Paese di Mare,” Revista *Book Abroad*, 48, 2: 351.

Samá, Cinzia (2009). “Natalia Ginzburg e la comicità al femminile nel tetaro italiano del Novecento”. Disponible en <https://escholarship.org/uc/item/0555k97p>. Acceso: 19 de julio de 2015.

Scarpa, Domenico (2005). “Apparato critico. Notizie sui testi e sulle rappresentazioni”, en Ginzburg, Natalia: *Tutto il teatro*, Turín: Einaudi.

# La autorreflexividad en el teatro posdramático: *Manifiesto vs Manifiesto* de Susana Torres Molina

María Victoria Coce

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes

viasensus@hotmail.com

**Resumen:** El trabajo analiza la obra *Manifiesto versus Manifiesto* (2007-2008) de Susana Torres Molina. Se centra en la relación entre la construcción de los personajes -definidos por una pérdida *del sí mismo* (*self*) e integrados en una alteridad desdibujada, en un ser sin *carácter* (Sarrazac, 2006)- y la poética contemporánea del teatro posdramático, que también ha perdido su especificidad y se manifiesta, a su vez, en autorreflexividad del teatro sobre el teatro, tematizando su estatus epistemológico, social y estético en tanto arte.

**Palabras clave:** teatro posdramático – *Manifiesto vs Manifiesto* – Susana Torres Molina

**Abstract:** This paper deals with *Manifiesto versus Manifiesto* (2007-2008), by Susana Torres Molina. The construction of the characters –defined by a loss of the self that merges into a blurred alterity, i.e., a being with no *character* (Sarrazac, 2006)– is analyzed in the light of the contemporary poetics of posdramatic theater, which has lost its specificity focusing on the self-reflexivity of the theater on the theater, thematizing the epistemological, social and aesthetic status of theater as art.

**Keywords:** posdramatic theater – *Manifiesto versus Manifiesto* – Susana Torres Molina

## Algunas consideraciones teóricas

En primera instancia haremos una breve y necesaria referencia al concepto de teatro posdramático, polémico y muchas veces negado, con el objeto de precisar su sentido sobre todo porque la mayor parte de las objeciones que se hacen a esta categoría provienen de considerar a este tipo de teatro como una manifestación artística contraria a los postulados de la Modernidad, es decir, como concepto de época. Sin embargo, para Lehmann el término posdramático en contraposición a la etiqueta *de época* del término posmoderno hace referencia al planteamiento de un problema concreto de la estética teatral, y en este sentido lo tomamos aquí. Así, el crítico alemán define la cuestión:

El adjetivo posdramático designa un teatro que se dispone a operar más allá del drama tras una época en la que este había primado dentro de la escena teatral; lo cual no quiere decir ni negación abstracta ni mero soslayo de la tradición del drama. *Tras del drama* significa que –aunque debilitado y exhausto– este continúa existiendo como estructura del teatro *normal*; como expectativa de gran parte del público, como fundamento de muchos de sus modos de representación y como norma de su *drama-turgia*, la cual funciona casi automáticamente. (Lehmann, 2013 [1999]: 44).

El autor reconoce que dentro de esta definición estética se readmiten y continúan estéticas antiguas y que el drama persiste a pesar de la crisis ya planteada por Peter Szondi (2011 [1975]), de cuya tesis parte, y que marca el origen de lo posdramático. Y, a la vez, tiene en cuenta la dificultad de abarcar una *época* tan compleja que arranca en los años setenta y que se comprueba con las numerosas investigaciones que caracterizan a este tipo de teatro mediante una larga lista de rasgos inequívocos: ambigüedad, elogio del teatro como proceso, discontinuidad, heterogeneidad, antitextualidad, pluralismo, diversidad de códigos, subversión, multiplicidad de ubicaciones, perversión, el actor como tema y figura principal, deformación, el texto sólo como material de base, deconstrucción, el texto como valor autoritario y arcaico, la actuación como un tercer elemento entre el drama y el teatro, carácter anti-mimético, rechazo de la interpretación. Sin embargo, considera que todas estas contradicciones son inherentes al discurso del teatro posmoderno, el cual se plantea una búsqueda de las posibilidades que existen más allá del drama pero no necesariamente más allá de la Modernidad (Lehmann, 2013 [1999]: 41-42). De esta manera, surge un tipo de obra en la que la historia con su lógica interna deja de construir el elemento central y la composición deja de ser experimentada como la cualidad organizadora y garantía de unidad (Lehmann, 2013 [1999]: 43). El teatro posdramático postula, en fin, que existe o puede existir el teatro sin *drama* (en tanto representación de un cosmos ficticio). Como dice Lehmann en su tentativa de describir esta práctica desde una perspectiva que pretende trascender a la semiótica y a las perspectivas tradicionales, en el teatro posdramático no hay síntesis, es decir, se construye una percepción abierta y fragmentaria en clara oposición a la percepción unificadora y cerrada del teatro tradicional. El crítico alemán analiza, así, una serie de figuraciones de autocancelación del significado, definitorias del teatro posdramático, en donde se produce una abundancia de signos simultáneos como una duplicación de la realidad que aparentemente imita al caos de la experiencia de lo real (Lehmann, 2013 [1999]: 143). En fin, Lehmann concuerda con Peter Szondi (2011 [1975]) fundamentalmente en el planteo del abandono de la forma clásica del drama o aristotélica, es decir, la representación teatral con fundamento en la noción de *mímesis* en la que la acción es vivida por los personajes directamente a los ojos del espectador, representada por actores y expresada en los diálogos que estos profieren a nombre de los personajes. Estructura clásica que está fundada fundamentalmente en cuatro características:

Por un lado la integración de actor, personaje y texto que se funden en una única entidad que los amalgama; en segundo lugar la invisibilidad de la estructura, que aparece como un principio integrador y formador de la representación misma; en tercer lugar el principio de la progresión orgánica, con base en el impulso dinámico del conflicto; y en cuarto lugar la identidad y unicidad del personaje (Viviescas, 2005: 441).

De forma tal que el teatro posdramático deja de fundamentarse en un conflicto interpersonal –intersubjetivo– y por lo tanto ya no garantiza una acción unitaria encaminada hacia un fin con una configuración de personajes independientes de la voz del autor y concebidos a partir de la identidad y unicidad, autonomizados justamente por el principio de la ficción del proceso de escritura. Tampoco, según veremos, la acción progresa con base en el impulso dinámico del conflicto, ni se expresa una configuración temporal acorde con este principio. Debemos señalar que el concepto de posdramático ha sido discutido y reformulado por otros críticos con importantes contribuciones, como las de Sarrazac y su idea del teatro rapsódico (2013), pues, en efecto, dice: “lo posdramático no es ni un estilo, ni un género, ni una estética. El concepto recoge prácticas teatrales múltiples y dispares en las que el punto común es considerar que ni la acción, ni los personajes en el sentido de caracteres, ni la colisión dramática o dialéctica de valores, ni siquiera las figuras identificables son necesarias para producir teatro (Lehmann)” (Sarrazac, 2013: 181). Sin embargo, cuando el mismo autor explica su concepto de teatro rapsódico, casi coincide con el planteo de Lehmann, pues fundamentalmente lo define como un teatro que rechaza la metáfora aristotélica de bello animal para referirse a estas prácticas modernas del teatro:

ensamblaje de formas teatrales y extra-teatrales, que forman el mosaico de una escritura que es el resultado de un montaje dinámico, atravesada por una voz narrativa e interrogadora, y desdoblamiento de una subjetividad alternativamente dinámica y épica (o visionaria) (Sarrazac, 2013: 192).

El autor explica su concepto partiendo de su significado etimológico, de acuerdo con el cual el autor-rapsoda literalmente cose cantos, ensambla. Por lo tanto, según esta tesis, el autor opera un trabajo sobre la forma teatral que consiste en descomponer y recomponer, sabiendo que *componere* es a la vez reunir y confrontar. El resultado, o sea, la rapsodización del teatro, es, como el mismo autor lo describe, un texto monstruoso o híbrido, resultado proveniente del montaje y de la hibridación de los fragmentos épicos y/o dramáticos (Sarrazac, 2013: 192). Y entonces: “Arrastrados por esta forma paradójica y múltiple, divididos, disociados, ellos mismos expuestos al

estallido y a la recomposición problemática, los personajes se hacen de esta forma inaprehensibles. Su estatus deviene indecible” (Sarrazac, 2013: 192). Habla justamente de un “teatro de los posibles” en donde coexisten y se articulan los contrarios, donde todo se ubica bajo el signo de la polifonía” (2013: 193). Una forma teatral donde el diálogo también ha desaparecido o, como dice, estallado y surgido la coralidad, la voz del cuestionamiento, de la duda, voz de la multiplicación de los posibles, voz errática que embraga (2013: 193). Es significativo que también coincida con el crítico alemán en los ejemplos de este tipo de escritura o práctica teatral: Heiner Müller, Didier-Georges Gabily, Pirandello, Brecht, etc., en los cuales, insiste, el elemento común es la destitución de la fábula (Sarrazac, 2013: 192).

Sin embargo, más allá de la terminología y de la aceptación de estas conceptualizaciones, es significativo que en nuestro campo teatral se observen algunos de estos procedimientos o muchos de ellos, conformando algunas poéticas teatrales híbridas, por cierto, en algunos casos. Y más que abordar la discusión entre los críticos acerca de si existe el teatro posdramático o, en términos de Sarrazac, rapsódico, nos interesa aplicar las variables de análisis que estos autores nos ofrecen.

### ***Manifiesto vs Manifiesto: autorreversión subjetiva y autorreflexividad del teatro***

La obra reúne una serie de características que, de acuerdo con los rasgos estilísticos enumerados por Lehmann, la encuadran dentro de esta práctica teatral posdramática. Analizaremos sólo estos aspectos de autorreversión y autorreflexividad, que nos llevarán a constatar, a su vez, una serie de rasgos estilísticos asociados, tales como la parataxis, la simultaneidad, la corporalidad, la situación o acontecimiento más que representación o ficción, la ausencia de una dramaturgia dialogal, sustituida la narración (epicización del drama), la fragmentación y el desdoblamiento de los personajes.

En primer lugar, hay que señalar que la obra está centrada en el cuerpo, en los cuerpos de los actores y en su tematización casi como tema excluyente, uno de los rasgos estilísticos destacado por Lehmann (2013 [1999]: 165), aunque, como dice, no como portador de sentido, sino en sus *physis* y gesticulación.

La obra empieza con un intento de definir la palabra cuerpo, parte de su etimología y sigue con una serie de ejemplos de tipos de cuerpos, ofreciendo dos imágenes visuales relacionadas: un cuerpo flotando en el río y un cuerpo extraño metido en un ojo. Luego, los tres personajes de la obra, Federico, Eduardo y Patricio, nombran

al unísono o en simultaneidad distintas partes del cuerpo en asociación libre, con lo que se pone el énfasis en la fragmentación de la idea de cuerpo. Esta simultaneidad redundante en que por momentos el espectador entienda parcialmente y de manera superpuesta todas las partes del cuerpo. Y la obra finaliza de manera semejante, con el mismo recitado en conjunto y en simultáneo, por parte de los tres personajes, de las partes del cuerpo. Se trata de una trama circular que niega justamente la estructuración de la acción propia del drama, en la que existe una progresión y una tensión en la acción dada por el conflicto y luego un desenlace que acaba por transformar la situación inicial.

Por otra parte, si comparamos estructuralmente las enumeraciones del cuerpo del inicio de la obra y las del final, hay una gradación que es importante señalar. El comienzo de la obra parte de la definición del cuerpo (unidad) y va a la fragmentación (multiplicidad), y el final opera a la inversa, a la enunciación de las partes del cuerpo le sigue una definición del cuerpo (unidad), cuyo sujeto de enunciación es la pantalla que exhibe: “El cuerpo dice: yo soy una fiesta”. Si abstraemos la estructura de esto mismo quedaría: Inicio: unidad (definición de cuerpo) y luego multiplicidad (enunciado de las partes del cuerpo); Epílogo: multiplicidad (enunciado de las partes del cuerpo) y luego unidad (definición). Es decir, se trata de una estructura quiasmática que deja en el centro la fragmentación del cuerpo enmarcada por las unidades o definiciones de cuerpo. De esta manera, no sólo se acentúa la acción circular de la obra sino también una centralidad definida por una serie de acciones fragmentarias e inconexas, la cual no reconoce una trama cohesiva ni configura una fábula en el sentido aristotélico y definitorio del teatro denominado dramático. Además, las enumeraciones de las partes del cuerpo al inicio coinciden con el número total de las letras del abecedario, sumando veintitrés partes del cuerpo, pero las del final terminan en la letra R y se reemplaza la parte del cuerpo por el nombre de Rudolf Schwarzkogler, el único personaje sin cuerpo propio en la escena. El cuerpo del artista une, así, las dos temáticas de la obra, cuerpo-obra de arte, y da sentido a esta nueva subjetividad. Dos temáticas a las que también el mismo título de la obra define como reversibles: manifiesto vs manifiesto, uno frente a uno mismo. A la vez, si comparamos los sujetos de las enunciaciones, obtenemos también una ligera diferencia, esta vez en favor de destacar también un movimiento significativo que va de la personalización a la despersonalización o la impersonalización: la primera definición de cuerpo es enunciada por Federico; en la última, el sujeto está borrado pues es la pantalla del televisor la que enuncia de manera escrita: “El cuerpo dice: yo soy una fiesta”, con lo que termina la obra. Sin embargo,

antes de llegar a este final, la acción dramática combina diálogos, proyección de videos que incluyen mensajes, tanto verbales como no verbales, y comentarios del Presentador, que va uniendo el lenguaje teatral con el lenguaje audiovisual. La relación que se establece entre estos lenguajes y entre la temática que cada uno expone se da justo en esta asociación cuerpo-obra de arte y su atomización, asociación en la que la idea de arte trabaja en el limen entre realidad y ficción y en la que el *carácter* se desdibuja. Así, la práctica posdramática se revela en una dramaturgia audiovisual, en el sentido aportado por Lehmann, esto es, en la medida en que no sólo está organizada visualmente, en este caso por el video, sino en que no se da una subordinación al texto y en que se despliega una lógica que no atiende a la síntesis(2013 [1999]: 161).

Por otra parte, la obra, desde el título mismo, se refiere a dos manifiestos: el primero tiene que ver con el del artista Rudolf Schwarzkogler (accionista vienés), que instala el primer tema sobre el que se va a trabajar: una reflexión sobre la relación arte/cuerpo. Se desarrolla en cuatro bloques o cuatro manifiestos que se muestran a lo largo de la obra. El segundo manifiesto al que hace referencia el título de la obra es el que construyen los personajes y que está vinculado a las vivencias de los personajes-actores que van narrando en sus diálogos distintas experiencias, en donde el cuerpo y la vida de los actores son los protagonistas. Se trata justamente de borrar la frontera entre el actor y el personaje, pues la estética posdramática trabaja con la irrupción de lo real, que pasa a ser justamente objeto de reflexión y a la vez también de la configuración teatral en sí misma. Como dice Lehmann:

lo que caracteriza a la estética del teatro posdramático no es que suceda algo real como tal, sino su uso auto-reflexivo. Esta autorreferencialidad permite considerar el valor, el lugar y el significado de lo extra-estético en lo estético y, con ello, la desviación de este concepto (2013 [1999]: 176).

Ahora bien, más allá de la cantidad de aspectos a tener en cuenta para un análisis completo de la pieza, nos centraremos en el personaje de Rudolf, en su proceso de autorreversión subjetiva y cómo esto se relaciona con la autorreferencialidad de la obra, que se presenta casi tautológicamente como un conflicto cerrado en sí mismo: manifiesto *vs* manifiesto, un enfrentamiento casi en espejo entre cuerpo/arte o realidad/arte. Y tomamos al personaje de Rudolf por ser el punto de partida de la obra y a la vez la construcción más compleja como tal, en la medida en que es justamente el único que no tiene un cuerpo propio en la escena, mientras que los otros tres, Federico, Eduardo y Patricio, sí lo tienen. Rudolf, en efecto, es encarnado por Eduardo, quien va

oscilando entre estos dos roles. Es también quien fusiona cuerpo y arte en sí mismo y, tal vez, se deba a ello precisamente el hecho de que sea el único que aparece reflejado en los videos de la pantalla del televisor; es decir, es el único que adquiere corporalidad en la liquidez de la pantalla. A la vez, Rudolf es el enunciador de los cuatro manifiestos que, a modo de coro, comentan y poetizan el accionismo y su estética. Es también quien protagoniza las Acciones u obras propias del accionismo, es decir, el protagonista de la obra que se muestra en los videos y que los manifiestos explican. Y al ser el único que se refleja en la pantalla, constituye, también, una figura asimilable para ser vista a través del mito de Narciso, en tanto paradigma del *yo* abismado en sí mismo. Sin embargo, a diferencia del *yo* narcisista del mito greco-latino (Ovidio, *Metamorfosis*, 3, 339-510) la reproducción de la propia imagen no es reflejada sino “representada”, y él utiliza la pantalla del televisor para reflejarse y no la fuente de agua/espejo como Narciso.

Si repasamos lo que la pantalla del televisor refleja, tenemos lo siguiente: primero, el documental accionista, fotos creadas por Rudolf fotos de Eduardo (Torres Molina, 2008: 19), es decir Rudolf y su doble Eduardo; después, la pantalla muestra dibujos de Rudolf (Torres Molina, 2008:26); luego el televisor muestra la Acción N°7, que es un video en el que Rudolf/Eduardo baila una coreografía en un ritmo muy intenso, a tal punto de que necesita un tubo de oxígeno que no alcanza, de todos modos, para que no caiga agotado (Torres Molina, 2008: 32); finalmente se proyecta la Acción N° 9, que es la imagen de Eduardo/Rudolf acostado sobre una camilla en *slip*, imagen sobre la que se va superponiendo la de un feto de varios meses visto desde una ecografía, imágenes de un cardiograma, el sonido rítmico de un metrónomo y luego las siguientes frases: “La Iglesia dice: el cuerpo es una culpa. La ciencia dice: el cuerpo es una máquina. La publicidad dice: el cuerpo es un negocio” (Torres Molina, 2008: 39), luego de lo cual, Patricio pregunta “¿el cuerpo es arte?”, y la obra termina, como dijimos, con la enumeración de las partes del cuerpo contando según las letras del abecedario hasta la R, de Rudolf. Y a modo de epílogo la última definición: “El cuerpo dice: yo soy una fiesta” (Torres Molina, 2008: 40). Por lo tanto, si hacemos foco en la pantalla/espejo, debemos destacar que esta nos devuelve solamente imágenes de Rudolf, o las creadas por él en tanto artista, y las frases que definen el modo de decodificar los parlamentos de Rudolf/Eduardo como manifiestos. Aparece allí también la contra-imagen que deniega el valor artístico que las otras pantallas construyeron.

En consecuencia, podemos decir que el personaje que estructura toda la obra y que otorga sentido a los relatos de las historias de los otros personajes, que se suceden

entre las proyecciones, es también un personaje que produce un periplo de autorreflexión y que se torna a la vez metapoético, porque el personaje refiere al artista y el artista es identificado con la obra, tal como lo enuncia Rudolf/Eduardo en el Manifiesto 1: “Porque yo soy el oficiante de esta ceremonia / y soy al mismo tiempo el artista y su obra maestra” (Torres Molina, 2008: 20). Una autorreflexión que muestra a un *yo* mutilado, en contradicción, sujeto a un sinfín de coerciones, enfermo, llevado por un ritmo desenfrenado al agotamiento y al extrañamiento de sí, y que termina con el cuerpo en la camilla, enfermo. Allí donde se asimila visualmente la idea del cuerpo muerto de Rudolf con el nacimiento mediante la superposición en el televisor de su imagen con la ecografía de un feto.

Así, podemos decir que no sólo la corporalidad marca esta estética posdramática, sino que, a la vez, tal como señala Lehmann, se trata del “cuerpo desviado, que se aparta de la norma a través de la enfermedad, la minusvalía o la deformación y que provoca una fascinación inmoral, malestar o miedo” (2013 [1999]: 165). Un personaje que en su periplo de autorreflexión se funde con la obra, que a su vez se cuestiona como tal al apelar a la irrupción de lo real mediante la negación de la acción dramática/teatral. Negación que se constata también en la formación anular de la trama, que va de la muerte de Rudolf al inicio, a la muerte de Rudolf al final. Pues en el inicio se anuncia la muerte de Rudolf con el primer Manifiesto, y al final el espectador ve la imagen de Rudolf/Eduardo en la pantalla del televisor ¿muerto? en la camilla. Rudolf se precipitó también trágicamente, ¿virtualmente?, como Narciso, a la pantalla, pero sin llegar a la autoidentificación, ni a la aceptación del error ni al autoconocimiento. La acción dramática que queda en el centro de este anillo está reducida, pues, a las acciones que presentan los videos, mientras que el resto de los personajes narran sus historias personales entrelazadas por la misma idea de descubrirse en sus cuerpos enfermos, en actos sexuales, en velorios, en situaciones de violencia y abuso físico. Y en esta reversión sobre sí mismos también los otros personajes se asombran y se ven en una relación de extrañamiento con sus propios cuerpos. Dice, por ejemplo, Patricio: “Últimamente estoy yendo seguido a las guardias del hospital. / Nada serio / Palpitaciones / Transpiración / Temblores / Sensación de ahogo / De atragantarme / Opresión / Náuseas / Inestabilidad / Nada serio / Mareos / Me siento despersonalizado (Torres Molina, 2008: 29).

Por lo tanto, si Narciso descubre su error, basado en la negación de la alteridad, al superponer sujeto con objeto de amor, los personajes posmodernos, por la pérdida del

sí mismo (*self*), se funden en una alteridad desdibujada, o en un ser sin *carácter* (principio de individuación) que no es sino un ser anónimo (Beriain, 2001: 54). Un ser anónimo que, al revés del héroe mítico, está inmerso en un periplo que parte de la muerte y termina en la muerte. A su vez, el análisis desarrollado confirma, pues, la tesis de Sarrazac (2006) de la llamada crisis del personaje en el sentido de que el sujeto que se expresa en las dramaturgias modernas de la subjetividad es un *yo* en pérdida irremediable de sí. En fin, la representación del sujeto analizada en la obra de Torres Molina constituye, además de un Narciso inverso (porque no hay re-conocimiento posible de sí mismo), una figura que al unir su propio cuerpo con la obra de arte apela a lo real, o, mejor dicho, a un uso reflexivo de lo real. Constatamos, pues la autorreferencialidad de la que partimos, tanto la que se da a nivel de la representación del sujeto como de la obra en sí misma a través de la asimilación cuerpo-obra de arte. Así, gracias a esta autorreferencialidad, lo estético de la obra ya no se comprende por la determinación de su contenido o de su sentido, sino por el acto mismo de mostrar la reversibilidad de lo real y lo ficticio, uno dentro de otro, buscando definirse por lo liminar del acontecimiento y el sin sentido o por la autocancelación del significado.

## **Bibliografía**

### **Fuente**

Torres Molina, Susana *et al.* (2008). *Obras premiadas. Concurso Colihue Teatro 2008*. Buenos Aires: Colihue.

### **Estudios**

Abirached, Robert (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Trad. de Borja Ortiz de Gondra. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Beriain, Joxe (2001). "Las Metamorfosis del *Self* en la Modernidad". *Signos filosóficos*, 6: 11-58.

Eandi, Victoria (2008). "Estudio crítico", en Torres Molina, Susana *et al.* *Obras premiadas. Concurso Colihue Teatro 2008*. Buenos Aires: Colihue.

Lehmann, Hans-Thies (2013[1999]). *Teatro posdramático*. Trad. de Diana González. México: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendac), Paso de Gato.

Sarrazac, Jean-Pierre (2006). "El impersonaje: una relectura de 'La crisis del personaje'". Trad. de Víctor Viviescas. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 8: 353-369.

----- (dir.) (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Trad. de Víctor Viviescas, México: Paso de Gato.

Szondi, Peter (2011 [1975]). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Dikynson.

Viviescas, Víctor (2005). "La crisis de la representación y de la forma dramática". *Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico*, 437-465. Disponible en: <http://cidc.udistrital.edu.co/investigaciones/documentos/revistacientifica/rev7/Unidad%2021%20pags%20437-465.pdf> Acceso: 15 de diciembre de 2016.

# Las dramaturgias de Sartre y Pirandello: la existencia a partir de los enlaces intersubjetivos

Lucrecia Corbella  
Universidade Federal de São Carlos (Brasil) / Beca FAPESP  
lucreciacorbella@gmail.com

**Resumen:** Este trabajo, al aproximar la obra de los dramaturgos Jean-Paul Sartre y Luigi Pirandello, pretende comparar las nociones de relaciones espaciales e intersubjetividad a partir del teatro. Para Sartre, la importancia del teatro se encuentra en mostrar a la persona en situación, como si ella pudiera verse a sí misma desde el exterior, en su vida cotidiana. El teatro de Pirandello, al problematizar las elecciones subjetivas a partir de la intersubjetividad, se propone ser un instrumento de reflexión sobre la complejidad y la ambigüedad de la subjetividad, con reflejos en las decisiones de las personas. A través de los gestos y de las acciones de los personajes y de las relaciones intersubjetivas que se establecen en un determinado espacio escénico, estos dramaturgos afirman la libertad y las posibilidades de elección de los seres humanos. Los teatros pirandelliano y sartreano tienen el objetivo de generar otra realidad con nuevas relaciones intersubjetivas a fin de enriquecer de sentidos la existencia. Esta existencia contendrá marcas de las delimitaciones espaciales de su época y, al mismo tiempo, sobrepasará estos límites en pro de un espacio futuro ampliado que contenga esperanza y solidaridad en nombre de bellas y potentes relaciones intersubjetivas.

**Palabras clave:** subjetividad – Sartre – Pirandello – lazos intersubjetivos – teatro

**Abstract:** In this article, by approaching the work of the playwrights Jean-Paul Sartre and Luigi Pirandello, I will try to compare the notions of spatial relations and intersubjectivity with theater as background. For Sartre the importance of theater is to show the person in situation, as if he/she could see himself/herself from the outside, in his/her daily life. Pirandello's theater, by questioning subjective choices based on intersubjectivity, aims to be an instrument of reflection about the complexity and ambiguity of subjectivity, which reflects on the decisions of people. Through the gestures and actions of the characters and the intersubjective relationships established in a certain scenic space, these playwrights affirm the freedom and the possibilities of human choice. The Pirandellian and Sartrean theaters are intended to generate another reality with new intersubjective relations, so that existence can be enriched with meanings. This existence will contain marks of spatial delimitations of its age and, at the same time, will exceed these limits in favor of an extended future space that contains hope and solidarity in the name of beautiful and powerful intersubjective relations.

**Keywords:** subjectivity – Sartre – Pirandello – intersubjective bonds – theater

Luigi Pirandello y Jean-Paul Sartre fueron dramaturgos que escribieron su obra a partir de la búsqueda de una comprensión de la vida del ser humano inserto en una determinada sociedad. Cada persona nace a partir de una circunstancia histórica que la marca; sin embargo, según el filósofo y dramaturgo Sartre (2005), no estamos totalmente determinados por este contexto. En “El universal singular”, Sartre (2005) escribe sobre la relación dialéctica entre el hombre y la historia, en la cual una persona es siempre fruto de un momento histórico y sus elecciones de vida son siempre

realizadas a partir de esta circunstancia. El ser humano se constituye a partir de su época, pero a través de sus elecciones producirá algo que traspasa este contexto trayendo nuevas ideas y nuevas acciones que transformarán el presente en otra historia. A medida que la persona construye una trayectoria de vida, siempre a partir de este contexto histórico dado, este caminar propio dejará nuevas marcas en la historia; para Sartre (2005: 29), “el hombre es el ser que transforma su ser en *sentido*, el ser por el cual viene el *sentido* al mundo. Este es el sentido de lo universal-singular”. Las delimitaciones del molde del mundo en el cual se nace serán totalmente transformadas por la condición de libertad del ser humano, que lo llevará a realizar elecciones que transformarán estos límites. Una persona, al realizar una elección, elige transformar el mundo y, a la vez, a las personas que están a su alrededor.

Tanto Pirandello como Sartre son dramaturgos del siglo XX que pensaban el mundo a partir de un escenario de desigualdades sociales, guerras, hambre, perversidad y locura. A pesar de estar desilusionados de su época, escribían teatro pues se sentían comprometidos con sus contemporáneos. Además del contexto socio-histórico y político en el cual estaban insertos, sus experiencias de vida están, en el caso de estos dos escritores, totalmente involucradas en sus obras. Se puede decir que aquello que los aproxima es un repudio a las tradiciones, a las convenciones sociales y al encierro de personas que podrían ejercer todas sus potencialidades y su libertad de elección y que están imposibilitadas de hacerlo a causa de otras que ejercen un poder autoritario sobre ellas. Sartre y Pirandello, a partir de sus concepciones teatrales, nos invitan a concebir al dramaturgo como un escritor que lleva al ser humano, en un primer momento, a la reflexión, a verse confrontado con sus cuestiones subjetivas, intersubjetivas e históricas. Después de ser atravesado por esta experiencia de reflexión, que está siempre vinculada con la imaginación, con los afectos, con las creencias y con un posicionamiento político, la persona es impelida a la acción, lo que verdaderamente la definirá como ser humano. Se puede, de esta forma, concebir al dramaturgo como el intelectual de la acción. Su acción se hace a partir de una espacialidad propia y singular que será inventada a partir del trabajo del dramaturgo, del director, del escenógrafo, del iluminador, entre otros, y de los actores.

La cuestión de la espacialidad acerca el teatro de Sartre al teatro de Pirandello, pues los dos escritores consideran a la distancia como constitutiva de su dramaturgia. Sartre (1973) considera que el recurso a la distancia debe estar siempre presente en el teatro para que el espectador pueda experimentar el sentimiento de impotencia frente a

una situación sobre la cual no tiene dominio. Según Sartre (1973: 28) esta distancia en el teatro debe ser aceptada, pues se trata de uno de los pilares del teatro:

me parece que el origen del teatro, el sentido mismo del teatro, es presentar al mundo con una distancia absoluta, una distancia insuperable, la distancia que me separa de la escena, y el actor que se encuentra a una distancia tal que al mismo tiempo yo puedo verlo pero no podría jamás tocarlo ni actuar sobre él.

Existe una especie de teatro que acentúa esta distancia, que es el de *teatro en el teatro*. En Pirandello este efecto potenciador de la distancia puede ser observado en varias de sus piezas, en las cuales hay una representación de una pieza dentro de una segunda pieza. Sartre (1973) nombra este tipo de representación, en la cual los personajes de la obra ven otra obra, de “teatro puro a la segunda potencia”, por presentar una “distancia de segundo grado” (1973: 29). Pirandello, al trabajar con la distancia que está contenida en *el teatro en el teatro*, realiza una ruptura con la dramaturgia de su época. Según uno de los mayores especialistas en Pirandello en la actualidad, el profesor italiano de Historia del Teatro en la Universidad de Torino Roberto Alonge (2009), en los primeros veinticinco años del siglo XX hay una tendencia dramaturgica que puede ser observada en varias partes del mundo y que privilegia la participación de la platea en el espectáculo. Los dramaturgos harán el máximo de esfuerzo para traer la realidad de la vida al mundo del arte. Los futuristas y dadaístas, por ejemplo, pondrán en discusión la génesis teatral exigiendo la colaboración de los espectadores, en un movimiento de exteriorización. Pirandello, para Alonge (2009: 15), no se quedará atrás en esta discusión, sino que la incorporará a su trabajo siempre en el interior de su propia dramaturgia:

Como las vanguardias históricas quieren deshacer el envoltorio del arte para hacer emerger la potencia subversiva de la realidad factual, de las acciones de la vida, Pirandello, por el contrario, está sólidamente anclado en el valor del arte, en su autosuficiencia.

La autosuficiencia del lugar del arte, anclada en una distancia del mundo real y humano, afirma de esta forma la fuerza del teatro como un desdoblamiento de sí mismo. El teatro en el teatro, a pesar de poner en jaque las barreras existentes entre autor/director, autor/escenógrafo, actores/director, actores/platea, actores/personajes, sala/escenario, realidad/ficción, no rompe con la cuarta pared. Lo que Pirandello realiza es un desdoblamiento del hacer teatral en varios niveles, como por ejemplo, una escena

que ocurre en el *foyer* del teatro o en la platea pero en la cual en ningún momento las personas de la platea tienen espacio para interferir en la pieza.

Se puede pensar que en el teatro pirandelliano existe una multiplicación espacial de varias pequeñas cuartas paredes que, en lugar de solicitar la participación del público, proliferan la distancia entre ficción y realidad. Quizás la intención de multiplicar esta cuarta pared en varias téngala intencionalidad de prolongar el efecto de lo irreal sobre lo real. La dramaturgia de Pirandello (1968) consiste en mezclar profundamente, y en varios niveles, la realidad con la ficción para que la realidad pueda tornarse más rica: “El arte (...) libera las cosas, los hombres y sus acciones de las contingencias sin valor, de sus detalles comunes, de obstáculos vulgares o de sus pequeñas miserias” (1968: 24).

Para Sartre (1996: 249), en una pieza de teatro, “el actor es engullido, tragado por lo irreal. No es el personaje que se realiza en el actor, es el actor que se *irrealiza* en su personaje.” El actor, al irrealizarse, efectúa el traspaso de lo real en búsqueda del vacío de significación para iniciar un nuevo sentido tanto para su personaje como para el mundo en que habita. El mundo real, para Sartre (1996: 251), es un mundo desprovisto de belleza estética: “lo real nunca es bello. La belleza es un valor que sólo podría ser aplicado a lo imaginario y que es la nadificación del mundo en su estructura esencial”. Según el filósofo brasileño y profesor de Filosofía de la Universidad Federal de São Carlos, especialista en Sartre, Luiz Damon Moutinho (1995: 132-133):

La nada entendida como el hacia-adonde se da en el movimiento de traspasar [...]; según Sartre, el traspasar se hace siempre, necesariamente, “*para algo*”, y no para nada. O, mejor dicho, se hace siempre para la *nada de algo*. [...]. El ser-en-el mundo, siempre situado, implica una permanente “nadificación” del mundo, es decir, un permanente traspasar el mundo.

Esta nadificación del mundo significa, por un lado, la existencia de un mundo real, pues la negación de un aspecto del mundo se realiza a partir de este mundo real, y, por otro lado, la constitución de un imaginario que consiste en un distanciamiento del mundo real, creando siempre algo nuevo. Sin este distanciamiento, lo real se volvería asfixiante, las relaciones entre los seres humanos serían completamente cerradas en sí mismas y los objetos reales nos solaparían.

El actor pirandelliano debe pasar por un proceso de vaciamiento de su historia de vida, de sus valores, de sus creencias y aspiraciones, para, a partir de ese espacio vacío en su cuerpo, en su mente y en sus emociones, poder componer un personaje. Este es un

proceso trabajoso, que se hace poco a poco y que involucra una cierta magia para atraer al personaje, porque según la profesora brasileña del Departamento de Artes de la Universidad Federal Fluminense, especialista en Pirandello, Marta Ribeiro (2010: 288-289): “[...] el proceso de ‘posesión’ del actor por el personaje no es instantáneo, las criaturas fantásticas del arte deben querer entrar en el cuerpo del actor, deben aceptar la invitación.” Para Alonge (2009), esta nueva teoría actoral pirandelliana, que surge a partir de 1925, privilegia una puesta en escena que será construida en los ensayos, a través del trabajo de interpretación de los actores: “[...] Para Pirandello, lo que cuenta y es decisivo, a fin de cuentas, no es el trabajo abstracto, en la mesa, del escenógrafo, sino el trabajo –no abstracto, sino absolutamente concreto– en presencia del actor, con el cuerpo del actor” (2009: 22). Pirandello, que anteriormente percibía a los actores como una mediación nefasta entre el texto y la platea, que los consideraba un tanto limitados y estereotipados, pasó a verlos como seres inteligentes, intuitivos y, de una cierta manera, como personas especiales que establecen relaciones mágicas tanto con los personajes como con la platea.

Es posible hacer una aproximación entre la teoría actoral pirandelliana y sartriana, pues Sartre (1973: 204) consideraba que “[...] el actor no es, de ninguna manera, un pedazo de materia inorgánica que absorbió el trabajo humano sino un hombre vivo y pensante en el cual la irrealización, cada noche, es una dosis imprevisible de ensayos e invención”. Pero para el dramaturgo francés, no todos pueden ser actores, pues el actor debe poseer una calidad específica tal que no se relaciona con la vocación ni con condiciones facilitadas. Para Sartre (1973: 203), el actor debe crear la condición de “[...] una cierta relación constituida entre lo real y la irrealidad, sin la cual el actor no tendría en mente subordinar el ser al no-ser”. La teoría actoral sartriana concibe que el actor debe lograr irrealizarse todas las noches, en cada sesión del espectáculo, y debe tener el poder de llevar a la platea, de forma colectiva, a esta irrealización. Este proceso debe ocurrir de manera simultánea, pues en la medida en que el actor se irrealiza, volviéndose otro, la platea, en este mismo movimiento, se irrealiza también. Sartre (1973: 207) ve al actor como un realizador delo imaginario, como un “[...] operario especializado en la imaginación: su ser adviene por la socialización de su imposibilidad de ser”. El actor, para Sartre (1973) es una persona inteligente y creativa que tiene la misión de transportar, colectivamente, a la platea hacia el mundo imaginario.

La materia prima del artista es su razón y su imaginación, que, asociadas a la voluntad, generan la obra de arte. La manera en la cual el artista concibe su obra es su

estilo, que para Pirandello (1994: 111) tiene una dimensión mágica: “Desde el comienzo el estilo tiene una virtud mágica”. Al fantasear y construir un universo mágico, el artista se vuelve, él mismo, un ser mágico que instaura una serie de relaciones ilusorias entre sus propios personajes. Pero, según Pirandello (1994: 108), la magia forma parte del propio proceso de creación: “la fantasmagoría no está tanto en el mundo representado – que frecuentemente, repito, tiene la misma consistencia de la realidad– sino en el estilo y en la representación del poeta”.

Pirandello, a través de sus personajes, pone en escena a mujeres y hombres desilusionados, vacíos de esperanza y sin un proyecto futuro en un mundo regido por guerras, saqueos y muertes. En la pieza *Il giuoco delle parti* (1919), traducida de forma brillante al español por el gran especialista argentino en Pirandello, José María Monner Sans, como *Cada cual a su juego* (2009 [1919]), Pirandello, en la voz del personaje Silia, pone en escena la falta de utopías de estos personajes que pasaron por la experiencia de una guerra mundial:

GUIDO: ¿Qué vida desearías?

SILIA: No sé. ¡Cualquiera... y no ésta! ¡Ah, Dios mío, un hálito, al menos un hálito de esperanza que me abriese apenas una hendidura al futuro! ¡Te juro que quedaría quieta aquí y sólo respiraría el consuelo de esta esperanza sin el ansia de asomarme para ver qué me aguarda más allá! (Pirandello, 2009 [1919]: 29)

De la misma manera que Silia está desilusionada con su época, el personaje “El padre” en *Sei personaggi in cerca d'autore* y Garcin en *Huis-Clos*, también se encuentran desilusionados y lo que acerca a estos dos personajes es vivenciar el mismo drama existencial. En *Seis personajes en busca de un autor*, Pirandello nos presenta seis personajes que aparecen, inesperadamente, en un teatro, durante el ensayo de una pieza del propio Pirandello. Los seis personajes reclaman que el director de la pieza escriba su historia de vida, pues se quejan de haber sido dejados de lado por un autor, literalmente cajoneados. Argumentan que, como ya habían sido credos por la fantasía de un autor, ellos ya existían, incluso contra la voluntad de su autor y, por el hecho de existir exigían el derecho a vivir su historia en el escenario. Esta pieza desarrolla cuestiones muy relevantes, como el proceso de creación del dramaturgo, la defensa del derecho a existir, el conflicto entre concepciones de verdad distintas, el plano de la ficción invadiendo el plano de la realidad y el conflicto entre actores, director y personajes, entre otras. En la siguiente parte del diálogo del personaje “El Padre”, se puede observar el sufrimiento de la toma de conciencia de la paradoja que existe entre una vida que, al principio, tiene

innumerables posibilidades y el hecho de quedar fijado por la mirada del otro en una única forma y ser juzgado por esto:

EL PADRE: El drama para mí está todo ahí, señor: en la convicción que tengo que cada uno de nosotros –vea– cree ser “uno”, pero no es verdad: es “muchos”, señor, “muchos”, según todas las posibilidades de ser que existen en nosotros: “uno” como este, “uno” como aquel – ¡diferentísimos! Y con la ilusión, mientras tanto, de ser siempre “uno para todos”, y siempre “este uno” que creemos ser, en todos nuestros actos. ¡No es verdad! ¡No es verdad! Percibimos bien esto cuando, en alguno de nuestros actos, por un hecho muy infeliz, quedamos, de repente, como enganchados y suspendidos; percibimos, quiero decir, que no estamos por completo en aquel acto, y que sería, por lo tanto una injusticia atroz ser juzgados sólo por él, quedando enganchados y suspendidos, en la picota, por toda una existencia entera, ¡como si toda ella se resumiera en aquel acto! (Pirandello, 2010 [1921]: 220).

*A puerta cerrada*, pieza escrita por Sartre en un acto, empieza con el personaje Garcin entrando en un salón estilo Segundo Imperio y siendo guiado por el criado que le mostrará el lugar en la cual se quedará. Garcin sabrá que en este lugar no hay espejos, ni ventanas, ni camas, ni cepillo de dientes, ni interruptor para apagar la luz. *A puerta cerrada* es una pieza que pone en escena una situación límite en la cual los tres personajes viven la experiencia de encontrarse encerrados en un espacio físico limitado y cerrado, obligados a convivir unos con otros para siempre. Esta es la pieza de Sartre que lleva la cuestión del espacio escénico a su límite. Este espacio cerrado tiene el objetivo de potenciar al infinito un momento histórico en el cual no hay perspectiva de horizonte futuro más allá de aquellas paredes; quizás sea por esta razón que este espacio es denominado “infierno”. El personaje sartreano Garcin sufre de la misma forma que el personaje pirandelliano “El Padre” porque durante toda su vida se vio como un héroe, pero a partir de una única acción será juzgado por los otros como un desertor:

GARCIN: Escucha, cada uno tiene su objetivo en la vida, ¿O no? Yo no daba la mínima para el dinero tampoco para el amor. Yo quería ser un hombre. Un hombre duro. Aposté todo en un único caballo. ¿Será que es posible ser un cobarde, si se eligió los caminos más peligrosos? ¿Será que se puede juzgar una vida entera por un único acto? (Sartre, 1947: 165).

Lo trágico de estos personajes, Garcin y “El Padre”, consiste en el hecho de haber quedado paralizados por una mirada externa en una única posibilidad de ser para el resto de sus vidas, sin ninguna posibilidad de cambio. *Seis personajes en busca de un autor* y *A puerta cerrada* son piezas que se sitúan en un movimiento contrario al teatro naturalista, al teatro burgués o a lo que hoy llamaríamos teatro “comercial”, y contrario también al estrellato de una actriz principal o un actor principal. Fundamentalmente,

ambas piezas poseen una concepción del espacio escénico que está íntimamente ligada a la constitución de la subjetividad y sus desdoblamientos intersubjetivos. *Seis personajes y A puerta cerrada* fueron escritas en un contexto de guerra quizás para presentar una situación límite en la cual no había salida para los personajes. Pero presentar esta situación límite en el teatro es paradójico, pues a pesar de los seis personajes pirandellianos que se quedaron para siempre petrificados en su drama y de los tres personajes sartreanos que se quedaron encerrados en el “infierno” sin posibilidad de fuga, la elección estética por un arte de lo colectivo y de la acción es una forma de llamado a la platea para que, a partir de lo inesperado, se abra una puerta hacia el futuro.

Sartre (1973) afirma que, al estar fijados en sus papeles de “cobarde”, “asesina” e “infanticida”, los tres personajes de *A puerta cerrada* están muertos. Según el dramaturgo francés, el objetivo de la pieza es mostrar que quien se cristaliza en un único papel está muerto, pues, según Sartre, estar vivo significa estar en constante transformación:

De forma que, en verdad, como estamos vivos, yo quise mostrar por el absurdo la importancia en nosotros de la libertad, quiero decir, la importancia de cambiar los actos por otros actos. No importa cuál sea el círculo infernal en el cual vivimos, yo pienso que somos libres para romperlo. Y si la gente no lo rompe, es que también permanece libremente en él. De tal manera que se sitúan libremente en el infierno. (Sartre, 1973: 239)

Por su parte, Pirandello, en *Seis personajes*, aceptará el “ser” del personaje negando su “drama”, o sea, su “razón de ser”. Por la misma razón que Sartre se niega a aceptar los papeles de “cobarde”, “asesina” e “infanticida” para los personajes de *A puerta cerrada*, Pirandello se niega a aceptar el drama de sus personajes por estar limitados a la defensa de su ser “El Padre”, “La Madre”, “La Hijastra”, “El Hijo”, “El Pibe”, “La Nena”. El personaje de “El Hijo” será el único personaje que niega su papel fijo como el papel de “hijo”; él no defiende el drama de su personaje, pues no quiere esta determinación que haría de él solamente un papel a representar. El personaje “El Hijo” explica enfáticamente al director la razón por la cual se niega a representarlo: “[...] ¡yo soy un personaje ‘no-realizado’ dramáticamente; y que me siento mal, muy mal, en la compañía de ellos! ¡Déjenme en paz!” (Pirandello, 2010 [1921]: 222). Según Alonge (2010: xxiv), “la renuncia de la historia de los seis personajes es la renuncia a todo el teatro burgués”.

Tanto el teatro de Pirandello como el teatro de Sartre afirman lo imaginario como potencia de creación, inventan nuevos espacios escénicos, hacen coexistir niveles

de realidad y de ficción, ambos verdaderos, presentan al ser humano como con múltiples posibilidades de ser, y, por fin, desvelan lo extraño de “verse” vivir, de ser diferentes para los otros de como ellos mismos se ven. Para Pirandello la tragedia de la vida consiste justamente en la toma de conciencia de vivir uno de los posibles en el lugar de muchos. Lo que puede ser paradójico es que el teatro pirandelliano y sartreano presenta al hombre en una situación límite, “sin salida”, para su vida, que es, a la vez, un llamado a la libertad del ser humano. Al presentar en el teatro a una persona que realiza una elección, por más atroz que esta sea, la intención es evidenciar la acción libre de la elección, incluso en épocas difíciles, y esta elección involucra a toda la humanidad. Pirandello, a pesar de la guerra y de sus dos hijos en la línea de frente, tiene un período de producción dramaturgica increíble. Será a pesar de la Primera Guerra Mundial o quizás a partir de ella que Pirandello cree obras de arte autónomas que se vuelven contra esta humanidad que elige matarse y practicar toda una serie de atrocidades contra sí misma. La supremacía y la autosuficiencia del arte defendidas por Pirandello afirman lo imaginario como productor de una nueva realidad y una nueva vida. Termino esta ponencia con la frase de un gran poeta brasileño, Manoel de Barros (1996: 67): “Todo lo que no invento es falso.”

## **Bibliografía**

### **Fuentes**

- Pirandello, Luigi (1968). *Ensayos*. Madrid: Guadarrama.  
----- (1994 [1908]). *El humorismo*. Buenos Aires: Leviatan.  
----- (2009 [1919]). *Cada cual a su juego*. Traducción y prólogo de José María Monner Sans. Buenos Aires: Losada.  
----- (2010 [1921]). “Sei personaggi in cerca d’autore”, en *Tutto per bene. Come prima, meglio di prima. Sei personaggi in cerca d’autore. Maschere nude IV*. Milano: Arnoldo Mondadori.  
Sartre, Jean-Paul (1947a). *Théâtre : Les Mouches, Huis-Clos, Morts sans sépulture, La Putain Respectueuse*. Paris: Gallimard.  
----- (1947b) “Huis-Clos”, en *Théâtre: Les Mouches, Huis-Clos, Morts sans sépulture, La Putain Respectueuse*. Paris: Gallimard.  
----- (1973). *Un théâtre de situations*. Paris: Gallimard.  
----- (1996 [1940]). *O imaginário*. São Paulo: Ática.  
----- (2005). “El universal singular”, en *Kierkegaard vivo: una reconsideración*. Madrid: Encuentro: 11-38.

### **Estudios**

- Alonge, Roberto (2009). “A experiência do director”. *Artistas Unidos Revista: voltar a Pirandello*, 24: 12-18.  
Alonge, Roberto (2010). “Introduzione”, en Pirandello, Luigi: *Tutto per bene. Come prima, meglio di prima. Sei personaggi in cerca d’autore. Maschere nude IV*. Milano: Arnoldo Mondadori: v- xxxii.

Barros, Manoel de (1996). *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record.

Moutinho, Luiz Damon Santos (1995). *Sartre: Psicologia e Fenomenologia*. São Paulo: Brasiliense/ FAPESP.

Ribeiro, Martha (2010). *Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba*. São Paulo: Perspectiva / FAPESP.

## Reflexiones sobre la traducción de *thymós* en *Medea* de Eurípides

Marcela Coria  
Universidad Nacional de Rosario  
coriamarcela@hotmail.com

**Resumen:** El sustantivo *thymós* se registra nueve veces en *Medea* de Eurípides (vv. 8, 108, 310, 639, 865, 879, 1056, 1079 y 1152). Etimológicamente, de acuerdo con Chantraine, no es segura su relación con el sánscrito \**dhūmá* y el latín *fumus*, tantas veces reiterada; más bien podría relacionarse con *thýein*, “lanzarse con furor”, verbo que se aplica, por ejemplo, al guerrero. *Thymós* alude a un principio vital, a la sede de los sentimientos y particularmente de la cólera, pero en tanto remite a una capacidad que impulsa al agente a la acción, esta capacidad no está desprovista de componentes racionales. Por lo tanto, suele traducirse como “ardor”, “coraje”, “ánimo”, “cólera”, términos que claramente no son sinónimos entre sí ni tienen las mismas connotaciones. Las dificultades en la traducción de este sustantivo se deben a que, en realidad, no tiene un equivalente exacto en español que pueda ser empleado en todos los contextos. Teniendo esto en cuenta, en este trabajo se plantearán algunas reflexiones acerca de la traducción de *thymós* en cada contexto en que el sustantivo aparece en *Medea* de Eurípides, a los fines de evaluar qué significa y qué connotaciones tiene en esta obra.

**Palabras clave:** *thymós* – *Medea* – Eurípides – traducción

**Abstract:** The noun *thymós* occurs nine times in Euripides’ *Medea* (vv. 8, 108, 310, 639, 865, 879, 1056, 1079 and 1152). Etymologically, according to Chantraine, its relationship with Sanskrit \**dhūmá* and Latin *fumus*, which has been frequently repeated, is not sure; more probably, the term is related to *thýein*, “pounce with furor”, verb that is used, for example, in reference to a warrior. *Thymós* alludes to a vital principle, to the seat of the feelings and particularly of wrath, but as far as it refers to a capacity that impels the agent to the action, this capacity is not devoid of rational elements. Therefore, this word is often translated into Spanish as “ardor”, “coraje”, “ánimo”, “cólera”, terms which clearly are neither synonyms nor have the same connotations. The difficulties found in the translation of this noun are originated in the fact that in Spanish it doesn’t really have an exact equivalent which could be used in every context. Having this in mind, in this article we will lay out some reflections about the translation of *thymós* into Spanish in each context in which it occurs in Euripides’ *Medea*, in order to evaluate what it means and which connotations it has in this play.

**Keywords:** *thymós* – *Medea* – Eurípides – translation

Durante largo tiempo, *Medea* fue considerada una tragedia de pasiones, en gran parte debido a la interpretación platónica del famoso monólogo de la heroína que ocupa los vv. 1021-1080 –y sobre todo los tres versos finales, que han sido citados (y muchas veces mal citados), ya desde la Antigüedad<sup>1</sup>– por parte de Galeno, que vio en él un conflicto interior entre razón y pasión, y lo describió en los términos de la tripartición platónica del alma en *República* IV (436a-441c) y la analogía del caballo y el auriga del

---

<sup>1</sup> Como afirma Kovacs (1986: 351-352), “the passage has suffered not only from the misapplication but also from the inaccurate citation of the quoters.” En la misma línea, sostiene Mastrorarde (2002: 344): “a familiar quotation often takes on a life of its own and suffers modification when repeated in isolation of its context”.

*Fedro* (253d ss.).<sup>2</sup> Esta interpretación fue retomada en el siglo XX por algunos estudiosos que la reforzaron,<sup>3</sup> descuidando a veces el resto de la obra y encerrando en estrechos límites a un personaje tan complejo como Medea. Resumidamente, la clave no sólo del personaje sino también de la obra entera sería el conflicto interior y moral, y la lucha entre la pasión y la razón expresados en este monólogo de Medea, uno de los más célebres de la Antigüedad, el cual constituiría el punto culminante de la pieza y, además, un aporte al debate desarrollado en los últimos años del siglo V a.C. acerca de la capacidad de la razón para controlar la pasión.

En esta interpretación ha desempeñado un papel no menor la traducción del v. 1079. Este verso, fuera de contexto, y debido precisamente a la forma en que ha sido traducido tradicionalmente a las lenguas modernas, se ha convertido en una especie de frase proverbial para afirmar el triunfo de la pasión sobre la razón (Stanton, 1987: 106), y ha sido motivo de controversias entre los filólogos y críticos por las lecturas de los manuscritos<sup>4</sup> y las posibles modificaciones que las frecuentes citas hayan podido producir en el pasaje. En este verso se destaca el sustantivo *thymós*, uno de los conceptos más importantes en relación con el conflicto entre razón y pasión. Una rápida revisión de varias traducciones del pasaje nos muestra que, en general, en ellas predominan claramente, para *thymós*, términos vinculados con el componente pasional e incluso irracional de Medea. Algunos ejemplos: Méridier (1970<sup>7</sup> [1926]) traduce “passion”; Podlecki (1991), “spirit”; Collier y Machemer (2006), “angry passions” y “emotions of misrule”; Cerbo (1997), Cantarella (1985) y Correale (2008), “passione”; Guelerman (2007) y Granero (1974), “pasión”; Nápoli (2007), “corazón”<sup>5</sup>; Rodríguez Cidre (2010), “ánimo” y López Férez (2000) y Alemany y Bolufer (1998), incluso, “ira”.

Ahora bien, aunque probablemente ésta es la aparición más significativa del término en *Medea* de Eurípides por la influencia que ha tenido en la interpretación de la

<sup>2</sup> Galeno, *De Placitis Hippocratis et Platonis*, III.3, 14-16 (306K); cf. III.4, 23 (317K) ss., III.7, 14-16 (338K), IV.2, 27 (372K), IV.6, 19 (408K) ss.

<sup>3</sup> Snell (1964) y Schlesinger (1966), por ejemplo.

<sup>4</sup> En efecto, el pasaje presenta problemas textuales que, por razones de espacio, no podemos desarrollar aquí. Simplemente mencionaremos que los tres versos finales del monólogo son suprimidos en la edición de Diggle (1984) pero conservados por Mastronarde (2002), Van Looy (1992) y Page (1964<sup>2</sup> [1938]). Pensamos, con Stanton (1987), que es mejor conservar los versos tal como están, dado que el final del monólogo no hace sino reafirmar los planes de venganza de Medea y por lo tanto son coherentes con la tercera y última vuelta de la heroína a sus planes anteriores (vv. 1059-1080). En este trabajo utilizaremos la edición de Mastronarde (2002). Todas las traducciones citadas son de la autora, excepto indicación contraria.

<sup>5</sup> Este estudioso explica que ha traducido *thymós* como “corazón” ya que en español es el corazón el que se considera como “sede del amor, de la ira y de todas las demás pasiones” (Nápoli, 2007: 141, n. 127).

obra en su totalidad, ciertamente no es la única. *Thymós* se reitera una vez más también en el célebre monólogo (v. 1056) y otras siete veces en esta tragedia (vv. 8, 108, 310, 638-9, 865, 879 y 1152). Etimológicamente, de acuerdo con Chantraine (1966: 446), no es segura la relación de este término con el sánscrito \**dhūmá* y el latín *fumus*, tantas veces reiterada, a pesar de la existencia de *thymiân* (“humar”, “quemar incienso”); más bien podría relacionarse con *thýein*, “lanzarse con furor”, verbo que se aplica, por ejemplo, al guerrero. *Thymós* alude a un principio vital, a la sede de los sentimientos, las pasiones y las emociones, y particularmente de la cólera. Es “corazón”, en tanto en español, como sostiene Nápoli (2007: 141, n. 127), el corazón se considera como la “sede del amor, de la ira y de todas las demás pasiones”. Es “alma”, pero se distingue de *psykhé*, que puede designar las almas de los muertos. Y en tanto remite a una capacidad que impulsa al agente a la acción, el concepto no está desprovisto de componentes racionales. En Platón, el *thymós* o lo *thymoeidés* es una de las tres partes del alma, sede de las pasiones nobles. *Thymós* puede ser, por lo tanto, “ardor”, “coraje”, “ánimo”, “cólera”, términos que claramente no son sinónimos entre sí ni tienen las mismas connotaciones.

Las dificultades en la traducción de este sustantivo se deben a que, en realidad, no tiene un equivalente exacto en español que pueda ser empleado en todos los contextos. Teniendo esto en cuenta, plantaremos a continuación algunas reflexiones sobre la traducción de *thymós* no sólo en el monólogo sino también en los demás contextos en que aparece en *Medea* de Eurípides, a los fines de evaluar qué significa y qué connotaciones tiene aquí este concepto.

\* \* \*

Veamos entonces los pasajes correspondientes, su traducción y una breve contextualización de cada uno de ellos:

1) vv. 6-8: οὐ γὰρ ἂν δέσποιν' ἐμῆ / Μήδεια πύργους γῆς ἔπλευσ' Ἰωλκίας / ἔρωτι  
θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος·

*Pues mi señora Medea no habría navegado hasta los muros del país de Yolco, herida en el corazón por el amor a Jasón.*

En el prólogo, la Nodriza se lamenta por la desdicha de Medea, provocada, según ella, por el *éros* que en su *thymós* despertó Jasón. Aquí, el término *thymós* complementa al verbo *ekpléssein* (“turbar”, “poner fuera de sí”; en voz pasiva, “quedar fuera de sí”, “quedar transportado”; aquí en participio aoristo pasivo), que expresa la fuerza arrolladora con la que el amor se apodera del corazón, en este caso el de Medea.

Nótese que, como sugiere Mastronarde (2002: 164), el acusativo *thymón* podría interpretarse como acusativo de relación con el participio *ekplageîsa* o bien, como lo sugiere ya un uso homérico, como un acusativo del todo y la parte (el acusativo expresa la parte cuando la persona que expresa el todo es el sujeto de una forma verbal pasiva).

2) vv. 106-108: δῆλον δ' ἀρχῆς ἐξαιρόμενον / νέφος οἰμωγῆς ὡς τάχ' ἀνάψει / μείζονι θυμῶι. [...]

*Está claro que elevándose desde su origen una nube de lamentos pronto arderá con mayor ímpetu. [...]*

Todavía en el prólogo, la Nodriza teme las consecuencias del “carácter salvaje” y la “naturaleza feroz” (v. 103) de la abatida Medea. La imagen es altamente poética: los lamentos que profiere Medea, todavía desde el interior, van formando una nube que, en poco tiempo, generará un rayo, un resplandor sobre el fondo oscuro de la nube, que no es otro que la violencia que la Nodriza teme de parte de Medea. El término *thymós* aquí está en dativo, expresando el modo en que se producirá la caída del rayo.

3) vv. 309-310: σὺ γὰρ τί μ' ἠδίκηκας; ἐξέδου κόρην / ὅτῳ σε θυμὸς ἦγεν.

*Tú, ¿en qué me has agraviado? Entregaste a tu hija a quien tu ánimo te indujo.*

En su diálogo con el rey Creonte, temeroso de sufrir algún daño de parte de la extranjera, Medea se defiende para no ser exiliada de Corinto, subrayando que a quien odia no es a él ni a su hija sino a Jasón. Aquí, el *thymós* de Creonte es lo que lo ha impulsado a dar a su hija en matrimonio a Jasón.

4) vv. 638-9, 640-1 y 642-3: μηδέ ποτ' ἀμφιλόγους ὀργὰς ἀκόρεστὰ τε νείκη / θυμὸν ἐκπλήξασ' ἑτέροις ἐπὶ λέκτροις / προσβάλῃ δεινὰ Κύπρις, [...]

*Jamás enojosas iras ni insaciables disputas, turbando mi corazón por otros lechos, me cause la terrible Cipris. [...]*

En el segundo estásimo, el Coro entona un elogio de la *sophrosýne* y señala los peligros de los amores excesivos. Nuevamente, *thymós*, como en el v. 8, complementa al verbo *ekpléssein* (aquí en participio aoristo activo); con ello, las mujeres del Coro retoman la imagen transmitida por la Nodriza en el prólogo (la enajenación de Medea, causada por *éros*), para expresar su deseo de que esto nunca les suceda.

5) vv. 862-865: οὐ δυνάσῃ / παίδων ἰκετᾶν πιτνόντων / τέγξαι χέρα φοινίαν / τλάμονι θυμῶι.

*No podrás, cuando tus hijos caigan suplicantes, teñir tu mano de sangre con ánimo temerario.*

Al final del tercer estásimo, el Coro de mujeres corintias, horrorizadas por los planes filicidas de Medea, se pregunta si efectivamente la extranjera podrá llevarlos a

cabo. Nuevamente, como en el v. 108, *thymós* está aquí en dativo, expresando el modo en que Medea realizará la terrible acción.

6) vv. 879-879: [...] οὐκ ἀπαλλαχθήσομαι / θυμοῦ: [...]

[...] ¿No me liberaré de mi cólera? [...]

La respuesta de Medea a los interrogantes del Coro no se hará esperar. Pocos versos después de la cita anterior, en el cuarto episodio, la heroína, poniendo en marcha sus planes, engaña a Jasón haciéndole creer que ha cambiado de opinión y que acepta con gusto sus nuevas bodas. Aquí el término *thymós* está en genitivo separativo, en relación con la semántica del verbo *apallássein* (“alejar, apartar, libertar”, aquí en futuro de voz pasiva).

7) v. 1056-1057: ἄ ἄ· μὴ δῆτα, θυμέ, μὴ σύ γ' ἐργάσῃ τάδε· / ἕασον αὐτούς, ᾧ τάλαν, φεῖσαι τέκνων·

¡Ay, ay! No, ánimo mío, no lo hagas, déjalos, desdichado,<sup>6</sup> exime a tus hijos.

Ya en su monólogo, Medea expondrá su conflicto interior, en un vaivén entre la imposibilidad de dejar impune la *atimía* que ha sufrido de parte de Jasón y el profundo dolor que le provocará la muerte de sus hijos, que es parte esencial de sus planes de venganza. A la interjección reduplicada y *extra metrum* (â â) se une la repetición enfática de la negación *mé* para dar un tono altamente patético al pasaje. El apóstrofe al *thymós*, que es un lugar común en la tradición poética ya desde Homero,<sup>7</sup> sirve para caracterizar a la nieta de Helios como un personaje heroico, uno de sus rasgos sobresalientes.

8) v. 1078-1080: καὶ μανθάνω μὲν οἶα δοῶν μέλλω κακά, / θυμὸς δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων, / ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.

*Y comprendo qué daño estoy por hacer, pero quien domina mis deliberaciones es el ánimo, que es causa de las mayores desgracias para los hombres.*

Al final de su monólogo, en estos famosos versos se evidencia que Medea ya ha decidido su curso de acción: matará a sus hijos para vengar la ofensa sufrida por parte de Jasón. Evidentemente, *thymós* tiene aquí el mismo sentido que en la cita anterior, v. 1056, ya que es altamente dudoso que el público pudiera comprender dos sentidos distintos del mismo término en sólo veinte versos.<sup>8</sup> Es su *thymós* heroico lo que la

<sup>6</sup> El vocativo *tálan* no se refiere a Medea, como se lee en algunas traducciones, sino a *thymé*, dado que *tálan* es un adjetivo de género masculino, como *thymós*.

<sup>7</sup> *Odisea*, XX.18. También aparece en *Teognis*, 213, 695, 877 y 1029.

<sup>8</sup> Para una opinión contraria, cf. Cassanello (1970: 116): “il *thymós*, di cui parla Medea al vs. 1079, non è più l’organo, la sede delle emozioni, come al vs. 1056, ma rappresenta la passione, il furore di Medea,

impulsa a actuar, a seguir adelante con su intención filicida a pesar del dolor que esto le causará a ella misma. El adjetivo posesivo *emôn* implica que esos planes (*bouleúmata*) son particulares, propios de Medea, y, por lo tanto, también *thymós* se refiere estrictamente a la protagonista (Stanton, 1987: 100). Esto es significativo porque evidencia que la lectura de estos versos no debe ser entendida en abstracto, como se ha hecho a veces, como una constante filosófica aplicable a cualquier ser humano, sino en concreto al caso de Medea, quien, ciertamente, no es un ‘ser humano’ común sino un personaje muy complejo y estrechamente relacionado con las divinidades.

9) v. 1151-1153: [...] Οὐ μὴ δυσμενῆς ἔσῃ φίλοις, / παύσῃ δὲ θυμοῦ καὶ πάλιν στρέψεις κάρα, / φίλους νομίζουσ' οὐσπερ ἄν πόσις σέθεν,  
 [...] *No seas hostil con mis seres queridos, apacigua tu ira y vuelve de nuevo tu cabeza, considerando queridos a quienes así los considera tu esposo.*

El Mensajero, en su relato de la horrible muerte del rey Creonte y su hija, refiere estas palabras de Jasón a la princesa corintia, pronunciadas en el momento en que ésta ve con evidente disgusto que llegan los hijos de su esposo con presentes para ella. Jasón intercede por los niños pidiendo a su nueva esposa que deponga su hostilidad y su rechazo y reciba los presentes. Por lo tanto, aquí *thymós*, que indica la actitud de la princesa ante los niños, tiene una connotación fuertemente negativa.

El análisis precedente nos permite realizar algunas reflexiones acerca de la traducción de *thymós* en *Medea* de Eurípides, en estrecha relación con la significación que el término adquiere en cada contexto. En los pasajes 1) y 4), bastante similares entre sí, la traducción “corazón” responde al hecho de que, en nuestra cultura, el corazón es metafóricamente considerado la sede del amor (incluso del extravío amoroso que mencionan la Nodriza y el Coro) y de los sentimientos y emociones en general; frases como “partirle el corazón a alguien” o “entregarle el corazón a alguien” o “no tener corazón” parecerían demostrarlo. Aquí, la mayor fuerza expresiva la tiene el verbo *ekpléssein*, que alude a la enajenación, al estar fuera de los cabales, a la idea de ser golpeado o herido por una emoción súbita y arrolladora. Tanto para la Nodriza como para el Coro, *éros* o su correlato Cipris/Afrodita producen efectos devastadores en el *thymós*. Medea ha sido víctima de ellos y el Coro desea no serlo; Eurípides volverá a utilizar este verbo nada menos que en el prólogo de *Hipólito* (v. 38), en boca de

---

correspondenti al suo stesso carattere.” Para esta autora, el término *thymós* tiene dos significados en el monólogo, lo cual le permite decir que Eurípides juega con este desplazamiento semántico, esta duplicidad semántica.

Afrodita, cuando ésta relata la pasión de la que ha sido presa Fedra en virtud de sus designios. Precisamente, para la Nodriz, el hecho de que el “corazón” de Medea, en tanto sede de sus emociones, haya sido extraviado, dislocado, herido, por el *éros* hacia Jasón es el origen de todos los males que se desarrollarán en la pieza y que ella anuncia, con temor, ya desde el comienzo.

En los pasajes 6) y 9), en cambio, *thymós* alude a un sentimiento hostil, violento, de aversión y disgusto, y por lo tanto, a nuestro juicio, puede traducirse legítimamente aquí como “ira” o “cólera”, sentido que se reitera en *Ilíada*, por ejemplo cuando, en el episodio de la embajada a Aquiles, Fénix le ruega al Pélida que “deponga su cólera” (IX.496), o cuando Odiseo menciona el *thymòs mégas* de los reyes (II.196). Los antecedentes épicos de este sentido del término sugieren que el *thymós* es un atributo de los héroes, como Aquiles o Medea, y de los reyes, como la princesa corintia. Pero hay una diferencia importante entre los motivos de ambos *thymoí*: la cólera de la que Medea es capaz (y tanto la Nodriz como Jasón lo saben bien) se origina en la *atimía* que ha recibido de parte de Jasón; es un *thymós* poderoso, masculino, inflexible, violento, guerrero como el de los héroes épicos,<sup>9</sup> obstinado como el de Áyax o Aquiles, y ella, como ellos, no puede soportar ver su *timé* menoscabada ni la risa de sus enemigos, como reitera en varios pasajes.<sup>10</sup> El origen de la cólera de la princesa, en cambio, es la visión de los hijos de la primera esposa de quien será su marido; el suyo es un *thymós* ligado a los celos, a su deseo femenino, y se doblegará fácil y rápidamente, sin violencia, ante la simple palabra de Jasón.

En los pasajes 2) y 5), *thymós* aparece en dativo expresando el modo en que se realiza la acción indicada por el verbo. En el primero de ellos, hemos preferido “ímpetu” debido a que la referencia es, metafóricamente, a cómo arderá el rayo producido por la negra nube de lamentos de Medea, es decir, qué grado de violencia tendrá la represalia que tomará la protagonista contra sus enemigos. En este sentido, no sería descabellado recordar muy brevemente la omnipresencia y la importancia de Zeus en la obra. Porque Zeus, tal como lo indica la etimología de su nombre,<sup>11</sup> es el dios de luz, del cielo sereno y el rayo, y también es el dios que vela por el mantenimiento de los juramentos (v. 170), tema central en esta tragedia. En efecto, el tema de los juramentos

---

<sup>9</sup> Para un análisis de este término en Eurípides en comparación con el sentido que éste tiene en la épica, cf. Foley (1989: 69-70)

<sup>10</sup> El temor a ser objeto de risa para sus enemigos es manifestado por Medea varias veces, en los vv. 381-383, 404-406, 782, 794-797, 1049-1050, 1354-1355 y 1362.

<sup>11</sup> Cf. Chantraine (1968: 399).

violados es un factor clave en la totalidad de la pieza, dado que constituye la causa de la situación de Medea al inicio de la obra y, en última instancia, lo que la lleva a perpetrar su venganza. Pero si en 2) la modalidad que expresa el dativo se relaciona con un ente inanimado, el rayo, y por eso “ímpetu” parece una traducción adecuada, en 5), en cambio, la referencia es al modo en que Medea podrá realizar el doble filicidio; por ello, en este contexto es preferible, creemos, “ánimo” en tanto impulso para la acción, traducción que, como veremos en el párrafo siguiente, se reiterará en el contexto del monólogo. También en 3) hemos preferido esta última traducción; puede verse aquí cómo *thymós*, a diferencia de interpretaciones que vinculan este término estrictamente con lo irracional, alude a una decisión plenamente racional: la de Creonte de celebrar las bodas de su hija con Jasón. En este sentido, *thymós* es, en este pasaje, a diferencia de 1) y 4), la sede del pensamiento.

Por último, en los dos pasajes pertenecientes al monólogo, 7) y 8), en los que la significación de *thymós* es, insistimos, la misma, la traducción más adecuada del término, a nuestro juicio, es, al igual que en 3) y 5), “ánimo”. El *thymós* de Medea no es la sede del amor maternal, sino, de acuerdo con el sentido tradicional del término, *i. e.*, una fuerza que subyace a la acción (Michellini, 1989: 126, n. 53), la fuerza que la impulsa a actuar, a mantenerse firme en sus propósitos, a reafirmarse en su decisión de matar a sus hijos (Stanton, 1987: 106). Por ello, no parece adecuada la traducción de *thymós* como “ira” o “cólera” en el pasaje 8); este *thymós* no es una pasión irracional ni, mucho menos, una parte del alma de la protagonista, la parte irracional.<sup>12</sup> El *thymós* de Medea no es el *thymós* de Platón en *República*, sino una capacidad de Medea que puede razonar (en sentido práctico) y sentir al mismo tiempo (Foley, 1989: 72). En tanto constituye la sede de las emociones y las pasiones –el componente volitivo del alma– designa la fuerza o capacidad que, repetimos, dirige e impulsa a Medea a la acción, sin connotaciones negativas –algo ciertamente distinto de la “ira”, traducción esta última que apoya la interpretación tradicional mencionada al comienzo de este trabajo.<sup>13</sup> El *thymós* es una capacidad en la que se conjugan al mismo tiempo la razón y la pasión, lo racional y lo irracional. Que no es plenamente irracional, lo hemos visto en el pasaje 3): indudablemente, Creonte utiliza la razón para decidir el matrimonio de su hija con Jasón; y que no es plenamente racional, lo hemos visto en los pasajes 1) y 4), donde

<sup>12</sup> Por eso no coincidimos con Solana Dueso (2007: 33-34), cuando sostiene que Medea se ve “empujada al territorio de la irracionalidad, al espacio salvaje de la alegalidad y la anomia”.

<sup>13</sup> En este sentido, señala Foley (1989: 70): “it is better to categorize *thymós* in the monologue not as ‘irrational passion’ or ‘rage’ but as a capacity located in Medea that directs her to act”.

alude a la sede del amor y los sentimientos que a veces el agente padece a pesar de sí mismo y no porque lo desee. Como sabemos por el pasaje 7), en la apelación a su *thymós*, Medea y su *thymós* son exactamente lo mismo (Stanton, 1987: 106); por ello es inexacto proponer que ella sucumbe a su *thymós* o que su *thymós* la dobliga, algo que parecen sugerir varias traducciones modernas del v. 1079. El *thymós* de Medea controla, domina, ejerce su poder para que ésta pueda seguir adelante con sus planes, interpretación que negaría la existencia, en este pasaje, de un conflicto entre pasión y razón. De este modo, el conflicto interior de Medea, más que como una lucha entre su deseo de venganza y su amor maternal, o entre pasión y razón, puede interpretarse como originado en la tensión entre su conocimiento, intelectual, deliberado, reflexionado, de qué consecuencias terribles la acción que va a perpetrar tendrá para ella y la inevitabilidad de esta acción, que le impone su código heroico, masculino, y su *thymós* también heroico (Correale, 2008: 140, n. 47). De allí la desesperación de la heroína y sus vaivenes, de allí su dolor y su tragedia.

\* \* \*

Como hemos visto, el sustantivo *thymós* designa a la vez nociones bastante diferentes, desde la sede de los sentimientos y emociones hasta la sede de los pensamientos; además, algunas veces tiene una connotación claramente negativa y otras no. De allí que no pueda traducirse de la misma manera en todos los contextos en los que aparece; de allí que sea necesario evaluar todos los matices y todas las alternativas antes de escoger una en particular, y de allí también, finalmente, que su traducción, no sólo en *Medea* de Eurípides sino también en otras obras literarias o filosóficas de la Grecia antigua, merezca algunas reflexiones. Esperamos que las contenidas en este trabajo contribuyan, por lo menos, a hacer visible esta cuestión en una pieza tan relevante para el teatro occidental.

## Bibliografía

### Fuentes

- Mastrorarde, Donald John (2002). *Euripides. Medea*. Cambridge: Cambridge University Press.  
Diggle, James (1984). *Euripidis Fabulae I*. Oxford: Clarendon Press.  
Mérider, Louis (1970<sup>7</sup> [1926]). *Euripide. Tome I*. Paris: Les Belles Lettres.  
Page, Denys Lionel (1964<sup>2</sup> [1938]). *Euripides. Medea*. Oxford: Clarendon Press.  
Van Looy, Herman (1992). *Euripides. Medea*. Stuttgart-Leipzig: Teubner.

### Traducciones

- Alemany y Bolufer, José (1998). *Eurípides. Tragedias*. Traducción de J. Alemany y Bolufer, prólogo de C. García Gual, Madrid: Edaf.
- Cantarella, Raffaele (1985). *Euripide. Medea. Ippolito*. Traduzione de R. Cantarella, Introduzione, note e commento di M. Cavalli, a cura di D. Del Corno. Milano: Mondadori.
- Cerbo, Ester (1997). *Euripide. Medea*. Introduzione e premessa al testo di V. di Benedetto, traduzione e appendice metrica di E. Cerbo, note di E. Cerbo e V. di Benedetto, con un nuovo commento su alcuni studi recenti a cura di V. di Benedetto. Milano: Bur.
- Collier, Michael y Machemer, Georgia (2006). *Euripides Medea*. Oxford: Oxford University Press.
- Correale, Laura (2008). *Euripide Medea*. Introduzione di B. M. W. Knox, traduzione e cura di L. Correale. Milano: Feltrinelli.
- Granero, Ignacio (1974). *Eurípides. Medea*. Versión directa del griego y notas de I. Granero, introducción de D. Scaramella. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Guelerman, César (2007). *Eurípides. Medea*. Traducción, estudio preliminar y notas de C. Guelerman. Buenos Aires: Biblos.
- López Férez, Juan Antonio (2000). *Eurípides. Tragedias I*. Edición y traducción de J. A. López Férez. Madrid: Cátedra.
- Nápoli, Juan Tobías (2007). *Eurípides. Tragedias I*. Introducción, traducción y notas de J. T. Nápoli. Buenos Aires: Colihue.
- Podlecki, Anthony J. (1991). *Euripides' Medea*. Translated with an Introduction and notes by A. J. Podlecki. Newburyport: Focus Classical Library.
- Rodríguez Cidre, Elsa (2010). *Eurípides. Medea*. Introducción, traducción y notas de E. Rodríguez Cidre. Buenos Aires: Losada.

### Estudios

- Cassanello, María Teresa (1970). "Alástor, thymós, boúleuma nella Medea di Euripide: analisi semiologica". *Mythos. Scripta in honorem Marii Untersteiner*: 107-120.
- Chantraine, Pierre (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck.
- Foley, Helene (Ed.) (1989). "Medea's Divided Self". *Classical Antiquity*. 8, 1: 61-85.
- Kovacs, David (1986). "On Medea's Great monologue". *The Classical Quarterly*, New Series. 36, 2: 343-352.
- Michelini, Ann N. (1989). "Neophron and Euripides' Medeia 1056-80". *Transactions of the American Philological Association*, 119: 115-135.
- Schlesinger, Eilhard (1966). "Zu Euripides' Medea". *Hermes*. 94: 26-53.
- Snell, Bruno (1964). *Scenes from Greek Drama*. Berkeley: University of California Press.
- Solana Dueso, José (2007). "La philía entre éros y díke". *Convivium*. 20: 23-36.
- Stanton, Greg R. (1987). "The End of Medea's Monologue: Euripides, Medea, 1078-1080". *Rheinisches Museum für Philologie*. 130: 97-106.

## Reflexiones sobre la articulación vanguardia / post-vanguardia en la historia del teatro

Jorge Dubatti  
Instituto de Artes del Espectáculo / Universidad de Buenos Aires  
jorgeadubatti@hotmail.com

**Resumen:** Este artículo reflexiona sobre vanguardia histórica y post-vanguardia en tanto conceptos aplicados a la historia del teatro desde la teoría y la metodología del Teatro Comparado. Se realiza una revisión metacrítica de autores que han teorizado sobre la vanguardia. Se avala con críticas la tesis de Peter Bürger. Se define a la vanguardia histórica como el conjunto de concepciones y prácticas teatrales en torno de un doble fundamento de valor (fusión de arte-vida y lucha contra la institución-arte), surgido a fines del siglo XIX y consolidado en las primeras décadas del siglo XX. Se afirma que después del “big bang” de la vanguardia histórica, el arte y el teatro ya no pueden ser los mismos. Se define a la post-vanguardia como otro conjunto de prácticas y concepciones que, desde fundamentos de valor diferentes a los de la vanguardia histórica, se apropia como legado de las concepciones y las prácticas de ésta. Se sostiene que una amplia zona del teatro del siglo XX y del siglo XXI es resultado de la productividad de la vanguardia en la post-vanguardia. Se caracterizan tres campos procedimentales de la vanguardia histórica, reelaborados en la post-vanguardia, de los que se desprenden tres modos de lectura de la poética.

**Palabras clave:** vanguardia histórica – post-vanguardia – historia teatral – campos procedimentales – teatro comparado

**Abstract:** This article reflects on historical vanguard and post-vanguard as concepts applied to the History of Theatre from the theory and methodology of Comparative Theatre. In first place a metacritical review of authors who have theorized about vanguard is carried out. The thesis proposed by Peter Bürger is endorsed with criticism. Historical vanguard is defined as the set of theatrical conceptions and practices around a double value foundation (fusion of art-life and struggle against art institution), emerged at the end of the Nineteenth Century and consolidated in the first decades of Twentieth Century. It is claimed that after the “big bang” of historical vanguard, art and theatre can no longer be the same. The post-vanguard is defined as another set of practices and conceptions that appropriates the legacy of historical vanguard from different value foundations. It is argued that a large area of Twentieth and Twenty-Fist Centuries theatre is the result of the productivity of the vanguard in the post-vanguard. Three procedural fields of the historical vanguard, reworked in the post-vanguard, are characterized, from which three modes of reading the poetics are distinguished.

**Keywords:** historical vanguard – post-vanguard – history of theatre – procedural fields – comparative theatre

En el marco de la Cátedra Historia del Teatro Universal<sup>1</sup> y del Proyecto UBACyT 2014-2017 “Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)”,<sup>2</sup> venimos trabajando sobre

---

<sup>1</sup> Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

<sup>2</sup> En dicho Proyecto dirigimos a un equipo integrado por María Eugenia Berenc, Facundo Beret, María Eugenia Chaia, Laura Cilento, Mariana Gardey, Celeste Gómez Foschi, Ignacio González, Natacha Koss,

los aportes de la vanguardia histórica y la post-vanguardia a la historia del teatro mundial. Si bien en las historias del teatro se le otorga a la vanguardia un espacio menor y de relativa relevancia, ésta ha significado una contribución incalculable a la dramaturgia y la escena del siglo XX y su legado sigue vivo hasta el presente. Entre los objetivos de nuestra investigación se cuentan definir esa contribución y dimensionar su productividad en los siglos XX y XXI. Trabajamos desde la teoría y la metodología del Teatro Comparado, la Poética Comparada (en particular los conceptos de poética abstracta, macropoética y micropoética) y la Historia Comparada del Teatro, que aportan un nuevo abordaje a la historiografía teatral (Dubatti, 2009 y 2010).

### Revisión metacrítica del concepto de vanguardia

A través de la revisión metacrítica de un amplio conjunto de autores que han teorizado y/o historiado la vanguardia a través de los años<sup>3</sup>, concluimos que no hay consenso respecto del uso de este término. Hay quienes lo utilizan para un período histórico preciso (Poggioli, Bürger), otros lo emplean como tendencia transhistórica o constante a través de las décadas, incluso siglos (Paz, Huyssen, Foster); otros distinguen diversos tipos de vanguardia (*avant-garde* / *vanguard*, Buck-Morss), o emplean vanguardia como equivalente o variante de modernización (Sánchez).<sup>4</sup> Lehmann afirma: “Vanguardia es un concepto que se originó en el pensamiento de la Modernidad y que necesita una revisión urgente” (2013: 48). Incluso se desconfía de la carga semántica que el término arrastra. Pavis escribe: “*Avant-garde* est un terme plus journalistique et publicitaire que conceptuel” (2007: 155). Esta diversidad obliga a tomar posición. ¿De qué hablamos cuando hablamos de vanguardia? ¿A qué estamos dispuestos a llamar como tal?

Resultado de la revisión bibliográfica, y más allá de las críticas que pueden hacerse a su libro en diversos aspectos (su primera edición es de 1974),<sup>5</sup> coincidimos en

---

Belén Landini, Federico Picasso, Andrea Picovsky, Laura Rauch, Santiago Sánchez y Eugenio Scholnicov.

<sup>3</sup> Aguirre (1983), Béhar (1967), Buck-Morss (2004), Bürger (1997), Calinescu (1985), De Maria (1986), De Micheli (2000), De Torre (1974), Díaz (2010), Eco (1988), Foster (2001), García (1997), Giunta (2001), Gómez (2008), Huyssen (2002), Innes (1981, 1993), Lehmann (2013), Longoni (2014), Longoni y Davis (2009), Nadeau (1993), Pavis (2007), Paz (1974), Poggioli (1964), Salaris (1999), Sánchez (1999), Sarti (2006, comp.) Schechner (2012), Tinianov (1968), Wellwarth (1966), Williams (1989), entre otros.

<sup>4</sup> Por razones de espacio no nos detendremos en esta cuestión, estudiada con detalle en el Primer Informe de nuestro Proyecto UBACyT (Dubatti, 2015a).

<sup>5</sup> Entre otros aspectos relevantes del libro de Bürger que deben revisarse: su forma de pensar las relaciones entre arte y burguesía; su noción de autonomía artística; la tesis de que la vanguardia surge en

lo basal con la tesis de Peter Bürger: define la vanguardia como un momento histórico único e irrepetible en la cultura y el arte. Llamamos vanguardia histórica a un conjunto de concepciones y prácticas artísticas, y específicamente teatrales, en torno de un nuevo fundamento de valor, surgido a fines del siglo XIX y consolidado en las primeras décadas del siglo XX, aproximadamente entre 1896 y 1939.<sup>6</sup> Dichas concepciones y prácticas corresponden, en su expresión más ortodoxa, al futurismo, el dadaísmo y el surrealismo. Después del “big bang” que produce la vanguardia histórica, el arte y el teatro ya no pueden ser los mismos. Surge en consecuencia la necesidad de hablar de una post-vanguardia (y no neo-vanguardia): otro conjunto de prácticas y concepciones artísticas/teatrales que, desde fundamentos de valor diferentes a los de la vanguardia histórica, se apropia como legado de las concepciones y las prácticas de ésta, incluso en parte del mismo período que cubre la vanguardia histórica. En este sentido, el prefijo “post” puede significar eventual, no necesariamente, “lo que viene después”, pero principalmente significa “lo que es consecuencia de”, lo que asume el legado de la vanguardia. Nuestra hipótesis es que la vanguardia histórica abre los procesos del teatro contemporáneo, que una porción relevante del teatro del siglo XX y del siglo XXI es resultado de la productividad y los desarrollos históricos de la vanguardia en la post-vanguardia.

### **Doble fundamento de valor de la vanguardia histórica**

El fundamento de valor de la vanguardia histórica, como ha señalado con acierto Bürger, se centra en la combinación de la fusión de arte-vida con la lucha contra la institución-arte. Son aspectos complementarios, inseparables, uno lleva al otro, como en una cinta de Moebius. Fusionar el arte con la vida implica producir un arte que tenga significación en la existencia (un arte vital) y vivir una vida atravesada por los saberes y las estrategias del arte (una vida artística o “artistizada”, constituida por el arte). No requiere que una esfera sea absorbida por la otra sino que ambas se determinen mutuamente. Destruir la institución-arte pretende acabar con las dinámicas del artista, el espectador y las instituciones mediadoras entre artistas y espectadores (crítica,

---

oposición al esteticismo; su concepto de “neo-vanguardia”. Véase al respecto nuestras observaciones en Dubatti 2015a.

<sup>6</sup> Este corte de periodización es convencional, abarca el proceso entre el estreno de *Ubú Rey* de Alfred Jarry en 1896 y el cierre de la etapa de “autonomía del surrealismo” según Maurice Nadeau (1993: 143-185). Debe observarse que futurismo y dadaísmo poseen una historia interna diversa a la del surrealismo y sus versiones ortodoxas culminan antes de 1939. De allí que pueda hablarse de post-vanguardia antes de 1939, cuando aún los procesos de la vanguardia surrealista no han terminado.

Universidad, empresarios, salas, premios, etc.) tal como se han impuesto en Occidente en los procesos de la Modernidad: el artista “genio”, el espectador “consumidor” o “pasivo”, las reglas de legitimación y consagración de arte, las formas de regulación estética, política, económica, moral, religiosa, etc. Esta doble inflexión del fundamento de valor otorga a la vanguardia una historicidad que la diferencia de otras expresiones de lo nuevo y el cambio en los procesos de modernización anteriores (pulsos de renovación intra-institucionales). La vanguardia ya no lucha sólo contra un estado del arte inmediato anterior, o sólo contra sus contemporáneos dominantes, sino también contra los procesos de producción-circulación-recepción del arte tal como se han ido imponiendo durante al menos cinco siglos de historia, en la constitución de la Modernidad y el arte moderno. La vanguardia no pretende ser un nuevo pulso de modernización sino algo más: una ruptura histórica, la quiebra de un proceso de siglos. Pero la vanguardia realiza un trayecto histórico único, irrepetible en su radicalidad, en tanto paradójicamente “fracasa porque triunfa” y “triunfa porque fracasa”. Como observan Poggioli y Bürger, la vanguardia se auto-institucionaliza, va armando “su propio museo”, se convierte en referente de sí misma y por lo tanto, termina armando una institucionalidad paralela o acaba integrándose a aquello que ataca: la institución-arte. Cuanto más avanza, más ratifica su pertenencia a la institución-arte. La vanguardia histórica termina constituyéndose en el período (único e irrepetible) de la historia del arte en el que la institución-arte se cuestionó a sí misma. Finalmente la vanguardia se suma a la institución-arte como un nuevo capítulo de su historia.

Por otra parte, la vanguardia es un momento histórico único e irrepetible, en tanto la experiencia demuestra que es imposible trabajar fuera de la institución-arte: tarde o temprano, o casi inmediatamente, sobrevienen los mecanismos de (auto)institucionalización. Por este carácter de singularidad histórica, que hace que la vanguardia no pueda regresar en la historia como tal, preferimos el concepto de post-vanguardia al de “neo-vanguardia” (como lo emplea Bürger).

Es importante señalar que, paralelamente a su acontecer orgánico u ortodoxo, la vanguardia va generando resonancias de modernización intra-institucional, formas heterodoxas de tensión de lo nuevo entre ruptura y modernización, por lo que es muy común observar en el arco de producción de un determinado artista una zona de vanguardia y otra de modernización (como es el caso de Alfred Jarry dentro del ciclo dedicado a Ubú o en el resto de su producción teatral, que incluye piezas como *Pieter*

*de Delft* y *Le Bon Roi Dagobert*, plenas de modernización pero distantes de la radicalidad de la vanguardia; véase Dubatti, 2015c).

Es necesario aclarar que, a diferencia de lo expuesto por Bürger (que piensa el origen de la vanguardia en una reacción contra el esteticismo), la fusión del arte con la vida y de la vida con el arte es resultado de una profundización de la herencia simbolista, uno de los devenires del esteticismo en la segunda mitad del siglo XIX (Dubatti, 2009, Segunda Parte, Cap. I). Sin simbolismo no hay vanguardia histórica, en tanto la vanguardia no niega sino que radicaliza el valor de la autonomía. Nuestra tesis es contraria a lo sostenido por Bürger, para quien autonomía es separación y aislamiento de la vida. Por el contrario, en el simbolismo la autonomía configura una nueva instrumentalidad del arte, un paradójico neo-utilitarismo específico del arte. La autonomía del simbolismo no consiste en alejamiento de la vida, sino en no-ancilaridad: el arte se vuelve autónomo cuando decide no ponerse al servicio del Estado, la política, la moral, la educación, la ciencia, las clases sociales o la iglesia, y de esa manera, paradójicamente, genera una nueva instrumentalidad que le es propia, comienza a prestar un servicio singular. Cuando el arte se “sirve” a sí mismo, comienza a prestar un servicio específico. La vanguardia retoma y ahonda esa nueva instrumentalidad del arte desarrollada por el simbolismo y que sin duda –como querían Rimbaud o Maeterlinck o Mallarmé– incide en la vida, la transforma. Como hemos estudiado en otras oportunidades (Dubatti, 2009), muchos componentes de la vanguardia histórica (transmitidos como campo procedimental a la post-vanguardia) provienen de su relación con el simbolismo. Un caso relevante para el estudio de esta articulación es *Ubu Rey* (1896) de Alfred Jarry (Dubatti, 2013b).

### **Campos procedimentales de la vanguardia histórica**

Este fundamento de valor genera tres campos procedimentales fuertemente productivos en la historia del teatro vanguardista y posterior:

1. violencia o “torpedeo”, conscientes y programáticos, contra ciertas poéticas del teatro anterior, por ejemplo, contra el drama moderno objetivista, racionalista, de tesis y las poéticas del “teatro burgués”.
2. recuperación de procedimientos del teatro pre-moderno (entendiendo como tales el teatro anteriores a la Modernidad o fuera de los territorios de la Modernidad: África, Oriente, América) y anti-moderno (que coexisten a la Modernidad, enfrentándola en sus fundamentos, en conexión con lo pre-moderno).

3. la fundación constructiva de un vasto campo proposicional de procedimientos innovadores:

a) liminalidad: la fusión y tensión entre arte y vida, entre el teatro y las otras artes, entre el teatro y otras disciplinas y profesiones (ciencia, técnica, automovilismo, aviación, vestimenta, etc.).<sup>7</sup>

b) redefinición de la teatralidad, que ya no aparece necesariamente asimilada a la ficción dramática y a la representación de un texto dramático previo, sino al acontecimiento o acto en sí mismo o a la producción de *poésis* abstracta, no ficcional, puramente formal, en las tensiones entre dramático y no-dramático.<sup>8</sup>

c) irracionalismo: el trabajo sobre estructuras antirracionalistas, el absurdo, el disparate o *nonsense*, el símbolo opaco, oclusivo y la construcción de ausencia, lo inconsciente, lo onírico, la apelación a la pura imaginación desligada del control racional, en sus diversas manifestaciones, el “azar producido”, la escritura automática y la asociación libre.

d) conceptualismo: explicitación poética, hacia una nueva dimensión conceptual del teatro, a través, por ejemplo, de metateatro, manifiestos, metatextos, e incluso personajes-delegados que explicitan fragmentariamente el sentido de la ruptura, etc. La vanguardia abunda en dispositivos conceptuales que crean condiciones de comprensión racional de lo que se va construyendo.

El teatro de la vanguardia histórica cambia la poética del drama y la escena: nunca antes en la historia del arte universal se había experimentado tanta liberación en la composición por la vía de estos tres campos procedimentales. Entre otros textos dramáticos, acontecimientos y espectáculos teatrales, metatextos, incluimos en el corpus de la vanguardia teatral histórica, con sus diferencias y no siempre en la totalidad de su producción, las creaciones teatrales de Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra, Yvan Goll, Louis Aragon, Antonin Artaud, André Breton, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Philippe Soupault, Tristan Tzara, Roger Vitrac, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Federico García Lorca, Georges Schéhadé y muchos otros.

Estos tres campos procedimentales (“torpedeo”, *rattrapage* de lo pre-moderno y lo anti-moderno desdeñado u olvidado por la Modernidad y la nueva proposicionalidad

---

<sup>7</sup> Para el concepto de teatro liminal y la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral, véanse Dubatti, 2015b, 2016a: 7-28 (con especial referencia a la vanguardia, 18-19), 2016b y 2016c.

<sup>8</sup> Para la distinción entre lo dramático y lo no-dramático, Dubatti 2016a: 7-28 y 2017.

poética) generan a su vez sendos modos de lectura de la poética de la vanguardia histórica (Dubatti, 2013). Resulta pertinente indagar la poética de los dramas y espectáculos de la vanguardia histórica, por ejemplo, la micropoética de *Víctor o los niños al poder* de Roger Vitrac, desde los tres modos de lectura articulados en los siguientes interrogantes: qué violencia destructiva ejerce sobre poéticas precedentes, qué retoma de los procedimientos pre-modernos y anti-modernos, cómo se relaciona con las nuevas propuestas poéticas de la liminalidad, la teatralidad no-dramática, el irracionalismo y el conceptualismo (Dubatti, 2013-2014).

En la historia del teatro occidental, es la vanguardia histórica – fundamentalmente futurismo, dadaísmo, surrealismo- la que introduce en el teatro una auténtica revolución en todos los niveles (poético, político, histórico, conceptual, etc.). Por otra parte, por la potencia de su gesto revolucionario, la vanguardia histórica es una “bisagra” hacia adelante y hacia atrás en la historia teatral: a) hacia adelante, a manera de un descomunal “big bang”, la vanguardia genera la postvanguardia –con manifestaciones hasta hoy-; b) hacia atrás, por su reconsideración de lo pre-moderno, la vanguardia invita a recuperar la historia teatral despreciada por la Modernidad. Su propuesta sobre el valor de la liminalidad es relevante, tanto en las prácticas como en las teorías. Si en la vanguardia se busca la fusión del arte con la vida, en la post-vanguardia –como reelaboración del “fracaso” y del “triunfo” de la vanguardia- se trabaja con la tensión del arte con la vida. La vanguardia y la post-vanguardia invitan a proyectar la experimentación sobre la liminalidad en el futuro, pero también a redescubrir la liminalidad en el pasado. La concepción futurista, dadaísta y surrealista de un teatro liminal propone implícitamente reconocer formas de teatro liminal en el pasado. La potencia artística e histórica de la vanguardia histórica construye al mismo tiempo su presente, sus antecedentes en el pasado y su posteridad.

### **La post-vanguardia: legado procedimental en el canon de multiplicidad**

Después de la “aventura “y el “riesgo” (Michaud, 1994: 297-328) de la vanguardia histórica, el arte y el teatro ya no son, ni pueden ser los mismos.<sup>9</sup> Un escritor contemporáneo no puede ignorar ese legado, que resuena en él de muchas maneras, aunque sea para emprender una política de la diferencia en dirección contraria. Hay algo

---

<sup>9</sup> Recordemos que en su caracterización de la poesía “moderna”, Michaud destaca los procesos generados por los “movimientos” del romanticismo, el simbolismo, el modernismo, el expresionismo, el futurismo, el imaginismo, el dadaísmo y el surrealismo (Michaud, 1994: 302-305).

del surrealismo “heterodoxo” (siguiendo los términos de Cirlot, 1953: 10), de cuyos procedimientos los artistas se apropiaron consciente o inconscientemente para integrarlos a una poética diversa, propia. Coincidimos con el análisis que realiza Carlos Marcial de Onís sobre la presencia del surrealismo en España, en que tras la “desintegración” del surrealismo durante y después de la Guerra Civil, “quedan, sin embargo, operantes o en disponibilidad, ciertas adquisiciones permanentes” (1974: 85). Nuestra hipótesis es que el legado de la vanguardia, ya disuelto su fundamento de valor original, se proyecta en la potencia de sus campos procedimentales, que son absorbidos, transformados y devenidos en otros procedimientos y desde nuevos fundamentos de valor por la post-vanguardia. Esta implica el reconocimiento de esa “adquisición permanente”. La post-vanguardia es el testimonio de la productividad del legado de la vanguardia tras la desaparición de su fundamento de valor (Dubatti, 2015d). La post-vanguardia porta una memoria de la vanguardia y estimula la evocación de los tiempos del gran “crack” (Gadamer, 1996).

Los fenómenos de la post-vanguardia operan como la constatación, a la par, del “triumfo” de la vanguardia y del “fracaso” de su concepción. En la actividad escénica, por ejemplo, reconocemos expresiones de la post-vanguardia (en tanto reelaboraciones del legado de la vanguardia histórica) en el “nuevo teatro” entre 1940 y 1970 (Marco de Marinis, 1988), en el teatro del absurdo, el happening y la performance, en el teatro pánico, el teatro ambiental y el rásico, en el “teatro de la muerte” de Tadeusz Kantor, las instalaciones, en el teatro “posmoderno” y el teatro de la destotalización, en el teatro posdramático (recordemos que Lehmann dedica todo un capítulo al análisis de las relaciones entre vanguardia teatral y teatro posdramático), el biodrama y el vasto espectro de poéticas de la liminalidad, entre otros. Diversos investigadores (Goldberg, 2002; Gómez, 2008; Bazán de Huerta, 2001) especialistas en futurismo consideran *le serate* primera avanzada de las poéticas que desarrollará la post-vanguardia a partir de la Posguerra: performance, *happening*, instalaciones, conferencias performativas, etc. Creemos que el impacto de la vanguardia histórica ha sido tan grande en la historia del teatro universal que la post-vanguardia sigue aconteciendo en diversos ámbitos hasta hoy, en una suerte de ampliación permanente o “big bang” de su productividad.

Suele suceder en la bibliografía sobre el teatro de Posguerra que se considera la vanguardia histórica como simple “antecedente” de las manifestaciones en la segunda mitad del siglo: en realidad debemos pensar vanguardia histórica y post-vanguardia como un mismo proceso, en el que muta el fundamento de valor pero los campos

procedimentales, *mutatis mutandis*, con novedades y cambios, pueden ser verificados en su conexión y transformación. Vale preguntar a los fenómenos dramáticos y escénicos de la post-vanguardia por los tres modos de lectura surgidos de la vanguardia: qué violencia destructiva ejercen sobre poéticas precedentes, qué retoman de los procedimientos pre-modernos y anti-modernos, cómo se relacionan con las nuevas propuestas poéticas de la liminalidad, la teatralidad no-dramática, el irracionalismo y el conceptualismo. Pero se instala una radical novedad: se trata de indagar en el nuevo fundamento de valor, en la nueva concepción, no necesariamente vinculado a la vanguardia histórica, ya casi fatalmente intra-institucional, en el creciente canon de multiplicidad o destotalización, molecularización de los fundamentos de valor. Hemos estudiado desde el concepto de post-vanguardia la producción de Samuel Beckett, Eugene Ionesco, y los argentinos Eduardo Pavlovsky y Alejandro Finzi.<sup>10</sup>

La dramaturgia de Pavlovsky y Finzi participa de la post-vanguardia doblemente: asume el legado tanto de las estructuras compositivas del drama vanguardista (sin los fundamentos de valor de la vanguardia histórica), como de las de los principales post-vanguardistas (Beckett, Ionesco, Adamov, Tardieu, etc.). De esta manera religan con la vanguardia histórica al menos de dos maneras: una directa (a través de la lectura y de la investigación de los exponentes del futurismo, el dadaísmo y el surrealismo) y otra indirecta (a través de su contacto con las expresiones post-vanguardistas desde los años cuarenta hasta hoy), ya imposibles de separar. De una forma u otra, la obra de Pavlovsky y Finzi prolonga la productividad de la post-vanguardia en la historia del teatro hasta hoy. En algunas obras se produce una condensación mayor de la poética post-vanguardista; en otras los procedimientos están más dispersos, absorbidos y jerarquizados por otras convenciones, pero también se hacen presentes. En todos los casos la presencia de la poética de la post-vanguardia genera en la dramaturgia de Pavlovsky y Finzi la percepción de una gran liberación de la imaginación, liberación -por la vía del teatro- de las sujeciones del realismo y el racionalismo, liberación que les permite echar mano de procedimientos constructivos diversos, aunque sea para ponerlos al servicio de una tesis o predicación sobre la realidad.

---

<sup>10</sup> Véanse Dubatti 2015e, 2016c, 2016d.

## Bibliografía

- Aguirre, Raúl Gustavo (1983). *Las poéticas del siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Bazán de Huerta, Moisés (2001). “Las veladas futuristas, origen de la performance contemporánea”, en AAVV., *Simposio Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX*. Mérida: Regional de Extremadura, 137-147.
- Béhar, Henri (1967). *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*. Paris: Gallimard. (Hay traducción castellana: *Sobre el teatro dadá y surrealista*, Barcelona, Barral Editores, 1971.)
- Buck-Morss, Susan (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de utopías de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: La Balsa de Medusa.
- Bürger, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Calinescu, Matei (1985). *Cinco caras de la Modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*. Madrid: Taurus.
- Cirlot, Juan Eduardo (1953). *Introducción al surrealismo*. Madrid: Revista de Occidente.
- De Maria, Luciano (1986). *La nascita dell'avanguardia*. Venezia: Marsilio.
- De Marinis, Marco (1988). *El nuevo teatro 1940-1970*. Barcelona: Paidós.
- De Micheli, Mario (2000). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- De Onís, Carlos Marcial (1974). *El surrealismo y cuatro poetas de la Generación del 27*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas S. A.
- De Torre, Guillermo (1974). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 3 tomos.
- Díaz, Silvina (2010). “La vanguardia teatral”, en su *El actor en el centro de la escena. De Artaud y Grotowski a la antropología teatral en Buenos Aires*. Buenos Aires: Corregidor, 25-47.
- Dubatti, Jorge (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad.
- (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- (2013a). “El teatro de la vanguardia histórica: futurismo, dadaísmo, surrealismo. Poética Comparada y propuesta de tres modalidades de análisis”, en *Actas del III Congreso Internacional de Artes en Cruce*. Universidad de Buenos Aires, Departamento de Artes (en prensa).
- (2013b). “Alfred Jarry, articulación entre el teatro simbolista y el teatro de la vanguardia histórica: observaciones sobre el actor de *Ubú Rey* (1896)”, en *El actor. Arte e historia*, Jorge Dubatti dir. y comp. México: Libros de Godot, 115-156.
- (2013-2014). “Roger Vitrac, *Víctor o los niños al poder* y la poética teatral de la vanguardia histórica”. *AdVersus. Revista de Semiótica*. X, 25 (diciembre 2013/abril 2014), 92-102.
- (dir.) (2015a). *Primer Informe Proyecto UBACyT 2014-2017 “Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)”*. Inédito.
- (2015b). “Liminalidad teatral, teatro liminal. El ‘poema simultáneo’ y el ‘poema fonético abstracto’ dadaístas en el Cabaret Voltaire como formas de teatro liminal”, en *XXI Jornadas Nacionales de Teatro Comparado “Poéticas de la liminalidad en el teatro”*. Universidad de Buenos Aires, en prensa.
- (2015c). “Alfred Jarry y el ciclo teatral de *Ubú Rey*, entre la modernización del teatro europeo y la vanguardia histórica”, en *Actas VII Jornadas Nacionales y II Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, AINCRIT (en prensa).
- (2015d). “La vanguardia histórica en el teatro: su productividad en el teatro contemporáneo”, en *Actas VI Jornadas Nacionales / III Jornadas Internacionales de Historia, Arte y Política*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, UNICEN (en prensa).
- (2015e). “Proyecciones de la poética de la vanguardia teatral histórica (1896-1939) y de la post-vanguardia en la dramaturgia de Alejandro Finzi”, en Margarita

- Garrido (dir.), *VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue, EDUCO Editorial Universitaria, 29-42.
- (2016a). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires, Atuel.
- (2016b). “Las experiencias convivenciales del futurismo, *le serate*, como teatro liminal”, en *Actas VIII Jornadas Nacionales y III Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, AINCRIT (en prensa).
- (2016c). “Ionesco y Pavlovsky: parodia del drama moderno en los años sesenta”, en *Jornada de Estudios sobre Eduardo Pavlovsky en el marco del Encuentro Pavlovsky. Homenaje*. Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación y Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras (en prensa).
- (2016d). “Vanguardia histórica y Postvanguardia: campos procedimentales en *Esperando a Godot*” e “Ibsen, Beckett: *Esperando a Godot* frente a las estructuras del drama moderno”, en *X Festival Internacional Beckett Buenos Aires – Jornadas Académicas*. Buenos Aires (en prensa).
- (comp.) (2017). *Dramático y no-dramático. Poéticas de liminalidad en el teatro*. México: Paso de Gato (en prensa).
- Eco, Umberto (1988). “El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia”, en su *De los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires: Lumen, 99-111.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Gadamer, Hans-Georg (1996). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- García, Silvana (1997). *As trombetas de Jericó. Teatro das Vanguardas Históricas*. Sao Paulo: Editora HUCITEC.
- Giunta, Andrea (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Goldberg, Roselee (2002). *Performance Art*. Barcelona: Destino.
- Gómez, Llanos (2008). *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti. El discurso artístico de la Modernidad*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Huysen, Andreas (2002). *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Innes, Christopher (1981). *Holy Theatre. Ritual and the Avant-Garde*. Cambridge University Press.
- Innes, Christopher (1993). *Avant Garde Theatre 1892-1992*. London: Routledge.
- Jarry, Alfred (2001). *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard.
- (1987). *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard.
- (1988). *Oeuvres complètes III*. Paris: Gallimard.
- Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. México-Murcia: Paso de Gato/CENDEAC.
- Longoni, Ana (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.
- Longoni, Ana, y Davis, Fernando (coords.) (2009). “Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate”. Revista *Katatay*. V, 7 (septiembre), 6-36.
- Michaud, Stéphane (1994). “La palabra arriesgada: la aventura de la poesía moderna (siglos XIX y XX)”, en Pierre Brunel e Yves Chevrel, dirs. *Compendio de Literatura Comparada*. México: Siglo XXI, 297-328.
- Nadeau, Maurice (1993). *Historia del surrealismo*. Montevideo: Altamira y Nordan-Comunidad, Col. Caronte Ensayos.
- Pavis, Patrice (2007). “Le jeu de l’avant-garde théâtrale et de la sémiologie”, en su *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*. Presses Universitaires du Septentrion, 155-168.
- Paz, Octavio (1974). “La tradición de la ruptura”, en su *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 13-35.
- Poggioli, Renato (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.
- Salaris, Claudia (1999). *La Roma delle avanguardie. Dal futurismo all’underground*. Roma: Editori Riuniti.
- Sánchez, José A. (ed.) (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.

- Sarti, Graciela C. (comp.) (2006). *Vanguardias revisitadas. Nuevos enfoques sobre las vanguardias artísticas*. Buenos Aires: Van Riel. Incluye trabajos de María Cristina Ares, María Elena Babino, Virginia Funes, Adriana Lauría, María Laura Rosa, Javier Sanguinetti y Graciela C. Sarti.
- Schechner, Richard (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tinianov, Juri (1968). *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo.
- Wellwarth, George E. (1966). *Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia*. Barcelona: Lumen, 17-33.
- Williams, Raymond (1989). *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*. Londres-New York: Verso, caps. 3 y 4. (Hay traducción castellana: (1997) “La política de la vanguardia” y “El lenguaje y la vanguardia”, en su *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial: 71-87 y 89-107.)

## Hacia una poética de las sangres: *Quiero decir te amo*, de Mariano Tenconi Blanco

Ricardo Dubatti  
Universidad de Buenos Aires / Centro Cultural de la Cooperación  
ricardo.dubatti@gmail.com

**Resumen:** En el teatro porteño actual es posible encontrar una enorme variedad de propuestas por parte de dramaturgos jóvenes. Uno de los más destacados es sin duda Mariano Tenconi Blanco (1982), autor y director de un conjunto de obras que conforman un corpus de textos que podemos vincular alrededor de la noción macropoética de *poética de las sangres*. Este conjunto de textos conforma una mirada sobre la revolución y el arte, pero también sobre la violencia, la identidad y el universo poético de lo femenino. En el presente artículo desarrollaremos una mirada sobre diversos elementos que caracterizan a la obra *Quiero decir te amo* (2012). El análisis de este texto desde su peculiar vínculo entre escritura y amor nos permitirá delinear algunos de estos ejes macropoéticos que ponen a este primer corpus de obras en una particular resonancia como un conjunto de textos que pueden ser pensados como parte de un mismo universo poético.

**Palabras clave:** teatro – poética de las sangres – escritura – revolución – femenino

**Abstract:** In the actual theater of Buenos Aires, it is possible to recognize an enormous quantity of creations made by young playwrights. One of the most remarkable is Mariano Tenconi Blanco (1982), writer and director of a body of works which conform a corpus that we can illustrate by the macropoetical notion of *poética de las sangres* [poetic of bloods]. This body of texts allows a particular view about revolution and art, but also about violence, identity and the poetical universe of the feminine. In the present article we will examine the diverse elements that conform *Quiero decir te amo* (2012). The analysis of this micropoetic from the perspective of its peculiar bond between writing and love will allow us to outline some of this macropoetical aspects. The result will be the resonance of this corpus of texts, the possibility of thinking them as a whole poetic universe.

**Keywords:** theatre – blood – writing – revolution – feminine

Actualmente es posible encontrar en la cartelera teatral de Buenos Aires una variedad desbordante de artistas de diversa índole. Dentro de esta enorme cantidad de propuestas heterogéneas se puede observar un grupo de artistas jóvenes, menores de 35 años, que está trabajando en la producción de nuevas poéticas. Estas se caracterizan por una serie de rasgos comunes: la búsqueda de lo particular, de la vivencia y del recorrido propio como búsqueda en desarrollo; la indagación alrededor de lo micropolítico por sobre lo macropolítico; la puesta en tensión de elementos heterogéneos de referencia, fundamentalmente debido a la cantidad de información circulando en los medios masivos e Internet; el cruce del teatro con disciplinas artísticas como el cine, la narrativa, la poesía, la danza, la música, entre otras; el énfasis sobre los interrogantes como modo de indagar; el teatro como espacio de reflexión sobre la teatralidad y la vida

cotidiana; el desarrollo de cartografías específicas; la multiplicación de poéticas en un ámbito donde se produce el encuentro de distintas formas de hacer, donde no se prioriza una particular sino que se genera una convivencia pacífica. Hacer teatro deviene en una forma de aproximarse al mundo, una forma de conocerlo, por lo que aparece así la necesidad de vivenciar nuevos espacios de tránsito, nuevos diálogos. Lo nuevo no es entonces algo estanco, sino un proceso de exploración que no sólo apunta hacia el futuro sino también hacia el pasado entablando nuevos diálogos. Dentro de estas propuestas, el trabajo de Mariano Tenconi Blanco aparece como un caso particular, donde se produce una poética variada, arraigada en diversas fuentes pero no obstante sumamente original. Cabe pensar en las obras que componen la trilogía *Canciones de amor para hacer la revolución –Montevideo es mi futuro eterno, Lima Japón Bonsai, Las lágrimas–* para apreciar la multiplicidad de elementos que entran en tensión, incluyendo, por ejemplo, el Movimiento Tupamaro, William Faulkner, el mundo del rock, el mito de Ollantay, los amantes suicidas, el karaoke, las telenovelas, la teoría de pensadores tan variados como Marcel Duchamp, Simon Reynolds o Giorgio Agamben, entre otros. Para el presente artículo tomaremos el caso particular de *Quiero decir te amo*, obra escrita y estrenada en el medio de la trilogía pero por fuera de ella, donde la tensión que se produce con el formato de las cartas de amor y del diario personal se revelará como un campo de apertura del texto teatral que nos permitirá asomarnos al pensamiento del autor. Analizando este vínculo central y sus efectos como procedimiento, podemos realizar una primera aproximación a la noción de *poética de las sangres* como forma de pensar la primera etapa de producción de Tenconi Blanco, formada por la trilogía antes mencionada, *Quiero decir te amo* y *La fiera*.

### **La escritura como procedimiento de desviación**

*Quiero decir te amo*, estrenada el 22 de junio de 2012 en La Casona Iluminada, Buenos Aires, nos introduce en el intercambio de cartas de dos mujeres<sup>1</sup>. A partir de una situación aparentemente casual –un accidente en la calle– una mujer ve a un hombre desconocido intervenir y queda fascinada por él. Decide escribirle para contarle lo que le ocurre, pero las cartas terminan en manos de la esposa de este hombre, quien, en principio contrariada por la situación, opta por contestarlas ante el despliegue de pasión

---

<sup>1</sup> Debido a que el texto no propone nombres particulares, hemos optado por llamar a los dos personajes por sus funciones básicas, siendo una “la enamorada”, aquella que escribe las cartas, y la otra “la esposa”, quien realiza las entradas en el diario íntimo.

que demuestra la admiradora. A medida que las cartas fluyen, el interés mutuo aumenta, aunque una de las dos no sabe que quien le contesta es una mujer. La esposa, también de manera aparentemente casual, empieza a escribir en un diario íntimo que se ha comprado hace poco y que le permite reflexionar sobre lo que va ocurriendo. Las cartas se suceden y la situación se vuelve tan intensa que la esposa decide aclarar todo, lo que produce el enojo de la enamorada. Esta se siente engañada, no tanto por el interés que siente por otra mujer sino más bien por la vergüenza de ser descubierta enviando cartas de amor a un perfecto desconocido. Finalmente, la admiradora accede a encontrarse y, desbordadas por la pasión, se besan y se entregan a la pasión.

La obra se compone como una serie de monólogos que se suceden, pero no se trata de un texto teatral convencional. Su escritura responde al formato de cartas y de entradas en un diario íntimo. Éste no es un detalle menor, ya que es el punto de partida de la escritura de estas cartas desde donde se diseña el procedimiento que conduce la obra. El dramaturgo y director Javier Daulte define al procedimiento como “un sistema de relaciones matemático que se puede deducir de un material” (2010: 125). Si bien las poéticas de Daulte y de Tenconi Blanco difieren en el posicionamiento de la figura del autor con respecto al material<sup>2</sup>, partir de la noción de procedimiento resulta útil para aproximarse a la estructura de la obra y su vínculo con el contenido, marcado por las reglas que se desprenden del procedimiento mismo. En *Quiero decir te amo* aparece la noción de lo íntimo ligada de una manera distinta a la de un texto teatral más convencional<sup>3</sup>, ya que el desvío se encuentra en la escritura misma. En este panorama se produce una desarticulación que organiza la acción al mismo tiempo que la dispara. Por un lado, el formato de la carta implica un cambio de relaciones entre los personajes internamente a la obra. Permite que se produzca un vínculo entre dos personajes que no se conocen, al tiempo que instauro la posibilidad de un malentendido imposible de revertir, ya que el papel no permite desentenderse como sí podría hacerlo la palabra dicha. Por otro lado, la carta modifica la forma de escritura y de escucha hacia los espectadores, proponiendo un corrimiento en el trabajo del cuerpo y, especialmente, en la presentación de lo íntimo. Los dos personajes están en escena e interactúan, pero no es la interacción habitual de los personajes teatrales –el diálogo–, sino más bien un

---

<sup>2</sup> En este sentido, podemos señalar, entre otras cuestiones, el posicionamiento del autor en relación al contenido. Mientras que Daulte utiliza el procedimiento para hacer que la obra manifieste su pensamiento propio y particular, que puede coincidir o no con el pensamiento del autor, Tenconi Blanco busca tomar una postura explícita y que la obra manifieste una postura del autor, como veremos más adelante.

<sup>3</sup> Por convencional nos referiremos a la definición del texto teatral como escrito formado por didascalias y diálogos.

encuentro mediado, atravesado e intervenido por la escritura. El resultado es una obra atípica que reflexiona sobre lo íntimo y sobre el amor desde el texto en sí mismo, con especial énfasis en lo femenino, pero también en la teatralidad, en el acto de construirse a uno mismo. Jorge Dubatti (2010) define a la teatralidad como “el acto de organizar la mirada del otro con el fin de incidir en su accionar” y en este sentido el formato de la carta y del diario íntimo nos reenvía a dos formas distintas de vincularse. Implica no sólo aproximarse hacia un otro sino también hacia uno mismo mediante la imagen propia que se construye. La carta de amor funciona como una interioridad revelada hacia un otro, especialmente si tenemos en cuenta la carta #1 de la obra:

No sé quién serás vos y yo pienso, ¿qué vas a pensar? De mí, ¿qué vas a pensar? Seguramente es raro que yo empiece la carta hablando de mis dudas. Pero bueno, es eso lo que me pasa. Me cuesta confiar. Sí. Nunca confío en el otro (...). Escribí esta carta muchas veces. Siento que no puedo dejarme llevar, que vos estás juzgándome por mi carta, no sé.

En esta cita se puede encontrar el eje del procedimiento: la escritura como acto de construcción ante un otro que no está presente, que se desconoce (y que incluso puede ser uno mismo).

El procedimiento no funciona únicamente como recurso formal sino que atraviesa el relato, es parte fundamental de su buen funcionamiento. Esta clase de carta de amor propone una intimidad en principio sin cuerpo exterior. La carta de amor de una admiradora secreta suprime el cuerpo y pone el énfasis en el contenido de la misiva, es decir, en lo emocional, en aquello que se transmite. La fascinación que se producirá en la esposa (y que esta producirá en la enamorada, a pesar de que en ningún momento leemos las cartas que ella escribe) se debe a esa geografía interior que se describe. Al mismo tiempo, aparece como un peligro que dinamiza la trama de la historia y marca la dramaturgia bajo la forma de la correspondencia de esos sentimientos y el riesgo de revelar demasiado. Tanto las cartas como las entradas del diario íntimo están escritas de manera análoga al fluir de consciencia empleado por William Faulkner, donde las palabras brotan como un caudal de ideas. En este sentido, los personajes que construye Tenconi Blanco surgen de una escritura que está en proceso de pensamiento, una fluctuación de la mente a través del papel, lo que hace que los textos conserven un grado intenso de interioridad, pero al mismo tiempo tengan una peculiar impersonalidad, ya que nunca se revelan nombres ni datos particulares. Lo único que sabemos de ambos personajes y de su mundo es aquello que desborda en el fluir de las

palabras, es decir, la pasión. Incluso a pesar de que la enamorada admite tomarse el tiempo para escribir y para enviar las primeras cartas, el contenido parece responder más bien a un pensamiento intuitivo, no mediado por lo racional. En contraste con este hablar hacia afuera, el diario íntimo aparece como un hablar hacia adentro, una posibilidad de liberar esa geografía interior y dibujar sus relieves en el papel. Escribir, para ambos personajes, es una forma de conocer, no sólo a sí mismos sino también al mundo. El río interno se derrama hacia el mundo y viceversa. Así, por ejemplo, se genera un desfase en la figura del esposo. Desde el anonimato, quien llama la atención de la enamorada aparece como un personaje idílico, fascinante, mientras que desde la cercanía se muestra como un ser poco atractivo. En este punto aparece uno de los elementos más atractivos de la obra, el mundo femenino como una geografía interior de pasión, desborde y contagio. Dice la esposa:

Qué asombrosa es la imaginación; considerarlo [al esposo] un artista (...). Lo que importa es la fiebre que hace a esta mujer escribir. Yo la entiendo a la mujer. La verdad: la entiendo. Una no puede resistir la realidad sin inventarse cosas. Es más, pienso, quizás sea mucho más real eso que ella se inventa. Sí. Eso es mejor, lo que uno puede inventar. Las mujeres no manejan la realidad, la realidad la manejan los hombres. Pero nosotras manejamos las fantasías. A nosotras todavía nos queda la ficción, nos queda imaginar.

La ficción y el amor devienen uno en la mujer. Ambas funcionan como la peste que describe Antonin Artaud en *El teatro y su doble*, como un elemento que se trasmite de persona a persona y que la lleva a actuar de maneras que en la “vida cotidiana” no actuaría. Más que una forma de escapismo, la ficción aparece como una forma de correrse del ámbito de la realidad, ya que la deforma y la puede modificar. Es la pasión que siente la enamorada lo que revitaliza la vida de la esposa y la lleva a un espacio de exploración y de cambio. La ficción tiene el mismo poder que el amor, puede modificar el mundo exterior.

### **La erotografomanía y la pasión: las sangres**

En 1999, el cantante y compositor Nick Cave da en Viena una conferencia llamada “Sobre la canción de amor”. Al referirse a este tipo de canción, Cave observa lo que considera que constituye su clave: la combinación de elementos de devoción con una cierta melancolía que oscurece su sentido. Cave señala:

Si bien la canción de amor toma muchas formas [...], todas están dirigidas a Dios, pues la canción de amor habita en el atormentado reino de la nostalgia. [...] Es el grito de alguien encadenado a la tierra, a las banalidades mundanas, que ansía volar, volar hacia la imaginación, la inspiración y la divinidad (2009: 20).

En esa misma conferencia, Cave describe un paralelismo con la carta de amor:

Debatimos sobre el poder de la carta de amor y descubrimos que [...] era muy similar al de la canción de amor. Ambas funcionaban como una extensión de las meditaciones sobre el ser amado. Ambas servían para acortar la distancia entre el autor y el destinatario. Ambas contenían una fuerza y perdurabilidad de las que carece la palabra hablada. Ambas eran ejercicios eróticos en sí mismas. Ambas tenían la capacidad de reinventar con palabras al ser amado, como Pigmalión con el amante de piedra de su propia creación (2009: 20).

Cave enlaza estas nociones de la canción de amor y de la carta de amor en el concepto de erotografomanía, es decir, la compulsión patológica de escribir cartas de amor, sean enviadas o no. En *Quiero decir te amo*, estas ideas de deseo y desesperación, de presencia y ausencia, de luz y sombra, resuenan de manera muy especial, particularmente a través del concepto de la sangre. Ambos personajes sienten la necesidad de escribir, de volver carne la palabra y de esa manera aparece la sangre como tinta. La sangre es aquello que desborda y es aquello que matiza las pasiones. Es aquello que, como la ficción, empuja los límites. El amor aparece como un bien, pero que es posible sólo gracias a una contraparte: la muerte. En el texto de Tenconi Blanco ambas protagonistas relatan sus experiencias cortándose en momentos de clímax pasionales, ya sean de odio o de amor. No se trata de intentos de suicidio sino de formas de catarsis, modos de liberar aquello que arde dentro del cuerpo. Así, aparece la sangre como síntesis de distintos elementos. Por un lado, se asocia a la pasión como un caudal imposible de frenar. Es signo de vida y de muerte, de separación y de unión. La sangre deviene en lo que las individualiza y al mismo tiempo las une en el desborde, aquello que se cierra como pacto en el encuentro final de la obra, cuando ambas, a pesar de encontrarse teniendo el período, tienen un encuentro íntimo<sup>4</sup>. La sangre es parte vida y parte muerte, dos caras de la misma moneda, y por eso Tenconi Blanco la aproxima al universo femenino. Pero la sangre, como desborde, también deviene en algo que las palabras pueden intentar atrapar pero que no lo logran: el amor como un impulso vital fundamental. Ambos personajes de la obra están interesados en el amor. No se trata de la construcción del amor, de la teatralidad del mismo, que uno de los personajes anuncia

---

<sup>4</sup> Una imagen similar se puede encontrar en el primer encuentro amoroso que se produce en *Las mejores intenciones*, novela de Ingmar Bergman.

como falso. Se trata más bien de un amor previo a lo institucionalizado del amor, un amor inefable que es puro contagio a la manera del amor divino que describe Cave, y que deviene por lo tanto en un impulso que modifica la realidad, que la reconstruye. Escribir es una forma de aproximarse pero al mismo tiempo resistirse a la realidad, una traducción que, como toda traducción, no puede reproducirse exacta: un amor que es puro acontecimiento y que brota de donde aparentemente no había nada.

En este sentido, la homosexualidad es dejada en segundo plano. Aparece como algo más bien casual y evade el lugar estereotipado del conflicto de identidad. Tenconi Blanco propone un encuentro que se construye sobre lo aparentemente fortuito y lo pasional, un amor que se encuentra y que no produce dudas sino un puro impulso<sup>5</sup>. Si bien el personaje de la enamorada plantea sus dudas al saber que estuvo escribiéndose con otra mujer, los problemas parecen ser más bien el hecho de que sea casada y/o, como señalamos antes, la situación de ser descubierta enviando cartas sentimentales a un extraño. El amor, en este nivel trascendental, está más allá de la moral social: es simplemente amor. Incluso el hecho de que se trate de una mujer casada tampoco altera el valor del encuentro, ya que el amor aparece como un valor mucho más relevante. Es un amor que modifica la realidad, que potencia lo vital. La sangre aparece una vez más, pero esta vez como identidad y como plenitud, como forma de concretar lo particular. La herida del amor y la sangre que brota de ella es un mal necesario para poder encontrarse con la plenitud de la vida. La vida y la muerte se encuentran en lo orgásmico, a la manera de la “pequeña muerte” que definiera Georges Bataille. La escritura y la ficción devienen en la fantasía y en la gran posibilidad de superar la realidad como un universo estanco y ajeno a la imaginación. La sangre y la tinta se unen como forma de dar vida a mundos cuya síntesis es la mujer. Es en este punto que *Quiero decir te amo* toma una postura explícitamente política al proponer a la mujer como la dueña de la ficción. El texto termina con la frase: “Sólo una mujer sabe lo que esto significa”. Es la mujer quien tiene la posibilidad de producir una ruptura en la construcción patriarcal del mundo. La escritura de la sangre -cabe recordar el papel que envía la esposa a la enamorada con la inscripción “te amo” hecha con su propia sangre- aparece como la manera de producir una verdadera revolución en la realidad. Se construye así un mundo poético que al mismo tiempo que se desvía desde la escritura,

---

<sup>5</sup> El vínculo entre los dos personajes se da de una manera similar a la de los protagonistas de la película *Otra historia de amor*, de Américo Ortiz de Zárate. En este film, el amor aparece como un valor trascendental que está por fuera de lo moral, lo que genera un vínculo que evade también los lugares comunes de la mirada social y/o del cuestionamiento de la propia identidad.

desde la formulación de la ficción, propone una nueva lectura del mundo, un corrimiento del lugar sugerido socialmente.

Vemos ante esta primera aproximación que pensar la poética de Tenconi Blanco como una poética de las sangres, donde se sintetizan la pasión, el desborde, la identidad, lo orgásmico como vida y muerte, lo interior y lo exterior, permite entender de manera profunda no sólo la concepción de las obras sino el sentido político que busca su autor. Pensar esta idea de las sangres lleva a repensar el vínculo con lo cotidiano, no para imponer un cambio sino más bien para, al menos, sugerir la reflexión. Las obras de Tenconi Blanco presentan la sangre como un fluido vivo que se derrama sobre el mundo y que mantiene al mundo latiendo, cambiando. La ficción, las mujeres, la búsqueda de lo identitario, las pasiones. *Quiero decir te amo* se enlaza de esta manera con *Montevideo es mi futuro eterno*, *Lima Japón Bonsai* y *Las lágrimas* –obras que componen la trilogía *Canciones de amor para hacer la revolución*–, pero también con *La fiera*. En estas cinco obras que comprenden una primera etapa de producción de Tenconi Blanco podemos ver la recurrencia de las sangres como eje que atraviesa los mundos al mismo tiempo que los forma. La vida y la muerte, lo orgásmico y lo femenino, lo identitario y lo ficcional, son parte fundante de la poética teatral de Tenconi Blanco y constituyen elementos que varían en su composición, pero que están siempre presentes y marcan su peculiar modo de entender el teatro, el arte y la vida<sup>6</sup>.

En *Quiero decir te amo*, Tenconi Blanco propone una mirada hacia el mundo de la ficción a partir de la desviación de la escritura y una forma de intervenir en la realidad. El procedimiento de tensar el texto teatral convencional con el formato de las cartas de amor y de las entradas en un diario íntimo construye un pequeño universo donde el amor y la pasión aparecen como desborde, como una forma de revolución, como un fluir de sangres. Es el universo femenino el que tiene la posibilidad de modificar la realidad, de enriquecerla. Querer decir “te amo” se convierte entonces en una búsqueda utópica, pero que en su condición de imposible se convierte en la verdadera forma de romper con la realidad como mundo estanco.

---

<sup>6</sup> Por cuestiones de espacio, no es posible desarrollar todos los puntos de encuentro entre estas obras y la noción de poética de las sangres, ya que requeriría al menos un trabajo más para cada obra. No obstante, me encuentro trabajando en el estudio post-liminar para la inminente edición de los cinco textos mencionados. En dicho estudio se tratará de desarrollar en cada caso particular los distintos nexos y diferencias que surgen a partir del análisis micropoético de cada pieza.

## **Bibliografía**

### **Fuente**

Tenconi Blanco, Mariano (2013). *Quiero decir te amo*. Buenos Aires: Libros Drama.

### **Estudios**

Artaud, Antonin (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

Bataille, Georges (1997). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets Editores.

Cave, Nick (2009). "Sobre la canción de amor". *Diario de Poesía*, 78, Junio a Octubre: 19-20.

Daulte, Javier (2010). "Juego y compromiso", en Consentino, Olga (Comp.) *La puesta en escena en el teatro argentino del Bicentenario*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 120-139.

Dubatti, Jorge (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.

----- (2012). *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos.

Dubatti, Ricardo (2013). "Apuntes para una nueva búsqueda", en Dubatti, Ricardo (coord.) *Off! Novísima Dramaturgia Argentina*. Buenos Aires: Interzona: 7-11.

----- (2014). "Voces de las nuevas dramaturgias argentinas", en Dubatti, Ricardo (coord.). *Nuevas Dramaturgias Argentinas. Obras de autores nacidos entre 1981-1990*, Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur: 7-18.

----- (2015). "Jóvenes: Poéticas teatrales de iniciación, afirmación y consolidación", en Dubatti, Ricardo (coord.). *Jóvenes. Novísima Dramaturgia Argentina*, Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación: 7-17.

## **“Él tendrá una noble memoria” (“He shall have a noble memory”). Suerte profética de *Coriolanus* en la pos Segunda Guerra Mundial**

**Cristina Andrea Featherston Haugh**  
**Universidad Nacional de La Plata / FAHCE / IDICHS / CONICET**  
**cfeatherstonhaugh@yahoo.com**

**Resumen:** Entre los años 1951 y 1953, Bertold Brecht se propone elaborar para el *Berliner Ensemble* una adaptación de *Coriolanus* de Shakespeare. El trabajo es un magnífico ejemplo de lo que Shakespeare hace a la cultura moderna y lo que la cultura moderna le hace a Shakespeare. La adaptación queda inconclusa a su muerte, en 1956. En la misma época, las autoridades americanas que gobernaban Alemania Occidental desde la caída de Hitler censuran la representación de la pieza. El presente estudio se propone indagar la carga que tiene esta poderosa tragedia y los motivos por los cuales ha tentado ideológicamente a los más variados directores. Nos centraremos, fundamentalmente, en la suerte de la pieza en el período inmediatamente posterior a la finalización de la Segunda Guerra Mundial y el modo en que ella ha apelado a autores de diversas posiciones ideológicas que la han leído/interpretado de modos muy diversos.

**Palabras clave:** *Coriolanus* – héroe – Shakespeare – Brecht – Grass

**Abstract:** Between 1951 and 1953, Bertold Brecht intends to write a version of Shakespeare’s *Coriolanus* in order to perform it with the *Berliner Ensemble*. The play is an excellent example of what Shakespeare does to modern culture and of what modern culture does to Shakespeare. The version could not be finished because of the author’s death in 1956. The American authorities who ruled Western Germany since Hitler’s fall censured the performance of the play. This paper seeks to analyze its intrinsic value and the motives that made it so ideologically interesting to different contemporary directors. Our focus will be in the period which starts immediately after the end of Second World War. It also inquires how the play has appealed to authors of opposed ideological positions who have read and interpreted it in the most varied ways.

**Keywords:** *Coriolanus* – hero – Shakespeare – Brecht – Grass

Vivimos en una época de intervenciones críticas y de utilidades polémicas de Shakespeare. Y no sólo se nutre de él el teatro y las adaptaciones y/o interpretaciones de sus obras sino que la “marca” Shakespeare está en la cultura moderna, lee la cultura moderna, y él es leído por ella. En este sentido, desde perspectivas por momentos divergentes, dos eximios críticos de la época isabelina, Marjorie Garber y Harold Bloom, aún sin citarse, coinciden en que Shakespeare de algún modo configura los modos de leer la realidad.

Ya Harold Bloom, en su monumental libro *Shakespeare: The Invention of the Human* (1998), desde una lectura estética afirma que Shakespeare no desaparecerá aunque los críticos del “pantano antielitista” quieran derrumbarlo porque “informa

extensamente el lenguaje que hablamos, sus personajes se han convertido en nuestra mitología y es él, más que su involuntario seguidor Freud, nuestro psicólogo” (1998: 44).

En un trabajo posterior, *Shakespeare and modern culture* (2008), Marjorie Garber, desde una perspectiva neo-historicista, coincide, sin embargo, con Bloom, cuando al sintetizar su postura afirma que la premisa de su estudio crítico es que Shakespeare hace la cultura moderna y la cultura moderna hace a Shakespeare. Aclara que ese Shakespeare, producto de la modernidad, podría ser puesto entre comillas como modo de indicar que es más la idea que nosotros tenemos del autor histórico y de lo que es shakesperiano.<sup>1</sup>

Si la condición del dramaturgo isabelino es leer su época y aprender a nosotros mismos, las representaciones teatrales en cuanto actualizaciones históricas de signos lingüísticos potenciales se revestirán de esa capacidad traslaticia que señalamos en los textos. Tal es el caso de la obra que nos ocupa: *Coriolanus*. Aun cuando Harold Goddard (1951) señalaba ya hace muchos años que ésta había sido una de las obras shakesperianas peor tratadas, raramente representada e incluso escasamente leída, y manifestaba su convicción de que su relativa impopularidad respondería al hecho de que se trata de una obra dominada por un héroe que, en general, produce antipatía más que simbiosis simpática, el siglo XX y lo que va del XXI han asistido a lo que un crítico denomina con juego de palabras “Coriolianus Renaissance”.

No hay evidencia de que haya sido representada en vida del dramaturgo, aunque las indicaciones escénicas dan cuenta de una obra lista para serlo.<sup>2</sup> Tras una accidentada y profusa vida de adaptaciones y perversiones en las lenguas europeas del siglo XVII y XVIII, posiblemente debido a la condición que ya señaló T. S. Coleridge en relación a la “maravillosa imparcialidad filosófica de la política shakesperiana” (1907: 92), pocas obras del isabelino han provocado en el siglo XX tantas apropiaciones desde diversos y divergentes posicionamientos políticos.

G. C. D. Odell, a comienzos de siglo XX, reflexionaba en los siguientes términos acerca de la suerte de la pieza:

---

<sup>1</sup> Cita gran profusión de ejemplos en que el uso que se hace dista mucho del original; tal el caso extremo de una propaganda de jabón para la ropa que juega con las manchas indelebles de Lady Macbeth.

<sup>2</sup> Jonson hace referencia a su estilo en *Epicaene*. Cabría aclarar que el punto de partida del *Coriolano* shakesperiano hay que buscarlo en la traducción que Jacques Amiot realiza al francés, en 1559, de las *Vidas* de Plutarco, que hizo accesible la historia al público renacentista culto y produjo, casi contemporáneamente, el *Coriolanus tragicomica* de Hermann Kirchner, representado en 1559 en Marburg, dos versiones francesas, la de Thierry y la de Alexandre Hardy, temporalmente muy próximas, y la de Shakespeare, probablemente de 1607 (Eichner, 1975: 421).

“Él tendrá una noble memoria” (“He shall have a noble memory”). *Suerte profética de Coriolanus en la pos Segunda Guerra Mundial*

El *Coriolano* de Shakespeare parece destinado a ser representado, con nuevos adornos, durante o después de cada una de las convulsiones cívico políticas de Inglaterra. (Odell, 1921: 58)

Las palabras de Odell no sólo dieron cuenta de los vaivenes de la obra hasta comienzos del siglo XX sino que se mostraron proféticas de lo que ocurrió posteriormente. Su historia fue, en Inglaterra, una de presencia y relegamiento hasta que se la produjo en el Old Vic, en el año 1938, con Laurence Olivier y Sybil Thorndike.<sup>3</sup> Sin embargo, antes de su renacer británico la obra había conquistado un lugar destacado en los escenarios alemanes. Brockbank señala que entre 1911 y 1920 fue representada en Alemania más que en Inglaterra, y en 1932 un emergente nacional-socialismo emitió por radiodifusión la traducción de Hans Rothe, para luego exiliar la versión y a su autor. El drama pasó a integrar el *Syllabus* de los jóvenes estudiantes germanos que debían descubrir en la obra ejemplos de heroísmo y valor así como reflexionar sobre las relaciones entre el líder y su pueblo.

Caído el nazismo, mientras permanecía prohibida por el gobierno aliado de la Alemania Occidental, en 1953, fue retomada por Brecht, que trabajó sobre una adaptación que dejó inconclusa y sólo se representó después de su muerte, en 1963. Además de la adaptación ha dejado un trabajo crítico “Estudio de la primera escena del *Coriolano* de Shakespeare” (2014 [1962] a) donde se advierten las interrogaciones a las que Brecht somete el material que está adaptando, aun cuando la característica del héroe favorece su teatro de extrañamiento, que rehúye la catarsis. Su elección de una obra ubicada en la antigua Roma favorece una superposición de distanciamientos interesantes: del drama alemán moderno, de su “fuente” isabelina, de ésta con respecto a Livio y a Plutarco (seguramente leídos por Brecht) al mismo tiempo que se patentiza el modo en que Shakespeare lee nuestra cultura (en este caso a Brecht) porque el extrañamiento de un héroe al que no podemos adherirnos empáticamente ya está en la versión shakesperiana.

Una crítica de la adaptación de Brecht será realizada por Günter Grass en 1966: *Los plebeyos ensayan la rebelión*. Escrita en 1964, también en la República Democrática Alemana, no es sólo un teatro dentro del teatro a la manera pirandelliana sino, fundamentalmente, un ajuste de cuentas con Bertold Brecht y su actitud frente al

---

<sup>3</sup> Se sucedieron varias producciones, entre las que cabría destacar la segunda actuada por Olivier en Stratford, en 1959, dirigida por Peter Hall, con Edith Evans como Volumnia, que recolocó la pieza en los escenarios británicos e intensificó, más allá de la arrogancia del protagonista, su condición de niño bajo el yugo de una férrea matrona romana.

levantamiento popular del 17 de junio de 1953, en que un nutrido número de obreros alemanes salieron a las calles para reclamar contra un nuevo aumento de los volúmenes de producción prescritos por los burócratas. Grass escenifica, en medio de la tensión exterior, los intentos de un Jefe/Director de teatro, alter ego de Brecht, de ensayar el *Coriolano* de Shakespeare.

¿Qué características de la obra le han permitido adaptarse a circunstancias, espacios y coyunturas tan diversas? Posiblemente su capacidad de generar ideas contrapuestas. Su eje temático es multifacético y ha permitido que se leyera a su protagonista como víctima de la ingratitud, víctima de su propia arrogancia, víctima de su madre, héroe inspirador en la guerra, representante de una clase en abierta tensión con los humildes, cuestionador de los principios democráticos, etc. (Eichner, 1975: 421).

Para enfocar comparativamente la adaptación de Bertold Brecht partiremos de consideraciones acerca del primer acto shakesperiano, que nos parece la clave que permite aclarar los alcances del drama isabelino, tal como ya lo ha señalado Norman Rabkin (1966: 196). La obra se abre con un conjunto de ciudadanos que acusan al triunfante Cayo Marcio, más tarde Coriolano, de ser el principal enemigo del pueblo por encarecer el precio del trigo:

Primero, sabéis que Cayo Marcio es el principal enemigo del pueblo.

TODOS: Sabemos, sabemos.

PRIMER CIUDADANO: Matémoslo y tendremos grano a nuestro propio precio. ¿Es un veredicto?

TODOS: No hablemos más, hagámoslo. ¡Adelante, adelante!

(Shakespeare, 2004 [1609]: 58)

El héroe es presentado en esta escena inicial desde una perspectiva negativa e inmediatamente asistiremos a su triunfo bélico, su ascenso a senador, la pérdida de apoyos, su destierro y finalmente la muerte violenta. Aunque los reclamos del pueblo pueden ser legítimos, Shakespeare presenta asimismo los vicios que acompañan a las peticiones: librarse de Cayo implicará tener trigo al precio deseado. Además, los ciudadanos, frente a la defensa que el Segundo ciudadano hace de Cayo por sus virtudes bélicas y por lo que representa para la gloria de Roma, abren el abanico de posibilidades interpretativas sobre la personalidad del general:

PRIMER CIUDADANO: Os digo que lo que él ha hecho gloriosamente lo hizo con ese fin [el de pagarse con su propio orgullo]. Aunque los flojos de conciencia puedan contentarse con decir que fue por la patria, él lo hizo para complacer a su madre y en parte para estar orgulloso; y lo está, incluso hasta la altura de su virtud.

SEGUNDO CIUDADANO: Lo que no puede evitar en su naturaleza lo consideraréis en él un vicio. No debéis decir en ningún modo que sea codicioso  
(Shakespeare, 2004 [1609]: 60)

Este breve comentario del primer ciudadano muestra lo polifacético del personaje, que admite una extraña mezcla de juicios sobre su conducta y cuyo orgullo, al ser entendido como componente de su naturaleza psíquica y no simplemente social, admite ser interpretado por el espectador moderno como una neurosis. Frente a esta réplica del ciudadano, uno no puede sino advertir que Shakespeare está tratando de mostrar la perturbación que le produce la inmadurez de la plebe, que en la obra isabelina es registrable inmediatamente después, cuando, comunicada la noticia de que los volscos han declarado la guerra, decide participar de la contienda con el sólo objeto de apropiarse del trigo enemigo a precio nulo, anhelo de pillaje que se ratifica en la escena v (Acto I), en la que, tomada Corioles gracias a la valentía de Cayo Marcio, los romanos (que se han mostrado cobardes en la acción) se dedican al pillaje, lo que genera el siguiente comentario despectivo de Cayo:

¡Mirad qué activos éstos que valoran su tiempo en un dracma perdido! Cojines, cucharillas de plomo, hierros a óbolo, jubones que un verdugo enterraría con el muerto, estos esclavos, mientras sigue el combate, se cargan.  
(Shakespeare, 2004 [1609]: 100)

Shakespeare, inventando una escena que no figura en Plutarco, introduce, en la siguiente escena, a Aufidio, el comandante volscos, y antes de presentarlo como guerrero, lo enfoca como un intrigante que traza los planes que tiene para conquistar Roma. Advertimos que el drama despliega aspectos de este valiente general que están ausentes en Cayo Marcio: el del arte del fingimiento. Cayo, por naturaleza, sólo puede decir lo que piensa aún cuando el contenido de su pensamiento sea despreciativo y despectivo hacia la plebe. Inmediatamente después percibimos otro aspecto de la personalidad de Marcio: el que queda marcado por su madre Volumia, que representa a la matrona romana que prioriza, aparentemente, el honor de Roma, o en realidad su propio honor, por sobre la vida misma de su hijo. En las palabras de una amiga visitante que encomia al joven Marcio por haber destrozado con sus dientes a una mariposa vemos la violencia que encarna Coriolano en cuanto guerrero sangriento que se complace con la destrucción del enemigo. Volumia y la educación que le ha impartido a su hijo iluminan el otro gran núcleo temático de la obra, el que más relegado queda en las adaptaciones de la post-guerra, que es el drama de la propia identidad de Cayo. Las escenas siguientes, en las que se dramatiza no sólo el heroísmo de Marcio sino también

la cobardía de los plebeyos, parecen corroborar la naturaleza del guerrero y el mandato materno. El protagonista va ganando la empatía del público a partir de su heroísmo y de su actitud bravía radicalmente diversa de la volubilidad de los soldados plebeyos que ahora lo viven. Asimismo, y frente a su superior Cominio, Marcio se muestra como desinteresado de fama y de botín. Insiste en que honores y ganancias le parecen un “soborno que pague su espada” (2004 [1609]: 115), que sólo se mueve inducida por su patria. Escena tras escena, el Acto I nos ha ido enfrentando con los defectos de Marcio, a partir de ahora Coroliano, pero al mismo tiempo ha destacado –mediante el contraste con los otros personajes– sus virtudes frente a la volubilidad de la plebe, los intereses espurios de otros generales y las tramas políticas que mueven a Menemio y a su enemigo Aufidio.

La escena i del Acto II, en la que se desarrolla un diálogo entre Menemio, senador más cercano al pueblo, y los tribunos pone blanco sobre negro los valores diversos que mueven a los personajes: Menemio es, por autodefinición, un patricio humoroso, que quiere preservar sus comodidades, mientras que los tribunos también actúan por sus propios intereses. Es en el complejo entramado de relaciones entre las que se debate Coriolano donde vuelve a enaltecerse su figura, incapaz de dobles discursos. Esta dignidad del protagonista alcanza su máxima expresión en la escena ii del Acto III, cuando Coriolano debe actuar para obtener el voto de los ciudadanos para ser senador. Frente a los requerimientos de su madre, que lo conmina a sujetar su lengua y falsear sus pensamientos, Coriolano clama con palabras que son un eco de las pronunciadas por los ciudadanos en el Acto I:

¿Por qué me deseabas más blando? ¿Me queríais desleal a mi esencia? Mejor decid que actúe como el hombre que soy (Shakespeare, 2004 [1609]: 215).

Imposible desatar, en la versión shakesperiana, el drama del guerrero del drama del hijo y su búsqueda de identidad. Tanto en esta oportunidad como en el Acto V, Coriolano seguirá los consejos de su madre y en ambos casos el resultado será desastroso: el falseamiento de su esencia determinará su destierro y el cambio de su adhesión a Aufidio por las lágrimas de su madre provocará su muerte.

¿Qué queda de todo este entramado de relaciones conflictivas en la versión que Bertold Brecht preparó para el *Berliner Ensemble* en 1953? En primer lugar, y muy marcadamente, el distanciamiento que genera el héroe, la imposibilidad de que nos acerquemos empáticamente a él, mucho más en nuestra condición de espectadores

modernos que recelan de los valores bélicos. Brecht hace explícita esta intencionalidad en las notas que prepara para la siempre postergada representación:

En cuanto a disfrutar del héroe y del elemento trágico, tenemos que trascender la mera empatía con el héroe Marcio de modo de alcanzar una forma más rica de goce. Tenemos que “experimentar” la tragedia no sólo de Coriolano sino la de Roma y específicamente la de los plebeyos. No hay necesidad de ignorar la tragedia del orgullo o por tal razón atenuarla [...], pero finalmente es la sociedad la que paga, Roma paga también [...]. Por esta razón, la sociedad es llevada a un conflicto irreconciliable con el héroe, y el tipo de actuación que propondremos debe ser tal no sólo de permitir esto sino de constreñirlo (Brecht, 2014 [1962] a: 447).<sup>4</sup>

Con el fin de centrar la atención en la tragedia de Roma y de la plebe, suprime una serie de escenas, diluye oposiciones hábilmente trabajadas por Shakespeare para ir delineando la tragedia individual, y se concentra en los reclamos de la plebe, que le permiten enfatizar el aspecto social del conflicto. Para profundizar este reclamo incorpora a un hombre que lleva a un niño y que afirma su decisión de abandonar Roma junto con su hijo si no se logra la rebaja del precio del trigo. Este agregado acerca la escena al presente de la Alemania Democrática que estaba empezando a asistir a la emigración de sus ciudadanos hacia Occidente.<sup>5</sup>

Brecht ha adaptado, siguiendo muy de cerca el original, sin embargo, la presencia del “Hombre con el niño”, que pronuncia varios de los parlamentos que en *Coriolanus* de Shakespeare están en boca de del “Segundo ciudadano”; refuerza así la conflictividad social y los conflictos de clase. Otro elemento notorio de la adaptación “política” de Brecht es la transformación de los tribunos: intrigantes manipuladores de las opiniones populares en el drama isabelino, quedan desenmascarados por Shakespeare al final de la primera escena, cuando ante el estallido de la guerra, en

---

<sup>4</sup> David Barnett, editor de las adaptaciones de Bertold Brecht para el *Berliner Ensemble*, hipotetiza que este comentario lo habría escrito Brecht entre 1951 y 1952 (Brecht, 2000: 447). La traducción nos pertenece.

<sup>5</sup> EL HOMBRE CON EL NIÑO: Estoy observando cuán lejos van a llegar. Si Uds. fracasan, voy a dejar Roma con esa gente del tercer distrito.

PRIMER CIUDADANO: ¿Sin importarte que la llanura donde van a establecerse es árida como la piedra?

EL HOMBRE CON EL NIÑO: Sin importarme. Tendremos agua, aire fresco y una tumba. ¿Qué más nos ofrecen aquí, a nosotros los plebeyos de Roma? Al menos, no tendremos que luchar las guerras de los hombres ricos. (*Al niño.*) ¿Estarás bien, Tertio, si no hay leche de cabra para ti? (*El niño asiente.*)

PRIMER CIUDADANO: Ustedes ven. Este es el tipo de gente que tenemos. Le teme a Cayo Marcio más que a los salvajes de las Montañas Allegi. ¿No eres un ciudadano de Roma?

EL HOMBRE CON EL NIÑO: Sí, pero uno pobre. Ellos nos llaman plebeyos a los ciudadanos pobres, y llaman patricios a los buenos ricos. La comida innecesaria que los buenos ciudadanos almacenan en sus estómagos podría salvarnos de morir de hambre. Aunque nos dejaran sus sobras, nos salvaríamos. Pero ni siquiera piensan en ello. Su comida les sienta mejor cuando nos ven morir de hambre. (*Al niño.*) Tertio, dile que no quieres ser ciudadano de una ciudad como ésta. (Brecht, 2014 [1962]b: 70)

cambio de alistarse a pelear como lo hacen Cayo, Cominio y Larcio, prefieren ver “cómo se maneja la empresa” para sacar el mejor partido. Brecht los reviste de nobles cualidades, de un interés legítimo de proteger los derechos de los plebeyos. Es por ello que al final de la primera escena, cuando Cayo pasa a ser el salvaguardia de Roma, Brutus no duda en defender su valentía:

SICINIUS: Lo escuché hablar. Un hombre como él es mayor peligro para Roma que para los volscos.

BRUTUS: No lo creo. El valor de su brazo supera sus vicios y hace buenos sus estragos. (Brecht, 22014 [1962]b: 78)

Como acertadamente señala Scofield (1990) esta decisión de presentarlos con cualidades nobles aconsejaría a Brecht la eliminación de la escena iii del Acto III, que en Shakespeare está constituida por alrededor de 100 versos en los que los tribunos persuaden a los plebeyos de cambiar sus votos a favor de Cayo. Brecht resuelve el proceso de obtener la senaduría a través de un mecanismo por el cual Coriolano debe responder un interrogatorio público de los tribunos; sin lograr ocultar su verdadera naturaleza orgullosa, estalla en dicitos, lo que hace que los propios ciudadanos revoquen la elección:

CORIOLOANO: ¿Debo cumplir algún otro requisito? ¿Todo queda arreglado en este recinto?

SICINIO: Primero debo preguntarte: ¿Te sometes a la voz del pueblo? ¿Reconoces a sus representantes? ¿Consientes en aceptar el correspondiente castigo por la ofensa que se ha demostrado que cometiste?

CORIOLOANO: Lo hago. [...]

SICINIO: Eres acusado de tratar de expulsar a los tribunos del pueblo y hacerte de un poder tiránico. Por lo tanto, de traición hacia el pueblo

CORIOLOANO: ¡Traición! [...] Llamarme a mí traidor, ¿cómo? ¡Pero de un tribuno, tribuno de perros! Tú, imbécil de porquería [...]. (Brecht, 2014 [1962]b: 128)

La escena terminará con el destierro de Coriolano, en medio de los gritos de “enemigo del pueblo, enemigo del pueblo”. Los Tribunos brechtianos acatan las decisiones de los ciudadanos y de ningún modo los han manipulado. El drama brechtiano finaliza con el rechazo de toda honra para Coriolano, exterminado por Aufidio. Shakespeare colocaba esta petición en voz y acción de Aufidio, Brecht coloca la negativa a honrarlo como un héroe en boca de Brutus. La noble memoria que Aufidio augura al final del drama shakepeareano se transforma en Brecht en el silencio propio de una ciudad que reniega de los héroes porque, finalmente, los cree prescindibles. Las adaptaciones del nacional socialismo habían sedimentado el terreno sobre el cual Brecht pudo construir este final silencioso en que el líder ha sido desintegrado, reducido a pedazos y el pueblo puede

ocuparse de sus propias cuestiones. Brecht, de este modo, ha pretendido representar a partir “de un fragmento iluminado de historia” (Brecht, 2014 [1962]a: 463) que el líder Coriolano fracasa por su incapacidad de un desarrollo apropiado, razón por la cual pasaría de ser el más romano de los romanos a su más terrible enemigo. La tragedia para él subyace en el hecho de que tanto el héroe como Roma creen que Coriolano es irremplazable. La resolución del drama se desenvuelve en el plano social porque en el plano de la identidad, el otro aspecto fuerte de la tragedia shakespeariana, el Coriolano brechtiano no manifiesta reconocimiento, *anagnórisis* o modificación. Esta actitud se ve reforzada por el hecho de que Coriolano, en Brecht, no cede por amor filial ante su madre en el Acto V, escena iv, sino porque Volumia le asegura que el armamento bélico de los romanos es, en ese momento, muy superior al de los volscos.

Mientras Brecht estaba meditando y ensayando su *Coriolano*, en 1953, se produce en la República Democrática Alemana un levantamiento de obreros contra medidas represivas impuestas por el Estado, entre las que podríamos mencionar el alza de las tasas de productividad que debía alcanzar un obrero en un tiempo determinado. Günter Grass se ensaya (una década después) en la escritura dramática con un uso del *Coriolano* de Brecht para criticar –no muy veladamente– la actitud prescindente del dramaturgo frente a estos hechos de violencia. Hay mucho de metadrama, de puesta en abismo, de pirandellismo en este texto de Grass. El autor denuncia la limitación que Brecht ha realizado de la compleja tragedia shakespeariana al hacer de un sujeto presa de su destino y su formación un mero general, máquina de guerra, del cual se puede prescindir. En la lectura crítica de Grass, Brecht construye toda la tragedia para que ésta gire en la posibilidad de decirle al militar: “No eres más imprescindible” (Acto V, iv). El punto de partida de *Los plebeyos ensayan la rebelión* es un ensayo de *Coriolano* que es interrumpido por la llegada intermitente de diferentes gremios, actores, utileros, que vienen a dar cuenta de lo que está ocurriendo en las calles y reclamar que el Jefe/Director ponga palabras a su rebelión. El Jefe (Director), aparentemente muy comprometido con el proletariado, se escuda en la necesidad de seguir ensayando para no arriesgarse a perder el nuevo teatro que el gobierno le ha prometido. No sabe bien cómo actuar frente estos obreros levantados. Y se pregunta una y otra vez: “JEFE: “Como un mal alumno olvidé mi papel y estoy confundido...” ¡El libreto! ¿Cómo se lee Coriolano? (Grass, 2000 [1966]: 59). Esta frase, repetida varias veces, es casi una puesta en abismo de esta apropiación de *Coriolano*. En el Acto II, se retoma la escena de Coriolano en el Senado. Mientras están ensayando los reproches de los plebeyos, los

proletarios alzados irrumpen y reclaman su intervención. El Jefe, a la manera brechtiana, juega con los carteles que habría que poner en escena: “Prohibido sacar fotos. Trabajadores protestando”, o “Se ruega por favor no disparar, queremos libertad pero no sangre derramar”, y frente a esta actitud recibe la airada crítica de los gremios: “Cierra las cortinas para no ver nada. Igual que los de la Universidad” (Grass, 2000 [1966]: 78). Escena tras escena se van entrelazando el teatro shakesperiano, el teatro brechtiano y el meta-teatro de Grass. ¿Dónde quedó *Coriolano*? Lo sintetiza el Jefe, cuando a instancias de Volumia decide no firmar un manifiesto contra el gobierno. Han enterrado a Coriolano, “porque lo que era tierra firme se abre bajo nuestros pies” (2000 [1966]: 79). No se puede modificar a Shakespeare, dirá el Director, y enviará la utilería al depósito. Sin embargo, y pese a la prohibición de los tribunos brechtianos, ante el abandono del Jefe de Grass, nuevas adaptaciones del siglo XXI, representaciones en que se combinan las adaptaciones del texto, han demostrado que “él ha obtenido noble memoria” (Shakespeare, 2004 [1609]: 334) y que reaparecerá en otra de las inesperadas intersecciones entre Shakespeare y el mundo moderno.

La noble memoria que Aufidio augura al final del drama shakesperiano se transforma en Brecht en el silencio propio de una ciudad que reniega de los héroes porque, finalmente, los cree prescindibles. Las adaptaciones del nacional-socialismo habían sedimentado el terreno sobre el cual Brecht pudo construir este final silencioso en que el líder ha sido desintegrado, reducido a pedazos y el pueblo puede ocuparse de sus propias cuestiones. Shakespeare nunca abandonó la ambigüedad. Brecht explicitó sus intenciones pero no concluyó su drama.

## Bibliografía

### Fuentes

- Brecht, Bertold (2014 [1962]a). *Coriolanus. Texts by Brecht*. En: *Brecht Berliner Ensemble Adaptations*. Edited and introduced by David Barnett. London: Bloomsbury Methuen Drama: 450-470.
- (2014 [1962]b). *Coriolanus. William Shakespeare. Adaptation*. London: Bloomsbury Methuen Drama: 67-172.
- Grass, Günter (2000 [1966]). *Los plebeyos ensayan la rebelión*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Shakespeare, William (2004 [1609]). *Coriolano*. Traducción de Pablo Ingberg. Buenos Aires: Losada.
- (1974 [1609]). *Coriolanus*. Edited by Philip Brockbank. London: Methuen/Arden Shakespeare.
- (2013 [1609]). *Coriolanus*. Edited by Peter Holland. London: Bloomsbury/Arden Shakespeare.

“Él tendrá una noble memoria” (“He shall have a noble memory”). *Suerte profética de Coriolanus en la pos Segunda Guerra Mundial*

### **Estudios**

- Bloom, Harold (2009 [1998]). *Shakespeare, la invención de lo humano*. Bogotá: Verticales de Bolsillo.
- Brockbank, Philip (1976) “Introduction”, en Shakespeare, William (1974 [1609]). *Coriolanus*. Edited by Philip Brockbank. London: Methuen/Arden Shakespeare.
- Coleridge, Samuel Taylor (1907). *Essays and lectures on Shakespeare and some other old poets and dramatists*. London: Dart & sons.
- Eichner, Hans (1975). “Shakespeare’s *Coriolanus*’ in deutscher Bearbeitung by Martin Brunkhorst” (reseña). *Comparative Literature Studies*. Vol. 12, 4: 421-23.
- Fehrmann, Silvia (2000). “La literatura como toma de posesión”. En: Grass, Günter (2000 [1956]). *Los plebeyos ensayan la revolución*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo: 5-12.
- Garber, Marjorie (2008). *Shakespeare and modern culture*. New York: Pantheon Books.
- Goddard, Harold C. (1951). *The meaning of Shakespeare*. Chicago: Chicago University Press.
- Odell, George C. D. (1921). *Shakespeare from Betterton to Irving*. New York: Columbia University Press.
- Rabkin, Norman (1966). “*Coriolanus*: the tragedy of politics”. *Shakespeare Quarterly*. Vol 17, 3: 195-212.
- Scofield, Martin (1990). “Drama, politics and the Hero: *Coriolanus*, Brecht and Grass”. *Comparative drama*. Vol.24, 4: 322-341.

# Tadeusz Kantor: Teatro de la Muerte y la memoria

Elka Fediuk  
Universidad Veracruzana  
efediuk@gmail.com

**Resumen:** El estudio sobre los creadores busca un sentido humano al relacionar su vida y obra, lo cual apunta a la mirada subjetiva que se completa intersubjetivamente con la del receptor. La pregunta se dirige hacia la experiencia subjetiva que Tadeusz Kantor encripta en el lenguaje de la puesta en escena para emular su emoción en el espectador. Las conexiones “perversamente” elaboradas activan la memoria no solamente de lo vivido sino también de lo que significativamente ha sido depositado en la consciencia de la humanidad. El centenario del nacimiento de este creador motiva también la pregunta por el sentido de la obra de arte desde la vanguardia y hasta las teorías “post”. El presente texto se centra en la última década de la producción del artista.

**Palabras clave:** teatro – teatro polaco – teatro de la muerte – Tadeusz Kantor – teatro y memoria

**Abstract:** The study of creators seeks a human sense in relating their life and work, what is pointing the subjective sight completed intersubjectively with that of the recipient. The question is directed towards the subjective experience that Tadeusz Kantor encrypts in the language of his *mise en scène* for to emulate his emotion on the spectator. The "perversely" made connections activate the memory not only of the lived but also of what has been significantly deposited in the consciousness of humanity. The centenary of the birth of this creator also motivates the question about the meaning of art since the avant-garde and also through the "post" theories. The present text focuses on the last decade of the artist's production.

**Keywords:** theatre – polish theatre – theatre of death – Tadeusz Kantor – theatre and memory

Al teatro de Kantor lo llamo teatro de la esencia. Según la famosa definición de Sartre, la existencia precede a la esencia. La existencia es la elección y el juego moral, intelectual y social. La existencia es la libertad de elección. La esencia es lo que queda de nosotros. La esencia es el drama humano purificado de la casualidad y de la ilusión de que es posible elegir en él. La esencia es la huella. Como la forma de un crustáceo impreso en la piedra y aún no del todo deslavada por el agua. (Jan Kott<sup>1</sup>)

El recientemente celebrado Centenario<sup>2</sup> del nacimiento de Tadeusz Kantor (1915-1990) marcó también un cuarto de siglo de su ausencia. En los festejos de la vida se inscribió la muerte; Tadeusz Kantor es hoy mi (nuestro) “querido ausente”, recordado por sus amigos y familiares, vuelto un mito para los seguidores de su obra y un creador de referencia obligada en la historia de la plástica y el teatro del siglo veinte.

---

<sup>1</sup> Jan Kott, *Kadysz, stronyo Tadeuszu Kantorze (Kadysz, páginas sobre Tadeusz Kantor, Gdansk, Slowo/Obraz terytoria, 1997, p. 14. (Trad. de la autora.)*

<sup>2</sup> Durante 2015, “Año de Tadeusz Kantor” declarado por la UNESCO, se llevaron a cabo en varios países simposios, exposiciones, puestas en escena en su homenaje. En Polonia estos festejos coincidieron con otro aniversario que conmemoró los 250 años de Teatro Nacional Polaco.

Los aniversarios ofrecen ocasión para realizar una mirada abarcadora y, como subyace en el texto de Jan Kott, despiertan el deseo de aprehender algo de la esencia, descubrir una lógica que de pronto aparece clara y evidente porque cesó el movimiento, aunque la mirada del presente seguirá alterando el sentido de la huella-forma.

Las contribuciones de Tadeusz Kantor al arte actual son innegables, comprenden el pensamiento y la praxis teatral, ofrecen la búsqueda y hallazgos que en su tiempo marcaron hitos por su extraordinaria efectividad artística. La particular fusión de la plástica y el teatro resultó de la novedosa conceptualización de ambas, anticipando las instalaciones y el performance teatral. La función del objeto en la acción escénica, partió de *l'objet trouvé* de Marcel Duchamp, pero Kantor lo llevó a un objeto intervenido, preparado o creado, el cual es obra de arte en sí misma y condiciona la acción escénica y su sentido. El objeto dotado de vida propia le condujo al maniquí para establecer una presencia ambivalente entre el actor y el objeto. Otro elemento de la poética de Kantor, presente desde sus inicios teatrales, desenmascara el simulacro ficcional (el pasado recreado aquí y ahora) e instituye una presencia simultánea y “real” del pasado (ficción –referente) y el presente (acontecimiento teatral). El postulado de vanguardia sobre la restauración de la relación entre el ser humano y la naturaleza fue convertido por Kantor en la “anexión de la realidad a los terrenos del arte”, pero la realidad a la que se refiere el artista es la del más bajo rango, la degradación del objeto y la miseria humana, el desecho y el Pierrot-payaso del circo que encubre su tristeza con el brillo falso de la fruslería. La idea estética sobre el creador incluido en su obra, en la creación teatral de Kantor tuvo la materialización mucho antes de la que se practicara en formas espectaculares desarrolladas en pleno narcisismo de los ochenta. Fiel a la forma logró el inolvidable impacto emocional al coincidir la acción, la imagen, el ritmo, la sonoridad y la iluminación. Lo que le aseguró el lugar entre los mayores logros artísticos de la segunda mitad del siglo pasado fue la poética del Teatro de la Muerte, la que re-instaura la presencia de lo y los ausentes, bajo su postulado de “salvar del olvido”. Las intenciones y los hallazgos estéticos de Kantor están pues en la órbita de las reflexiones filosóficas sobre la duración (Bergson), la finitud (Heidegger), y –de manera indirecta- se relacionan con la reflexión en la teoría teatral reciente sobre la memoria, sobre el duelo y el teatro que enfoca la ausencia de quienes nos fueron arrebatados por la máquina de las guerras, dictaduras, persecuciones y la violencia desatada en nuestros tiempos.

Me centraré en las últimas producciones de Tadeusz Kantor, en las cuales la memoria del creador es la principal fuente y motivo de su creación. Allí “los negativos de la memoria” se materializan en objetos, maniqués y actores. La repetición y deformación de los gestos petrificados develan el estigma del pasado y alteran su sentido en la historia, aquella personal y colectiva que dejó cicatrices a la humanidad.

### **Del happening a la sesión conmovedora**

En un estudio previo sobre la trayectoria de tres creadores (Fediuk 2013) observé que Kantor tuvo muy larga incubación para llegar a su obra cumbre, *La clase muerta*. Inmediatamente hablé de las circunstancias, como la simultánea actividad plástica con intensa producción de obra, exposiciones y *happenings* y también las dificultades financieras por falta de apoyo de la institución de cultura.

Desde *El pulpo* (1956), el primer estreno con el que Kantor inició el diálogo de dos décadas con Stanislaw I. Witkiewicz, cada siguiente marcará una etapa acompañada de un manifiesto que altera las concepciones de teatro: *En la pequeña mansión* (1961) – Teatro Informalista, *El loco y la monja* (1963) – Teatro Cero, *La gallina de agua* (1967) – Teatro de los sucesos, y un vacío de seis años hasta *Las preciosas y los adefesios* (1973) – Teatro Imposible, parecen justificar suficientemente mi explicación. Sin embargo, a pesar de tan largo tiempo no vemos entre estas últimas dos obras mucha alteración en la poética; ambas, al igual que sus manifiestos, se inscriben en la fascinación con el *happening*. En *Las preciosas y los adefesios* Kantor da un paso más en la intervención sobre el espectador, por ejemplo el acoso de los Guardarropas gemelos, la inclusión a la acción dramática o la asignación de roles. Sin embargo, tan sólo dos años después, *La clase muerta* (1975) y el manifiesto del Teatro de la Muerte dan un giro que obliga a la lectura de la obra de Tadeusz Kantor en otras categorías.

Detengámonos en este punto de la trayectoria de Tadeusz Kantor. El primer texto del segundo volumen de *Pisma* (Escritos) 1975-1984, comienza con las palabras que señalan su interés por ordenar y aprehender su viaje de creador, lo realizado hasta el momento y al mismo tiempo expresan su sensación de un límite en aquello que llamamos futuro.

Cada vez menos tiempo. / Así, pues debo darme prisa, / recortando, simplificando / al recordar los espectáculos del teatro Cricot 2. (Vol II: 9)

El mismo texto concluye de esta manera:

I, finalmente / El último “descubrimiento” / El Teatro / de la Muerte / (Año 1975) / Pero aquí está comenzando un nuevo / capítulo (12)

El 6 de abril de 1975 Kantor había cumplido sesenta años. Comprometido con la vanguardia cumplía también un largo camino de desafíos para no repetir el mismo gesto artístico y abonar con cada obra al desarrollo del arte. Pero en aquel momento de pleno éxito advertimos que en el alma del creador se asomaba... ¿un desencanto de la vanguardia? Tiempo después lo expresará claramente en las entrevistas:

En muchas ocasiones he destacado que la vanguardia en el mundo entero se ha convertido en un movimiento popular de gente mediocre, que logra éxitos con base en ciertas manipulaciones intelectuales escrupulosamente encubiertas por el velo de un falso científicismo y prospera a partir de la oportunidad colosal del consumo, de la decoración –casi canibalismo, como ya lo he dicho– del arte, creando un mercado enorme que lo convierte en un arte vacío. (Miklaszewski, 136)

En relativamente corto tiempo los cambios son importantes; no es solamente la presencia simultánea del creador animando su obra (proceso-producto) sino que aparece el yo del artista inserto en la dramaturgia de la memoria –aunque esta cualidad se apreciará mucho mejor en las siguientes obras. Junto a las escenas de humor sarcástico aparece una novedad: la emoción emanada de un drama profundo. Tras el desorden generalizado del *happening* se abre un espacio para la emoción conmovedora. Aunque muchos elementos, como la realidad del más bajo rango, el estatus igualitario entre actor y objeto, y el *ready made* provienen de su producción anterior, *La clase muerta* es la obra crucial en la trayectoria de nuestro creador; allí se devela el misterio de la forma determinada por la memoria del propio artista. La experiencia subjetiva aflora mediante los “negativos de la memoria” histórica y personal. En tanto el maniquí asciende a otro rol: “Su aparición –confiesa Kantor– coincide con mi convicción cada vez más fuerte, que *la vida se puede expresar en el arte sólo mediante la ausencia de vida*, mediante la referencia a la MUERTE (Kantor, 2004: 15-16), las cursivas son mías), idea cuya primera parte nos remite al tratado de la Forma Pura de Witkiewicz.

Así pues, la Muerte entró al escenario con sus formas petrificadas y el gesto inútil contra la rigidez y el olvido; esta lucha patética produjo el estallido de la emoción intensificada por el estruendo del Valse Françoise. En *La clase muerta* aún hay restos del diálogo con Witkiewicz, es decir, la utilización de personajes y algunos textos, pero Kantor quedó seducido ya por sus propios “negativos de la memoria” en un reencuentro singular con el mundo de Bruno Schulz.

En el programa de mano de *La clase muerta* llama la atención una categoría de “participantes de la sesión”<sup>3</sup>, lo cual sugiere un sentido espiritista. Encabezan la sesión Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939)<sup>4</sup>, Bruno Schulz (1892-1942)<sup>5</sup> y Witold Gombrowicz (1904-1969), éste último sustituido después por Tumor Cerebrovich, el personaje titular de la obra cuyos fragmentos se insertan en la estructura del espectáculo. La triada de la vanguardia literaria polaca aparece allí como un cómplice de las inspiraciones artísticas de Kantor. Existen –además– claras conexiones entre los tres artistas reunidos en la sesión. Los tres orientan su búsqueda al concepto de la Forma, se alejan o niegan el naturalismo y aplican la deformación como método artístico. Los tres de una u otra manera evocan un mundo que marcó la juventud de Kantor. Witkiewicz tiene su lugar en la concepción kantoriana del arte, Schulz entró allí con la inspiración plástica de atmósfera lúgubre y la literaria que relativiza el estado vida-muerte, en tanto Gombrowicz está presente en *La clase muerta* gracias a la “puesta en situación” de la cultura (gestos, formas, frases) no exenta del absurdo, sarcástica y grotesca. El cautiverio escolar estalla en conflictos que develan la estupidez, como en la clase del profesor Pimko en *Ferdydurke*: ¿qué mejor plasma la idea de la inmadurez que la fusión de niño-anciano? De hecho, en el espectáculo encuentro varios momentos que remiten a esta novela: por ejemplo la obscenidad que deriva de la escena con esquelas mortuorias y que a su vez nos remite al *Sanatorio bajo la clepsidra* de Schulz. De hecho varios elementos de la prosa de Schulz están en el subsuelo de la inspiración kantoriana, como sin duda lo es *El tratado de los Maniqués* (publicado en *Tiendas de canela* fina en 1933).

Una famosa escena en *Ferdydurke* es el “duelo a muecas” cuyo eco encontramos en *La clase muerta*. Los contendientes sacan la lengua, deforman la cara, exorbitan los ojos. La mueca es un arma, asesta golpes de ofensa, humillación, burla y desprecio y expone la estupidez y el berrinche. Por cierto, la “jeta” (*gęba*) y sus múltiples muecas han sido objeto de una serie fotográfica de Witkiewicz, en la cual expone las más diversas y dramáticas deformaciones de su propia cara. Para completar los entrecruzamientos, Bruno Schulz realizó ilustraciones para la primera edición de

---

<sup>3</sup> Me refiero al que fue distribuido en el estreno el 15 de noviembre de 1975.

<sup>4</sup> Witkiewicz se suicidó el 18 de septiembre de 1939 huyendo de las invasiones nazi y soviética.

<sup>5</sup> Como judío, vivía en un gueto, y fue asesinado como represalia por la Gestapo el 19 de noviembre de 1942.

*Ferdydurke* (1937) de Gombrowicz.<sup>6</sup> Los ecos de la vanguardia polaca de entreguerra reconectaron los negativos de la memoria de Kantor.

### **Máquina de la memoria y “salvar del olvido”**

El tema de la memoria reapareció fuertemente al lado de otras ideas sobre el fin de la Historia, aquella con mayúscula. El gran relato se desvanecía al ser sustituido, complementado o contradicho por la “la madeja de relatos”, atravesados por la memoria de experiencia subjetiva inserta en la historia. El teatro ha sido y es todavía en importante medida un vehículo de la propagación de una “memoria oficial”, pero al mismo tiempo puede funcionar de manera subversiva, como resistencia o resiliencia. La “máquina de la memoria”, como la llama Marvin Carlson (2009), devela su operación en la dramaturgia, en las puestas en escena y de manera especial en los actores cuyo cuerpo y personalidad se imprimen en el personaje alterando la recepción mediante procesos gatillados por los fantasmas de la memoria colectiva y personal. Hay también otra perspectiva de la memoria, la que pone en escena los fantasmas de los muertos, desaparecidos, aquellos que nos faltan y que las crueles experiencias de Latinoamérica nos arrebataron. Así pues, Jorge Dubatti (2014) dedica a este teatro su libro titulado *El teatro de los muertos*. Retoma allí las reflexiones sobre el teatro de posdictadura argentina, pero también habla de la pérdida real que sufre el teatro cuando no se conservan los textos y documentos o cuando se borran las huellas del acontecimiento poético y se esfuma la magia que producen los grandes actores. En su elaboración parte de la expresión de Ricardo Bartís cuando habla del “teatro perdido”, pero la eleva a una cualidad ontológica del teatro, como presencia en cuerpo de lo ausente, y de modo específico de los y las ausentes. En las observaciones que realiza Ileana Diéguez (2013) sobre los espectáculos y los performance sobre la violencia el teatro cumple una función memorialista y de duelo.

Tadeusz Kantor tuvo la experiencia de guerras y duelos, pero la memoria y la muerte serán el eje de su obra en los últimos tres lustros de su vida. No se trata de una memoria oficial, sino la subjetiva, personal, íntima. La memoria de Kantor no se refiere a hechos, no es un continuum, dirá que “la memoria es como un archivo de negativos”, fragmentos de una realidad muerta que atestigua su –alguna vez– existencia:

---

<sup>6</sup> Los tres párrafos anteriores provienen de “Los maniqués de Tadeusz Kantor: vida latente y forma conmovedora” (Fediuk 2016)

Nunca recordamos alguna acción (...), por el contrario, si algo estoy recordando, esto es una imagen estática, pero la imagen tiene su movimiento: desaparece y regresa, lo llamé “pulsación”, la pulsación del negativo y la consecuencia de ello fue mi método de repetición. Repetición del mismo movimiento, de la misma situación hasta el grado de su pulverización en el espacio. (Kantor citado por Thibaudat, 2014: 299 Traducción mía)

El mecanismo de la memoria en la creación de Kantor opera en forma de regresos-repeticiones, las imágenes se sobreponen, se deforman y se esfuman. Las regresiones como síntoma, según la psiquiatría y el psicoanálisis señalan un trauma, a veces encubierto por desplazamientos o sustituciones, pero siempre son acompañadas de la emoción. Kantor llamó a su teatro: teatro de las emociones. Para *La clase muerta* usó el término sesión, no obra o espectáculo, porque allí ocurre la evocación de los muertos y el jamás colmado duelo.

Tadeusz Kantor nació en medio la I guerra mundial, siendo niño vivió la restauración de Polonia en medio de conflictos armados y luego la más traumática experiencia de la segunda guerra mundial cuyas huellas se proyectan en su creación, encriptadas entre el pathos y el grotesco. En su obra tan personal, siempre centrada en su identidad de artista ha incrustado signos, muchas veces sueltos y aparentemente casuales, que develan el dolor de la ausencia. Jean-Pierre Thibaudat indaga el por qué Kantor puso en el cartel de *Wielopole, Wielopole* una desdibujada por el tiempo fotografía tipo tarjeta postal, hecha en la primera década del siglo XX. Kantor dejó su natal Wielopole aun siendo niño cuando a la muerte de su tío tuvieron que abandonar la parroquia donde vivían y no ha vuelto hasta la breve visita en 1984, cuando Cricot 2<sup>7</sup> llevó allí el espectáculo cuyo título duplica el nombre de esta ciudad.

A la pregunta del crítico por qué no ha querido volver Kantor contesta evasivo: “Antes de la guerra Wielopole era una ciudad judía. Mi tío, el hermano de mi madre era párroco allí. El jardín del rabino se encontraba al lado [de la parroquia]. Con frecuencia el párroco y el rabino paseaban juntos por allí” (citado por Thibaudat, 2014: 300). Y prosigue con la anécdota relacionada con la muerte de su tío: “Al entierro vinieron muchos curas. Y de pronto, ya cerca del cementerio se dispersaron por los campos. Eso fue como de película de Buñuel. Nos quedamos solos, mi madre, mi hermana, yo, el tío Olek y el ataúd. Mi madre me dijo: mira. Y vi todo un consejo judío de Wielopole que les salió al encuentro llevando los tableros con la ley judía. Esto fue fantástico. Viéndolos los curas se dispersaron” (*ibíd.*).

---

<sup>7</sup> La visita fue documentada en video (Miklaszewski, TVP, 1984). Kantor aparece un poco incómodo en la corta interacción con los ancianos que dicen acordarse de él.

En *Wielopole, Wielopole* Kantor salva del olvido aquella completud del pueblo católico y judío. Al terminar la segunda guerra mundial ya no hubo judíos, no sonaban sus cánticos, desapareció la sinagoga y el Sabbat, quedaba el humo de las cámaras de gas y el pueblo mutilado. El poder del teatro le permitió a Kantor reinstaurar el paseo del párroco y el rabino tomados de la mano (escena en que el rabino ayuda a escapar al párroco, por debajo de la mesa). En *La clase muerta* la MUJER con la CUNA MECÁNICA arrulla la muerte con la canción de cuna en Yiddish. Y aún antes, en pleno jolgorio del *happening* de *las preciosas y los adefesios* (o *El Guardarropa*, 1973), aparecía el juego perverso ideado por el artista para los 40 Mandelbaum, personajes de la obra de Witkiewicz. Kantor hizo allí una operación significativa: sólo el jefe de los Mandelbaum era actor del Cricot 2, los demás eran seleccionados de entre los espectadores entrantes. Se les ponía las barbas, caireles y demás atuendos judíos, se les daba un entrenamiento cuasi militar para lograr sus característicos gestos. ¿No será que esta forzosa sustitución clamaba por el paisaje cultural desaparecido? En esta misma obra todos los espectadores tuvieron que pasar por el estrecho espacio del guardarropa teatral sometidos por los opresores-gemelos, mientras de los megáfonos se escuchaban las reglas del establecimiento... como en la llegada a los campos de concentración o... a cualquier espacio de régimen carcelario.

Desde *Wielopole, Wielopole* comienza la “confesión íntima” de Kantor, en la cual los rituales judíos se mezclan con los católicos. De los daguerrotipos y las fotografías de grupo salen los miembros de su familia, la madre Helena (Helka), el padre Marian, el tío párroco vivo y muerto, las tías y los tíos muertos en la primera o en la segunda guerra mundial. Al tío que murió en el exilio siberiano Kantor lo pone a tocar un violín mecánico y al indispensable rabino (Maria Stangret) lo coloca en el lugar central de “la última cena”. Son personajes del entorno próximo de la infancia del artista. En la atmósfera de aquello ya vivido, que terminó su existencia, reaparecen personajes para morir innumerables veces como los soldados que caen a cada disparo del aparato fotográfico/ametralladora activando el estruendo de las marchas patrióticas. Las cruces, los duelos, los sepulcros, la tierra echada sobre los muertos. Las imágenes van pulsando entre la luz y la oscuridad, se fragmentan los gestos, las palabras, se trenzan en la acción sonora los cánticos ya judíos, ya católicos (villancico popular conocido también en la versión de Chopin), todo se compone en una liturgia de la repetición marcada por el sufrimiento, cada cual carga su cruz o es crucificado como el joven Adas, el tío párroco desdoblado en muerto y vivo, gracias a la máquina que altera

el estado, la madre-símbolo violada por los soldados es la parturienta crucificada en la máquina del Gólgota.

### “Salvar del olvido”

El psicoanálisis asume que la creación artística es una forma de sublimar la energía psíquica, activa el inconsciente y utiliza como fuente imágenes y vivencias de la infancia y los años de temprana juventud (Schneider 1974) Pero esto no explica el por qué Kantor de manera tan consecuente y contundente “reconstruye” el mundo del pasado insertando en él su propia existencia.

Sin duda se cruzan aquí varios motivos, ya mencioné la desilusión con la vanguardia, el agotamiento de sus recursos, el cansancio con el caos, debemos añadir también la crisis de finales de los setentas, el estallido del movimiento Solidaridad y la brutal imposición de la ley marcial a partir del 13 de diciembre de 1981 y la persecución a lo largo de casi toda la década. Pero la frontera crucial es su sesenta cumpleaños que se reflejó en *La clase muerta* (noviembre 1975). Las reflexiones en medio de giras internacionales, exposiciones y cricotages le hicieron pensar en la muerte no sólo como el fundamento de su poética, se posicionó como tema y envolvió al artista que la veía detrás de las bambalinas y en los sueños. Esta también ha sido probablemente la presión para ordenar su legado: en 1980 fundó en Cracovia, a los pies del castillo Wawel (Kanonicza 5), la Cricoteka que funcionó allí hasta el 2014 cuando fue trasladada al Museo de Tadeusz Kantor, un imponente edificio a la orilla del Vístula. Por un tiempo existió también su filial en Florencia. Kantor, cuyas ideas sobre el arte fueron atravesadas por el *ready made* y el *happening*, utilizando los trozos del proceso, la aglomeración de objetos, cuerpos y desechos, en la etapa de “salvar del olvido” quiso salvar el mundo creado en su obra: guardaba y restauraba los objetos, ordenaba los dibujos, completaba sus escritos<sup>8</sup>.

Hizo también una despedida definitiva con Witkiewicz. *Wielopole, Wielopole* (1980) fue decididamente un acto en que Kantor busca abarcar su propia existencia a través de los fragmentos de imágenes, sensaciones y situaciones no exentas de grotesco. Vuelve primero al pueblo y la casa poblada de difuntos salidos del recuerdo (*Wielopole, Wielopole*), luego a su “Pobre cuarto de la infancia” (*Qué revienten los artistas* 1985) y luego a su “Pobre cuarto de la imaginación” (*Jamás volveré aquí* 1988) y termina en su

---

<sup>8</sup> Anna Halczak, sus asistente describe este proceso como una “necesidad de transmisión” (2014).

estudio donde pretende habitar para siempre rodeado de sus fantasmas (*Hoy es mi cumpleaños*). Arrastra en este viaje algunos objetos y personajes, repite escenas alterándolas como en una confusión de ¿en qué obra-vida estamos?, porque para él ambas son una sola, como el sueño insistente en los retornos.

En *Qué revienten los artistas* ocurre la multiplicación del yo, yo niño, yo artista agonizante de la novela de Unilowski *El cuarto compartido*, yo-Kantor creando esta obra y el yo proyectado en los demás personajes, todos irremediabilmente muertos. También Kantor real, allí sentado anuncia un futuro ya pasado. La autorreferencialidad aparece en el tema, en las apropiaciones y en los objetos, por ejemplo cuando entra al escenario el baúl en que se transportan los objetos del Cricot 2 con destino a Núremberg, donde se estrenó *Qué revienten...* Kantor une a Núremberg con Cracovia colocando la figura de Vit Stwosz, escultor medieval nacido y deshonrado en la primera y admirado en la segunda ciudad donde su tríptico monumental esculpido en madera permanece en el altar de la Iglesia de Santa María.

El “pobre cuarto de la infancia” es invadido por otros espacios y acciones: el atavío del difunto, la guerra de los soldaditos de plomo guiados por el Mariscal Pilsudski, salvador y dictador al que Kantor presenta como el Señor Bien Conocido o SE SABE QUIEN, trotando a ninguna parte sobre el esqueleto de su caballo quijotesco. El baile sin fin del WC con el eterno suicida, el fregadero con la andrógina Mujer del Aseo, así como algunos otros personajes *ready made*, una ramera, una santurrona, etc. La identidad de Kantor se multiplica en el yo- artista agonizante y su doble-narrador, el yo- niño con el carrito-juguete... el yo en cada personaje y todos aquí están de paso. De pronto aparece una figura de otros tiempos, Vit Stwosz humillado y marcado con hierro candente en Núremberg. Ahora comparte este sentimiento con la bohemia de un suburbio de Cracovia. Cada uno de los habitantes del “cuarto compartido” es amarrado a un aparato de tortura, las figuras inmóviles son retiradas de la memoria, desaparecen en la oscuridad y vuelven por la misma puerta marchando, bailando al ritmo del “tango de gañanes”. Apilan en el centro los objetos de su humillación social, es una montaña que navega al futuro. Kantor sale al último y cierra la puerta detrás de sí.

En las últimas dos puestas, *Jamás volveré aquí* (decía que era la última) y *Hoy es mi cumpleaños* Kantor nos anuncia lo inevitable, el cierre de su obra y hace cuentas con su vida y con el siglo XX, sus cielos y sus infiernos. Trabaja mucho, sobre todo para asegurar la supervivencia de la Cricoteka. En 1987 prepara en Milán el performance *Máquina del amor y la muerte*, que presenta en varios países además de las

giras del Cricot 2. *Jamás volveré aquí* se estrena en Milán en abril de 1988. Son años muy intensos, con giras, exposiciones en distintas partes del mundo, ensayos, el trabajo sobre archivo, la escritura, todo para dejar listo su legado. En los ensayos de *Hoy es mi cumpleaños* –he visto la selección de dos horas de las cincuenta y dos grabadas– lo vemos cansado, aún menos tolerante que antes, desesperado, perdiendo el hilo, pero también, como siempre, relajando la situación con su risa traviesa. Una vez (en los ensayos de *Wielopole...*) repuesto del susto, le gritó a una actriz que se había desmayado: “Por favor, recuérdelo usted para siempre: Está prohibido morirse antes del estreno” (Miklaszewski, 2003:79-81), pero él no siguió esta regla, murió el 8 de diciembre cortando el ensayo por el malestar para unos horas después pasar al estado de “querido ausente”. El estreno se llevó a cabo el 10 de enero de 1991 en el Théâtre Garonne, en Toulouse. La puesta en escena de sus fantasmas observaba mudo su doble-maniquí, pero sin la presencia del demiurgo.

Kantor siempre se mantuvo en la orilla del espectáculo, en el umbral de la puerta, desde allí cumplía su rol de director de orquesta, animaba o reprendía actores y técnicos. En los últimos espectáculos, *Jamás volveré aquí* y *Hoy es mi cumpleaños*, quiso habitar la escena, habitar la realidad de su “pobre cuarto” de la infancia y de la imaginación. En *Jamás volveré aquí* introdujo al escenario a la muchacha que había soñado, allí también se efectúa la boda sacrílega entre en maniquí de Kantor y la muchacha muda y rígida; en la última obra ella será “la pobre muchacha que llora”... tal vez ¿por él? Sentado frente a la muchacha habla desde el pasado con sus actores (oímos su voz grabada), les anima y les confiesa: “y yo me estoy cayendo al carajo” y aguanta sus burlas e insultos.

Uno de los sueños repetidos de Kantor era la visita de la Infanta del cuadro de Velásquez, la encontramos en una serie de dibujos y en *Hoy es mi cumpleaños* la vemos en el marco del cuadro vacío donde aparece abriendo su miriñaque. En esta última obra retorna a su estudio de pintor. Es la ocasión para el homenaje a Velásquez, a María Jarema su gran amiga y pintora admirada y al artista mártir: el constructivista Meyerhold, revolucionario, vanguardista, judío y víctima de Stalin.

## Cierre

Kantor rompió con el teatro de significados, en verdad utilizaba signos para pulverizarlos. Su obra produce la sensación de la arbitrariedad, descompone la lógica de la narración, porque es el suceso que acontece y no una historia que se cuenta. La

verdad a la que aspira Kantor no es la trivial y cotidiana. Como director de su propia obra es el maestro en el uso de los silencios, ritmos, el carácter y volumen de la música, la intensidad de la presencia de los actores (gracias al modelo del maniquí) la alternancia entre actor y maniquí, los desdoblamientos, las repeticiones, los objetos y máquinas y mecanismos, luz y oscuridad, todos los elementos “pobres” del teatro de las emociones de Kantor, conmueven aun viendo los videos.

Sus manifiestos y guiones teatrales develan al poeta, sus objetos mecánicos descubren al ingeniero, sus maniqués al escultor. Primero de la mano de un autor y luego amasa con sus propias manos cada detalle de la forma y crea el milagro del acontecimiento teatral adoptando el rol de un mago; “anima” con su soplo vivo del artista el irrepitible acto de la creación de un mundo/obra. Es el primero que pone de manifiesto el presente de la creación, un desafío al teatro que ensaya, estrena y reproduce una vez que el director se ha ido. La presencia simultánea de vida-muerte, el juego perverso es también la forma del encuentro con lo inevitable, su juego con la Muerte pretende salvar(se) del olvido.

## Bibliografía

### Fuente

Kantor, Tadeusz (2004). *Pisma: Teatr Śmierci, Teksty z lat 1975-1984*, Vol.II, Ossolineum/Cricoteka, Wrocław/Kraków.

### Estudios

- Carlson, Marvin (2009). *El teatro como máquina de la memoria*. Buenos Aires: Artes del Sur.
- Diéguez, Ileana (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Documenta/Escénicas.
- Dubatti, Jorge (2014). *El teatro de los muertos*. México: Libros de Godot.
- Fediuk, Elka (2016). “Los maniqués de Tadeusz Kantor: vida latente y forma conmovedora”, en Elka Fediuk, y Antonio Prieto Stambaugh (Eds.) *Corporalidades escénicas: El cuerpo en el teatro, la danza y el performance*. Buenos Aires: Argus-a Artes y Humanidades (online) e impreso en Xalapa: Universidad Veracruzana: 89-109.
- Fediuk, Elka (2013). “Creación y trayectoria: teatro de Kantor, Beck y Grotowski”, en J. Dubatti (coord.) *El actor. Artes e historia*. México: Libros de Godot: 259-309
- Gombrowicz, Witold (2002). *Ferdydurke*, prefacio de Ernesto Sábato. Buenos Aires: Seix Barral.
- Kott, Jan (1997). *Kadysz, strony o Tadeuszu Kantorze (Kadysz, páginas sobre Tadeusz Kantor)*. Gdansk: Slowo/Obraz terytoria.
- Miklaszewski, Krzysztof (2001). *Encuentros con Tadeusz Kantor*, (Traducción, prólogo y notas Elka Fediuk). México: INBA-Conaculta.
- (2003). *Kantor od kuchni*. Warszawa: Twój Styl.
- Schneider, Daniel (1974). *El psicoanalista y el artista*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schulz, Bruno (2003). *Sanatorio de la Clepsidra*, Traducción de Jorge Segovia y Violetta Beck. Vigo: Maldoror ediciones.

- Thibaudat, Jean-Pierre (2014). “Wokòl fotografii Wielopola” en Marta Brys, Anna R. Burzynska y Katarzyna Fazan (coord.) *Dzis Tadeusz Kantor! Metamorfozy smierci, pamieci i obecnosci*, Cracovia: Ediciones Universidad Jagiellonica.
- Witkiewicz, Stanislaw Ignacy (1982). *La forma pura del teatro* (Introducción a la teoría de teoría de forma pura, 1920 y Precisiones sobre el problema de la forma pura en el teatro, 1921), Traducción y prólogo Jan Patula, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

# La performance teatral-musical como platea para el *ser* público de la mujer en Chile: entre el cuplé del siglo XX y las nuevas tendencias del siglo XXI

Soledad Figueroa Rodríguez  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
soledad.figueroa.r@gmail.com

**Resumen:** ¿Qué ocurre con el ser público de la mujer? ¿Es la escena una forma de adquirir espacios fuera de lo privado para el género? ¿Qué diferencias y similitudes existen en estas búsquedas políticas? La mujer, constantemente relegada al espacio privado, como figura de madre y cuidadora del hogar, empieza a buscar distintas maneras para su ser social. El género musical (teatral) del cuplé será una de las plataformas para que algunas mujeres empiecen la conquista (disímil) de su lugar en ciertos espacios de lo público. Por otro lado, en la actualidad, la influencia del cuplé, y este apoderamiento de la escena pública, se verá reflejada en las nuevas performances musicales, como forma política de lo femenino. Es por ello que el presente trabajo busca formular un análisis comparado en algunas performances músico-teatrales del siglo XX en Chile, en las figuras de La Goya y La Chilenita, en relación con las nuevas tendencias de la escena teatral-musical del siglo XXI, en las figuras de las cantantes-actrices: Lágrimas, Celos y Dudas y Pink Milk, tomando como eje central el poder de la escena teatral-musical en pos de la conquista socio-política de la mujer.

**Palabras clave:** performatividad – espacio público – género – melodrama

**Abstract:** What about the public being of the woman? Is the scene a way to acquire spaces outside the private for the gender? What differences and similarities exist in these political quests? The woman, constantly relegated to the private space, as a figure of mother and caretaker of the home, begins to look for different ways for her social being. The musical (theatrical) genre of the cuplé will be one of the platforms for some women to begin the (dissimilar) conquest of their place in certain spaces of the public. On the other hand, at present, the influence of the cuplé, and this seizure of the public scene, will be reflected in the new musical performances, as a political form of the feminine. This is why the present paper seeks to formulate a comparative analysis in some 20th century musician-theatrical performances in Chile, in the figures of La Goya and La Chilenita, in relation to the new tendencies of the theatrical-musical scene of the XXI century, in the figures of the singer-actresses: Lágrimas, Celos y Dudas and Pink Milk, taking as central axis the power of the theatrical-musical scene in pursuit of the socio-political conquest of women.

**Keywords:** performativity – public space – gender – melodrama

En el presente artículo se busca formular un análisis comparado entre algunas performances músico-teatrales del siglo XX en Chile, en las figuras de las cupletistas La Goya y La Chilenita, en relación con las nuevas tendencias de la escena teatral-musical del siglo XXI, en las figuras de las cantantes-actrices: Lágrimas, Celos y Dudas y PinkMilk, tomando como eje central el poder de la escena teatral-musical en pos de la conquista socio-política de la mujer. Estos casos de estudio tienen como punto transversal la utilización del llamado melodrama, tanto en el repertorio musical como en la construcción de los relatos escénicos.

En primer lugar, me parece importante establecer algunos conceptos para entender de mejor forma este análisis comparativo. En relación con los estudios teatrales, en particular con la performance, me sirvo de lo planteado por Diana Taylor, donde este concepto se constituye como:

(...) una práctica y una epistemología, una forma de comprender el mundo y un lente metodológico. Nos permite analizar eventos COMO performance. En su carácter de práctica corporal en relación con otros discursos culturales, el performance ofrece también una manera de generar y transmitir conocimiento A TRAVÉS del cuerpo, de la acción y del comportamiento social (2012: 31).

Esto claramente remite a una mirada, a un acontecimiento escénico analizado como performance, o incluso, a un acontecimiento social, observado desde la misma óptica. En relación con éste último, y a su ámbito social, María de la Luz Hurtado plantea que:

Estos cuerpos performativos en particulares espacios de representación, junto con ir desplegando y constituyendo imaginarios que van desde el ícono de la alegría, reconfiguran la relación entre lo público, lo privado y lo masivo, y permiten a los diferentes grupos sociales representarse como alteridad frente a sí mismos, frente a sus pares y frente al resto de la sociedad (2004: 12).

Lo anterior se puede relacionar con los cuerpos performativos tanto de las cupletistas y las cantantes-actrices a analizar, desde una óptica del rol crítico de la mujer, en pos de su ocupación de lo público.

Por otro lado, me parece sustancial establecer la idea de lo público, de acuerdo con lo planteado por Richard Sennet en su texto *El declive del hombre público*, donde lo público “viene a significar una vida que transcurre fuera de la vida de la familia y de los amigos cercanos. En la región pública, los grupos sociales complejos, distintos, habrían de llegar a un contacto indefectible” (2011: 32). Deseo tomar este concepto pues plantea lo público como la emergencia de un contacto con aquellos que normalmente no lo tendríamos, lo que puede relacionarse con el carácter masivo del género a estudiar.

Sumado a los conceptos anteriores, es posible comprender el melodrama y su transversalidad en los modos artísticos estudiados, de acuerdo con lo que Pérez Rubio identifica en su libro *El cine melodramático*:

El melodrama describe los avatares de sujetos deseantes inscritos en relatos caracterizados por el exceso y la desmesura, porque confieren toda su capacidad semántica a la conversión en texto narrativo (teatral, literario, cinematográfico, radiofónico, televisivo..., pero no poético) de esos sentimientos, y la hacen reposar en personajes dolientes, ensimismados, maltratados (2004: 19).

Estas características estarán presentes en la construcción de los personajes-performers, pero sobre todo en los tipos de canciones que éstos interpretan.

### **El cuplé, prácticas y espacio público**

A comienzos del siglo XX, el género ínfimo, como se llamaba al cuplé o *couplet*, tendrá gran éxito en algunas ciudades de Chile e Hispanoamérica en general. Figuras como la Argentinita, Raquel Meyer, Paquita Escibano, La Goya, La Chilenita, entre otras, serán fundamentales para la masificación y gusto por este género; lo que permitirá, de cierta manera, la inclusión de la mujer en la esfera pública que por tanto tiempo le ha estado vedada.<sup>1</sup>

De acuerdo con María de la Luz Hurtado esta visión era el dogma de la sociedad chilena de la época, proveniente del siglo XIX: “el *locus* social de la mujer estaba determinado por su cuerpo, y éste correspondía a la intimidad del hogar, vivida castamente por ella” (2011: 397). Esto no quiere decir que ninguna mujer haya entrado a la esfera pública tanto en Chile<sup>2</sup> como en otros países, pero no era lo común. En el cuplé, esta idea del cuerpo confinado empieza a quebrarse, a visibilizarse.

En relación con lo anterior, el teatro, y en específico el cuplé (como género musical-teatral), se yergue como plataforma pública por excelencia, otorgándole un espacio fundamental a la mujer. Es ella el centro de atención, la que mueve el espectáculo, la que puede popularizar una canción; incluso sin importar tanto su calidad artística como sí su carisma. Ella canta, baila, algunas veces actúa en zarzuelas y obras teatrales, a la par que genera sus espectáculos solistas. Esta ocupación del espacio público también la objetualiza en cierta medida, la presenta como un objeto de deseo, de agasajo, pero sin transgredir los límites de su voluntad o de lo platónico.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Debido al tiempo y extensión de este trabajo, no se ha profundizado en la definición del concepto de género en la presente escritura. Es importante evidenciar la existencia de la discusión sobre qué se entiende por mujer/femenino/hombre/masculino en las concepciones de género actuales, en autoras como Butler, Montecino, Spivak, Moi, entre otras. Como no es posible adentrarse en aquellos ámbitos por las razones ya expuestas, en el presente artículo se entenderá el concepto de *mujer* como el constructo formulado bajo la diversidad de marcos constituyentes como el biológico, cultural, social, contextual y filosófico, que ha estado dominado preponderantemente bajo la visión hegemónica patriarcal ejercida por la masculinidad.

<sup>2</sup> Emblemáticos son los casos de las primeras mujeres médicas o ingenieras en la sociedad chilena a finales del siglo XIX y principios del XX. O las mujeres escritoras, dramaturgas y críticas teatrales, como es el caso de Iris (Inés Echeverría), quien tendrá una importante influencia en el medio teatral. Aun así, siempre estuvieron dentro de un marco social e intelectual que las cobijaba pero que también, en cierto modo, las delimitaba.

<sup>3</sup> Con esto quiero decir que muchas cupletistas generaban tal admiración, que tenían muchos seguidores que las cortejaban. Esto no quiere decir que comenzaran a ejercer la prostitución o algo por el estilo; se

Para entender mejor el género ínfimo, según sostienen Juan Pablo González y Claudio Rolle, “la escenificación de la canción popular en el teatro español constituye un primer rasgo de mediación de repertorio popular en la órbita hispana, inaugurando una tradición populista que está en la base del carácter que tendrá el cuplé” (2005: 129). Esta performance escénica anclada en lo popular se masificará por la aparición de un nuevo estatus en las cantantes (y actrices) que será el de “estrellas” de la canción. Esto implicará que estas “estrellas” sean las que popularicen ciertos repertorios, dándose que, en la venta de partituras o discos singles, se signe que tal o cual cupletista canta o populariza tal o cual canción.

Además, se encuentra la dimensión social de la figura de la artista de cuplé, que va más allá del mero ámbito escénico. La cupletista se transforma en un sujeto/objeto visible, una especie de imagen para el *merchandising* en la incipiente industria musical. Según González y Rolle:

La proliferación de tarjetas postales con fotos coloreadas de las cupletistas pone de manifiesto la importancia otorgada a la visibilidad de la artista, destacando su cuerpo, su vestuario y su gestualidad. Las cupletistas usaban las fotografías como tarjetas de presentación y como elementos de promoción, vendiéndolas durante sus funciones, transformándose, cada foto, en una prolongación de su puesta en escena (2005: 132).

Todo lo anterior es posible observar en relación con los casos estudiados de principio de siglo XX, en la figura de las cupletistas La Goya (Aurora Mañanos Jauffret) y La Chilenita (Ida Herrera), ambas muy influyentes tanto en el público chileno como hispanoamericano en general. La primera, de nacionalidad española, será fundamental en el desarrollo del cuplé en Hispanoamérica, y muchas veces recibirá el apodo de “la tonadillera intelectual”, ya que tenía una educación privilegiada, pudiendo hablar diversos idiomas<sup>4</sup>. La Goya gozará del favor de diversos autores teatrales, que escribirán para ella versos o piezas dramática, entre ellos el mismísimo Valle-Inclán.

Su importancia en Latinoamérica comenzará con su primer paso en Buenos Aires, la meta de los artistas españoles de la época. Según el periódico *web* de origen vasco, *elcorreo.com*: “La marca ‘La Goya’ se impuso en abanicos, licores, perfumes, cafés y hasta automóviles. La bilbaína Aurora Jauffret era la invitada de honor en las fiestas de la alta sociedad y en los salones literarios” (Álvarez, 2014).

---

dejan seducir, las llenan de regalos, aceptan diversas invitaciones, pero la mayoría de las veces no ceden ante los ruegos de sus admiradores. Es decir, se dejan agasajar, pero con cierta distancia. Utilizan la esfera pública a su antojo.

<sup>4</sup> Esta característica no era tan común en la época.

Esto, claramente, ejemplifica al cuplé como un punto de ocupación del género femenino en las esferas públicas, ya sea como artista o como “marca”. Es decir, la performance escénica trasciende el acto convivial y productivo, para permanecer como imagen en los bolsillos y las casas de sus admiradores, siendo estos últimos los que, de alguna u otra manera, sustentarán su éxito y fomentarán, conciente o inconscientemente, su inclusión en lo público.

Por otra parte, está el caso de la llamada La Chilenita, la cual cosechará varios éxitos internacionales, recibiendo su nombre artístico en su estadía en Buenos Aires. La Chilenita se constituyó como un caso ejemplar en Chile, pero que pareciese haber quedado olvidado en los archivos de la música nacional. Será una de las primeras cupletistas y cantantes chilenas, a fines de los años 20, en grabar canciones populares chilenas e internacionales. Uno de sus mayores éxitos será el cuplé *La Celosa*, de Amelia Palma de Pérez; pieza musical por excelencia melodramática, debido al contenido de la letra como también en su composición musical. En este punto la ocupación del espacio público del género femenino es sustancial, pues ya no es sólo la cupletista quien da su voz y su cuerpo como acto político<sup>5</sup> en la escena artística, sino también la creación musical de la compositora de la pieza.

De La Chilenita no existen tantos registros conservados, o no de manera tan masiva (como sí ocurre con las cupletistas españolas). Una de las menciones a esta cantante se da en el diario *El Sur* de la ciudad de Concepción, donde se anuncia que el día jueves 3 de marzo de 1938 la cupletista La Chilenita está pronta a arribar a su ciudad natal:

Espectáculos: El Lunes debutará en El Rialt<sup>6</sup> ‘La Chilenita’. Su única presentación promete alcanzar caracteres de un verdadero acontecimiento artístico. El debut de ‘La Chilenita’ es esperado con ansiedad en nuestra ciudad, en donde se le recuerda como una hija predilecta que ha dado conocer a Concepción en sus giras por el extranjero. En su variado programa que desarrollará el lunes próximo en la función nocturna, figura desde la canción sentimental en la que luce su cristalina voz, hasta la simpática y entusiasta ‘toná’ en que ‘La Chilenita’ pone toda su alma y gracia, arrebatándole al público verdaderas salvas de aplausos (Anónimo, 1938: 3).

En el fragmento anterior, sumado a los publicados en días posteriores, se puede desprender el valor que tuvo La Chilenita en el ámbito internacional y el furor que causó en terreno nacional. Es decir, su performance artística y social, que hace uso de la

---

<sup>5</sup> Político no como partidista, ni en relación con la macropolítica, sino como un acto de utilización del espacio público que está relegado sobre todo al género masculino.

<sup>6</sup> Era un teatro en la ciudad de Concepción.

esfera pública, no se da sólo a nivel personal si no también “en/como representación” de su ciudad natal. Es decir, su acontecimiento escénico trasciende y se transforma en un acontecimiento a nivel social y regional, creando, en su estatus de “estrella”, una especie de identificación entre los habitantes de Concepción.

Estas dos cupletistas son un ejemplo claro de cómo este género, en esta hibridez entre la canción popular y el acontecimiento teatral, genera una performance escénica que toma ribetes de performance social. Esto provoca que el desenvolvimiento de estas mujeres en el espacio público sea cada vez mayor e incluso aceptado. Es una ocupación política, no a nivel partidista, sino a nivel social, e incluso, quizás, sin tanta conciencia de lo que significaba ser parte de lo público en dicha época. Aunque es importante aclarar que muchas veces este desarrollo de lo público en las cupletistas, actrices y cantantes de principios del siglo XX, se quiebra cuando contraen matrimonio, pues era “mal visto” seguir cantando y bailando cuando se estaba desposada. En todo caso, éste será uno de los primeros pasos para ir desarrollando, tanto a nivel escénico, como social e intelectual, la inclusión de la mujer en este espacio anteriormente vedado o al menos restringido.

### **Nuevas tendencias, el género musical-teatral en el siglo XXI**

Dentro del ámbito de la contemporaneidad, y en relación con el género musical-teatral que sigue el modelo de las “estrellas” de la canción, pero desde un punto de vista de la crítica de este modelo, existe el caso de dos tríos chilenos de cantantes-actrices estudiados en el presente análisis que son: Lágrimas, Celos y Dudas<sup>7</sup> y Pink Milk<sup>8</sup>. Ambos tríos siguen un modelo con ciertas similitudes a los de las cupletistas o tríos de cantantes de los años '20. Las primeras se identifican mucho más con las divas de la canción latinoamericana de los años '70 y '80 y todo lo que este período significa, en relación con las dictaduras latinoamericanas, los roles de género y el tipo de musicalidad de la época, entre otros elementos que constituyen dicho contexto. Las segundas centran su creación artística en relación con los tríos de cantantes de los años '30, '40 y '50, teniendo como referencia diversas canciones tanto norteamericanas como hispanoamericanas, y centrándose también en los roles del género femenino de la época, que eran “aprendidos” a través de manuales de comportamiento.

---

<sup>7</sup> Este trío lo conforman las actrices Marcela Salinas, Manuela Oyarzún y María Paz Grandjean.

<sup>8</sup> Este trío lo conforman en sus inicios las actrices Elvira López, Gabriela Aguilera y Gala Fernández. Esta última, debido a su condición de madre, hubo de dejar el trío por un tiempo, dándole paso a la actriz Daniela Lhorente.

Un elemento similar entre estos dos tríos es la utilización del melodrama como elemento musical y teatral pero a su vez como crítica al modelo que se tenía de mujer. En palabras de Marcela Salinas (de Lágrimas, Celos y Dudas):

(...) para nosotras tomar ese lugar de lo amoroso para lo que fuimos hechas y de lo que hablan estas canciones, por ejemplo, eso yo siento que es un lado de crítica, de hecho estos personajes son *fachos*<sup>9</sup>, entonces es un lugar de distanciamiento, es como que tratamos de hacer la crítica desde esos personajes, encarnando esos personajes, encarnado ese lugar, que es un lugar bien gris (...) que no es verdad.<sup>10</sup>

En relación con esto, Marcela Salinas da cuenta de cómo ellas son una generación que fueron criadas con este modelo de mujer, pero que al tener conciencia de éste, deciden criticarlo. Muestran los personajes, que son representativos de este modelo, *siendo* en escena estos personajes. Vinculado a esto, Elvira López, de las Pink Milk, plantea algunos modos de trabajo en relación con el repertorio y su trabajo escénico, donde: “(...) encontrarnos con composiciones con música latinoamericana, entrar más en los boleros, entrar más en María Grever, y nos llamaba mucho la atención también que costaba encontrar música hecha por mujeres de la época, en general es música hecha por hombres, que habla sobre las mujeres.”<sup>11</sup> Este punto es sustancial, pues, tal como se plantea con el cuplé cantado por La Chilenita, la composición de la música popular de la época estaba casi gobernada por el género masculino, pero hubo excepciones como María Grever y Amelia Palma de Pérez, entre otras, que hacían uso del espacio público a través de la composición musical.

El elemento teatral, por un lado, y el musical, por otro, son fundamentales para generar esta crítica. El primero ayuda a contar la ficción de estos personajes, trascendiendo a la puesta escénica, y constituyendo a las actrices-cantantes en verdaderas performers fuera de la convencionalidad teatral. Las actrices generan así un híbrido entre el personaje ficcional y su propia persona, que puede ser inserto tanto en una presentación como banda, o como personajes en una obra teatral. El segundo elemento, contenido en la sonoridad y en las letras, apoya la visión de/sobre la mujer que se tenía en las respectivas épocas que cada trío trabaja. Este contraste entre crítica y discurso genera un ente interesante. La crítica no desde el afuera sino de ser/mostrar los personajes. En palabras de Elvira López:

---

<sup>9</sup> Sinónimo de fascistas. La cursiva es mía.

<sup>10</sup> Entrevista realizada a Lágrimas, Celos y Dudas. Fecha: 30 de mayo de 2015

<sup>11</sup> Entrevista realizada a Elvira López, de las Pink Milk. Fecha: 19 de mayo de 2015.

de jugar a ser la diva, y por otro lado, el criticarlo, el reírse, el ponerlo hoy día y decir todavía hoy (...) cohabitan muchos espacios sin enfrentarse, y por eso también le gusta mucho, le gusta a toda la gente (...), en general, cuando nosotras lo mostramos es muy transversal la llegada (...) porque por un lado o por otro entra, y es muy distinto por dónde entra. Por ejemplo (...) hay niñas que van y sienten que son unas Pink Milk en la vida. (...) Hay un gran número de personas que lo ven como algo que es; para nosotras es muy lejano, es un juego, es como una vuelta (...). Entre que tú eres y te ríes de lo que tú eres.<sup>12</sup>

Esto es una opinión compartida entre los dos tríos: la idea del criticar *siendo* el objeto, hacer uso de la crítica en el *ser* mujer/objeto. Esto es sustancial, porque tal como mencionan, este tipo de crítica genera una transversalidad en el gusto, un gusto que tiene muchos matices. Espectadores que gozan por la música, que desean ser como estas *divas*, públicos que se quedan con la crítica realizada o simplemente con el juego que presentan. Esto produce una multiplicidad de capas de creación y de recepción que son bastante interesantes.

Finalmente, es importante mencionar que si bien en esta época la esfera pública está mucho más conquistada por la mujer, aún hay dogmas que siguen regulando ciertos comportamientos de ésta en lo público (y lo privado). Y son estas formas de crianza o de comportamiento lo que estas actrices-cantantes critican, desde el ser/mostrar estos tipos de mujeres “modelos” o “estrellas” de la canción que serían el ícono, un ideal “a seguir”.

En conclusión, considero que aún hay mucho por investigar, tanto en relación con el género-musical propiamente tal, como con el de las figuras de “estrellas” de la canción; tanto desde la perspectiva histórica como desde la perspectiva actual. Aun así, es fundamental ver los entramados y las relaciones existentes entre el ayer y el hoy, de acuerdo con la inclusión de la mujer en el espacio público a través de las artes escénicas. Esto provoca varias preguntas: ¿cuál es el rol de la mujer actual en el teatro, en la política, en/ fuera de los dogmas antiguos o de los nuevos dogmas? ¿Qué se entiende hoy por espacio público? ¿Cómo el teatro se yergue o no como un espacio público de comunión? Otro punto relevante es la utilización del melodrama, tanto en los repertorios musicales como ficcionales de las tramas, que permiten generar una crítica a través de *ser/mostrar* los personajes. Esta característica melodramática, dependiendo de los mecanismos escénicos utilizados, permite generar identificación o distanciamiento, lo que completa este juego crítico. Lo cual también sugiere otras preguntas: ¿cómo se ve el melodrama hoy? ¿Qué relevancia tiene el melodrama en nuestra sociedad

---

<sup>12</sup> *Ídem.*

latinoamericana? O finalmente: ¿podrá el melodrama crítico junto al género teatral-musical darle un nuevo aire de masividad (o circulación) al teatro?

### **Bibliografía**

- Álvarez, Itsaso (2014). “La cupletista bilbaína”. *elcorreo.com*, s/p. Disponible en: <http://www.elcorreo.com/alava/sociedad/201412/09/cupletista-bilbaina-20141208143708.html>. Acceso: 17 de junio de 2015.
- Anónimo (1938). “Espectáculos”, *El Sur*. Concepción. 3 de marzo.
- González, Juan Pablo y Rolle, Claudio (2005). *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*. Santiago de Chile: P.U.C.
- Hurtado, María de la Luz (2004). *Performances de la sociedad en tensión con la modernidad en Chile 1870- 1918*. Tomo I y II. Santiago de Chile. Tesis doctoral, Universidad de Chile, Diciembre de 2004. [No publicada]
- (2011). “Cuerpo y mujer chilena en la urbe ilustrada del siglo XIX” en Stuenkel, Ana María y Fernandois, Joaquín (eds), *Historia de las mujeres en Chile*, Tomo I. Santiago de Chile: Taurus: 375-426.
- Rubio, Pablo (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós.
- Sennet, Richard (2011). *El declive del hombre público*. Barcelona: Anagrama.
- Taylor, Diana (2012). *La Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

### **Fuentes audiovisuales**

- Entrevista a Lágrimas, Celos y Dudas (Marcela Salinas, Manuela Oyarzún, María Paz Grandjean). Fecha: 30 de mayo de 2015 [Archivo personal]
- Entrevista a Elvira López de las Pink Milk. Fecha: 19 de mayo de 2015 [Archivo personal]

### **Archivos y Centros documentales revisados**

- Archivo de Música Popular UC (AMPUC)
- Biblioteca Nacional de Chile (BN)

## Dos miradas, dos expresiones estéticas en el teatro obrero

Carlos Fos  
AINCRIT / ATEACOMP  
cfos@complejoteatral.gob.ar

**Resumen:** Los libertarios rioplatenses desplegaron un fuerte sentido de lo comunitario que conjugó las peleas en el terreno político sindical con una decidida militancia de integración cultural que enfrentó a la que imponía el Estado naciente. Su posición fue radical y se manifestaron en espacios de producción propia, lo que les garantizó una libertad de acción amplia, sólo detenida por las represiones frecuentes de los organismos del poder. Los socialistas, en especial los inorgánicos que no aceptaban las directivas de la conducción del partido reformista, también generaron incursiones frecuentes en un teatro aficionado con un marcado contenido social. Los mecanismos operacionales implementados por el anarquismo y el socialismo inorgánico se prepararon para disputar palmo a palmo los reductos manejados por el pensamiento hegemónico, plasmados por una cartelera empresarial funcional. Con los principios de la horizontalidad y el debate de ideas se proyectaron en toda América, manteniendo sólidos lazos y estableciendo acciones comunes. La relación entre libertarios y socialistas fue siempre conflictiva aunque hubo múltiples ocasiones en las que reunieron fuerzas para concretar proyectos artísticos con un claro contenido didáctico. En este ensayo se desarrollarán las estéticas elegidas por ambos grupos para expresarse escénicamente, estableciéndose los puntos de convivencia y fricción.

**Palabras clave:** libertarios – socialistas inorgánicos – teatro – estéticas obreras – cuadros filodramáticos

**Abstract:** The libertarians from Rio de la Plata deployed a strong sense of communitarianism that combined the struggles in the political field with a determined militancy of cultural integration that faced the one imposed by the nascent state. Their position was radical and manifested in spaces of their own production, which guaranteed them a wide freedom of action, only stopped by the frequent repressions of the organisms of the power. Socialists, especially the inorganic who did not accept the directives of the leadership of the reformist party, also generated frequent incursions into an amateur theater with a marked social content. The operational mechanisms implemented by anarchism and inorganic socialism were prepared to dispute hand-in-hand the redoubts managed by hegemonic thinking, shaped by a functional business card. With the principles of horizontality and the debate of ideas they were projected throughout America, maintaining solid ties and establishing common actions. The relationship between libertarians and socialists was always conflictive although there were multiple occasions in which they gathered forces to realize artistic projects with a clear didactic content. In this essay the aesthetics chosen by both groups will be developed to express themselves in a scenic way, establishing the points of coexistence and friction.

**Keywords:** libertarians – inorganic socialists – theater – aesthetic workers – philodramatic pictures

El título del presente trabajo presenta una falacia, muy fácil de desarticular. No podemos hablar de estéticas diferentes en el teatro obrero de fines de comienzos del siglo XX, tan sólo de formas de producción distintas que eligieron los sectores socialistas radicalizados o reformistas y los anarquistas. Del desarrollo de estas formas de producción y la comparación con un proceso de hibridación registrado trata este ensayo. Desarrollar la historia del teatro realizado por trabajadores hijos de la

inmigración europea exigía de una pesquisa compleja que visibilizara lo que fuera dibujado con trazos borrosos por el discurso oficial.

Los movimientos obreros, sus luchas, sus logros, sus convicciones y aún sus contradicciones han sido víctimas de aproximaciones ensayísticas superficiales, con olvidos premeditados. Este fenómeno es apreciable en textos escolares o de divulgación no especializada. Así, la maquinaria de la simplificación y el ninguneo planificado silencia la rica experiencia de diversas expresiones de los trabajadores organizados argentinos en el devenir de su historia. Y esta experiencia incluye una producción artística numerosa y destacable, concebida como alternativa a otras pergeñadas desde los centros de poder. Quedan, pues, esquemáticos y borrosos retratos de proyectos “derrotados por la ingenuidad de sus planteos”. En el mejor de los casos, estas agrupaciones clasistas son estereotipadas como “románticas”, sin capacidad para entender las estructuras del poder. He desarrollado durante más de treinta años estrategias de investigación para poder echar luz sobre procesos históricos oscurecidos por los discursos hegemónicos.

Mi tarea nunca la he planteado como la del buscador de objetos muertos o decorativos sino como el camino para que a través de esta memoria parcialmente restaurada renazca la voz y la producción cultural de los olvidados. Y siempre teniendo en cuenta que cada pieza oral redescubierta se convierta en pilar de erección de originales y futuras producciones culturales. Con entrevistas pautadas, realizadas a cientos de militantes libertarios y socialistas inorgánicos he podido trazar un detallado mapa del accionar de estas expresiones combativas en nuestro país. Enfocado en el desarrollo de sus proyectos culturales y educativos, me he topado con un espacio muy dinámico, generalmente ausente en los tratados generales de historia o reservado a estudios específicos.

Mi pretensión ha sido rescatar a luchadores que no ocuparon espacios legitimados y de gran visibilidad en el movimiento ácrata local. Muchos de ellos carecen de descendencia y su aporte al teatro político aficionado hubiera muerto con su desaparición física. Por ello, es que no deseo generar textos fuentes, sino colaborar en la reflexión sobre el valor del teatro como elemento de convivio festivo a pesar del carácter didáctico de la propuesta. En menor medida, me he concentrado en las interacciones con socialistas combativos y comunistas, no integrados formalmente a los aparatos nacionales o locales de sus partidos.

En las voces y recuerdos de los viejos anarquistas vamos hallando el hilo que nos permite recrear la madeja de una producción artística relevante. Es complejo definir una estética libertaria única, ya que, como dijimos, nos encontramos con un movimiento polifónico, con discursos muchas veces contradictorios, y la originalidad no era un bien buscado. Hay constantes, no obstante, que nos permitirían acercarnos a ciertas nociones básicas que son recurrentes en los textos dramáticos ácratas. El anarquismo parte de considerar al arte como expresión indispensable en la vida de los pueblos y los individuos, en tanto se trata de una praxis que fusiona la imaginación con el trabajo, con la actividad humana. De esta manera se convierte en una herramienta fundamental para mejorar la condición del hombre, hacerlo permeable a la sensibilidad necesaria para la construcción de una nueva sociedad. No se busca el arte por el arte mismo, ni hay deseo de reconocimiento o fama de acuerdo a la concepción burguesa. La fe en la razón y en la educación crítica como la ruta para la liberación de las mentes alienadas requería de un teatro con fines propagandísticos.

Para evitar la confusión que pudiera surgir en un público no entrenado, las piezas recurrían a situaciones cotidianas de lucha, con un criterio próximo-distal. Utilizaban fórmulas sencillas y la repetición como resorte de estructura dramática, para asegurar el objetivo didáctico y proselitista. La reiteración, en ocasiones exasperante en los dramas anarquistas, aparecía en los temas, la fraseología y la elección de personajes identificables estereotipados, entre los que destacaban el esclarecido, emisor del mensaje, y el oponente, vinculado a los sectores burgueses. Este maniqueísmo era resuelto en el final de la pieza con el triunfo real o moral del héroe ácrata, y la aparición de un joven o niño que tomaba la posta en la lucha. En las organizaciones libertarias hemos visto en los cuadros filodramáticos, especialmente en los surgidos en las escuelas del movimiento, un esfuerzo colectivo de sacralización que exige del participante una apertura del espíritu y ofrece a cambio el control de sus propios medios de expresión. El teatro libertario intentaba emanciparse de la perversa lógica comercial del teatro de empresarios para crear productos culturales determinados por el contenido social e ideológico. Así el teatro volvía a manos del pueblo como arma ideológica y cultural y con una fuerte eficacia educadora. La escasez de medios en los cuadros filodramáticos deviene en una suerte de economía de puesta, con una escenografía mínima y generalmente con vestuarios propios o elaborados en talleres de las escuelas racionalistas. Esta situación promueve maniobras de simplificación y de condensación, reduciéndose personajes, la línea argumental (que en ocasiones se lleva a un bosquejo) y

los signos escénicos. Favorecía el éxito de los dramas, como vehículo de principios básicos, el que los códigos ideológicos utilizados fueran compartidos por buena parte de la concurrencia. El monólogo fue utilizado por los libertarios porque requería de mínimos elementos para su representación y porque facilitaba su redacción al minimizar los recursos necesarios. No podemos hablar de una estética anarquista, pues no desarrollaron ninguna poética original, nutriéndose de aquellas que les eran funcionales.

En la medida en que la presencia anarquista crecía en los gremios sus ideas se transformaron en un peligro real para el régimen conservador, un gobierno que, respondiendo a la división internacional del trabajo, había aceptado para el país el rol de proveedor de materias primas, especialmente aquellas relacionadas con la actividad agropecuaria. La concentración de la tenencia de tierras fértiles en manos de pocos estancieros dejaba un rastro de exclusión y trabajo semi-esclavo. El informe confeccionado por Bialek Masset sobre los obreros nos deja un panorama tan claro como desalentador al respecto. Les corresponde a las primeras asociaciones sindicales pelear por establecer las reglas básicas del empleo humanizado. Tarea titánica ante una patronal insaciable en su codicia. Socialistas y anarquistas compartirán estas trincheras, unidos por reclamos y separados por ideario político. El movimiento ácrata no aceptaba la noción de Estado y por lo tanto no participaría de ningún acto eleccionario, ya que los cambios no podían surgir de un parlamento aun bien intencionado. El anarquista rechaza el concepto de autoridad, dando absoluta prioridad al juicio individual; es por ello que hace profesión de antidogmatismo. Los socialistas, por otra parte, apostaban a los cambios a través de la sanción de leyes sociales. Tenían fe en la evolución y empezaban a notarse grietas de interpretación que motivaron escisiones; mientras tanto los libertarios atacaban a las expresiones que se autoproclamaban populares o progresistas por tolerar el estado de cosas y aceptar la simple evolución del mismo como solución a los problemas acuciantes. Fue el descrédito de los sectores socialistas dialoguistas los que pusieron el mote de idealistas sin proyecto al movimiento. Eligieron como blanco preferido a las estructuras más conservadoras del esquema social: la religión, canalizada por las instituciones como la iglesia, la familia sostenida en la tradición patriarcal y el Estado-nación como opresor del libre albedrío.

El teatro ácrata debía mover al espectador a la acción. Por eso abandona las formas de costumbrismo o el naturalismo descriptivo. No alcanza con narrar las penas del pobre, hay que señalar las estrategias a seguir para que estas penas desaparezcan. Las manifestaciones dramáticas libertarias no se conciben como un hecho de catarsis o

como distracciones; por el contrario, adquieren un carácter contestatario, actuando con conciencia desde los márgenes en el trazado de los cimientos de un nuevo orden justo.

Desechar el profesionalismo del que hace teatro en el movimiento libertario implica desplazar el centro de lo económico y llevarlo al terreno de lo ético y político. En este orden de cosas, los grupos de actores aficionados eran la respuesta a las compañías burguesas, ya que no se perseguía ni fama ni dinero (como en aquéllas), sino que el objetivo era servir desde el arte al colectivo. Muchos de estos cuadros filodramáticos tuvieron vida efímera por diversas circunstancias (persecuciones, cierre de círculos, reagrupamiento de militantes en otras zonas), aunque aún bajo condiciones adversas cumplieron una tarea indispensable. Representaron en improvisados escenarios obras de producción propia o de autores reconocidos. Los que pudieron contar con cierta continuidad se propusieron mejorar, desarrollando estrategias diversas, y solían compartir sus actuaciones con la acción directa en las fábricas o piquetes de huelga.

Juan Bautista Enríquez y Pietro Volpi fueron dos maestros en las escuelas-taller racionalistas de Luján y Ensenada. En ambas experiencias desarrollaron talleres de coro y gusto dramático, encargándose de la conformación de cuadros filodramáticos de la sección adultos. Estas experiencias fueron breves, pero su accionar en el movimiento se extendió por más de dos décadas, desempeñándose como acólitos e instructores. Señala Enríquez:

La tarea que debía desempeñar me alejaba del arte como herramienta revolucionaria. Mi deber era llevar el ideal al norte de Santa Fe, pero no quería resignar mis experiencias con el teatro y la música, que tantos buenos resultados me proporcionaron en mi tarea docente. El desafío era implementar técnicas precisas que no requirieran de mucho tiempo para enseñar a escribir obras y actuarlas rudimentariamente. Pero el grupo de compañeros que harían las viadas conmigo, a excepción de Volpi, ignoraban principios básicos de la estética teatral ácrata y mucho menos tenían conciencia del valor del arte como vehículo de ideología. Por eso instrumenté un curso intensivo, que repetiría en el campo de trabajo de concientización proletaria. El mismo constaba de dos áreas, la de capacitación y la de formación cultural. En la primera, se darían clases de interpretación, buen gusto, gimnasia y uso de la voz, mientras que en la segunda se abordaría una breve historia del teatro burgués destacando sus incoherencias y un apartado sobre las valoraciones estéticas de la propuesta libertaria. Asimismo se dictaría un taller de producción de obras sencillas. Volpi tenía sus dudas sobre la eficacia del emprendimiento, pero luego de tres meses de trabajar con los compañeros, en número que superaba la docena, los resultados estaban a la vista. Dos pequeños esbozos de piezas estaban terminados y los militantes listos para su representación.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Entrevista a Juan Bautista Enríquez, Santa Fe, 1985.

Esta experiencia fue continuada por ambos acólitos en distintas localidades del castigado norte santafesino. De allí surgió una obra de producción colectiva, construida sobre las experiencias narradas por los trabajadores en diferentes encuentros. Con el título de *Despojados*, fue leída en varios círculos de la zona. También se utilizaron fragmentos como monólogos didácticos.

JOSÉ: ¿Cuándo ganaremos nosotros? Los hacheros morimos en el interior del monte, sin pan; curtidos por el sol y asaltados por la enfermedad. Esperamos mucho tiempo a que desde los pueblos grandes llegara la ayuda que pusiera paz y justicia en los quebrachales. Pero ellos no quieren saber de nuestra vida dura. Nunca han visto un hachero; y si lo vieran volverían la cara avergonzados. A veces hablan de ellos... Se llenan la boca los doctorcitos con lindas palabras que son inútiles para los cientos de compañeros que se marchitan, explotados por los ingleses. Machete y machete, ritmo que no se detiene. Implacable reloj que marca nuestras vidas a cambio de un mendrugo para el rancho y la familia que aguarda. Golpe tras golpe. Olvido y miseria, amparándose en el aguardiente para que se les curen las heridas del abandono. Vivir como bestias, en toldos o a la intemperie por semanas, en sitios que las alimañas más pobres despreciarían. A los compañeros los envuelve un cansancio sucio. Y deben luchar contra la esclavitud en la que nacieron, sin resignarse a seguir así. Recuperar la dignidad, ser hombres. Para ello tenemos que unirnos, creer en la solidaridad y la igualdad de todos e inspirarnos en los principios de la anarquía. Así limpiaremos la suciedad que nos imponen y la patronal sentirá el rugir del obrero pensante.<sup>2</sup>

Enríquez creó un cuadro filodramático en Tostado con el nombre de *Claridad*. Fueron dos años de actividad, acosados por las fuerzas represivas de la policía provincial a las órdenes de los capitales foráneos. El grupo participó de las últimas huelgas de comienzos de 1932, aplastadas por la reacción burguesa. Sostenido en la técnica de la construcción dramática a partir de trozos de hechos narrados por los protagonistas, el cuadro filodramático estrenó dos piezas breves, de la que sólo se conservó una escena de *Por nuestra tierra*.

Enríquez abandonó la militancia en el movimiento libertario en 1940, ya que consideró que había perdido parte de su legitimidad como instrumento liberador.

Pero los cuerpos amateurs de actores no fueron solamente patrimonio ácrata: los hubo vinculados al socialismo ateneísta o sin relación alguna con el ámbito político. Actores profesionales de dilatada trayectoria nacieron en estos cuadros, así como nutrieron a elencos independientes y comunitarios. Pero vamos a detenernos sintéticamente en el socialismo más radicalizado y su interacción con el movimiento libertario.

---

<sup>2</sup> Fragmento sin edición facilitado por Juan Bautista Enríquez.

Cuando analizamos la relación entre los diversos socialismos y el anarquismo después de la segunda mitad de los años veinte, nos encontramos con realidades diversas. Algunos libertarios se mantenían reacios a trabajar en conjunto con ellos, debido a experiencias fallidas del pasado, mientras que otros consideraban que, ante la nueva avalancha conservadora, era preferible reunir fuerzas y potenciar discursos liberadores.

Flavio Spezia, dirigente anarquista, reflexionaba:

Los socialistas saben las trampas del camaleón y con sus supuestas diferencias intentan captarnos. Los que se dicen internacionales son, en el mejor de los casos, jóvenes desencantados de las traiciones locales que quieren ver en las matanzas de los burócratas rusos una revolución. Alerto a todos los compañeros para que no caigan en trampas, y lo hago especialmente a aquellos que aislados luchan en zonas y condiciones desfavorables porque pueden ser timados en su buena fe. Recordemos que más allá de alguna acción conjunta meramente estratégica, en nada se diferencian los llamados partidos de la izquierda de los burgueses. Son verticalistas y cercenan la libertad que nos define. Por eso abstenerse de crear uniones con ellos.<sup>3</sup>

Sin embargo, en diferentes lugares del país el trabajo conjunto entre anarquistas y miembros de otros partidos o movimientos clasistas se verificó en la práctica. La mayor parte de estas experiencias fueron puntuales ante hechos concretos y generalmente no se sostuvieron en el tiempo, pero dan testimonio de trabajos de base de interés para el análisis. Y, tal vez, el punto más interesante de lo expuesto sea el aporte de ambas partes para lograr una síntesis en el producto escénico.

El círculo anarquista *El porvenir*, de la localidad de San Lorenzo, cercana a Rosario, tuvo una corta pero destacada actividad cultural durante la segunda mitad de la década del veinte del siglo pasado. Herederos de las tradiciones no dogmáticas, mantuvieron relaciones de colaboración con sectores pertenecientes a partidos parlamentaristas. En 1926, junto con militantes socialistas organizaron una velada artística para reunir fondos ante las represalias tomadas en el marco de una huelga general contra trabajadores ferroviarios. Mientras los seguidores de Juan B. Justo propusieron una lista de adustos oradores y un puñado de encendidos poemas, los libertarios aportaron un monólogo de creación colectiva al que llamaron *Despertar*. Si bien esta pieza cumple con las características generales del monólogo revolucionario didáctico propagandístico, encontramos en su texto una reflexión inédita sobre el teatro burgués. Armando Macchio, integrante del círculo, nos comenta:

---

<sup>3</sup> Entrevista a Flavio Spezia, Córdoba, 1987.

No contábamos con la ayuda de buena parte del movimiento, que nos tildaba de erráticos y reformistas. Nunca pretendimos asimilarnos a un partido burgués y los actos o acciones directas que protagonizamos junto a socialistas y socialistas internacionales respondieron al emergente social y político. Aislados y sin fuerzas suficientes, pensamos en sumar contra el poder burgués y enfrentarlo con mayores recursos, dejando el debate necesario para más adelante. Las banderas del anarquismo no fueron arriadas y no nos sentimos contaminados o traidores al Ideal. *Despertar* y otras obras posteriores, así como la continua prédica en mítines y asambleas, poseían un discurso claro, imposible de confundirlo con otras voces de ocasionales aliados.

Decía Justo, el obrero protagonista de nuestra primera experiencia dramática compartida:

Les he dicho cuando empecé a hablarles que no podemos separar la vida de nuestros ideales, así como el cuerpo no puede separarse de sus emociones. Y el sacrificio que demando en nombre de la comunidad no puede verse como un injusto precio a pagar por la sociedad anarquista. En esta sociedad, los que hoy imponen su regla con el dinero no tendrán cabida y menos aún poder. Pobres esclavos, títeres de sus posesiones se hacen pasar por los dueños de la verdad, para imponer su pobre letanía de hambre y privaciones para muchos. Ellos hoy carecen de argumentos, pero tienen en su poder los medios para confundir a los ingenuos obreros. Ustedes conocen con claridad las razones de la esclavitud humana, de la explotación del hombre por el propio hombre. Son los que atisban, desde el pensamiento, la realidad tal como es. Por eso su deber ser es entregarse por la libertad del individuo en el colectivo. Tienen conciencia de que el arte es para todos y que todos somos productores de arte; un arte aficionado, basado como ya señalé en el amor y la pasión y no en la vil recaudación de una *bordereaux*. Esos partiquinos se pelean por ser reconocidos y hasta se esconden del pueblo que les da su sustento. Y sus salas rebosan de recursos, mientras las nuestras no cuentan ni con bancos para que el cansado trabajador se siente. Por eso, termino una vez más pidiendo que acompañen a nuestros cuerpos filodramáticos. Y hay que hacerlo desde la convicción de ver sus obras, de participar de los talleres y de sumar dinero a sus alicaídas arcas; arcas que no buscan el lucro personal, sino la simple pretensión de sostenerse, de conseguir telas para los vestidos o maderas para los tablados. ¿Será que insista por falta de tacto o porque ustedes no os prodigáis como es debido? Estoy hablando con anarquistas, no con socialistas de cuellos duros y trajes caros, ensimismados en su actividad burguesa. Y culmino como inicié. Este monólogo no debió existir, ya que en nosotros la generosidad no se pide, se vive.<sup>4</sup>

En 1927 el círculo realizó numerosos encuentros con dirigentes sindicales de diferentes extracciones políticas, entre ellos comunistas. Estrenaron ese año un melodrama llamado *Lucha fratricida*, y un drama breve, denominado *No confíes*. Éste último se inspiraba en un melodrama, perdido, realizado por un conjunto de jóvenes pertenecientes al sindicato del riel en los tempranos años 20. Se trataba de militantes del recientemente creado Partido Socialista Internacional.

---

<sup>4</sup> Entrevista a Armando Macchio, Rosario, 1986 y 1988. Fragmentos de obra inédita cedida por el mismo.

La última jornada compartida con los comunistas fue el 4 de octubre de 1928.

Relata Macchio:

En la provincia la desesperación de los pequeños chacareros, que veían perder primero sus cosechas y luego sus campos, crecía. Al mismo tiempo los personeros de la oligarquía nos perseguían como a animales. La esperanza menguaba y no se veía una salida. Nosotros decidimos tomar acciones directas pero estábamos seriamente comprometidos en nuestra capacidad de respuesta por diversos motivos, especialmente la diáspora de militantes. Así con algunos compañeros comunistas no orgánicos, desprendidos de diferentes sindicatos, dimos charlas recorriendo la región. Los resultados fueron dispares, ya que las represiones dejaron su huella y muchos nos escuchaban con respeto pero tenían miedo de acompañarnos en huelgas o medidas similares. El 4 de octubre preparamos una velada, que para no aburrir con discursos cargados de información y doctrina, decidimos matizar con una representación teatral. Fue nuestra última experiencia con elementos extraños al movimiento libertario. En esa oportunidad improvisamos un monólogo que hace algunos años estaba circulando por la zona. Se trataba de *Sin cadenas*, de un linotipista ruso, que vivió en Rosario y luego se trasladó a Estados Unidos.

En un libelo apareció un fragmento de esta pieza, seguido de un breve soliloquio que reproduzco:

Joven: Hemos llegado hasta aquí por la fuerza de nuestros principios. No nos persigue ni la fortuna, ni la fama, ni el falso reconocimiento. No aspiramos a estatuas, tan caras a los burgueses. Nuestra recompensa es el futuro, la seguridad de este futuro. Ser escuela continua, aún nosotros los más jóvenes, para los trabajadores del mundo. A ellos que los usan de carne de cañón en guerras del capital, a ellos que inflaman de odio por el hermano por una porción de tierra que disfrutarán los terratenientes. Porque la voracidad de los patrones es inagotable; porque no hay buen burgués, ni democracias que respeten a los que nada tienen. Son los capitalistas los que parecen ceder migajas con sus grandilocuentes Congresos y Dignatarios. Mentira sobre mentira. Pregunten, inquieran en cualquier lugar de la tierra, si en esas democracias los pobres comen mejor o son dueños de lo que producen. Son regímenes de cartón bien pintado, sin contenido, sin profundidad, como los de las ferias itinerantes. A estos magos de la política, los que desean los cambios drásticos, deben enfrentar hasta su último aliento. Hay una ráfaga de justicia soplando en la faz del planeta, sólo debemos reconocerla para respirarla y multiplicarla.<sup>5</sup>

La experiencia teatral dejó marcas en algunos de los integrantes del círculo, que se unieron a grupos de teatro independiente en las décadas siguientes.

Establecer lazos directos entre las producciones de los cuadros filodramáticos anarquistas y los modernos teatros comunitarios sería un error, sin justificación histórica. Pero sí podemos abrir puentes y considerar elementos comunes entre ambos, teniendo en cuenta los disímiles marcos que les dieron vida. La creación colectiva, la

---

<sup>5</sup> Libelo sin fecha de edición cedido por Armando Macchio.

participación plena en el proceso de producción y muestra, la necesidad de contar historias vividas y la construcción de un cuerpo social sustentado por la horizontalidad y la solidaridad son características que ambas experiencias comparten. Estos puentes se hacen más sólidos cuando en el presente algunas agrupaciones de teatro comunitario se proclaman anarquistas o filoanarquistas, tema de un análisis más profundo.

## **Bibliografía**

- Bakunin, Michel (1978). *El estado y la comuna*. Madrid: Zero.
- Fabbri, Luigi (1923). *Dictadura y revolución*. Buenos Aires: Argonauta.
- Fos, Carlos (1997). *Cuadernos proletarios*. México: Ediciones Universitarias.
- (2010). *En las tablas libertarias*. Buenos Aires: Atuel.
- (2013). *Teatro obrero, una mirada militante*. Buenos Aires: Atuel.
- (2016). *Los titiriteros obreros: poesía militante sobre ruedas*. Buenos Aires: Eudeba.
- (2016). *Un teatro de obreros para obreros*. Buenos Aires: Inteatro.
- Kropotkine, Pierre (1972). *El anarquismo*. Caracas: Vértice.
- López Arango, Emilio (1925). *El anarquismo en el movimiento obrero*. Barcelona: Cosmos.
- Santillán, Diego Abad de (1933). *La Fora*. Buenos Aires: La Protesta.
- (1931). *El movimiento anarquista en la Argentina*. Buenos Aires: La Protesta.

# El vínculo entre Romain Rolland y Leónidas Barletta para la conformación del Teatro del Pueblo<sup>1</sup>

María Fukelman  
Universidad de Buenos Aires / CONICET / IAE  
mariafukelman@gmail.com

**Resumen:** El puntapié inicial delo que podemos considerar “antecedentes europeos del teatro independiente porteño” se dio en Francia a fines del siglo XIX, y se propagó rápidamente dentro del territorio y hacia países vecinos. Algunos años más tarde, comenzaron en Buenos Aires a darse los primeros pasos en la materia, llegando, a fines de 1930, al nacimiento del Teatro del Pueblo.

Tomando como marco la teoría que propone el Teatro Comparado, entendemos que la relación interterritorial entre ambos continentes se dio a partir de un vínculo genético. En esta territorialidad diacrónica la irradiación que más fácilmente se puede observar —debido a que el primer teatro independiente porteño se llamó de esa forma— es a través del libro *Le théâtre du peuple. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau* [El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo] de Romain Rolland (1903), aunque también existieron otros espacios y figuras que se pueden tomar como antecedentes del teatro independiente.

En el siguiente trabajo, nos abocaremos al pensamiento de Romain Rolland, y analizaremos las diferencias y similitudes que surgen de la comparación con las ideas y las acciones que Leónidas Barletta llevó a cabo en su Teatro del Pueblo.

**Palabras Clave:** teatro independiente – antecedente – teatro del pueblo

**Abstract:** The kickoff of what we consider "European history of the Buenos Aires independent theater" took place in France in the late nineteenth century, and it spread within the territory and to neighboring countries, quickly. Some years later, the first steps in the field began to take place in Buenos Aires, at the end of 1930, with the birth of the Teatro del Pueblo.

Taking as a framework the theory proposed by the comparative theatre, we understand that the inter-territorial relationship between the two continents is given from a genetic link. In this diachronic territoriality the irradiation can be more easily seen —because the first independent theater in Buenos Aires was called that way— through the book *Le théâtre du peuple. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau* [The People's Theatre. Aesthetic Essay for a New Theatre] by Romain Rolland, although there were some other spaces and figures that can be taken as independent theater history, also.

In this paper, we will focus on the thinking of Romain Rolland, and discuss the differences and similarities that emerge from the comparison with the ideas and actions that Leónidas Barletta held in the Teatro del Pueblo.

**Keywords:** independent theatre – history – people's theatre

## A qué se llama teatro independiente

El teatro independiente surgió en Buenos Aires de la mano del escritor y periodista Leónidas Barletta (1902-1975) y su Teatro del Pueblo, creado el 30 de noviembre de 1930. Si bien, ya desde mediados de la década del '20 se habían llevado a

---

<sup>1</sup> Una versión más ampliada del presente trabajo se puede ver en: Fukelman, María (2015). “El vínculo entre Romain Rolland y Leónidas Barletta para el surgimiento del teatro independiente” en *AdVersusS. Revista de Semiótica*, XII (29), diciembre: 134-155.

cabo algunos intentos por conformar un teatro libre, el Teatro del Pueblo fue la primera tentativa que alcanzó continuidad en el tiempo.

Los motivos de la iniciación del teatro independiente fueron varios. Aunque no hubo una única razón, la más evidente fue la de constituirse como una reacción frente a la escena del teatro comercial de la década del '20, cuyas características no agradaban a Barletta ni a muchos de sus compañeros del grupo Boedo, con los que había compartido la redacción de *Claridad. Tribuna del pensamiento izquierdista*. Ese contexto teatral estaba mayormente ocupado por obras del denominado género chico (revistas, sainetes), producidas por empresarios que tenían como prioridad ganar dinero y que solían relegar la calidad estética. Por otro lado, los artistas e intelectuales que conformaron el teatro independiente estaban al tanto de las novedades de la vanguardia artística que sucedía en Europa. Ese también fue un motor para transformar el teatro de Buenos Aires.

En la Argentina, distintos investigadores reconocidos (Luis Ordaz, 1957 [1946]; José Marial, 1955; Osvaldo Pellettieri, 1990, 1997, 2006; Jorge Dubatti, 2012, entre otros) caracterizaron la categoría teórica de teatro independiente. Para nuestro trabajo, optamos por la definición de Jorge Dubatti, quien sostiene que el teatro independiente diseñó “tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial, el Estado” (2012: 82), y lo describe como “una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia artística y política y teorías estéticas propias” (2012: 81). Algunos de estos cambios tuvieron que ver con la pretensión de horizontalidad entre los integrantes de cada grupo, el deseo de realizar un “buen” teatro, la elección de un repertorio compuesto tanto por clásicos dramaturgos universales como por nuevos autores argentinos, y la filiación política izquierdista, entre otros. Sin embargo, no todos los grupos que integraron el movimiento de teatro independiente, llevaron a cabo las mismas decisiones. Elegimos seguir la caracterización de Jorge Dubatti tanto por su sintética sistematización de la práctica como por su flexibilidad, ya que entendemos que el teatro independiente no fue homogéneo ni en sus comienzos ni a lo largo de los años. Por el contrario, creemos que el movimiento de teatro independiente se mostró, desde sus inicios, como un enraizado complejo y rico en su diversidad.

### **Antecedentes tentativos del teatro independiente**

El nacimiento del Teatro del Pueblo representó toda una novedad para el campo teatral en Buenos Aires. Sin embargo, no fue la primera tentativa que surgió en la ciudad para la constitución de un teatro independiente, término que se venía utilizando en las páginas de *Claridad* desde, al menos, 1927. En marzo de ese año se puede observar en la revista el deseo de conformar un teatro independiente, separado de la escena comercial:

El golpe sería fundar aquí un teatro independiente. Algo completamente distinto y que no tuviera ningún punto de contacto con el teatro oficial. Lo que arruina al teatro oficial es el negocio. (...) No se mira el aspecto artístico de una obra, sino su aspecto financiero (Anónimo, 1927: s/n).

A su vez, este propósito estaba referenciado con el contexto teatral europeo, ya que en el mismo apartado se nombra —entre otros— a Anton Giulio Bragaglia, fundador del Teatro Experimental de los Independientes (Teatro Sperimentale degli Indipendenti) en Italia, y se expresa:

Ahora preguntamos: ¿por qué aquí no se hace un ensayo semejante? ¿Por qué no se funda un teatro independiente de los demás teatros? ¿No hay aquí un núcleo de autores, pintores, actores, artistas de verdad, que se junten inspirados por el mismo deseo y lleven a cabo la iniciativa? ¿No hay un núcleo desinteresado o por lo menos que posponga sus intereses inmediatos a los intereses artísticos? (Anónimo, 1927: s/n)

Como vemos, el concepto de teatro independiente y algunos indicios de esta nueva práctica se venían desarrollando en Europa desde hacía cierto tiempo. Empero, cuando se comenzaron a dar los primeros pasos en Buenos Aires, a partir de la fundación de los grupos Teatro Libre (1927), TEA —Teatro Experimental de Arte— (1928), La Mosca Blanca (1929) y El Tábano (1930), y luego, con la creación del Teatro del Pueblo, no se trasladaron los rasgos europeos sin modificaciones, sino que, por el contrario, se tomaron determinadas nociones de distintos grupos y figuras para dar forma a una modalidad propia y singular.

Diversas publicaciones de la época abordaban la situación del teatro en algunos países de Europa, por lo que se puede advertir que quienes se ocupaban de las letras y las artes en Buenos Aires estaban anoticiados sobre estas novedades. Años más tarde, Luis Ordaz sintetizó:

En 1903, Romain Rolland publicó en París su libro *Teatro del Pueblo*, cuya segunda edición, también francesa data de 1913. Pero recién en 1927, se tradujo a

nuestro idioma y apareció en Buenos Aires. Si bien no se disponía fácilmente, por entonces, de noticias respecto a las experiencias del “nuevo teatro”, que se estaban cumpliendo en los paralelos de la vanguardia europea, no era extraño que a quienes le interesaba el tema supieran de los trabajos que estaba realizando Antoine, Lugné-Poé y Erwin Piscator<sup>2</sup>, Jacques Copeau, en Francia; Bragaglia, en Italia; Otto Brahm en Alemania; J.T.Grein en Inglaterra; Stanislawski y Nemérovich-Dánchenko, en Rusia; Rivas Sherif y Valle-Inclán, en España, entre otros luchadores, a distinto nivel, por un nuevo teatro. De Europa llegaban los rótulos de Teatro Libre, Teatro Independiente, Teatro de Arte, Teatro Político, etc. Sin embargo, y resulta importante destacarlo para que no haya confusión, cuando entre nosotros se intentaba “un teatro distinto” al imperante en nuestro medio, no se partía precisamente de influencias ajenas, aunque los logros podían servir como reflexión y aliciente (1992: s/n).

Son varios los grupos y figuras que, a priori, podríamos considerar que, de alguna u otra manera, sirvieron de influencias para el teatro independiente porteño. Entre ellos está, indiscutidamente, Romain Rolland, quien publicó, en 1903, su libro *El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo*. El texto tuvo una segunda edición en 1913, y se tradujo al castellano en 1927, tres años antes de la fundación del Teatro del Pueblo. El hecho de que su teatro se llame igual que el libro, da la pauta de que Barletta había leído el material y suscribía a él. Sin embargo, la teoría propuesta por Rolland no fue tomada de manera lineal por Barletta. En este sentido, entendemos que Barletta se sirvió de distintas vertientes para sentar las bases del teatro independiente en Buenos Aires, práctica que trajo aparejadas sus propias particularidades. El propósito de este trabajo será, entonces, observar puntos de contacto y diferencias entre la teoría propuesta por el francés en su libro, y la teoría y la práctica llevadas a cabo por su par argentino en la dirección de su teatro.

### **Las consideraciones de Romain Rolland y Leónidas Barletta sobre el teatro que los rodeaba**

En *El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo*, Romain Rolland ubica a Maurice Pottecher como el fundador del Théâtre du Peuple (Teatro del Pueblo) en Francia, en 1895. Él no usa el sintagma “Teatro del Pueblo” como nombre de un espacio en particular, sino que lo contempla como una forma de llamar a los distintos teatros populares que fueron surgiendo. De hecho, este término ya había sido acuñado antes por él (1900), por Pottecher (1903) y por otros escritores (Jorge Bourdon,

---

<sup>2</sup> Tomamos como un error involuntario y producto de la oralidad (el texto que enmarca estas líneas corresponde a una conferencia) el hecho de que Ordaz incluya a Erwin Piscator, alemán, dentro de los teatristas franceses.

1902; Enrique Dargel, 1903; Mauricio Kahn, 1902) tal como cita el propio Rolland en su libro (1953: 145-147).

El contexto en el que surge el teatro popular es, para Rolland, “arte del pasado”, semejante al material de un museo:

(...) el arte del pasado está muerto en sus tres cuartas partes. Y esto no es una particularidad de nuestro arte francés (...) No sé si la sociedad que se eleva creará su arte. Pero sé que si no existe este arte, no hay más arte viviente, no hay más que un museo, una de esas necrópolis donde duermen las momias embalsamadas del pasado (1953: 17).

En este punto, vemos la primera similitud con el accionar de Leónidas Barletta, ya que también él presentó a su teatro como una forma artística nueva que llegaba para mejorar el nivel de una coyuntura teatral que, a su criterio, se hallaba en ruinas. De esta manera, en el número 1 de *Metrópolis* (primer órgano difusor del Teatro del Pueblo), afirmó en términos muy similares a los utilizados por Rolland: “...no tenemos teatro argentino. Lo poco de bueno que hay aquí, es material de museo, cosa del pasado que sólo puede interesarnos en ese sentido y que huele a sebo de velorio”, a la vez que advirtió: “Para ese teatro de arte que se ambiciona, hemos contribuido fundando Teatro del Pueblo. Puede ser el peldaño inicial para alcanzar lo que se desea” (Barletta, 1931: s/n).

Romain Rolland continúa su ensayo haciendo un recorrido por los representantes delo que él llama “el teatro del pasado” (Molière, la tragedia clásica, el drama romántico, el teatro burgués, el repertorio extranjero, las lecturas populares, la “obra de los treinta años de teatro” y las funciones de gala populares), enunciando los pasos anteriores a la creación de un teatro popular (ubicando entre sus precursores a los filósofos del siglo XVIII que impulsaron la Revolución, sobre todo a Jean-Jacques Rousseau, Denis Diderot, y a su discípulo Luis Sebastián Mercier), y proponiendo un verdadero teatro del pueblo y para el pueblo (con características que desarrollaremos más adelante).

Esta última frasee Rolland no quiere decir que necesariamente sean integrantes del pueblo los que tengan que actuar, y acuerda con el ya nombrado Pottecher, quien si bien convocaba a actores del pueblo para las funciones excepcionales de Bussang, se opuso a que los aficionados actúen en el teatro popular de París: “¿Para qué lo haríamos en una ciudad donde existen tantos profesionales sin trabajo? No se llegaría sino a producir actores mediocres y engrosar el número de cómicos de la legua” (Rolland,

1953: 91). Así, Rolland sostuvo que el Teatro del Pueblo no era “un juego de aficionados” (1953: 13). En este punto, encontramos otra coincidencia entre el pensamiento del autor francés y el de su colega argentino. Leónidas Barletta siempre repudió que calificaran de “aficionados” a los integrantes del teatro independiente, aunque este término no fuera pertinente para ellos, sino para quienes elegían no ser profesionales y tomaban la actuación como un pasatiempo, como era el caso de quienes se desempeñaban en los cuadros filodramáticos. En la revista *Metrópolis* se expresó: “Los cagatintas a sueldo llaman aficionados a los componentes del Teatro del Pueblo. Estos infelices no han tenido nunca nada, cuando lo tienen se sienten fastidiados” (Anónimo, 1931: s/n). Además, sobre esta categoría, Barletta opinaba: “Aficionados son los que llevados de su entusiasmo montan una o dos obras por año, para un público muy entusiasta compuesto en su mayoría de parientes y amigos” (Larra, 1978: 95).

### **Las características del arte popular**

Romain Rolland promueve en su texto la intención de realizar un arte nuevo, destinado al pueblo (lejos de los intereses particulares y de partidismos políticos), y afirma la utilidad del teatro para transformar al público. Este propósito de renovación, a partir de la realización de un arte bello, Leónidas Barletta lo tiene presente desde el primer momento. En el artículo 2° de los estatutos del Teatro del Pueblo se expresó que este tenía como objetivo “Experimentar, fomentar y difundir el buen teatro, clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, con preferencia al que se produzca en el país, a fin de devolverle este arte al pueblo en su máxima potencia, purificándolo y renovándolo” (Larra, 1978: 81). En este apartado son varios los elementos a tener en cuenta: la predilección por los autores nacionales; la idea de pureza que sostiene Leónidas Barletta y que lo enmarca como un “artista ilustrado” (concepto sobre el que volveremos próximamente); las diferentes connotaciones que se desprenden del término “experimental”; y la pretensión de devolverle el arte al pueblo, realizando un “buen teatro”, concepto relacionado al “teatro de arte” y a la riqueza estética. En estos lineamientos fundantes del Teatro del Pueblo se observa el distanciamiento de la visión del teatro como pura diversión, pasatiempo o simple producto del intercambio comercial, y se deja en claro que el teatro debe tener calidad artística. Aquí observamos una mayor distancia en relación a la propuesta de Rolland.

Dentro de las condiciones morales que Rolland consideró que debía tener un teatro popular, se encontraba la necesidad de que el teatro funcionara como

entretenimiento para los trabajadores: “La primera condición de un teatro popular es ser un sedante alivio”, que sirva para brindar “reposo físico y moral al trabajador” (1953: 82). Así, Romain Rolland afirma que es importante que el público no se aburra en el teatro. De esta forma, podría interpretarse que uno de los deberes del teatro popular sería comportarse como un entretenimiento, elemento que Barletta tomaba como secundario. Empero, tampoco puede considerarse que el autor francés haya propuesto un entretenimiento vacío para el teatro popular, ya que, como veremos más adelante, su propósito fue mantener el equilibrio. Rolland, a su vez, también advirtió que los poetas debían tratar de que sus obras irradian alegría: “Es ser un poco despiadado pretender que, después de su vida triste, se le divierta todavía con el espectáculo de lo triste”. En esta misma línea está la segunda condición propuesta por el teórico francés: “El teatro debe ser una fuente de energía” (1953: 83), entendiendo que el teatro tenía que llevar al público a la acción, y no al estancamiento.

La tercera condición que promulgó fue: “El teatro debe ser una luz para la inteligencia. (...) El pensamiento del obrero se halla ordinariamente en reposo mientras su cuerpo trabaja: es útil que lo ejercite” (Rolland, 1953: 83). En resumen, los tres requisitos que, para Rolland, debía cumplir un teatro que quisiera ser popular eran la alegría, la fuerza y la inteligencia. Estos tenían que ser cumplimentados en su justa medida, ya que presentados en demasía, podían ser contraproducentes:

El teatro popular deberá evitar dos excesos opuestos, que le son inherentes: la pedagogía moral, que de la obra viva extrae frías lecciones, lo que es a la vez antiestético y torpe (...), y el diletantismo indiferente que a toda costa quiere imponerse y divertir al pueblo (...) Ni buscar la moral ni buscar el placer. Sí, la salud.” (Rolland, 1953: 84).

Por lo tanto, Rolland no promovió un teatro predicador, aunque sí le daba al artista un lugar de enseñante. En el caso de Leónidas Barletta, su mirada puede entenderse como más radical, adjudicándole al teatro el rol de ser “la más alta escuela de la humanidad” (Larra, 1978: 106). En este sentido, Jorge Dubatti lo cataloga como un “artista ilustrado”, categoría adjudicada al “creador teatral que considera que su trabajo lo acerca al conocimiento de la verdad, lo hace puro en su ética y le permite saber más que el espectador, al que debe mostrarle el camino correcto” (2012: 83).

## Variedad de repertorios

Romain Rolland brindó algunas recomendaciones para los autores que desearan escribir obras para ser representadas en el teatro popular. Estas deberían tener emociones variadas, realismo verosímil, moralidad simple y probidad comercial (esta última se refería a que no se hiciera esperar demasiado al público dentro del teatro).

A su vez, tuvo una mirada particular sobre la realización de los clásicos en el Teatro del Pueblo. Rolland se manifestó en contra de las palabras grandilocuentes, argumentando que el teatro popular no debía presentar nada que el pueblo no comprendiera y que “a menos de mutilarla, no se puede usar la tragedia del siglo XVIII más que para la lectura, y no para ser representada” (1953: 31). Si bien dijo detestar el hecho de que se tratase a los integrantes del público como si fueran niños y admitió que las figuras más grandes del arte dramático (Sófocles, William Shakespeare, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Friedrich Schiller) habían sido populares, Rolland consideró que era mejor evitar estos autores en el Teatro del Pueblo:

Ciertamente, admiro a los grandes clásicos y con lo mejor de mi espíritu. Nutrieron casi exclusivamente diez años de mi juventud. A menudo me recojo en ellos, en mis horas de fatiga. ¡Pero qué lejos se hallan de esta vida, de mis ansias, de mis ensueños, de mi diaria lucha! (1953: 50).

En especial sobre William Shakespeare, opinó:

Todo nos separa de Shakespeare (...). ¿Sería, pues, necesario desvestir a Shakespeare de la gracia preciosa y salvaje de su estilo? Tarea sacrílega, peligrosa y penosa para quienes lo aman. Y ello tampoco sería suficiente para salvaguardar la integridad de lo que aún quedase. Habría que cortar, roer, limar en los caracteres y en la acción para ponerlos a tono con el gusto del público popular. (...) Sin duda, el pueblo se halla más cerca que el público actual con ciertas partes de la obra de Shakespeare, de sus instintos y sus actos tumultuosos; pero bien lejos todavía de su profundo pensamiento y sus miles de repliegues. Es miserable querer ajustar un gran hombre a la medida de la multitud (Rolland, 1953: 38).

Leónidas Barletta, por su parte, llevó a cabo un nutrido repertorio en su Teatro del Pueblo, dándoles un lugar importante a los clásicos. Dentro de la extensa y variada lista de autores internacionales estrenados encontramos a Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega, Marlowe, Molière, Gogol, Goldoni, Plauto, Sófocles, Cocteau, O'Neill, y a los argentinos Roberto Arlt, Roberto Mariani, Martínez Estrada, González Tuñón, Luis Cané, entre otros. Además, sobre los grandes clásicos del teatro universal, dejados de lado anteriormente o “adaptados” por la presunta dificultad que conllevaba entenderlos, Barletta —a diferencia de Rolland— sostuvo:

¿No se ha dicho insistentemente que ese era teatro de museo, para círculos especializados, para entendidos, para minorías? Otros pretendían que los clásicos se representasen adaptados, extrayendo de ellos lo que permitiera el lucimiento del intérprete, como si el teatro fuese una cuestión de habilidad acrobática. Pero estos críticos superficiales, que nos aconsejábamos que hiciésemos la representación como ellos la habían visto hacer a tal o cual astro en tal o cual época pasada, eran hombres de pensamiento rutinario, a los que se les obligaba a improvisar en un día o dos un juicio que las más de las veces no se puede concretar ni en una quincena (Marial, 1955: 77).

### **Un teatro para todos**

Romain Rolland observó la necesidad de que el teatro popular fuese accesible para todos –para lograr “que las localidades de precio modesto no sean más lugares de suplicio” (1953: 82)–, y que su primera cualidad fuera la de constituirse como un espacio de confluencia de todas las clases sociales. El caso del Teatro del Pueblo porteño fue similar en ciertos aspectos. Como se puede deducir desde la elección de su nombre, también pretendía ser accesible al público. Además, en sus estatutos disponía que el precio de las entradas sería el mínimo indispensable y que sus actores no iban a cobrar (más que un dinero simbólico, si lo llegase a haber) por realizar su trabajo. Tampoco contaba con ayuda del Estado. Esto último fue pactado en el artículo 4º de sus estatutos, donde el Teatro del Pueblo se autodenomina independiente. No obstante, en la complejidad de la acción, Barletta aceptó las tres salas que el Estado le cedió.

De alguna manera, puede pensarse que este lineamiento de Barletta sobre la independencia del Teatro del Pueblo del Estado se inspiró (aunque no miméticamente) en la propuesta de Rolland, quien, tomando algunos conceptos de Eugenio Morel y su *Proyecto de teatros populares* (1900), expresó:

Estos teatros formarían asociaciones entre sí en las que todo sería puesto en común: actores, vestuario y decoraciones, bajo la vigilancia de un comité central y de su delegado, el director general. El Estado sólo intervendría para ayudar a reunir los abonos, controlarlos a fin de que se cumplan los principios enunciados por los fundadores del teatro. No se le solicitaría subvención, ni garantía alguna. Los Teatros del Pueblo serían independientes, bajo la égida del Estado (1953: 81).

### **Palabras finales**

A lo largo de este trabajo, hemos comparado la propuesta que Romain Rolland realizó en su *El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo* (1903), con las acciones y los testimonios llevados a cabo por Leónidas Barletta, fundador del Teatro del Pueblo, primer teatro independiente de Buenos Aires. Barletta tomó

elementos de Rolland para realizar su tarea, transpolando algunas ideas sin variaciones y otras con modificaciones. No obstante, otros lineamientos de Barletta fueron completamente distintos.

Gracias a los aportes de Romain Rolland –y a los de muchos otros pensadores y hacedores de teatro de Europa y de Argentina–, Barletta se nutrió de material para dar el puntapié inicial para el gran movimiento que fue el teatro independiente en sus primeros años. A su vez, los elementos que fue tomando, más otros nuevos, se entremezclaron para conformar una práctica con características propias, que resultó novedosa en Buenos Aires, y que luego se fue expandiendo dentro de la ciudad, por las distintas provincias del país y por algunas zonas de Latinoamérica.

## Bibliografía

### Fuentes

- Anónimo (1927). “Algo más sobre teatro”, en *Claridad. Tribuna del Pensamiento Izquierdista*. 6 (131), marzo.
- Anónimo (1931). “Semilla”, en *Metrópolis*, 6, octubre.
- Barletta, Leónidas (1931). “Consideraciones sobre el Teatro del Pueblo”, en *Metrópolis*. 1: s/p.  
----- (1961). *Manual del actor*. Buenos Aires: Ediciones del Teatro del Pueblo.
- Rolland, Romain (1953). *El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo*. Buenos Aires: Quetzal.

### Estudios

- Bourdon, Jorge (1902). “El Teatro del Pueblo”. *Revue Bleu*. 39 année. Tome 17: 111- 116.
- Dargel, Enrique. (1903). “El Teatro del Pueblo”. *Le volumen*, setiembre.
- Kahn, Mauricio. (1902). “El Teatro del Pueblo de Bussang”. *Páginas libres*.
- Dubatti, Jorge (2012). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Larra, Raúl (1978). *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*. Buenos Aires: Conducta.
- Marial, José (1955). *El teatro independiente*. Buenos Aires: Ediciones Alpe.
- Ordaz, Luis (1957 [1946]). *El teatro en el Río de La Plata – Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán.  
----- (1992). “Leónidas Barletta: hombre de teatro”. Disponible en: <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/ordaz003.htm>. Acceso: 27 de diciembre de 2016.
- Pellettieri, Osvaldo (1990). *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna.  
----- (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.  
----- (ed.) (2006). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.
- Pottecher, Mauricio (1903). Shakespeare en el teatro del pueblo. *Revue d'art dramatique*. XIII.  
----- (1903). “El Teatro del Pueblo”. *Revue de deux mondes*, LXXIII année.  
Tome16: 183-206.
- Rolland, Romain (1900). “El teatro del pueblo y el drama del pueblo”. *Revue d'art dramatique*. IX.  
----- (1903). “Los precursores del teatro del pueblo”. *Revue d'art dramatique*. XIII.

# Dramaturgia argentina en el exilio. Poética y cartografía

Andrés Gallina  
Universidad de Buenos Aires / CONICET  
andres.gallina@hotmail.com

**Resumen:** La década (1973-1983) que atraviesa el terrorismo y la criminalización del estado han generado un impacto radical en el campo teatral argentino, estableciendo una profunda desarticulación e impulsando, a partir de las diversas experiencias de exilio, una serie de elementos que producen nuevos significados, valores, prácticas y tipos de relaciones (Williams, 1980). Retomando la observación de Jorge Dubatti (2008) relacionada con el impacto de los artistas exiliados en el tejido de una nueva cartografía teatral, entendemos que el exilio necesariamente habilita nuevas prácticas estéticas. Se establece así aquello que Jacques Rancière (2014) denomina un “nuevo reparto de lo sensible”, es decir, una redistribución y reconfiguración de espacios, de tiempos y de formas de actividad teatrales. El sistema de relaciones inéditas que se abre entre Buenos Aires y el teatro del mundo (Latinoamérica, Europa, Estados Unidos) se tensa a partir de intercambios, tránsitos y mediaciones, generadas por las nuevas conexiones estéticas. La producción de los dramaturgos argentinos en el exilio obliga a pensar una historia del teatro que difícilmente puede ser contada en clave nacional-estatal.

**Palabras clave:** teatro – exilio – cartografía – poética

**Abstract:** The decade (1973-1983) that goes through state terrorism and State’s criminalization has produced a radical impact in the Argentine theatrical field, establishing a deep disruption and promoting, because of the diverse experiences of exile, a series of elements that create new meanings, values, practices and types of relationships (Williams, 1980). The unknown system of relationships that has been set between Buenos Aires and the theatre of the world (Latin America, Europe, and The United States) is strained from exchanges, displacements and interventions, created by new aesthetic connections. Picking up Jorge Dubatti’s observation (2008), related to the impact of the exiled artists in the fabric of a new theatrical cartography, we understand that the exile necessarily enables new aesthetic practices. This is what Jacques Rancière (2014) calls a "new distribution of the sensible", that is, a redistribution and reconfiguration of spaces, times and forms of theatrical activity. The production of Argentine playwrights in exile forces us to think of a history of theatre that can hardly be told in a national-state code.

**Keywords:** theater – exile – cartography – poetics

La interrupción y el corte que generan el terrorismo y la criminalización del Estado en el período 1973-1983 (Vezetti, 2001) marcan una discontinuidad en el campo teatral argentino que, desde la problemática específica del exilio, es también la emergencia de nuevos contextos y nuevos escenarios de producción. Retomando la observación de Jorge Dubatti (2008) relacionada con el impacto de los artistas exiliados en el tejido de una nueva cartografía teatral, entendemos que el exilio necesariamente habilita nuevas prácticas estéticas. Se establece así aquello que Jacques Rancière denomina un “nuevo reparto de lo sensible”, es decir una redistribución y reconfiguración “de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determinan la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros

tienen parte en este reparto” (2014: 19). Para Rancière, en consecuencia, aquello que se encuentra en juego en el reparto de lo sensible son las relaciones entre *modos de hacer* y *modos de decir* que dibujan de este modo comunidades aleatorias que contribuyen a la formación de colectivos de enunciación y que ponen en cuestión la distribución de los roles, de los territorios y de los lenguajes (2014: 63). La circulación de estos artistas en nuevos territorios produce una serie de líneas de fractura, de desincorporación que desborda la institución teatral geográficamente delimitada y pervierte sus circuitos de producción. El teatro argentino en el exilio es el de una comunidad que vuelve a poner en cuestión la distribución de papeles, territorios y lenguajes; arte y producción, de acuerdo con el posicionamiento teórico de Rancière provienen de un mismo principio de repartición de lo sensible (2014:71). La radicalidad de la experiencia exílica ya no permitiría pensar en un mundo teatral/sensible común, en un hábitat compartido y en un sistema o institución que pueda responder a la noción de teatro argentino desde un enfoque meramente geográfico-territorial que dé cuenta de diversos grupos de personas que hacen teatro y, en consecuencia, ocupen un espacio y una lengua común.

Una pregunta posible que se instala es si, como afirma Dubatti (2008), la producción de los dramaturgos argentinos en el exilio establece una ampliación de la noción del teatro argentino, más allá de las fronteras geopolíticas (entendiendo que los mapas teatrales, no equivalen desde el comparatismo teatral a los mapas geográficos), o si, más bien, las experiencias teatrales de exilio barren con las asignaciones nacionales, en tanto productos culturales híbridos que no se dejan asir desde dicha perspectiva. Nos preguntamos, junto con Silvina Jensen (2015:2), ¿en qué medida el exilio en tanto objeto poliédrico, enraizado pero a la vez móvil, y la memoria exiliar con su condición descentrada, fragmentaria y dinámica pueden ser fácilmente contadas desde o dentro de una Historia en clave Nacional-Estatal?

Desde una perspectiva comparada, el exilio teatral abre problemas teóricos de diverso orden, que obligan a desactivar la clave nacional, o al menos, a cuestionar los presuntos aspectos constitutivos que consolidarían una noción de teatro nacional. Nos preguntamos si es teatro argentino aquel que hace un artista afuera de sus fronteras geopolíticas, cuando necesariamente se ponen en crisis el uso estable de una lengua, los circuitos por donde circulan los objetos, los marcos de recepción, las pertenencias y asignaciones culturales propias de una tradición. En este sentido, la supraterritorialidad (Dubatti, 2008: 18) permite entender la condición de aquellos fenómenos que no pueden ser pensados en términos territoriales, dado que exceden o trascienden esta

problemática. La especificidad del teatro del exilio es su problematización con los vínculos topográficos -de pertenencia geográfica-, de diacronicidad -aspectos de la historicidad en su proyección en el tiempo- y de hibridez en tanto y en cuanto, en un mismo movimiento, es un teatro que remite a un origen cultural a la vez que evidencia una diversidad y una diferencia descentradas de aquel origen. Si entendemos que existe un teatro del exilio, éste es uno que ha interactuado y se ha enfrentado simbólicamente con un espacio cultural/social/ político otro y que, en la fricción de esa diferencia, ha propiciado la identidad de un tercer espacio, que ya no remite fijamente ni al país teatral de origen ni al país de destino. Alfonso de Toro (2005) habla en este sentido de un concepto superador de esta dicotomía, la “transculturalidad” entendida como la producción de bienes culturales que no son generados ni en el propio contexto cultural (cultura local o de base) ni por una propia identidad cultural, sino que provienen del cruce con culturas externas, construyendo así un campo de acción heterogénea. Transculturalidad no implicaría pérdida o cancelación de lo propio, ni tampoco resultado definitivo sintético homogeneizante de la cultura, sino un proceso continuo e híbrido; “hibridez” es lo contrario de pensar la cultura como algo aglutinante, homogéneo y jerárquico.

El dramaturgo y director Arístides Vargas reflexiona sobre la relación del exilio, el teatro y la territorialidad:

Creo que luego de varios años de vivir en el exilio, en mi interior se ha generado, casi inconscientemente, una manera de escribir en la cual ha desaparecido esa “Patria” y por el contrario aparece un territorio que no es de nadie y es de todos, que se conforma de anhelos, frustraciones, traumas, esperanzas y deseos de felicidad, muy propios de toda América latina. Y creo que eso hace que se representen mis obras en todos los países, que distintos directores recojan una obra mía y la hagan propia. Eso me parece extraordinario y me hace pensar que en algún sentido las obras también se exilian porque son de uno y luego dejan de serlo para ser de alguien más (Vargas en Sabatés, 2012).

Al menos desde la segunda mitad del siglo XX, los exilios permiten pensar en un espacio público supranacional y en la constitución de solidaridades colectivas, redes intelectuales internacionales, protección universal de derechos y culturas políticas y estéticas supranacionales (Jensen, 2015). Si bien existe cierto consenso desde las Ciencias Sociales en pensar que hubo tantas visiones del exilio como sujetos exiliados (Rojas Mira, 2013; Franco, 2008), la famosa paradoja del exilio encierra en una misma dinámica dos tendencias hegemónicas: el exilio como pérdida, detención, castigo, fractura; y el exilio productivo, entendido como salvación,

enriquecimiento, apertura y cambio. Ciertos posicionamientos subjetivos de los protagonistas de la experiencia exiliar en el campo teatral establecen desde sus testimonios dos macro-tendencias, que describiremos con el fin de ser ilustrativos, a riesgo de fosilizar una problemática cuya densidad no se reduce ciertamente a esta lógica binaria.

Por un lado, el teatro argentino que ha fijado ciertos acontecimientos culturales propios y los ha instalado, en tanto dispositivos móviles, en otro suelo. Éste es el caso de los dramaturgos, directores u actores que siguieron trabajando en los países de adopción con las obras que habían estrenado previamente en Argentina, o bien a partir de proyectos nuevos, con un círculo cerrado de artistas argentinos, cuya recepción ahora se reducía a los espectadores también exiliados que asistían desde una actitud genuinamente solidaria y cooperativa. En este sentido circulaba en el imaginario de los artistas teatrales exiliados una fuerte marca de los objetos estéticos arraigados a su condición de origen, atados a su lugar de enunciación y encerrados en la tradición de la que provenían. Es interesante pensar aquí la carga del realismo como macro-poética dominante de los 70, difícilmente traspoleable a otros contextos, dada la operatividad, la inmediatez y la localización de su alcance. Gran parte de los exiliados han buscado la preservación de su lengua, sus costumbres, sus sensibilidades como modo de lucha frente al alejamiento de su país de origen. Han intentado, de este modo, sostener las referencias comunes, las marcas identitarias, para procurar la reafirmación de su origen en plena extranjería. De este modo, muchos artistas teatrales han buscado producir algo común, sociable, como modo de resistir frente a la diseminación que promueve toda diáspora. La presencia activa de congresos y festivales -el activismo político-teatral de la Revista Conjunto es la síntesis de este estado de cosas- dan cuenta de un tipo de teatro en el exilio que ha buscado continuar íntimamente ligado a su teatro nacional a pesar de la distancia física y, más aún, parafraseando a Marina Pianca (1990), podemos pensar que la reunión de los exiliados era un modo de resistencia asidua y libre en tanto forma de encuentro del teatro latinoamericano frente a las tácticas divisionistas de las dictaduras del Cono Sur. De este modo, una parte del teatro en el exilio puede ser concebido como la lucha de una minoría cultural que intenta mantener su propia identidad y una relación éticamente coherente con su pasado a la vez que se enfrenta a la difícil tarea de la sobrevivencia en circunstancias muchas veces adversas (Pianca, 1990: 264). Es sumamente relevante, a su vez, la contextualización de cada país de acogida en el que se inscriben los dramaturgos. Para un argentino, crear en algún país de Latinoamérica, implicaba lógicamente mantener un

lenguaje, una historia e incluso la posibilidad de un proyecto común para el destino de América. La realidad de los artistas teatrales acogidos por naciones como Francia, Italia, Inglaterra, Canadá, Estados Unidos, Suecia, Dinamarca, entre otras, revestía una complejidad cuyo espesor difiere en cada caso.

Uno de los casos paradigmáticos de suspensión de la escritura teatral, a partir del exilio, es el de Alberto Adellach, en tanto considera que al desplazarse de su marco enunciativo ha perdido el público para el cual escribía y, en consecuencia, su escritura establece un viraje hacia el género ensayístico, narrativo y periodístico. En el campo de la actuación, es emblemático el caso de Luis Politi, y su declaración respecto de que la vida y la actuación lejos de Buenos Aires *pierden sentido* y, según refieren sus familiares y amigos, “muere de tristeza”.

Por otra parte, en todos los países de acogida se dispersaron fragmentos diaspóricos que establecieron movimientos, pasajes y transferencias estéticas. A pesar de que podamos pensar matices de gradualidad, el desplazamiento vehiculizó en diversos dramaturgos una *experiencia estética del mestizaje*. En esta dirección, ese reparto estético particular que involucra en el caso de la dramaturgia tanto las nuevas condiciones de producción de los objetos como la transformación interior de las poéticas, es también la condición de posibilidad (la distancia, la perspectiva) para un pensamiento crítico y una producción de la diferencia no territorial (Choi, 2011: 303). En el trabajo de Marina Pianca, el dramaturgo y director Jorge Goldemberg considera que hay una trama de relaciones que la dictadura pulveriza y que sin embargo el exilio reconstituye a su modo:

Me parece interesante ver qué se escribió fuera del país, lo que se representó. Hay ejemplos curiosísimos de elencos argentinos, chilenos y uruguayos que se reconstituyen en el exterior. El caso de El Galpón me parece una experiencia singularísima, más allá de todo juicio estético. Los cuatro de Chile se reconstituyeron en Venezuela. Entonces me pregunto una cosa: suponiendo que exista una cultura chilena o argentina, por ejemplo: ¿qué clase de producto es aquel que se hace fuera del ámbito primario y nutricional? Hubo muchas declaraciones en las que se decía que uno pierde sus raíces; y yo me manejaría con más cuidado, porque en más de un caso la distancia forzada o violenta, paradójicamente, permitió tomar una mayor distancia artística y surgieron campos de producción más interesantes (Pianca, 1990: 86).

En la superposición y sobreimpresión de distintos intercambios (pensamos en el caso específico de César Brie, Aristides Vargas, Luis Thenon, Cristina Castrillo, Susana Torres Molina, entre muchos otros) aparece una nueva dramaturgia, cuyas

composiciones ya no pueden remitir ni al punto de partida ni al punto de llegada sino a un *medio*, que borra los absolutos e introduce no una fijación y un arraigo, sino un desplazamiento y un devenir. Ciertas zonas de escritura teatral en el exilio entran entonces en un proceso de mestizaje, dado que oscilan en el cruce y encuentro de una estética previa con nuevas formas que reorganizan las poéticas de otro modo.

El ejemplo de Brie en el Teatro de los Andes es paradigmático del encuentro y la inscripción de espacio culturales donde “lo nuevo” aparece como lo todavía no ocupado (Adorno, 1970: 43). Pero a la vez, como sostiene Adorno, la categoría de lo nuevo es el resultado de un proceso que disolvió, primero, una tradición específica (1970: 44). Lo que sucede en estas lógicas nómades es la operatoria que se articula en el desplazamiento del modelo –efecto de disolución de un pasado teatral– y, por medio de este desplazamiento se produce un espacio *todavía no ocupado*, desde el cual se podrá instalar, en definitiva, un dispositivo teatral emergente. Citamos a Brie:

Queremos construir un puente entre la técnica teatral que poseemos (y que podría definirse como occidental) y las fuentes culturales andinas que se expresan a través de la propia música, fiestas y rituales. El contacto, el encuentro y el diálogo son imprescindibles para nuestro encuentro cultural (...) La mezcla de razas, culturas, usos, las migraciones siempre crearon nuevas formas expresivas y musicales. Si bien se perdieron cosas antiguas, aquello que surgió del encuentro y de la mezcla fue la forma con la que el hombre de hoy se expresa: hijo de su condición y experiencias, con la memoria abierta a lo que fue y la mente proyectada hacia adelante (Brie, 2013: 200).

En este caso específico, nos preguntamos si el teatro de Brie puede alcanzar una asignación nacional, o si más bien su nomadismo dispone ya no de un tono de voz y de un idioma –lo que Bourriaud (2009: 36) llama el ángulo muerto de la teoría poscolonial– sino la posibilidad de no pensar unívocamente la asignación a sus raíces locales, étnicas, culturales. Para pensar el arte contemporáneo, el curador y teórico francés Nicolas Bourriaud establece el concepto estético de *radicante*:

El radicante se desarrolla en función del suelo que lo recibe, sigue sus circunvoluciones, se adapta a su superficie y a sus componentes geológicos: se traduce en los términos del espacio en que se encuentra. Por su significado a la vez dinámico y dialógico, el adjetivo radicante califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo (Bourriaud, 2009: 57).

Podríamos afirmar, retomando a Bourriaud, que bajo la experiencia del exilio se constituye una suma de dramaturgias *radicantes*, en tanto el término designa un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza. Dramaturgias radicantes, en

tanto ponen escena las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, estableciendo una multiplicidad de arraigos simultáneos y sucesivos.

## **Bibliografía**

- Adorno, Theodor W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Bourriaud, Nicolás (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Brie, César (2013). *Teatro I*. Buenos Aires: Atuel.
- Choi, Domin (2009). “Cine: del exilio a la globalización”, en *Políticas del exilio*. Buenos Aires: EDUNTREF.
- Franco, Marina (2008). *El exilio*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- De Toro, Alfonso (2005). “Pasajes-Heterotopías-Transculturalidad: estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico”, en *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación*, Mertz-Baumgartner, Birgit/Pfeiffer. Erna (Ed.).
- Dubatti, Jorge (2008). *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Jensen, Silvina (2015). “Agendas para una historia comparada de los exilios masivos del Siglo XX: los casos de España y Argentina”, *Pacarina del Sur: Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*. 6 (23). Disponible en: <http://www.pacarinadelsur.com/home/abordajes-y-contiendas/321-agendas-para-una-historia-comparada-de-los-exilios-masivos-del-siglo-xx-los-casos-de-espana-y-argentina>. Acceso: 29 de diciembre de 2016.
- Pianca, Marina (1990). *El teatro de nuestra América: un proyecto continental. 1959-1989*. Minneapolis, Minnesota: Institute for the study of Ideologies and Literature.
- Rancière, Jacques (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Rojas Mira, Claudia Fedora (2006). *La casa de Chile en México (1973-1999), Una experiencia singular*. Santiago, Chile: Tesis en Estudios Americanos.
- Sabatés, Paula, (2012). “La patria es para mi una cuestión de identidad humana”, *Entrevista a Arístides Vargas*. Buenos Aires. 23 de junio. *Página 12*, Suplemento de Cultura. Disponible en: [http://blogteatro.blogspot.com.ar/2012\\_06\\_17\\_archive.html#.WGUhCNLhCUk](http://blogteatro.blogspot.com.ar/2012_06_17_archive.html#.WGUhCNLhCUk). Acceso: 29 de diciembre de 2016.

## **La escena porteña actual. El acontecer teatral en Valparaíso entre 2010-2015**

**Cristián González Rivera**  
**Universidad de Chile**  
**cris.gonzalez.dm@gmail.com**

**Resumen:** La presente ponencia se plantea como una revisión empírico-bibliográfica sobre las Compañías de Teatro en Valparaíso entre los años 2010 y 2015. Dentro de los colectivos que se enmarcan dentro de este período, destacan: Compañía de Teatro La Peste, La Turba Teatro, Compañía Los 4 Notables, Teatro Virgen, por sólo mencionar las más representativas de la Región. La falta de investigaciones acuciosas sobre los teatros regionales ha sido una necesidad que ha sido constatada por múltiples investigadores nacionales, como María de la Luz Hurtado o Juan Andrés Piña, quienes se percatan del vacío existente a nivel nacional, en la constitución de un correlato geográfico de la escena chilena. Todos ellos concuerdan en que, en las últimas dos décadas, en la diversidad de las “nuevas expresiones personales de la escena” se establecen algunos rasgos comunes a nivel nacional. La presente ponencia explora estas características, que llegan a la escena porteña con un evidente desfase de la realidad en la capital. Muchas de estas reflexiones son abordadas por las Compañías de teatro que se encuentran activas en la Región en los últimos cinco años, que buscan el posicionamiento de un lenguaje propio y honesto, basado en sus propias preocupaciones generacionales como colectivos.

**Palabras clave:** teatro regional – centro – periferia – compañías – escena – Valparaíso

**Abstract:** This paper presents a practical-bibliographical review of the work done by a group of theatre companies in Valparaíso, Chile, between the years 2010 and 2015. Among the groups that are part of this period; it's important to highlight the work of Compañía de Teatro La Peste, La Turba Teatro, Compañía Los 4 Notables, Teatro Virgen, just to mention the most representative of the Region. The lack of thorough investigation about regional theater has been confirmed by many national investigators, such as María de la Luz Hurtado or Juan Andrés Piña, who have noticed the national void on the constitution of a geographical history of the Chilean scene. All of them agree that in the last two decades the diversity of “new personal expressions of the scene” has presented common features on a national level. The present paper explores the characteristics that come to the “escena porteña” (the harbor scene, referring to Valparaíso theater) in an evident delay when it compared to the reality of the capital city, Santiago. Many of these reflections are addressed by the theater companies that have been active in the region in the last five years; who seek the positioning of a proper and honest language, based on their own generational concerns as collectives.

**Keywords:** regional theater – center – periphery – theater groups – scene – Valparaíso

En la Región de Valparaíso existe –a partir del año 2003– una nueva escena artística y cultural de carácter emergente, que ha potenciado sistemáticamente el quehacer teatral de la zona. Esta situación se debe –en primera instancia– a la consolidación de algunas compañías de teatro que desarrollaron sus propuestas artísticas prolongadamente en el tiempo, como hicieron agrupaciones tales como las compañías: Ateva, El Cité, La Matriz, El Baúl, y la Peste, entre las de mayor renombre. Pero además, este incremento sostenido de la actividad artística, ocurre –en segundo

instancia— por el aumento de la oferta formativa en la región producto del resurgimiento de escuelas de formación formal que ya habían iniciado un modelo educativo estable; siendo una de las primeras, la Escuela de Comunicación Escénica del DUOC-UC, que a principios de la década del 2000 ya daba cuenta de sus primeros egresados. A esta institución, le seguirían instituciones universitarias que aportarían mayor seguridad formativa a la hora de seguir la tendencia artística regional: la carrera de Actuación teatral de la Universidad del Mar (2002); Diplomado de Actuación Teatral de la Universidad de Playa Ancha (2002); y la posterior apertura de la Carrera de Teatro de la Universidad de Playa Ancha (2003). Esta última apertura fue bastante significativa, ya que se inscribiría como la primera escuela estatal en la región de Valparaíso; implicando el resurgimiento de una línea más formal en cuanto a aspectos curriculares, proyecto que había sido interrumpido en Dictadura con el cierre en 1976 de la carrera de Teatro de la Universidad de Chile, con sede en Valparaíso, situación que generó un apagón cultural de proporciones para la región hasta fines del siglo XX. También aportarían a la oferta académica la apertura de la Carrera de Teatro de la Universidad de Valparaíso (2005); y la fusión-absorción de la emblemática escuela La Matriz por parte de la carrera de teatro de la Universidad Arcis, sede Valparaíso; proyecto que finalizó lamentablemente —tan sólo— dos años más tarde con el cierre definitivo de la carrera.

A pesar de una nutrida oferta universitaria y de un incremento en la actividad académica formativa, las actividades teatrales porteñas no gozaban de la vitrina necesaria para su visualización ni —tampoco— con el público necesario para concretar temporadas de manera satisfactoria. Bien lo describen Verónica Sentis y Lorena Saavedra (2015) en su investigación “Teatro en Valparaíso 2000-2010”, en donde exponen:

Paralelamente a la apertura de estas nuevas opciones de formación actoral, y de espaldas a la evolución iniciada en el ámbito académico, el teatro de Valparaíso continuaba sufriendo los embates de una falta de políticas públicas para el desarrollo artístico. Los festivales y actividades teatrales se concentraban sólo en el mes de enero, generando la sensación de una sobreoferta cultural que no se repetía durante el año. Estas instancias eran, algunas, financiadas por el estado. Otras, por los mismos centros de estudio que querían con ello legitimar su presencia local. La mayoría de las obras exhibidas eran de Santiago. El teatro porteño no tenía cabida, demostrando así que no había nada que se consideraba posible de mostrar de las compañías existentes en la región, o que se imponía el modelo hegemónico capitalino en la selección del repertorio.

Como una situación constante y repetitiva —como se venía configurando el modelo artístico local por aquellos años— es que las actividades teatrales continuaban

tomando como modelo centralista el acontecer teatral capitalino; situación que generaba –por una parte– una mayor oferta a la hora de satisfacer los requerimientos de un público que ansiaba un despertar cultural local; y –por otra parte– creaba vacíos durante gran parte del año, dejando los escasos espacios culturales disponibles a compañías de Santiago con una mayor y supuestamente comprobada trayectoria.

Valparaíso crecía sustancialmente, no sólo como ciudadela universitaria que de marzo a diciembre entregaba una población flotante de estudiantes que aumentaba el desarrollo de la ciudad, sino también el aumento de la frecuencia de turistas que aportaba en aspectos económicos. Según datos publicados por SERNATUR en su “Plan de desarrollo Turístico de la región de Valparaíso”<sup>1</sup>, lo que más motiva a los turistas que visitan la región –en materias de cultura y patrimonio– es la búsqueda de las siguientes actividades: [1] Patrimonio de la Humanidad en Valparaíso e Isla de Pascua; [2] Museos y centros culturales; [3] Monumentos nacionales; [4] Vestigios arqueológicos; [5] Festivales artísticos y Eventos Culturales; [6] Fiestas religiosas y costumbristas. La puesta en valor las actividades artísticas y escénicas que desarrollaron elencos y agrupaciones de Valparaíso bajo el alero de las instituciones antes mencionadas, permitiría, consecuentemente, identificar la importancia que representaba el sector artístico para la cultura local y por resultado para la Región.

Pese a lo anteriormente mencionado, no sería hasta fines del año 2007 que comenzarían a aparecer tímidamente nuevas compañías y elencos artísticos provenientes de Escuelas y Universidades de la Región; cuando los primeros egresados de estas últimas se vieran enfrentados al mundo laboral que se les ofrecía con una escasa oferta programática cultural y con la inminente urgencia artística de conformar colectivo y compañía frente a la escasez de políticas estatales de apoyo frente a ello. Emerge así un mayor número de agrupaciones y elencos estables que propiciarían – desde la producción independiente y la resistencia frente a la falta inicial de infraestructuras– un incremento en la producción teatral de la Región de Valparaíso.

Desde entonces, se comenzaría a producir sistemáticamente un notorio incremento del acontecer teatral y del ascendente número de profesionales en Artes Escénicas que ya trabajaba en algunas de las áreas del sector teatral de manera continua. Aunque, por desgracia la escena local –que crecía de manera sustancial– seguía carente

---

<sup>1</sup>SERNATUR Plan para el desarrollo Turístico de Valparaíso, Diagnóstico general de Turismo en la Región de Valparaíso e indicadores de consumo en materias de Cultura y Patrimonio. Disponible en <http://www.sernatur.cl/wp-content/plugins/download-monitor/download.php?id=Plan-de-Turismo-de-Valparaiso.pdf>. Acceso: 25 de febrero de 2017.

de audiencias. Sólo en el año 2009, se identifican 159 trabajadores teatrales que desarrollaban sus actividades de manera activa y sostenida en el tiempo, como parte del subsector de producción creativa, según el “Mapeo de Industrias Creativas en Valparaíso”<sup>2</sup>. Esta muestra representativa del quehacer laboral artístico de la región, establecía un igual número de trabajadores teatrales y artistas que formaban parte del subsector y que desarrollaban actividades de manera intermitente; doblando la cifra de la muestra anterior y dando pie para que se pudiera conocer el escenario en el que se desarrollarían las compañías en los años posteriores.

Recién en el año 2010, y luego de múltiples intentos de constitución de elencos, se puede apreciar un nutrido progreso de las nuevas compañías de teatro de la región; las que –en la búsqueda de nuevos lenguajes– proporcionan hasta hoy dramaturgias propias y particularidades que construyen la escena local.

Desde una perspectiva formal, la falta de investigaciones acuciosas sobre los teatros regionales, ha sido una necesidad que ha sido constatada por múltiples investigadores nacionales, como María de la Luz Hurtado o Juan Andrés Piña, quienes se percatan del vacío existente a nivel nacional, en la constitución de un correlato geográfico de la escena chilena (Hurtado, 2007: 635). Si bien el aporte significativo de algunas investigaciones –como lo realizado por Verónica Sentis y Lorena Saavedra– ha podido determinar un mapeo general de lo acontecido en el teatro local, muchas otras piezas teatrales han quedado fuera; ya sea por ser propuestas únicas y determinadas que fueron confeccionadas para una única instancia, o bien por el multifacético enroque de compañías de teatro, que se agrupan para instancias particulares y se disuelven en igual medida, no pudiendo generar un seguimiento a ese correlato. La proliferación de distintas y tan variadas compañías, y a su vez la producción de piezas teatrales de variadísima estética; ayudan al enriquecimiento de la escena porteña, pero también producen confusión dentro del panorama general, al momento de intentar generar una cartografía del mismo; ya que se entra en un terreno dificultoso a la hora de establecer algunos rasgos comunes a nivel local, y por lo tanto un relato concordante a nivel nacional.

Han sido varios los investigadores y teóricos nacionales –entre ellos los ya mencionados María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña– que han concordado en la

---

<sup>2</sup> Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2014). *Mapeo de Industrias Creativas en Valparaíso. Caracterización y dimensionamiento*. Chile: Publicaciones Cultura. Disponible en: [http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2014/01/mapeo\\_industrias\\_creativas.pdf](http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2014/01/mapeo_industrias_creativas.pdf). Acceso: 27 de febrero de 2017.

visión panorámica de Luis Pradenas sobre las últimas dos décadas, propuesta en una diversidad de las “nuevas expresiones personales de la escena” y establecidas como una serie de puntos que identifiquen los nuevos lenguajes: 1) búsqueda de un lenguaje escénico abierto a todas las disciplinas del espectáculo; 2) reformulación del texto dramático reivindicando la autonomía del lenguaje escénico; 3) utilización de textos no concebidos desde sus inicios para la representación teatral; 4) exaltación del onirismo y la relativización del espacio temporal de la narración dramática; 5) puesta en valor de la “vivencia” personal del sujeto en escena; y 6) exploración hermenéutica de la memoria colectiva e individual, adormecida por el discurso oficialista del Estado (Pradenas, 2006: 517).

Algunas de las compañías representativas en este nuevo período, que se ajustan a la propuesta de Pradenas, son agrupaciones jóvenes que nacieron bajo el alero de escuelas de formación no tradicional como Teatro el Baúl (1994) y Teatro La Peste (2001), esta segunda mantiene –a la fecha– una nutrida agenda en cuanto a creación y difusión de sus obras. Aunque, no son parte de la presente ponencia todas las compañías y directores que han desarrollado un notorio desarrollo de sus temáticas y propuestas artísticas por el limitado espacio de exposición, pero haré un breve resumen de las más reconocidas y las que durante el periodo 2010-2015 han mantenido una constancia en sus temáticas.

### **La Peste (2001)**

La compañía Teatro la Peste nace en el año 2001 con la puesta en escena del montaje *El pueblo de las siete viudas*, dirigido en ese entonces por Ana Sagredo y escrita por el colectivo de la compañía conformado por ese entonces por Sagredo, además de Katherine López, Daniela Misle y Danilo Llanos. La escritura del texto se desarrolló en un taller de dramaturgia dirigido por Juan Radrigán, en el Teatro-Escuela La Matriz; manteniendo una constante búsqueda de lenguaje y puesta en escena en diálogo con el acontecer regional. Dentro de sus primeros años de trayectoria, algunas de sus obras más representativas son: *El pueblo de las siete viudas* (2001), *Desarmados* (2003), *Noto que exhalas* (2003), *Yo estaba en casa y esperaba que viniera la lluvia* (2005), *Ser madre* (2008), *Antígona* (2008), *Secreto de camarín* (2009), y *La playa* (2009). Posteriormente, sus siguientes montajes, establecerían en un nuevo periodo, con mayor número de integrantes, con más madurez en las temáticas y con propuestas escénicas más experimentales, como: *Todo es cancha* (2010), *I love Valpo* (2011), *El*

*Pueblo del mal amor* de Juan Radrigán (2013), *Mediagua* (2013), *Proyecto vitrinas: episodios de cuerpos en el caos* (2014).

En palabras de su director Danilo Llanos (2014):

todos sus trabajos han tenido como finalidad instalar una mirada crítica y contestataria frente a los hechos de la contemporaneidad y que se desprenden de la contingencia nacional más pura y dura [...] Teatro la Peste es una compañía que promueve el acto reflexivo desde la instalación de dispositivos escénicos y discursivos que tomen distancia y generen un cuestionamiento a los vicios engendrados por un modelo nefasto y bárbaro.

Una de sus últimas obras, *Mediagua*, escrita y dirigida por Llanos, muestra el gran crecimiento y una inmensa solidez escénica que ha conquistado la Compañía, en la identificación de distintas capas de construcción y en la utilización de un lenguaje más acabado en relación al territorio en que fue desarrollado. La obra circula en un dispositivo escénico de 3x6 metros que replica fehacientemente una “emergencia” o “solución habitacional” que va desarticulándose en medida que sus personajes –una madre y sus tres hijos– esperan una solución definitiva a raíz de la pérdida de su vivienda en el terremoto del 27 de febrero de 2010. Llanos logra en esta obra, lo propuesto por Pradenas, una puesta en valor de la “vivencia” personal del sujeto en escena, otorgando no sólo un espacio que dialoga con el actor y al mismo tiempo con el público, sino también indagando en el cuerpo del actor en la escena, resultado de habitar el dispositivos, las dificultades del desplazamiento, la temperatura, la privacidad, entre otros.

### **La Turba (2007)**

La compañía Teatro La Turba nace como una nueva vitrina de expresión de un grupo de estudiantes de la Universidad de Playa Ancha, que durante un tiempo sostenido ha logrado crear un lenguaje propio y un sin número de visiones sobre su teatro. Motivados por la búsqueda de un lenguaje particular, en oposición a los modelos teatrales tradicionales y las perspectivas clásicas, moviéndose en las tablas a partir de las inquietudes y la fuerza que provoca la idea de estrenar al margen de la academia y sus paradigmas. El proyecto surgió desde un grupo reducido de artistas, los cuales a través del tiempo fueron sumando nuevos colaboradores, llegando a circular por la compañía cerca de cuarenta integrantes dentro de sus variopintos proyectos artísticos. Aunque en un comienzo la idea de un director dentro de la Compañía fue vaga y lejana,

en la actualidad, Felipe Díaz Galarce es quien conduce los montajes, entregando no sólo su visión como director creativo, sino además como diseñador, actor y dramaturgo.

Sus montajes desde su conformación son: *La táctica del Avestruz* (2007), *Caravana carnavalesca hacia la muerte* (2008), *Maniqués: Profilácticos y caramelos* (2009), *Papá Noel, Mamá tampoco* (2010), *Dubois, Santo/Asesino* (2011), *Rodeo's* (2011), *La táctica del Avestruz parte II: El color secreto* (2011), *La burrada, pieza para un día de invierno* (2012). Es, en esta última pieza –escrita por Javier Ramírez Muñoz y dirigida por Felipe Díaz Galarce– en donde se pueden encontrar los componentes estéticos que cruzan casi la totalidad de sus proyecciones, como el uso de lenguajes escénicos de interés, cruzados por el teatro postdramático y la performance. El texto reflexiona acerca de los modos de sobrevivencia de los sectores marginados de la sociedad y la influencia de distintos elementos socio-comunicacionales en el devenir de una familia; siendo un burro el encargado de mostrar la cotidianidad de la misma, en un crudo invierno, en el que la lucha por la sobrevivencia abre paso al sinsentido.

#### **Los 4 Notables (2008)**

La Compañía Los 4 Notables es una propuesta nacida de su director –y docente activo en la Región– Andrés Hernández Hidalgo a un grupo de alumnos de la Universidad de Playa Ancha. Desde el año 2008 que comenzó sus trabajos más bien exploratorios, fue consolidando su visión del Teatro en la región. En comparación a otras compañías, Hernández trabaja principalmente con dramaturgos externos, modificaciones de sus originales, re estrenos en nuevas versiones y relecturas.

Sus obras son: *Viaje de Huida* (2008), *El graznido* (2008), *La grieta sin grito* (2009), *Malacrianza y otros Crímenes* (2009), *Por sospecha* (2012), *Las niñas araña* (2012), *La viuda de apablaza* (2012).

Uno de sus últimos re montajes, en una versión renovada para espacios íntimos y de carácter reducido fue la obra *El Graznido* del dramaturgo nacional Cristian Figueroa, quien ha sido un constante colaborador en los trabajos desarrollados por la compañía. La pieza teatral fue rearticulada a partir de su montaje en el año 2008, resinificada y re estrenada en el 2013. A su propuesta original –esta vez acotada a un pequeño espacio de 2x2– se incorporó un universo sonoro que logró generar un relato a la par del oficial, permitiendo entender a modo de *soundtrack* el mundo interno del protagonista. Un hombre separado y cesante se mantiene atrincherado en su departamento, manteniendo secuestrados a sus hijos. Dentro de su estado al que se ve empujado, su protagonista

espera, resiste, se desborda y proyecta toda su rabia y dolor. Por medio del teléfono enfrenta sus miedos y frustraciones, circulando entre conversaciones con su mujer, hermano, un policía, además de sus crímenes y culpas no expiadas, poniendo en evidencia no sólo la lucha incesante por lograr el bienestar, sino también rasgos inevitables de la condición humana.

### **Teatro Virgen (2009)**

La Compañía Teatro Virgen es fundada el año 2009, y desde ese entonces, ha pretendido convertirse en un aporte significativo a la propuesta teatral de Valparaíso, apuntando a la investigación, la exploración y la calidad, a través de la observación del medio, generando un lenguaje con identidad local y con autoría, que construya un teatro fresco, político y comprometido con la reflexión en torno a la sociedad chilena actual. Su director Fernando Mena Rojas, además de cantautor y dramaturgo, es uno de sus principales gestores.

Sus obras son: *Pato Yañez o el gesto Nacional* (2010), *Malicia, no es otra obra burguesa* (2010), *Prefiero morir aquí* (2010) que forman parte de *Trilogía del miedo en Chile* (2011), *21/12* (2012), *Bondad* (2012) y su más reciente proyecto *15 Años después* (2015).

Una de sus últimas producciones, Proyecto *Bondad*, teatro gabinete para un espectador, escrita y dirigida por Fernando Mena para un formato poco explorado hasta ese entonces en Valparaíso, constituyó una interesante reflexión en torno a la vivencia entre representación y representado. La experiencia es un replicador de sensaciones expuestas a modo de prueba por sus creadores, para un formato determinado como es un gabinete teatral. Iniciado por Leo Medel y Fabiola Matte como una experiencia audiovisual, luego decantaría en el teatro.

Su autor, Fernando Mena<sup>3</sup> ha indicado que *Bondad* es un ejercicio sensorial y perceptivo sobre la tortura infringida por el hombre a los demás hombres. El espectador es partícipe de manera íntima en el ejercicio experimental, pues se le asigna un rol. Los actores haciendo las veces de subordinados le plantean al espectador diversos mecanismos de tortura durante una conversación entre ellos, con motivo de incitar a que el espectador decida cual procedimiento elegirá para torturar a un sospechoso. Él es el

---

<sup>3</sup> Fernando Mena Rojas, Actor, Dramaturgo, Director Teatral y Cantautor de la V Región, ha obtenido distintas distinciones como: 2º lugar y premio del público en “Santiago en 100 palabras 2011”, Selección de textos para “Puerto Dramaturgia 2011 - 2012”, “Selección concurso dramaturgia del exilio 2014” entre otras.

jefe y él debe elegir. El texto y la interpretación forman un relato explícito y macabro donde el espectador se hace participe en todo momento, aclarando que la violencia se direcciona en cambiar el estado perceptual del espectador y jamás de agredirlo físicamente.

Se determina que su creador busca en relaciones inherentes al ser humano, como puede ser la crueldad, el empuje necesario que lleve al espectador/usuario a detener su accionar por medio de la reflexión interna a la que es sometido en el ejercicio teatral.

Éste como otros lenguajes inscritos en las compañías antes mencionadas han permitido entender de manera más acabada la escena teatral actual y determinar que si bien, son relativamente escasas las propuestas que construyan un correlato con las otras compañías y con el ente local, hay algunas –pocas– que han desarrollado una mayor profundidad en sus creaciones. En las pocas compañías con una mediana trayectoria se encuentra una fuerte tendencia por dialogar con espacios reducidos –la mediagua de la peste, la pieza/casa de la burrada, el departamento reducido a escala del graznido y el gabinete de torturas de Bondad –que bien pueden construir un relato dramático con las necesidades a las que se han visto enfrentadas, si bien por ser generaciones casi semejantes, o también por colaborar activamente unos con otros en todas y cada una de sus propuestas, incluso por –muchas veces– generar una crítica opinante sobre la realidad país a la que nos enfrentamos. Pero también se va confeccionando un relato que adquiere coherencia con el territorio, pues las propuestas reducidas de espacios y minimalistas nacieron bajo la premisa de la precariedad, de la escasez de lugares dignos, mínimos, básicos. Cada una de las compañías dialoga con la falta de condiciones para el desarrollo del teatro local y confecciona su propia resistencia, su propia crítica contestataria. El desfase en cuanto a las propuestas de actualidad, lenguaje y diálogo concordante con el territorio sigue siendo tarea pendiente, no antes de dialogar activamente con las dificultades como teatro regional a las que sus creadores y por sobre todo sus compañías se ven expuestas.

## **Bibliografía**

- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2014). *Mapeo de Industrias Creativas en Valparaíso. Caracterización y dimensionamiento*. Chile: Publicaciones Cultura. Disponible en: [http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2014/01/mapeo\\_industrias\\_creativas.pdf](http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2014/01/mapeo_industrias_creativas.pdf). Acceso: 25 de febrero de 2017.
- Díaz Galarce, Felipe (s/f). “Turba”. Disponible en: <http://teatroturbavalpo.blogspot.com/p/la-compania.html>. Acceso: 7 de mayo de 2015.

- Hurtado, María de la Luz (2007). *Un siglo de teatro en Chile: 1890-1990*. Proyecto Fondecyt 91-641. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Llanos, Danilo (2014). Reseña Compañía Teatro La Peste. Disponible en: <http://teatrolapeste.cl/resena/>. Acceso: 7 de mayo de 2015.
- Pradenas, Luis (2006). *Teatro en Chile: huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. Santiago: LOM
- SERNATUR (s/f). Plan para el desarrollo Turístico de Valparaíso, Diagnóstico general de Turismo en la Región de Valparaíso e indicadores de consumo en materias de Cultura y Patrimonio. 2011-2014. Disponible en <http://www.sernatur.cl/wp-content/plugins/download-monitor/download.php?id=Plan-de-Turismo-de-Valparaiso.pdf>. Acceso: 25 de febrero de 2017.
- Sentis, Verónica y Saavedra, Lorena (2015). *Teatro en Valparaíso 2000–2010*. Disponible en <<http://www.historiadelteatroenvalparaiso.com/>>. Consultado 7 de mayo de 2015.

# **La locura en *Hamlet* como conflicto comunicacional. Oralidad y escritura como tecnologías de la palabra y su incidencia en la reestructuración de la conciencia del mundo isabelino**

**Lucas Lagré**

**Universidad Nacional de las Artes / Universidad de Buenos Aires / CONICET  
lucas\_lagre@hotmail.com**

**Resumen:** La Europa de comienzos del siglo XVII se caracterizó por ser un espacio donde se produjeron grandes transformaciones, tanto culturales como tecnológicas. Si bien los estudios históricos han dedicado vastos volúmenes a describir detalladamente este proceso, son pocos los casos en los que la escritura y la imprenta, entendidas como tecnologías de la palabra, son consideradas como factores claves en el desarrollo de esta nueva etapa de la humanidad. En ese sentido, en este trabajo nos proponemos indagar sobre las huellas que este proceso de transformación pudo dejar en los textos dramáticos. En particular, trabajaremos con la traducción al español de *Hamlet* de William Shakespeare e intentaremos descubrir de qué manera aparecen representados el universo de la oralidad y el de la escritura y si la relación entre ambos es de convivencia pacífica o de beligerante tensión. Específicamente, mostraremos cómo Hamlet se ubica como exponente del mundo letrado en contraste con el resto de los personajes. De esta manera, proponemos sumar un nuevo punto de vista a la tan analizada *locura* de Hamlet y reinterpretarla en términos de un conflicto esencialmente comunicacional producto de la adscripción de los interlocutores a dos modos de expresión distintos: el de la oralidad y el de la escritura.

**Palabras clave:** oralidad – escritura – Hamlet – locura

**Abstract:** The Europe of the early seventeenth century was characterized by being a space where great transformations occurred, both cultural and technological. Although historical studies have devoted vast volumes to describing this process in detail, there are few cases in which writing and printing, understood as word technologies, are considered as key factors in the development of this new stage of humanity. In this sense, in this work we propose to investigate the traces that this process of transformation could leave in the dramatic texts. Especially, we will be working with the Spanish translation of William Shakespeare's *Hamlet*. We will try to discover how the universe of orality and writing are represented and whether the relationship between them is one of peaceful coexistence or belligerent tension. Specifically, we will show how Hamlet stands as an exponent of the literate world in contrast to the rest of the characters. In this way, we mean to add a new point of view to Hamlet's much-discussed "madness" and reinterpret it in terms of an essentially communicational conflict as a result of the affiliation of the interlocutors to two different modes of expression: that of orality and that of writing.

**Keywords:** orality – writing – Hamlet – madness

## **Introducción**

La Europa de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del siglo XVII se caracterizó por ser un espacio donde se produjeron grandes transformaciones, tanto económicas, culturales como tecnológicas. En particular, el descubrimiento de América y la revolución científica que generaron las nuevas ideas de Copérnico sobre la organización del sistema solar habían producido profundos cambios en la cosmovisión de la época y en la manera en que el hombre se pensaba a sí mismo y su relación con el

mundo. El oscurantismo de la Edad Media fue desapareciendo lentamente para dar paso a la llegada de la Modernidad y, en este proceso, el Renacimiento en tanto movimiento estético tuvo una incidencia fundamental no sólo como testigo y expresión de estas transformaciones, sino también como herramienta política que permitió dar legitimidad a la nueva estructura político-social en gestación.

Si bien los estudios históricos han dedicado vastos volúmenes a describir detalladamente este proceso, son pocos los casos en los que la escritura y la imprenta, entendidas como tecnologías de la palabra son consideradas como factores claves en el desarrollo de esta nueva etapa de la historia de la humanidad. Respecto a la primera, está claro que su invención en tanto sistema de representación se remonta miles de años atrás. Sin embargo, es recién en la Modernidad, y de la mano de la consolidación de la imprenta, que se convirtió en una herramienta conocimiento y expresión utilizada por buena parte de la población europea escolarizada. En cuanto a la segunda, suele considerarse erróneamente como un mero instrumento que acompañó los profundos cambios de la época. Sin embargo, como bien señala Eisenstein:

[la impresión] hizo del Renacimiento italiano un Renacimiento europeo permanente; produjo la Reforma protestante y reorientó la práctica religiosa católica; afectó el desarrollo del capitalismo moderno; hizo posible que la Europa occidental explorara el mundo; cambió la vida familiar y la política; difundió el conocimiento como nunca antes; hizo del alfabetismo universal un objetivo formal; volvió posible el surgimiento de las ciencias modernas; y dio nuevas facetas a la vida social e intelectual (Eisenstein, 1979 citado en Ong, 1982: 117).

Por supuesto que Inglaterra no quedó fuera de este proceso. Si bien es cierto que por cuestiones geográficas el Renacimiento se desarrolló allí de forma tardía y con características específicas (incluso la historia del arte adoptó la etiqueta particular de *Teatro isabelino* para referirse a las expresiones dramáticas de la época), en términos generales los efectos de la escritura y de la imprenta fueron similares respecto a otras regiones del viejo continente. De cualquier manera, lo que nos interesa señalar aquí es que las postrimerías del siglo XVI en Inglaterra se corresponden con un momento de gestación de este nuevo paradigma, una etapa en la que aún persisten resabios de la tradición medieval precedente pero, sin embargo, éstos conviven en constante colisión con las innovaciones que surgen como efecto del uso de las nuevas tecnologías. Como bien señala Ong, estos elementos característicos del universo oral pueden rastrearse incluso en el plano textual: “El estilo del inglés utilizado en el período de los Tudor e incluso más tarde, conservaba muchas características del lenguaje oral en el uso de

epítetos, equilibrio, antítesis, estructuras formularias y elementos de lugares comunes” (Ong, 1982: 115).

En ese sentido, en este trabajo nos proponemos indagar sobre las huellas que este proceso de transformación pudo dejar en los textos dramáticos. En particular, trabajaremos con la traducción al español de *Hamlet*<sup>1</sup> de William Shakespeare e intentaremos descubrir de qué manera aparecen representados el universo de la oralidad y el de la escritura y si la relación entre ambos es de convivencia pacífica o de beligerante tensión.<sup>2</sup>

Para ello, consideramos fundamental analizar cómo los personajes adoptan determinadas posiciones respecto a la antítesis oralidad – escritura/imprenta. Específicamente, mostraremos cómo Hamlet se ubica como exponente del mundo letrado en contraste con el resto de los individuos que forman parte de la pieza. De esta manera, proponemos sumar un nuevo punto de vista a la tan analizada *locura* de Hamlet y reinterpretarla en términos de un conflicto esencialmente comunicacional producto de la adscripción de los interlocutores a dos modos de expresión distintos: el de la oralidad y el de la escritura.

Por supuesto que un estudio de estas características no es una novedad en la tradición académica. Ya Charlotte Scott (2005) en su tesis doctoral indaga sobre la presencia del libro en tanto objeto representado en la obra de Shakespeare y su vínculo con la puesta en escena y el discurso de la reina Isabel I. Si bien su investigación se centra en un fenómeno distinto al que analizamos en este trabajo, nos interesa la forma en que ella registra cómo la escritura, al menos en tanto objeto, está presente y evoluciona en la obra del autor inglés:

At the beginning of Shakespeare's career, in *Titus Andronicus*, we are confronted with the book as an object and an imaginative musical score; as we 'learn to read' and 'to hear with eyes' we become aware of the bookish hinterland through which many of the plays move (Scott, 2005: 12).

---

<sup>1</sup> Utilizaremos la edición de Moretón de 1973. Todas las citas serán extraídas de esta versión y se indicará a continuación y entre paréntesis el número de página. Por otro lado, como elegimos analizar el texto en su versión en español y entendemos que toda traducción constituye en sí misma una operación de reescritura (López, 2013), en ningún caso nuestras afirmaciones sobre la manera en que los personajes quedan configurados respecto al par oralidad/escritura podrán hacerse extensivas a la pieza original.

<sup>2</sup> Al respecto es importante hacer la siguiente aclaración: como nuestro corpus de trabajo está compuesto por un texto dramático, la materialidad lingüística por definición estará asociada a la oralidad (i.e. nos enfrentamos a enunciados que por escrito evocan una situación de enunciación eminentemente oral). En ese sentido, cuando nos referimos a identificar las huellas de la escritura pondremos especial atención en los rasgos típicos de la estructura de la conciencia de aquellos sujetos atravesados por esa tecnología de la palabra que se plasman en la materialidad discursiva.

Por último, nos parece fundamental señalar cuál será el marco teórico de nuestro trabajo. Para intentar probar nuestra hipótesis utilizaremos como punto de partida la propuesta de Walter Ong desarrollada en su texto *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (1982). El motivo de esta elección se encuentra motivado por el hecho de que Ong descubre (y describe) un vínculo causal directo entre pensamiento y expresión que depende de la tecnología de la palabra utilizada. De esta manera, un estudio de la materialidad lingüística de los textos dramáticos elegidos nos permitirá reponer cuál es la cosmovisión de los personajes y, en última instancia, qué posición adoptan respecto al par oralidad/escritura.

Ahora bien, para poder cumplir nuestro objetivo será fundamental desarrollar en primer término cuáles son las características principales del pensamiento y la expresión en las culturas orales y en aquellas mediatizadas por la escritura y la imprenta.

Siguiendo a Ong, en el caso de una cultura oral “(...) la restricción de las palabras al sonido determina no sólo los modos de expresión sino también los procesos de pensamiento” (Ong, 1982:40). En efecto, la preeminencia del carácter acústico del lenguaje y el hecho de que la memoria y la comunicación del saber a las generaciones venideras constituyan el fundamento de todo conocimiento fueron los dos factores principales que determinaron la expresión de una cultura oral. En ella la redundancia, la tendencia acumulativa, el uso de enunciados fuertemente rítmicos y la implementación de expresiones formularias, proverbios y marcos temáticos comunes constituyen los modos verbales preferidos como manera de reemplazar la ausencia de un sistema que permita acumular información.

En la misma línea, al no contar con un soporte en el que el lenguaje logre liberarse de su contexto de uso inmediato, el sentido de las palabras en una situación de oralidad tiende a adquirir un valor estrictamente referencial. De esta manera, Ong justifica que una cultura oral tenga un sistema expresivo orientado a lo homeostático y a lo situacional antes que a lo abstracto.

En contraste, en una cultura escrita el lenguaje se vuelve independiente del contexto y el sentido comienza a depender estrictamente del código, de la lengua misma. La llegada de la imprenta fortalecerá el proceso: la palabra comienza a adquirir un valor en tanto forma visual y, en consecuencia, la descripción de elementos complejos en la literatura ganará fuerza en desmedro del predominio de la acción, rasgo típico de una cultura oral.

Además, otra de las consecuencias principales de la adopción de la tecnología de la imprenta es la gestación paulatina de la vida privada entendida como un marco de acción individual: leer y escribir son procesos que se desarrollan en soledad. A diferencia del mundo de la oralidad primaria donde la comunicación verbal se apoyaba en la idea de grupo (e.g. la recitación del juglar), la escritura y la imprenta llevan al individuo hacia el solipsismo y la introspección dando lugar a operaciones intelectuales más complejas. El hecho de que la expresión sea más analítica y tienda a la subordinación funciona como evidencia de este movimiento.

### **La locura como conflicto comunicacional. Posicionamientos subjetivos respecto a la oralidad y la escritura en *Hamlet***

Como anticipamos, intentaremos probar que en *Hamlet* la oposición oralidad/escritura aparece representada en la configuración de posiciones subjetivas en estructura de superficie: la mayoría de los personajes se expresan y comportan de acuerdo a los parámetros de conducta típicos de un mundo oral. El héroe de la pieza, en cambio, responde a las pautas de funcionamiento de una conciencia transformada por la escritura. En ese sentido, esta distancia entre formas distintas de percibir y accionar sobre el mundo tendrá fuertes consecuencias en el plano del conflicto: la imposibilidad de comprender a Hamlet llevará a los demás personajes a ver al príncipe como una persona insana<sup>3</sup>.

En primer lugar, nos parece importante presentar algunos ejemplos que muestran cómo muchos de los personajes aparecen configurados de acuerdo a los condicionamientos del mundo de la oralidad. Una de las maneras en que se manifiesta el carácter verbomotor en la obra está vinculada a la trasmisión de la información. Si bien en la pieza circulan cartas, los que tienen acceso a ellas son sólo dos personajes: Hamlet y Claudio. El resto conoce y se informa de los nuevos acontecimientos del reino a partir del lenguaje oral: “SOMBRA: (...) De este modo grosero han sido engañados todos los oídos de Dinamarca” (204). Como vimos, el hecho de que la trasmisión del conocimiento se apoye en la oralidad es un rasgo típico de una cultura verbomotora.

Sin embargo, el ejemplo más significativo que muestra esta pauta de funcionamiento se encuentra en la escena en que Polonio despide a Laertes que parte de

---

<sup>3</sup> Es importante aclarar que no pretendemos con nuestra lectura reducir la complejidad dramática y psicológica de la obra a un planteo meramente comunicacional. Sin embargo, nos resulta interesante proponer esta línea de trabajo para poder descubrir otros sentidos que se generan en el texto vinculados a la implementación de las tecnologías de la palabra.

viaje a Francia. Allí el personaje de Polonio desarrolla un largo monólogo en el que le da consejos a su hijo:

POLONIO: [...] Graba en tu memoria estas sencillas máximas. No aires tu pensamiento ni obres con precipitación. Sé llano en tu trato, sin caer en lo vulgar. Sujeta a tu alma a los amigos puestos a prueba, pero no acaricies en exceso a los recién salidos del cascarón que aún no tienen plumas. Huye de las disputa, pero una vez en ellas, procura que sea tu rival quien huya de ti. *Concede a todos tu oído, pero a pocos tu voz.* Atiende las censuras de los otros, pero guarda tu opinión. Luce los vestidos que te permita tu bolsa: costosos, pero sin afectación ni extravagancia, pues el traje denuncia a su dueño, y en Francia los caballeros saben dar ejemplo de delicada elegancia. No pidas préstamos ni los des, pues si prestas perderás a un tiempo el dinero y al amigo, y si tomas prestado sufrirá tu economía [...] (199)<sup>4</sup>.

De forma notable, el fragmento citado, además de tematizar la primacía del carácter acústico del lenguaje (ver cursiva), evidencia todas las características que Ong le atribuye a la expresión típica del universo de la oralidad: Polonio profiere un discurso que tiende a lo acumulativo y redundante, apuesta a la coordinación más que a la subordinación, hace uso de enunciados fuertemente rítmicos y apunta a fórmulas y proverbios para construir su argumentación. Por otro lado, toda la escena responde a una lógica típica de una cultura verbomotora: un padre le traslada su saber a su hijo apoyado en la comunicación verbal oral mediante el uso de expresiones de fácil memorización.

En contraste, Hamlet a lo largo de toda la obra evidencia un comportamiento y expresión típicos del mundo letrado. Desde el punto de vista argumental, sabemos que el príncipe se formó en la Universidad de Wittenberg (i.e. recibió una educación formal con base en la escritura). Sin embargo, lo que nos interesa analizar aquí es la manera en que ese universo de la lectoescritura influye en la cosmovisión del personaje y la manera de vincularse que él tiene con los demás.

En primer lugar, nos vemos obligados a mencionar cómo la escritura en tanto sistema de representación es valorada positivamente por el propio personaje: “HAMLET: Conocerás más si lees (...)” (221), y luego: “HAMLET: Hubo un tiempo en que yo pensaba (...) que escribir bien era plebeyo, y ponía atención en hacerlo al descuido; pero, mi buen Horacio, ¡qué aliado encontré en los adornos!” (274).

Por otro lado, el texto dramático desarrolla en reiteradas oportunidades la imagen del príncipe como la de un sujeto asociado a la práctica de la lectoescritura. A continuación presentamos dos ejemplos que consideramos representativos:

---

<sup>4</sup> La cursiva es nuestra.

En su viaje a Inglaterra, Hamlet descubre los planes de Claudio a partir de la lectura de unas cartas selladas que iban en manos de Rosencrantz y Guildenstern. El hecho de que el conocimiento de la verdad sea accesible al personaje a través de las cartas construye una representación del príncipe asociado al mundo letrado.

En segundo lugar, durante la ausencia de Hamlet en el reino, su amigo Horacio se expresa en estos términos: “HORACIO: (...) Ignoro quién haya pensado en escribirme, como no sea Hamlet, mi señor” (259). Más allá de que en términos argumentales el personaje está esperando noticias del príncipe y esto justifica su enunciación, la propia materia significativa nos permite reponer un sentido subsidiario que el enunciado genera: la imagen de que Hamlet, desde la perspectiva de Horacio, es el único de todos los personajes que puede escribir, o al menos, suele usar la escritura como medio de comunicación.

De todas maneras, el ejemplo más contundente que permite identificar a Hamlet como un sujeto con una conciencia estructurada en función de la escritura aparece en la célebre frase: “HAMLET: (...) ¡Sí, borraré del lienzo de mi memoria todo recuerdo carnal, todo precepto de los libros, todas las ideas e impresiones que la juventud y el estudio dejaron en él grabadas (...)” (205)<sup>5</sup>. Dejando de lado el tan estudiado problema de la traducción del enunciado respecto a si el personaje se refiere a su cuaderno de anotaciones o efectivamente a su capacidad de almacenamiento cognitivo, en cualquiera de los casos la palabra *lienzo* alude, sin dudas, al carácter visual del conocimiento que el personaje desea eliminar. Esto, como vimos, es un rasgo característico de la cultura mediatizada por la tecnología de la escritura, en la cual el lenguaje ya no es percibido solamente como una forma acústica.

En el mismo sentido opera el siguiente ejemplo:

HAMLET: [...] ¡Creo que veo a mi padre!  
HORACIO: ¡Oh! ¿Dónde, señor?  
HAMLET: En los ojos de mi mente, Horacio (196)<sup>6</sup>.

Más allá de que en este caso el personaje no esté haciendo referencia al código lingüístico en sí mismo, sino a la presunta visita de su padre muerto, es llamativo cómo la mente, en tanto sistema de procesamiento cognitivo (que como hoy bien sabemos depende en cierto grado de la estructura del lenguaje), aparece ligada a la visión y ya no solamente al sonido.

---

<sup>5</sup> Nótese como el personaje una vez más alude explícitamente a su formación basada en la lectoescritura.

<sup>6</sup> “In my mind’s eyes” en el original.

Mostrada la manera en que los personajes se ubican en posiciones antitéticas respecto al par oralidad/escritura, quedaría ver de qué forma aparece representada la relación entre ambos polos. Como anticipamos, sugerimos que el vínculo entre los dos mundos se presenta como irreconciliable y, a modo de efecto, los demás personajes construyen en su discurso una imagen del príncipe de Dinamarca como la de una persona insana para intentar explicar la incomprensión que transitan frente a los enunciados y las actitudes de héroe. El rol que opera principalmente en este sentido es el de Polonio y, llamativamente, llega a la conclusión de que Hamlet no está cuerdo a partir de su escritura:

POLONIO: Convengamos en que está loco, y ahora sólo nos queda averiguar la causa de este efecto, pues todo efecto tiene siempre una causa. Analicemos lo restante. Fijaos bien: yo tengo una hija -la tengo mientras sea mía -, la cual, cumpliendo con su deber filial -*atención aquí* -, me ha entregado esta carta. Oíd con celo y juzgad: (Lee) “Al ídolo celeste de mi alma, a la superhermosa Ofelia”. Es una frase deficiente, y la palabra “superhermosa” es una palabra miserable [...] (213)<sup>7</sup>.

Como vemos, Polonio refuerza la idea de que Hamlet es un sujeto que sufre de locura a partir de la lectura de una de las cartas que él le escribe a Ofelia. Sin embargo, como sabemos que el príncipe no posee ninguna enfermedad mental particular, por defecto podemos asegurar que la afirmación de Polonio se basa en una *mala lectura*, en el hecho de que, como antes probamos, Polonio responde a una estructura de conciencia típica de una cultura verbomotora, y, en consecuencia, no posee las competencias necesarias para *leer bien*.

Llamativamente, la propia réplica posee una ruptura de la isotopía estilística (i.e. un desdoblamiento de la voz enunciativa para señalar algo a propósito de su enunciado y no mediante él)<sup>8</sup> expresaba mediante el segmento “atención aquí”. Desde nuestra hipótesis, esto funcionaría como una suerte de guiño del propio texto que señalaría al lector cuál es el verdadero procedimiento que realiza Polonio: la manera que tiene de arribar a su conclusión a partir de una inferencia producto de una lectura que podría calificarse como deficiente. En consecuencia, este quiebre en la voz de Polonio en tanto locutor funcionaría como una fuerte evidencia de lo que señalamos en el párrafo anterior.

---

<sup>7</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>8</sup> Para más información sobre formas de incluir en la propia enunciación voces y puntos de vista atribuibles a otros enunciativos consultar Authier-Revuz (1984).

Al respecto, más adelante en la misma escena el propio texto enfatiza esta construcción cuando en diálogo con Hamlet Polonio afirma en un aparte: “POLONIO: [...] ¡Qué agudas son sus respuestas! La locura suele inspirar sentencias tan profundas que ni el más sano cerebro sería capaz de formar [...]” (216).

## **Conclusión**

En el presente trabajo nos propusimos estudiar si los profundos cambios en la sociedad isabelina de finales del s. XVI respecto a la implementación de las tecnologías de la palabra habían dejado huellas en la manera en que la cultura oral y el mundo letrado aparecen representados en los textos dramáticos. Para ello, elegimos trabajar con la traducción al español de *Hamlet*, una de las piezas textuales más representativas de la época según la crítica.

Nuestro análisis del material mostró cómo los personajes se ubican en posiciones estructurales específicas respecto al par oralidad-escritura. En particular, vimos que en reiteradas oportunidades la obra construye una representación del príncipe como un sujeto que pertenece al mundo letrado en contraste con los demás personajes. Al respecto, intentamos sumar una nueva lectura a la tan estudiada *locura* de Hamlet reinterpretándola en términos de un conflicto comunicacional: el hecho de que ninguno de los otros personajes se presente como competente en el ámbito de la lectoescritura los lleva enmascarar su imposibilidad y ver en el príncipe un sujeto que sufre de un trastorno mental.

De todas maneras, consideramos este trabajo como un estudio meramente preliminar. Sin dudas sería necesario ver cómo el resto de las obras de Shakespeare funcionan en este sentido para contemplar la posibilidad de hacer extensivas nuestras conclusiones. Por otro lado, creemos que un estudio de estas características puede ser productivo en otros autores de la época para intentar corroborar si los efectos de la implementación de las tecnologías de la palabra dejaron huellas similares en el resto de las piezas textuales del teatro isabelino.

## **Bibliografía**

### **Fuente**

Shakespeare, William (1973). *Hamlet*. Bilbao: Moretón.

**Estudios**

- Authier Authier-Revuz, Jacqueline (1984). "Hétérogénéité(s) énonciative(s)". *Langages*. 73: 98-111.
- López, Liliana. (2013). "Reescrituras teatrales contemporáneas de los clásicos: efectos y perspectivas críticas", en López, Liliana (coord.): *Topología de la crítica teatral III. Reescrituras críticas de la escena contemporánea*. Buenos Aires: IUNA: 51-62.
- Ong, Walter (1982). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Argentina: Fondo de cultura económica.
- Scott, Charlotte (2005). *Shakespeare and the Idea of the book*. PhD thesis, University of Warwick. Disponible en <http://wrap.warwick.ac.uk/1198/>. Acceso: 4 de diciembre de 2016.

## Mito, Música y Teatro. *La casa sin sosiego* de Griselda Gambaro

Alicia Noemí Lorenzo  
Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco  
alicianoemil@sinectis.com.ar

**Resumen:** *La casa sin sosiego* (1991) de Griselda Gambaro es un libreto para ópera de cámara con música de Gerardo Gandini. Los espacios intertextuales que operan en esta pieza alcanzan profundos niveles significativos: a los hipotextos de Ovidio y Virgilio se suman Rainer María Rilke (*Sonetos de Orfeo*) y Elsa Morante (*La noche dominical*). Asimismo, lo musical actúa como un eje vertebrador que emana del propio mito (Orfeo) y organiza la estructura dramática.

La conjunción música-poesía-drama es recuperada en una obra que nos acerca, íntimamente, a la tragedia clásica. El mito, en este caso, es resemantizado dentro de un período oscuro de la realidad argentina: la dictadura de 1976-1983 y su historia de tortura, muerte y desapariciones. Los intertextos, expandidos en los interludios en un lenguaje simbólico, se concentran alrededor de un motivo unificador: la necesidad de la memoria ante la muerte injusta.

**Palabras clave:** mito – música – teatro – intertextos – memoria

**Abstract:** *La casa sin sosiego* (1991) by Griselda Gambaro is a libretto for a chamber opera with music composed by Gerardo Gandini. Intertextual spaces operating inside this piece reaches significant deep levels: to the originated text from Ovid and Virgil are added Rainer María Rilke (*Sonnets of Orpheus*) and Elsa Morante (*La Sera Domenicale*). Furthermore, the musical perform as a back bone emanated from the own myth (Orpheus) organizing the dramatic structure.

The conjunction music-poetry-drama is recovered in a work that brings us, intimately, to the classical tragedy. The myth, in this case, re-significate as a dark period of Argentine reality: the dictatorship of 1976-1983 and its history of torture, death and disappearance. The intertexts, expanded in interludes as a symbolic language, are concentrated around a unifying motive: the need of the memory for the wrongful death.

**Keywords:** myth – music – theatre – intertexts – memory

¿Cuál es la primera virtud y cuál su consistencia?  
Es la memoria y tiene la consistencia de la savia  
que une la raíz de los frutos...  
... porque la memoria es mucho más que una sola vida...  
(L. Bodoc, *Los días del fuego*)

La vasta obra dramática de Griselda Gambaro aborda problemáticas centrales de la realidad argentina y asume una actitud comprometida en temas tan sensibles como los derechos humanos, la recuperación de la memoria, el conocimiento de la verdad y de la justicia. Dentro de las corrientes estéticas teatrales de la actualidad, su obra *La casa sin sosiego* (1991), se puede ubicar en la tendencia denominada de “intertextualidad posmoderna, que cuestiona el sistema teatral anterior [...] y se inserta en la coyuntura sociopolítica del fin del milenio” (Tarantuviez, 2007: 89).

*La casa sin sosiego*, libreto para ópera de cámara con música de Gerardo Gandini,<sup>1</sup> consta de una introducción, cinco interludios y seis escenas. Desde el mito de Orfeo,<sup>2</sup> musicalizado por Claudio Monteverdi sobre un poema de Alessandro Striggi,<sup>3</sup> la dramaturga argentina construye una pieza cuyo tema es el descenso al inframundo en búsqueda de una mujer. A propósito, dice P. Zangaro:

Luego de casi 10 años del fin del terrorismo de Estado en la Argentina y a sólo dieciocho meses de los indultos presidenciales de Menem, que pretendieron encubrir los crímenes de la dictadura, Griselda Gambaro eligió decir lo que el Poder quería callar, ponerle palabras al grito mudo de los muertos (Zangaro, 2011: 14).<sup>4</sup>

Retomando las últimas palabras de P. Zangaro, podemos aplicar a *La casa sin sosiego* el concepto de J. Dubatti sobre el “teatro de los muertos”<sup>5</sup> y las reflexiones de H. Vezetti sobre el teatro de la Postdictadura como “un constructo memorialista”. Precisamente, en esta pieza como en *Antígona furiosa*, Griselda Gambaro hace hablar a los ausentes que, desde el cuerpo y la voz en escena, ayudan al espectador a asumir su relación con la muerte.

Desde los hipotextos –Ovidio (*Metamorfosis*) y Virgilio (*Geórgicas*)– Gambaro visita autores contemporáneos como Elsa Morante y Rainer María Rilke y construye, así, una historia actual con la impronta de la música y el mito. El Orfeo clásico es hijo de las Musas quienes, a su vez, son las descendientes de Mnemosyne, representación

---

<sup>1</sup> *La casa sin sosiego* de Griselda Gambaro fue estrenada en el Teatro San Martín en 1992. Además de Gandini, contó con la dirección de Laura Yusem, el vestuario de Graciela Galán y la participación de bailarines, cantantes y actores.

<sup>2</sup> Según el mito, Orfeo es hijo de la musa Calíope y de Apolo (de Eagro, según Píndaro). Ha trascendido su imagen en la cual canta y tañe la lira, encantando a la naturaleza toda. El desgraciado episodio de Eurídice lo recluye en la más absoluta soledad y melancolía. Con respecto a su final, se cuenta que las mujeres enviadas por Dioniso –indignado por la veneración de Orfeo hacia Apolo– lo atacan y despedazan.

<sup>3</sup> *La favola d' Orfeo* de Monteverdi fue estrenada en 1607. Además de Ovidio y Virgilio, Alessandro Striggio empleó otras fuentes menos conocidas y realizó algunas modificaciones en el trágico final del protagonista.

<sup>4</sup> Precisamente, en 1990, el presidente Carlos Menem había indultado a los represores de la dictadura y la consigna de su gobierno era la “reconciliación”. Adriana Musitano registra los titulares de los diarios más importantes en el momento del estreno de la obra: “Desmemoria y veredicto poético” (*Clarín*); “Una casa entre el mito y el olvido” (*La Nación*); “Orfeo como metáfora del país” por J. Dubatti (*El Cronista*); “Casa de estilos divergentes. Con *La casa sin sosiego* los desaparecidos ingresan por primera vez en la ópera argentina” (*Página 12*). Como se observa, la pieza dramática se proyecta como una reivindicación de la memoria frente al olvido y al silencio que se quieren imponer desde los más altos niveles gubernamentales. (Cf. Musitano, 2013: 182-183).

<sup>5</sup> “En el teatro argentino –dice J. Dubatti– basta con dibujar una silueta para que ésta invoque, recuerde, presentifique, llame, estremezca con las resonancias del pasado que regresa en cada espectador de manera diversa” (Dubatti, 2014).

absoluta de la Memoria:<sup>6</sup> con su lira, puede provocar el hechizo en cuanto lo rodea; su amor por Eurídice lo lleva a rescatarla del mundo de los muertos y, al no cumplir con la condición impuesta, la pierde definitivamente. Son dos, entonces, los núcleos argumentales del mito: la música y la muerte de Eurídice, ambos recuperados en el drama contemporáneo y recontextualizados. En este caso, Juan/Orfeo busca a su esposa desaparecida –Teresa/Eurídice– y, para ello, desciende a las profundidades del horror. A través de las escenas, se observa el tránsito por diferentes lugares que, desde ciertos indicios, permiten reconstruir el contexto hasta llegar al Infierno. Las imágenes de una mujer viva y otra muerta se alternan mientras se asiste al silencio cómplice o a la indiferencia de los otros –el cantinero, los parroquianos, el guardia–. Además de Juan y Teresa, otros personajes nos remiten al mito: el guardia de la antesala es una especie de Caronte que transporta a los pasantes hacia la otra orilla; las mujeres del loquero aparecen como presas del delirio: tironeos, gritos y susurros simultáneos las obligan a moverse dentro de un ambiente que oscila entre la “algarabía y el silencio”, entre un ritmo casi paroxístico o la más absoluta quietud. Se reproduce, así, el espacio dionisiaco que tan bien describe W. Otto:

¿En qué esfera nos encontramos, entonces? No cabe ninguna duda que es la de la muerte. También, los terrores de la aniquilación que cruzan el ámbito entero de la vida, pertenecen con placer pavoroso, al rencor de Dioniso. El monstruoso, cuya fantasmagórica doblez nos habla de la máscara, vuelve una de sus caras hacia la noche eterna (Otto, 1997: 85-86).

Tanto en el loquero como en el Infierno, Teresa se presenta como una imagen (*eidolon*), como una réplica de las múltiples sombras, a la manera de las que Ulises encuentra en su visita al Hades (Homero, *Odisea*); ella surge impávida, sin expresión, rígidamente inmóvil, repitiendo, con voz átona, las mismas palabras. Dentro de la realidad trágica de la sociedad argentina, Teresa –motivo de la búsqueda– es una víctima de la dictadura militar. “En esta ópera, el cuerpo cadavérico ha devenido en un dispositivo discursivo que define y refigura el arte desde el exceso como carencia y la escritura/música como incompletud”, afirma A. Musitano (2013: 178). En el viaje doloroso hacia la revelación, se alude a la tortura, a los lugares de detención, al enmascaramiento de la muerte. El mundo de arriba –el bar, el loquero, la guardia– está contaminado con elementos del de abajo. Como parte de una construcción especular, observamos que, tanto en la cantina como en el Infierno, los personajes, estáticos, no

---

<sup>6</sup> De igual manera, los existentes entre Justicia y Memoria aparecen, claramente expresados, en Hesíodo (*Teogonía*) y en Píndaro (*Nemeas e Ístmicas*).

beben ni comen como si fueran parte de un simulacro; el cantinero se reproduce en la figura del guardia: ambos, mordaces e indiferentes, prefieren el olvido y el ocultamiento. Dicen los hombres: “Nada recordamos porque no miramos” y replica el Guardia: “No se puede vivir en esa casa. (Divertido). Por eso olvidamos” (LCSS, 382, 389). La mirada<sup>7</sup> de reconocimiento del Otro que permite, a su vez, completarse a sí mismo, es negada y resulta, así, imposible reconstruir el espacio común que incluye a todos en el derecho a la vida. El Infierno se presenta como un lugar de luz intensa donde los comensales, como autómatas, rodean una mesa con copas vacías; en el banquete alegórico, el hambre y la sed no se sacian nunca porque las necesidades no son físicas, sino de justicia: “El agua no calma esta sed. Ni el vino. Ni el agua dulce del río”, dice Juan (LCSS: 392).

Como sabemos, la catábasis es un viaje de conocimiento asignado a seres excepcionales que salen enriquecidos de la experiencia vivida; en este caso, paradójicamente, nuestro Juan/Orfeo será conducido por un loco, personaje que frecuenta el teatro gambariano y que nos instala en los bordes donde la lógica y la razón quedan desestabilizadas. Dice el Bobo: “¡Señor! (Juan se vuelve) Yo sé dónde está... No el otoño ¡Ella! ¡Yo sé! Le mintieron. Todos saben. (Se pone la mano sobre el pecho) ¡Pero yo sé más!” (LCSS: 382)

La ópera de Monteverdi (elección de Gerardo Gandini) consta de un prólogo y cinco escenas que desarrollan la siguiente secuencia: bodas–muerte de Eurídice–descenso al Hades para el rescate –poder de la música de Orfeo– encuentro con Eurídice y pérdida definitiva –regreso de Orfeo a Tracia–. De la misma manera, la pieza de Gambaro sigue esa estructura, como ya apuntamos. Específicamente, tres citas operísticas se ubican en la introducción y en las escenas II, IV, V y VI: la primera recupera versos del Dante (“Lasciate ogni speranza voi ch’entrate”) que anticipan el clima opresivo que marcará el desarrollo de la acción. La segunda, anunciada en la introducción, se expande e inserta entre los diálogos del bar y ratifica la muerte de Teresa (“La tua diletta sposa e morta”); finalmente, en la escena VI, con la confirmación de la muerte –no por accidente y en otro lugar– se pronuncian las palabras definitivas: “Tu se morta/se morta mia vita”. Como anticipamos, la presencia del Orfeo mítico, trasvasado desde sus orígenes en la obra musical de Monteverdi, nos remite a una figura heroicamente representativa vinculada con la música y el canto. Sin embargo, más allá

---

<sup>7</sup> El tema de la mirada conecta al mito (Orfeo y Eurídice) con la realidad representada.

de la ópera de cámara que resulta *La casa sin sosiego*, es necesario develar lo musical en otros niveles significativos.

En primer lugar, debemos detenernos en el título de la obra: en la sonoridad de “La casa sin sosiego”<sup>8</sup> pues de ese oxímoron, de esa “incómoda connivencia de dos antagonismos” irradia una musicalidad que se proyecta y envuelve todo el drama. “El horror ha encontrado en la composición musical su forma de expresión. Del mismo, Gambaro abrevó en la ópera para resolver su contienda con los límites del lenguaje” (Zangaro, 2011: 15). ¿Qué es una casa, sino protección y refugio? Nótese que “sin sosiego” -que completa la construcción- instala una sensación de inquietante búsqueda que llevará al protagonista a experimentar el horror en su dimensión más profunda. Se potencian las “s” de “sosiego”<sup>9</sup> con el prepositivo “sin” y, así, el valor de los sonidos modela las palabras y todo lo que ellas sugieren. Por otra parte, los dos niveles significativos de “casa” se exponen para contraponer el sentido primigenio del término. Dice Juan: “volvamos a casa”, “en casa... a orillas del lago”; Teresa, en cambio, habla de “casa de pena” y “casa de sangre”. En éste último contexto, la palabra pierde su significado primario para adquirir otro. Es el lenguaje puesto en boca de un desaparecido para quien, además de “casa”, “hambre” y “sed” adquieren un nivel expresivo que debe ser aprehendido en otro espacio, en el territorio oscuro y siniestro del Hades. Notemos, asimismo, la aproximación sonora entre “sin sosiego” y “sed”: la sed y el hambre producen un desasosiego incapaz de satisfacerse, pues atraviesan las fronteras de lo corporal para ingresar en lo moral-espiritual. A propósito, podemos citar el poema de Ángela Urondo Raboy, hija del poeta desaparecido Paco Urondo “Caer no es caer”<sup>10</sup> donde habla de “palabras infectadas”. Es el espectador quien debe estar atento, quien debe hurgar para que el término se le revele en toda su carnadura.

---

<sup>8</sup> La sucesión de “s” produce una repercusión auditiva cuya imagen intensifica la permanente sensación de inquietud. Podemos definir a esta figura retórica como aliteración. A propósito, dice Alex Grijelmo: “El sonido como envoltorio de atracción convierte en música los fonemas. Todos nosotros hemos heredado el valor sonoro de las sílabas y hemos aprehendido sus constantes: sus colores, la sugestión que entrañan. La clave del sonido resulta fundamental además para que el cerebro descubra el significado, y puede servir también para formar términos latentes y subliminales poseedores de un poder devastador” (Grijelmo, 2004: 272).

<sup>9</sup> La expresión “sin sosiego” o “desasosiego” con todas sus implicancias “parece haberse instalado entre nosotros –dice A. Musitano– designando un estado de crisis social y mala muerte” (*op. cit.*); pero también es una palabra clave, recuperada por la propia Gambaro en su última obra *Querido Ibsen: soy Nora* (2012) para definir el perfil de su protagonista.

<sup>10</sup> “Chupar no es chupar/ Cita no es cita/ Dar no es dar/ Caer no es caer/ Soplar no es soplar/ Pinza no es pinza/ Fierro no es fierro/ Máquina no es máquina/ Capucha no es capucha/ Submarino no es submarino/ Parrilla no es parrilla/ Apretar no es apretar/ Quebrar no es quebrar/ Cantar no es cantar/ Volar no es volar/ Dormir no es dormir/ Limpiar no es limpiar/ Guerra no es guerra/ Cuerpo no es cuerpo/ Desaparecer no es desaparecer/ Morir no es morir/ Ser no es ser/ Yo, nada” (Urondo Raboy, 2012).

Asimismo, el mensaje se ilumina cuando se descubre la ambivalencia de la palabra que habita en un contexto donde las tensiones obligan al hombre a tomar conciencia de su esencia trágica. “Las formas convencionales del lenguaje se utilizan para hacerles decir otra cosa que la que pretenden manifestar y esto se logra por su enfrentamiento crítico con mundos sociológicos, psicológicos, en suma, dramáticos, que las desdican”, dice Nelly Schnait (2011: 29).

Asimismo, la música se expone de otras formas: en la reproducción de ritmos o imágenes acústicas, como ocurre con los versos pronunciados por las mujeres que habitan el loquero o por la propia Teresa que, en una evocación infantil, juega con la sonoridad de las palabras: “Mujeres: una mañana, muy tempranito/ Bajé del valle con mi atadito”; “Teresa: Estaba en la arena, jugando. (Con acento infantil) ¡Y una ola me envolvió! (Ríe con una risa tonta) ¡Revolcó! ¡A-ho-gó!”<sup>11</sup> (LCSS: 383, 389). La paradoja que resulta de la inserción de este discurso en un contexto trágico acentúa lo siniestro de la experiencia real. Las mismas mujeres del loquero a las que, antes, hemos aludido como ménades, textualizan un ritmo musical acompañado con reiteradas onomatopeyas: “¡Qué-qué! ¡No hay qué-qué! ¡No hay por qué!” [...] ¡Ssss!” (LCSS: 384).

En *La casa sin sosiego*, Griselda Gambaro compone una pieza cuya estructura nos acerca a una tragedia griega. De la misma manera que en ésta se alternan los episodios y los *estásimos* acompañados de música, el drama contemporáneo se desarrolla a través de escenas e interludios. Estos últimos están saturados de presagios, de enigmas que se concretan a través de un lenguaje poético que la autora rescata de los versos de Elsa Morante pertenecientes a *La será dominicale* de *Il mondo salvato dai ragazzini*<sup>12</sup>, una mezcla de tragedia, farsa y parodia donde las sucesivas composiciones marcan un crescendo del sufrimiento. En los cantos unipersonales, Teresa es la voz de los sin voz, de los que tienen preguntas, no respuestas y reitera, como una letanía, un expresivo grito de dolor: “Memoria, memoria, casa de pena. Eli, Eli, sin respuesta”. Estos versos, verdadero *leitmotiv* musical del drama, son pronunciados -por primera

<sup>11</sup> Las expresiones lúdicas, propias del lenguaje infantil, de la “poesía boba” que hemos analizado en otras piezas de Griselda Gambaro reaparecen, aquí, acentuando la sensación de extrañamiento.

<sup>12</sup> *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968) es definido por la propia Elsa Morante como un “manifiesto, memoriale, saggio filosófico, romanzo, autobiografía, diálogo, tragedia, commedia, documentario a colori, fumetto, chiave mágica, testamento e poesía”. Consta de tres partes de dispar extensión con divisiones internas. En él, la autora vuelve sobre un tema ya tratado: el rechazo a la alienación producida por la civilización atómica. En *La sera domenicale* (2ª parte) la autora despide a la razón porque desea pasar el domingo con la locura. En las *Canzoni popolari*, identifica a los F.P. (los pocos felices) y los I.M. (muchos infelices).

vez- por el coro femenino (Escena I) y, luego, reiterados en los sucesivos interludios. La inocencia de la mujer se manifiesta a través de preguntas: “¿Qué quise cambiar? ¿Cambié el río de lugar? ¿Las estrellas del cielo?” (LCSS: 382, 387). El recorrido poético que propone Elsa Morante es un viaje de conocimiento desde la experiencia individual –como el de Orfeo y el de Juan– y la memoria es el lugar de los Felici Pochi (Pocos Afortunados) que siguen reclamando sin obtener respuesta. A través de los cantos de una Teresa espectral, se instala la evocación: se recuperan fragmentos dispersos de una historia personal cuyo punto de convergencia se centraliza en la construcción metafórica de la poeta italiana “memoria, casa de pena”.

De la misma manera que en la tragedia (recuérdese a Esquilo), los estásimos concentran las concepciones básicas de la obra teatral, en este caso, los interludios actúan como un espacio profundamente lírico y sugerente donde –hipertextualmente– se condensan los motivos del drama. Y así como en el teatro clásico no hay un tiempo lineal, sino frecuentes retrocesos y adelantos temporales, aquí los indicios del pasado pueden explicar el presente y adelantar proyecciones interpretativas. Mediante técnicas de duplicación, reiteración o fragmentación, las unidades mínimas que componen los corales de la obra de Gambaro marcan el camino dramático y explican el proceso trágico. El tema central, en la voz de la propia víctima, se intensifica, desarrollando la isotopía de la injusticia y el castigo del inocente en un escenario lóbrego (“lugar de tinieblas”). La explicación que Rodríguez Adrados da para aludir a la tragedia de Esquilo bien vale para la pieza de Griselda Gambaro: “Esquilo ha creado estos nuevos corales repetitivos y contaminados de elementos varios pero que confluyen siempre para la interpretación de pasado/presente y para el presentimiento de un futuro sombrío a partir de un pasado de injusticia” (Rodríguez Adrados, 1997: 183). En cuanto a las escenas, se observan diálogos entre coro y actor, semejantes a los desarrollados en los episodios de las tragedias griegas<sup>13</sup> y cuya alternancia produce un gran efecto dramático. En la escena del bar, los hombres interactúan con el cantinero y, en el loquero, el coro de mujeres lo hace con Juan: “HOMBRES: Se fue, se fue el verano/ Dejó paso al otoño/ Cuando se vaya el otoño/ ¿Quién sabrá/ Lo que vendrá? Cantinero: ¡Ya ve!” (LCSS: 381). “MUJERES: (se aprietan contra él, aterrorizadas, lo tironean, le tocan la boca, como queriendo ponerle una mordaza, en gestos repetidos, torpes) ¡Gritó!

---

<sup>13</sup> En los episodios de la tragedia griega, el coro puede intervenir y dialogar con los actores (*kommoi*) acentuando los momentos de intensidad dramática.

¡Gritó! JUAN: (quiere calmarlas, en un susurro) ¿Cómo se llama? ¿No Teresa?” (LCSS: 384).

La escena I (La muerte) se corresponde con la última (El regreso): son los mismos personajes y el mismo coro de mujeres reiterando los versos de Elsa Morante “Memoria, memoria, casa de pena” que completan el círculo y se fusionan con la Eli del poema morantiano. Esos otros ecos lastimeros se proyectan, acercándonos a las múltiples víctimas que habitan el escenario del exterminio. Los gemidos y los gritos en ese lugar de tinieblas nos instalan en un ámbito varias veces descripto por los sobrevivientes de la dictadura militar argentina.

Pero, Gambaro no sólo recupera el mito de Orfeo desde la tradición clásica<sup>14</sup>, sino que se acerca, también, desde otra perspectiva: desde el poeta Rainer María Rilke<sup>15</sup> quien en 1922 escribe, precisamente, cincuenta y cinco sonetos dedicados a esta figura legendaria.

Además del acceso a las fuentes literarias tradicionales (Ovidio) y modernas (Hölderlin), Rilke se había sentido estimulado ante la contemplación variada de otros documentos plásticos como bajorrelieves, sepulcros, fuentes, estatuas que le permitirán concretar, gradualmente, sus ideas sobre el fracaso del amor, la virginidad, la vida y la muerte. La desaparición prematura de la hija de un matrimonio amigo –la bailarina Vera Ouckema Knoop– también influye en la composición de estos poemas. En la escena V de la obra dramática (El Infierno), se recuperan los versos que Rilke escribió para su epitafio: “Sueño de nadie bajo tantos párpados”<sup>16</sup> que quedan intercalados entre dos dispositivos vinculados específica y simbólicamente con la obra del poeta alemán: “rosas” y “epitafio”. En la última escena, es Juan quien rescata unos pocos versos del Poema IX de los *Sonetos a Orfeo*: “Sólo quien comió con los muertos/ puede dar

---

<sup>14</sup> Recordemos que la música tiene un vínculo estrecho con la poesía: Orfeo usa su voz con el acompañamiento de la cítara o la lira. Griselda Gambaro penetra en la esencia del mito órfico al combinar la música –desde Monteverdi– con la palabra poética (Ovidio, Dante, Elsa Morante, R. M. Rilke).

<sup>15</sup> El contacto de Rilke con el mundo antiguo comprende un proceso mítico-poético que alcanza su nivel máximo con los Soneto a Orfeo. Al respecto, dice Díez del Corral: “La vida de Rilke fue una encrucijada a la que concurrieron las más diversas vías de la geografía y la cultura de Occidente, y el hecho de haber terminado el poeta recorriendo, en trance místico, el camino perdido de la vieja poesía órfica, tiene una importancia extraordinaria por significar un triunfo sobre toda clase de concurrentes” (Díez del Corral, 1974: 156).

<sup>16</sup> La estructura completa es la siguiente: “Rosa, oh pura contradicción, voluptuosidad de no ser/ el sueño de nadie bajo tantos párpados”. En este caso, la flor puede ser el vínculo con la sangre derramada; al respecto, M Eliade dice. “Es preciso que la vida humana se consuma completamente para agotar todas las posibilidades de creación o de manifestación; si se interrumpe bruscamente, por una muerte violenta, intenta prolongarse con otra forma: planta, flor, frutos” (Chevalier-Gheerbrant, 2003: 892).

cuenta/ sólo en el doble reino/ las voces se volverán/ dulces y eternas”.<sup>17</sup> Precisamente, se recupera a Orfeo por su naturaleza dual, por su conocimiento del mundo de las sombras y de los secretos de la salvación de las almas después de la muerte.

Orfeo, desde Ovidio y Virgilio, desde la ópera de Monteverdi, desde Rainer M. Rilke nos conduce, con Gambaro, al submundo donde habitan las víctimas del terrorismo de estado en la Argentina. El mito, una vez más, cuenta y canta, se resignifica a partir de su estructura vital y su flujo de sentido avanza por canales dolorosos a la espera de la reivindicación de la verdad y de la justicia. Y *Mnemosyne*, desde los tiempos ancestrales, desde las voces míticas y contemporáneas parece decir que llegará el día en que, en la Argentina, la Memoria dejará de habitar una “casa de pena...”<sup>18</sup>.

## Bibliografía

### Fuentes

- Gambaro, Griselda (2011). *Teatro I, II, III, IV*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Esquilo. (1995). *Tragedias*. Madrid: Cátedra.
- Graves, Robert (2007). *Los mitos griegos*. Barcelona: Ariel.
- Morante, Elsa (2012). *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*. Italia: Einaudi.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Trad. Sainz de Robles, F. C. Barcelona: Iberia. 1986
- Rilke, Rainer Maria (2002). *Sonetos a Orfeo*, traducción, prólogo, introducción y comentarios de Otto Dörr Zegers, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

### Estudios

- Bauzá, Hugo (2015). *Sortilegios de la memoria y el olvido*. Argentina: Akal.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (2003). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Contreras, Marta (1994). *Griselda Gambaro: teatro de la descomposición*. Chile: Universidad de Concepción.
- Detienne, Marcel (1990). *La escritura de Orfeo*. Barcelona: Península.
- Di Lello, Lydia (2015). “Dicen los muertos. Lo espectral en Griselda Gambaro y Antonio Zúñiga”, *Dramateatro Revista Digital*, Año 18. Nueva Etapa. N° 1-2, junio-diciembre: 95-111.
- Díez Del Corral, L. (1974). *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid: Gredos.
- Dubatti, Jorge (2008). “Por qué hablamos de Postdictadura, 1993-2008”, *La Revista del CCC* septiembre/diciembre. 4. Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/85/>. Acceso: 15 de enero de 2017.

---

<sup>17</sup> El soneto IX dice: "Sólo quien ya elevó la lira/ también entre las sombras/ puede expresar, vislumbrando, / la alabanza infinita./ Sólo quien comió con los muertos/ de su adormidera, la de ellos,/ no perderá nuevamente/ el más leve sonido./ Puede que el reflejo en el estanque/ se nos esfume a menudo, pero/ conoce la imagen/ sólo en el mundo duplicado/ se tornan las voces/ eternas y suaves"(R. M. Rilke, 2002: 31).

<sup>18</sup> Observamos que a la reiteración de los versos morantianos “Eli, Eli, sin respuesta”, se replica en el final “Eli, Eli, te oigo”, con lo cual se instala la posibilidad de la reivindicación de la Memoria y la Justicia.

- (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- (2014). “El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino” en Revista Herramienta N° 55, Año XVII, Bs. As. Disponible en <http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-55/la-violencia-en-el-teatro-de-los-muertos-perdida-duelo-y-memoria-en-el-teat>. Acceso: 30 de diciembre de 2016.
- Grijelmo, Alex (2004). *La seducción de las palabras*. Madrid: Taurus.
- Mazzioti, Nora (ed.) (1989). *Poder, deseo y marginación: aproximaciones a la obra de G. Gambaro*. Buenos Aires: Puntosur.
- Milone, Gabriela y Simón, Gabriela (eds.) (2013). *Variaciones Orfeo. El mito en la filosofía, la literatura, el teatro y la música*. Córdoba, Argentina: Editorial Universitaria Villa María.
- Mundani, Liliana (2002). *Las máscaras de lo siniestro. Escena política y escena teatral en Argentina: el caso Gambaro*. Córdoba: Alción Editora.
- Musitano, Adriana (2013). “Duelo y extravío, mirada, música y voz”, en Gabriela Milone y Gabriela Simón (coords.) *Variaciones Orfeo. El mito en la filosofía, la literatura, el teatro y la música*. Villa María: Eduvim.
- Otto, Walter (1997). *Dioniso*. Madrid: Siruela.
- Ricoeur, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma.
- Rodríguez Adrados, Francisco (1997). *Democracia y literatura en la Grecia Clásica*. Madrid: Alianza.
- Schnaith, Nelly (2011). “La astucia del lenguaje”, en *Gambaro, Teatro II, Desde 1971 a 1975*, Bs. As.: de la Flor.
- Tarantuviez, Susana (2007). *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Corregidor.
- Urdician, Stéphanie (2009). *Le théâtre de Griselda Gambaro*. París: Índigo.
- Urondo Raboy, Ángela (2012). *¿Quién te creés que sos?* Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Vezetti, Hugo (2002). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Zangaro, Patricia (2011). “La palabra que hace”, en *Gambaro. Teatro III. Desde 1980 a 1991*. Buenos Aires: de la Flor.

# Un acercamiento filosófico a la obra de Samuel Beckett

Lucas Margarit  
Universidad de Buenos Aires  
lucasmargarit@gmail.com

**Resumen:** Este trabajo se centra en las lecturas filosóficas de Samuel Beckett y en el modo en que ha llevado a cabo su acercamiento y uso de estos textos. Es indudable que la relación con el pensamiento cartesiano y postcartesiano ha influido de manera determinante en su poética del mundo cerrado del pensamiento individual enfrentado al mundo exterior.

**Palabras Clave:** Beckett – filosofía – Descartes – manuscritos – intertextualidad

**Abstract:** This work focuses on the philosophical readings of Samuel Beckett and the way in which he has carried out his approach and use of these texts. Undoubtedly, the relationship with Cartesian and Post-Cartesian thinkers has influenced in a decisive way on his poetics of the inner world of individual thought faced with the external world.

**Keywords:** Beckett – philosophy – Descartes – manuscripts – intertextuality

La relación de Beckett con la filosofía es un tanto compleja, ya que no se correspondería con un plano teórico, sino con uno que nos conduciría hacia lo práctico, es decir: pone en acto algunas ideas filosóficas que le sirven para establecer su sistema poético. Tal es el caso de Berkeley, de quien toma la idea de la percepción y la existencia como un eje reflexivo de su propia obra. Los personajes beckettianos se encuentran en el mundo desconociendo la causa de ello; sin embargo, su acercamiento a esa realidad se presenta de modo ilusorio, ya que no muestran signos de seguridad en el momento de establecer una conexión con el mundo exterior. Este aspecto, sin duda, se relaciona con el cartesianismo y el post-cartesianismo: la elisión entre dos espacios uno interior (y mental) y otro exterior, mundo *in res* separado del mundo *in intellectu*.

Según el obispo Berkeley, *esse est percipi*, es decir: ser es ser percibido. Beckett toma esta premisa para su película *Film* (1965), donde el protagonista escapa de la percepción de los otros para encerrarse en un espacio cerrado que dé seguridad a su existencia. Su percepción empírica del mundo es imperfecta; por lo tanto, se concentrará en una mirada que se desdobra para poder percibirse a sí mismo. Si el hombre no puede percibir de manera fehaciente aquello que está fuera de su espacio íntimo, cabe preguntarnos en relación con estos personajes, si realmente pueden ser percibidos por otro para acceder al plano de la existencia.

Berkeley concluye su idea a partir de la presencia de la divinidad, es decir, “somos” porque Dios desde su omnipresencia nos percibe inalteradamente. En el caso de la obra de Beckett, ante la ausencia de Dios y frente a la imposibilidad de percibir al otro, fuera del sujeto, se presenta como única posibilidad de ser la autopercepción. El individuo se percibe a sí mismo y como personaje literario, se construye a sí mismo a través de las palabras, a través del pensamiento. Los sujetos beckettianos se mueven en un circuito pendular, gracias al cual pueden tomar distancia de su propio yo y observarse como otro, tal como sucede en el desdoblamiento de *Film* o incluso en *Impromptu de Ohio* (1981). Sin embargo, reconocen esta falencia que podemos pensar como parte del artificio literario. El desdoblamiento del sujeto, que se presenta en muchas de sus obras, podemos pensarlo como la necesidad de constituirse a través de la percepción de sí mismo en la alteridad.

Esto nos lleva a una cita que copia Beckett en uno de sus cuadernos, la cual pertenece al filósofo italiano Givanne Gentile: “Toda conciencia es autoconciencia”. Para el filósofo italiano, ninguna experiencia trasciende al sujeto y su acción recae sobre sí mismo; por lo tanto, el yo sólo puede ser consciente de sí. Para Gentile, el pensamiento no admite presupuestos; por lo tanto, todo objeto forma parte del sujeto y, así, el pensamiento como acción construye su propio “autoconcepto”.

Como podemos apreciar, Beckett retoma fragmentos de ciertas teorías filosóficas y las amalgama en una poética del solipsismo. Su lenguaje unifica elementos del pensamiento ontológico con un fluir de palabras que marcan la inestabilidad del sujeto, como lo demuestra, por ejemplo, *Texts for Nothing*: “Palabras, palabras, mi vida no fue otra cosa que palabras, atropelladas, una babel de silencios y palabras, esa vida mía que yo llamo terminada, o todavía en curso [...]” (1974: 47). Retomando el principio de Berkeley, podemos pensar que el lenguaje en tanto pensamiento constituye al sujeto como idea vacía, es decir, son las palabras enunciadas por un sujeto las que permitirían construir un “yo” que funciona como objeto de esa percepción, completando el ciclo del autoconocimiento. Podemos sospechar, entonces, que cuando sujeto y objeto (como sujeto desdoblado) pierden distancia, se manifiesta el silencio absoluto: la muerte, la cual no es más que la identificación del yo con su propia alteridad. Por ello, ante la proyección hacia la muerte los personajes de Beckett piden palabras, hablan, para poder mantener esa distancia que les posibilite existir.

Asimismo, es llamativo, encontrar en su correspondencia con Thomas MacGreevy, amigo de juventud y poeta, constantes alusiones a filósofos tales como

Schopenhauer, Berkeley, Spinoza, Kant, Bergson, Leibniz, y los ocasionistas Geulincx y Malebranche. Siguiendo los documentos privados de Beckett, podemos leer en sus cuadernos de viaje por Alemania, escritos entre 1936 y 1937, las referencias a los libros que ha comprado durante su recorrido, entre ellos *Sein und Zeit* de Martin Heidegger. Lo mismo ocurre con sus cuadernos de notas, donde vemos referencias a Gentile, Burton o extensos fragmentos copiados de la obra de Mauthner. Beckett, como vemos, era un lector lúcido que elegía aquello que le servía para poder pensar su propia obra y su propia estética; de allí que sus lecturas no se focalizan en los sistemas de cada uno de estos pensadores, sino, por el contrario, hay una especie de interés en constituir una poética desde el desmembramiento de sus lecturas, en este caso filosóficas.

Las dimensiones filosóficas aparecen en *(W)Horoscope* (1930) como señales de la desestructuración de un sujeto que conoce, lo cual coincide con las dudas que se plantea el propio Beckett acerca de la naturaleza del hombre y de sus posibilidades de conocer. Con todo, Beckett no idealiza la figura del filósofo, sino que la recrea a partir de una voz poética que, a su vez, intenta fragmentar. Esa voz presenta, en un momento de enunciación determinado, los últimos días de la existencia de Descartes, en los cuales, el personaje recuerda parte de los acontecimientos de su vida pasada. Nos enfrentamos, así, a una nueva problemática, que podría relacionarse con el intento del propio filósofo por dar cuenta de la unidad de lo creado y de su vida por medio de la figura de un Dios que posiblemente pueda ser conocido por la razón. Sin embargo, se trata de una unidad que el poema no hace sino traicionar, puesto que, a través de las palabras, sus actos se reducen a recuerdos discontinuos. En suma, todo termina comprimido por el lenguaje.

En este poema, “Descartes” está compuesto a partir de su propia voz, se construye como un sujeto que crea su propia realidad –su propia vida por medio del lenguaje–, lo cual se separa del ámbito biográfico para entrar en el autobiográfico. Sin embargo, estamos ante un poema escrito por un otro, con lo cual lo autobiográfico también se desdibujará por las características formales del texto. Este personaje se encuentra en estado de solipsismo<sup>1</sup>, pues surge un continuo increpar a un “tú” que no responde y que parece estar ausente: ante dicha ausencia y frente a la espera de su desayuno, comienza el derrotero por su propio pensamiento.

Este personaje, “Descartes”, comienza el poema haciendo una pregunta: *What’s that?*, pregunta recurrente en todo el texto, tanto por su complejidad y oscuridad, como por el lugar que ocupa la duda cartesiana ante el conocimiento de los objetos por medio de los sentidos. ¿Es posible, entonces, conocer el mundo? Según este personaje (y, por

---

<sup>1</sup> En la “Tercera meditación” de las *Meditaciones metafísicas*, Descartes propone un ensimismamiento producido por la interrupción de la percepción sensorial. Lo que da seguridad al sujeto en tanto sujeto, en este caso, es su propio pensamiento. Pensemos en el comienzo de la novela *Murphy* (1993), cómo el protagonista intenta desarrollar la misma “técnica” (Cf. Descartes, 1980: 233).

supuesto, según Beckett), el mundo se construye sólo a partir de la percepción mental de la realidad, ante lo cual cabe preguntarse si el sujeto puede dar cuenta de él o si sólo es el texto fragmentario tras el cual se desarrolla el personaje. Esta pregunta, que desde una mirada cartesiana pareciera “ontológica”, Beckett la coloca junto al siguiente verso –que también es una pregunta–: *An egg?* Esta interrogación remite en forma indirecta al tema en cuestión –el tiempo–, pero desde un tono humorístico que desencadena una serie de cruces en los niveles de enunciación.

En el verso octavo, se trata el tema del movimiento de la Tierra junto con la problemática de la movilidad y la inmovilidad, lo cual es tomado de su ensayo sobre la obra de Joyce, cuando alude a la premisa de Giordano Bruno: “la velocidad máxima es el estado de reposo” (Beckett, 1983: 21. La traducción es mía). La tensión que se establece entre estos dos estados es puesta por Beckett en boca de Descartes y en discusión con las palabras de Galileo “*eppur si muove*”, dichas en el momento de la abjuración de sus teorías basadas en las de Copérnico. El tono humorístico se acrecienta con el doble sentido que otorga Beckett a esta idea de movimiento: por un lado, el comentario con respecto a un barco que zarpa y, por otro lado, en el último verso de esta estrofa,

*That's not moving, that's moving,*

donde por medio de un juego de palabras, vemos que la acción se presenta en forma ambigua por su sentido reflexivo, es decir, que el verbo “*move*” puede ser interpretado como mover o conmove. De esta manera, está señalando la disolución de una división categórica y binaria entre estos dos conceptos, para volver nuevamente a la idea de Bruno, donde la inmovilidad y la movilidad se corresponden. Es por ello que la acción pasaría a transformarse en inacción. El sujeto se convierte en un objeto, ya que no se mueve, sino que es movido. El contramaestre que se aleja de la costa se encuentra en aparente estado de quietud con relación al movimiento del barco en que se encuentra. El sentido de la palabra “*pretend*” se refiere a la “simulación” que se produce en la percepción de un cuerpo en estado de reposo que se encuentra sobre otro que se muestra en movimiento (e incluso a la inversa); de allí, la alusión a la “bolsa de papas” que, pasando a un tono coloquial, denota inmovilidad.

Esta problemática nos recuerda al pensador postcartesiano que nombramos al comienzo de este ensayo, Arnoldus Geulincx (1624-1669), en quien Beckett encontrará

algunas ideas en común que plasmará algunos años después en su novela *Murphy* (1993: 101). En la *Ética* (2006) del pensador belga, se alude a la noción de movimiento puesta con relación a un barco dirigiéndose hacia un lado y su tripulante en estado de quietud. La propuesta de esta relación está centrada en la idea de libre albedrío. Tal es así que lo lleva a preguntarse de qué modo el movimiento de la nave implica el movimiento del sujeto que está sobre ella en estado de reposo, dando a entender, así, los límites de la libertad del hombre. Desde esta perspectiva, la postura que se desprende de este uso del pensamiento ocasionalista es de carácter existencial. El individuo no puede elegir sus acciones, sino que se corresponden, en una posición beckettiana, al azar<sup>2</sup>.

En una carta que se encuentra en el Archivo Beckett dirigida a Sigle Kennedy, datada el 14 de junio de 1967, Beckett se refiere a dos filósofos a los cuales se hace referencia en su obra, uno es Demócrito y el otro es, justamente, Geulincx. Ambos son puestos por Beckett como puntos de partida de su *poïesis*. La cita a la que se referirá en esa carta es: “Ubi nihil vales, ibi nihil velis” [Allí donde nada vales, no desees nada]. Ambos pensadores ya aparecen en una de las narraciones más tempranas de Beckett, la novela *Murphy*, que ya mencionamos, y, más tarde, en *Malone meurt*, donde podemos leer “ne rien pouvant, ne rien voulant” (Beckett, 1951: 197), una evidente referencia intertextual a la cita del pensador ocasionalista.

Para Geulincx, el hombre no es *actor*, sino más bien *espectador* de sus propios actos, de un modo que ni él mismo llega a comprender, un “espectador de la máquina que es mi cuerpo” (*op. cit.*: 334). De allí que presente una actitud pasiva frente a la acción del cuerpo, ya que es Dios quien establece la “ocasión” para que mente y cuerpo puedan coincidir; por lo tanto, el hombre espera en el mundo por algo que no puede llevar a cabo, porque depende del creador, quien es el único que puede ver y conocer la relación entre ambos y, por consiguiente, es quien establece dicha relación. Si vemos el final de cada uno de los actos de *En attendant Godot* (1993<sup>b</sup>), es claro el hiato entre pensamiento y movimiento de la máquina cuerpo, aunque se inviertan los roles al preguntar y contestar:

*Estragon: Alors, on y va?*  
*Vladimir: Allons-y*  
*(Ils ne bougent pas.)* (p.75)  
[...]

---

<sup>2</sup> Cf. Cohn (1965: 170-172).

Vladimir: *Alors, on y va?*  
 Estragon: *Allons-y*  
 (*Ils ne bougent pas.*) (p. 134)

En otra de sus novelas, *Molloy*, de 1951, el protagonista se describe a sí mismo: “Yo, que amé la antigua figura de Geulincx, muerto joven; Geulincx, que me abandonó en el negro barco de Ulises, arrastrándome hacia el este por la cubierta.” Esta imagen del barco corresponde también a la Ética del pensador belga, que Beckett toma para construir la imagen de los límites restringidos de la libertad del hombre y, obviamente, también de la voluntad. Un barco que se dirige hacia el este mientras la limitada libertad del sujeto parece permitirle caminar hacia el oeste; por lo tanto, el movimiento que realiza ese sujeto sobre la cubierta está neutralizado por el movimiento del barco (movimiento externo al sujeto), ya que ambos irán necesariamente hacia el este. Hay otra imagen similar que interesó a Beckett, incluso en sus obras tardías: una cuna meciéndose por la mano de una madre<sup>3</sup>. Es clara la relación del movimiento con la voluntad de quien está en la cuna. El bebé desea ser mecido, pero ello no implica que ese movimiento se realice por su deseo. Es una fuerza exterior la que produce el movimiento más allá del deseo o la intención del sujeto. Esta misma imagen la podemos ver trasladada a la mecedora de Murphy y a la del personaje femenino de *Rockaby* (1980). En *Rockaby*, se señala en las acotaciones escénicas que el movimiento es producido, que viene de fuera, de otro lugar, y que la protagonista debe estar quieta esperando, sentada, sin balancear su silla; es aquí cuando se hace notoria, nuevamente, la influencia del pensamiento de Geulincx. De este modo, se enfatiza la pasividad del personaje: la inmovilidad del cuerpo implica que la acción pasa a través de las palabras, es decir de la mente del personaje; no debemos olvidar que, para Beckett, el pensamiento es lenguaje y, para Geulincx, ese pensamiento conforma el sujeto separado de su cuerpo, que tiene conciencia de sí mismo. Repetir la acción es traer a la memoria esos intentos de comprender aquello que está fuera del alcance de nuestra realidad mental e interior y que aleja la posibilidad de constituir un conocimiento válido a través de esa experiencia. Repetir la acción implica, también, la existencia de continuos intentos fallidos de conocer plenamente ese exterior, como también de recuperar de forma total el pasado a través del pensamiento.

Entonces, como anunciábamos al comienzo de este trabajo, vemos que Beckett retoma y reformula los fragmentos filosóficos que pueden combinar con su poética y

---

<sup>3</sup> Cf. Geulincx (*op.cit.*: 332).

con su manera de concebir el mundo a través de su obra. El caso de Geulincx es paradigmático, porque, si para él la existencia y el movimiento se justifican a través de la figura de Dios, en Beckett la ausencia de la divinidad conducirá a sus personajes a una situación grotesca donde el azar juega un papel preponderante y donde la existencia se plantea como mera espera y quietud, sin ningún tipo de trascendencia. Es más, siguiendo el paradigma beckettiano, podemos afirmar que la imposibilidad de acceder al mundo exterior también forma parte de la imposibilidad de establecer algún movimiento del cuerpo. Es claro, también, como veíamos anteriormente, que, si el hombre es sólo espectador del mundo y de su propio cuerpo, deberíamos preguntarnos cómo percibe y qué percibe. En Beckett –siguiendo el pensamiento cartesiano–, siempre se percibe mal y, por lo tanto, no queda otra posibilidad que la de conocer y decir mal, tal es el título de una de sus narraciones: *Mal vu, mal dit* de 1981.

En la obra de Beckett, otra influencia notable es la del pensador austríaco Fritz Mauthner y su tratado *Contribuciones para una crítica del lenguaje* (1978). Beckett presenta en sus piezas el abandono de ciertos estados intermedios que parecieran comunicar el mundo interior y el exterior, lo cual supone una mutabilidad e, incluso, una degradación de los usos del lenguaje. Para Mauthner, el lenguaje *no es* un objeto de uso, sino que *es* un uso propio de lenguaje, por cuanto el círculo lingüístico se cierra sobre sí imposibilitando la relación lenguaje-objeto. Si el lenguaje “es uso del lenguaje” (Mauthner, 1978: 37), si se hace cada vez y en cada enunciación, cabría suponer cómo funciona cada uso individual. Con este movimiento intrínseco, Mauthner se aleja del mundo para acercarse al lenguaje mismo como entidad autónoma que el sujeto hereda o utiliza y, por lo tanto, modifica al individualizarlo. Este movimiento de ensimismamiento produce el aislamiento del hombre frente al mundo, donde el conocimiento se presentaría como una ilusión social que se refleja fragmentariamente y que se distorsiona en el lenguaje individual. Así, pues, todo nos lleva por el camino del solipsismo, puesto que, según Mauthner, “toda la miseria de la soledad viene solamente del lenguaje” (1978: 48).

En las *Contribuciones*, Mauthner afirma: “el lenguaje es un chisme inútil para el conocimiento”, postura que nos reenvía al problema de un lenguaje individual que, como tal, excluye la comunicación, porque “no hay dos hombres que hablen el mismo lenguaje”: es, precisamente, a partir de esta lectura, que Beckett enfatiza su idea del personaje solipsista cuya única certeza es su propia autopercepción. Con relación a esta serie de ideas, el personaje caracterizado por Buster Keaton en *Film*, se presenta la

huida de la percepción del otro, así como la imposibilidad de escapar de la mirada propia que la cinta funde a través de la cámara/ojo. De este modo, personajes como Murphy o la voz que enuncia en *Company* revelan que la posibilidad de decir está encerrada en el interior del sujeto, en su cráneo (en inglés “skull”, repitiendo el término del mismo Beckett) y que, por lo tanto, figuran íntimamente ligadas con el pensamiento y con esa memoria fragmentada a la cual aludimos anteriormente.

Tal como admite Mauthner, “el pensar discursivo es idéntico al lenguaje” (1978: 32), es decir, pensar en estos personajes de ficción equivaldría a enunciar un mundo que parece objetivo y que se conforma de un lenguaje heredado, pero cuya enunciación partirá siempre de un mundo conceptualizado por el sujeto: es, por esta razón, que no existe una relación entre el mundo interior y el exterior que sea confiable y verdadera. La percepción, entonces, se reconoce sólo como autopercepción y el lenguaje como elemento heredado y, en primer lugar, percibido, será individual en su uso “real”. Esta intención por conocerlo se presenta como una empresa que fracasa una y otra vez, puesto que la función de las palabras es producir un “posible” conocimiento inaprehensible que muta permanentemente, que pierde el sentido unívoco y que es elaborado a partir del sentido descentralizado que menciona Blanchot: las posibles nociones de verdad y realidad vuelven a invertirse. Quizás la carencia o la ambigüedad que tiene el centro del sistema literario que ideó Beckett se deba a esa noción según la cual se siente obligado a enunciar cada vez la misma palabra. “Estoy obligado a hablar. No me callaré nunca” son palabras de quien enuncia en *The Unnamable*, palabras que denotan la imposición que sufre por parte del lenguaje: algo que también señala Mauthner: “lo que en nosotros piensa es el lenguaje, lo que en nosotros versifica es el lenguaje” (1978: 46). Esta imposición anuncia la autonomía de las palabras respecto de quien las dice mientras complejiza la pregunta por el lenguaje en términos de relación sujeto-enunciación ¿Elegimos las palabras para detallar la experiencia o la experiencia del sujeto está determinada por las palabras de un lenguaje individual que se dice o se escribe? No es éste sino el problema que deben asumir los personajes de Beckett tras un discurso que se aparta del pasado en el presente que lo enuncia y que moldea el texto mismo del que participa y que se ubica en una segunda posición, detrás de las palabras ¿Qué implicancias complejas insisten en este hablar? El discurso casi afásico de estos personajes siempre implica comenzar a decir desde el principio, aprender una vez más a nombrar, producir, en suma, una desrealización de los objetos que se presentan en la realidad, fuera de esa percepción interior. Pero observemos que también, ante todo,

representa la desrealización de un sujeto que se pierde en ese silencio que se encuentra detrás de toda enunciación, inclusive, de la palabra “yo”.

Vimos a lo largo de estas páginas el modo en que la figura y el pensamiento de Descartes, Geulincx y Berkeley le permiten a Beckett esbozar y componer una poética del desarraigo y de la imposibilidad. Beckett resignifica los fragmentos que toma de cada uno, los altera a través de la carencia del sistema filosófico de donde son extraídos y los reformula en la compaginación con otros textos en la constitución de su propia escritura. El hiato entre el mundo interior del sujeto y el exterior será un motivo central en la obra beckettiana a lo largo de toda su producción, que dará como resultado la noción de “unword” que remite directamente a la intención del autor de concebir una literatura que vaya hacia el menos y es allí donde el vacío (hiato) entre cuerpo y mente que anunciaran estos pensadores se ubica en un lugar privilegiado donde el silencio será una de las características centrales de la imposibilidad y de la presencia de ese mundo interior.

## **Bibliografía**

### **Fuentes**

- Beckett, S. (1930). “(W)Horoscope”, en *Collected Poems in English and French*. New York: Grove Press, 1977.
- (1951). *Malone Meurt*. Paris: Minuit.
- (1965). *Film*. Barcelona: Tusquets.
- (1966). *Molloy*. Londres: Calder.
- (1974). *Texts for Nothing*. Londres: Calder
- (1981). *Mal vu mal dit*, Paris: Minuit.
- (1983). “Dante... Bruno. Vico... Joyce”, en *Disjecta*, London: Calder.
- (1984). “Rockaby”, en *Collected Shorter Plays*, Londres: Faber & Faber.
- (1993 [1938]). *Murphy*. London: Calder Publications.
- (1993b). *En attendant Godot*. Paris: Minuit.
- (1992). “Company”, en *Nowhow On*. Londres: Calder.
- (2002). “The Unnamable”, en *Three Novels*, Nueva York: Grove Press.

### **Estudios**

- Blanchot, M. (1991). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila.
- (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Cohn, R. (1965). “Philosophical Fragments in the Works of Samuel Beckett”, en Esslin, M. (ed.), *Samuel Beckett. A Collection of Critical Essays*. New York: Prentice-Hall.
- Descartes, R. (1980). “Meditaciones metafísicas”, en *Obras*. Buenos Aires: Charcas.
- Geulincx, A. (2006). *Ethics*. Van Ruler and Anthony Uhlman (eds.) Leiden: Brill.
- Mauthner, F. (1978). *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. México: Juan Pablos Editor.

## Un episodio “débil” de *Asinaria* de Plauto: humor y *captatio* escénica

María Eugenia Martí  
Universidad Nacional de Rosario  
evgeny20@gmail.com

Stella Maris Moro  
Universidad Nacional de Rosario  
smmoro@yahoo.com.ar

**Resumen:** El abordaje crítico de *Asinaria* suele exponer supuestas fallas o deficiencias estructurales y atribuir las a la técnica de la *contaminatio*, cuya aplicación habría provocado el desajuste de las tramas reunidas en el texto. Planteamos como hipótesis que a estas apreciaciones negativas de la crítica subyace una concepción de teatralidad que dista de considerar las condiciones de recepción propiamente plautinas, y que ciertas expansiones y aportes propios de Plauto sobre los originales griegos permitirían identificar, en las digresiones humorísticas, los momentos en que se relega la perfección compositiva para priorizar estrategias escénicas destinadas a captar y sostener la atención del público. En particular, el episodio de la burla de los *servi* hacia los jóvenes enamorados (*Asin.* vv. 591-745) ha sido calificado como “débil” por algunos críticos y traductores. Intentaremos desentrañar algunas causas posibles de estas valoraciones mediante la lectura comparativa de este pasaje en diversas versiones y propondremos otra clave de lectura, que, en vez de focalizarse en el nivel compositivo y el avance de la acción dramática, aborde desde un punto de vista retórico la efectividad del humor como instrumento posible de *captatio* en la relación convivial entre *cavea* y *scaena*.

**Palabras Clave:** Plauto – *Asinaria* – recepción – *captatio* – *convivium*

**Abstract:** The critic approach to *Asinaria* often reduces it to its alleged failures or structural deficiencies, and attributes to the *contaminatio* technique the responsibility for the maladjustment of the plots gathered in the text. According to our hypothesis, these negative critic evaluations derive from a misguided conception of theatricality that is far from considering the typical plautine reception conditions and also dismisses certain expansions and contributions of Plautus on the Greek originals which would allow us to identify, in the many humorous digressions, the moments in which compositional perfection is relegated to prioritize scenic strategies aimed at capturing and sustaining the public's attention. We will focus the analysis on one particular episode that has been called “weak” by some critics and translators: the mockery perpetrated by the *servi* at the expense of the play's young couple (vv. 591 – 745). We will try to unravel some possible causes of these assessments through a comparative reading of this passage on different translations and we will propose another perspective that instead of focusing on the compositional level that gives priority to the advancement of dramatic action, privileges the rhetoric point of view which contemplates humor effectiveness as a possible mean of *captatio* in the convivial relationship between *cavea* and *scaena*.

**Keywords:** Plauto – *Asinaria* – reception – *captatio* – *convivium*

### Introducción

El abordaje crítico de *Asinaria* suele desestimar su valor artístico y dramático y fundamentar tal apreciación en sus supuestas fallas o deficiencias estructurales, ya que esta obra “(...) has been criticized especially for incoherence of plot and inconsistencies of action and characterization” (Lowe, 1992: 157). Los argumentos sostenidos a lo largo

de dos siglos parecen centrar la explicación de las inconsistencias a partir de la presencia de una *contaminatio*<sup>1</sup> que redundaría en un desajuste de las tramas reunidas en el texto. En este sentido, y siguiendo la línea de análisis ya planteada por Della Corte (1961) y Hough (1937), José Ramón Bravo (2007 [1989]: 172) plantea el problema de una *contaminatio* de dos obras de la Comedia *Nea* griega y coloca a *Asinaria* entre las obras que clasifica como de gran contaminación o fusión de varios originales (2007 [1989]: 54).

Nos abocaremos, en el presente trabajo, al análisis de un episodio calificado como “débil” por algunos críticos y traductores (González Haba, 1992: 2): la burla de los *servi* hacia los jóvenes enamorados, comprendida entre los versos 591-745. Intentaremos desentrañar algunas causas posibles de estas valoraciones por medio de la lectura comparativa de este pasaje en diversas traducciones. Planteamos como hipótesis que a estas apreciaciones negativas de la crítica subyace una concepción de teatralidad que dista de considerar el contexto hipotético de producción y circulación de la obra. La comicidad de la escena no sólo posibilitaría la adhesión empática del público, sino que también permitiría, por una parte, reconstruir claves de lectura fundamentales para la recepción de la *Asinaria* y, por otra, considerar ciertos aportes originales de Plauto al texto fuente griego<sup>2</sup> que, creemos, se explicarían por la prioridad dada a la efectividad del humor como instrumento posible de *captatio* en la relación convivial entre *cavea* y *scaena*, por sobre el entramado compositivo y el avance de la acción dramática.

### **Humor y *captatio***

La escena de las burlas de los esclavos que toman como objeto al *adulescens* enamorado (vv. 591-745) pueden parecer, desde la lectura, un momento de digresión en la concatenación de acciones dramáticas que permiten el avance de la historia, sólo si se piensa este pasaje desde una perspectiva compositiva. Sin embargo, si este episodio es enfocado desde una óptica atenta a las posibilidades de la dinámica espectacular, la incumbencia dramática de la escena parece adquirir otras dimensiones. Como afirma Lowe, la escena “(...) does not serve to advance the action” pero “its dramatic justification lies in the momentary effect of the lovers’ lamentations and in the sardonic comments of the slaves in the background” (1992: 166).

---

<sup>1</sup> Cf. Lowe (1992: 152-157).

<sup>2</sup> Cf. Lowe (1992).

En primer lugar, estos versos permiten reponer para el público una tradición conocida: los antecedentes específicamente romanos de la *Palliata*. En este sentido, debemos tener en cuenta que la comedia de Plauto no es sólo reelaboración en lengua latina de originales griegos provenientes de la Comedia *Nea*. Es más, resulta necesario para el *convivium* teatral ofrecer a los espectadores elementos evidentes de identificación. En Plauto, esa simpatía por lo común y/o cotidiano se construye a través de la *romanidad*, que consiste en la introducción de rasgos latinos en el discurso griego predeterminado, ese formato y fuente que, junto con las especies pseudodramáticas y dramáticas vernáculas (versos fesceninos, farsas atelanas), se conjugan para configurar la *palliata* (Pricco, 2005: 34-35).

En efecto, en esta secuencia podemos relevar los rasgos estilísticos del verso fescenino, tal como se hipotetizan a partir de la tradición latina. Según leemos en Tito Livio, se trata de versos *inconditi, incompositi, rudes* (*Ab urbe condita* 7, 2<sup>3</sup>), que la juventud intercambiaba como forma de espectáculo. Este contrapunto verso por verso, e incluso en la misma línea, puede verse a lo largo de todo el pasaje, afectando tanto al léxico como a la sintaxis:

ARGYRIPPVS. *Cur me retentas?* PHILAENIVM. *Quia tui amans **abeunti** segeo.*  
ARG. **Vale.** PHIL. *Aliquanto amplius **valerem**, si hic maneres.*  
ARG. **Salve.** PHIL. ***Salvere** me iubes, quoi tu **abiens** offers **morbum**.*(vv. 591-3)

ARGYRIPPVS. ¿Por qué me retenés? PHILAENIVM. Porque, enamorada, al irte, me harás falta.  
ARG. Que te vaya bien. PHIL. Me iría mejor si te quedaras.  
ARG. Que estés bien. PHIL. ¿Me ordenás que esté bien cuando, al irte, me enfermás?<sup>4</sup>

En cada verso, la intervención de Argiripo se complementa con la réplica de Filenio y, al mismo tiempo, se observa el contrapunto morfológico entre *vale - valerem*, *salve - salvere*, *abeunti - abiens*, y semántico en *abeunti - maneres - abiens* y *salvere - morbum*.

Al aspecto estructurante que se proyecta a partir de esta tradición vernácula, se suma el concepto de *licentia fescennina*, ya que, según Horacio, se trata de versos cuya temática gozaba de una libertad sin condicionamientos morales o sociales (López y Pociña, 2007: 30 y ss). Los siguientes son algunos de los ejemplos en los cuales, al contrapunto de cada línea, se suma la burla licenciosa contra el amo y su amante;

<sup>3</sup> Weissenborn, W. and Müller, H. J. (1889).

<sup>4</sup> Las traducciones son nuestras. También los resaltados.

cuando uno de los esclavos expresa “ambiguamente” su deseo de obtener no sólo vino, sino también una noche con Filenio:

*LIB. Philaenium, salve. PHIL. Dabunt di quae velitis vobis.  
LIB. Noctem tuam et vini cadum velim, si optata fiant.  
ARG. Verbum cave faxis, verbero. LIB. Tibi equidem, non mihi opto. (vv. 623-625)*

LIB. Filenio, que estés bien. PHIL. Los dioses les otorguen lo que ustedes deseen.  
LIB. Quisiera tu noche y una jarra de vino, si sucede lo deseado.  
ARG. ¡Cuidá tus palabras, sinvergüenza! LIB. En realidad, lo deseo para vos, no para mí.

La acumulación de agravios presentes en este segmento también constituye un modo afín a la *licentia fescennina*, por ejemplo: *verbero* (vv.625 y 669) [sinvergüenza], *cinaede calamistrate* (v. 627) [maricón/culo roto enrulado], *furcifer* (v. 677) [preso / tumbero], *carnufex* (v. 697) [verdugo], e incluso versos tales como:

*LIB. Audin hunc opera ut largus est nocturna? nunc enim esse  
negotiosum interdus videlicet Solonem,  
leges ut conscribat, quibus se populus teneat. gerrae!  
qui sese parere apparent huius legibus, profecto  
numquam bonae frugi sient, diez noctesque potent. (vv. 598-602)*

LIB. ¿Oíste qué generoso es éste con el trabajo nocturno? Pues, ahora, evidentemente de día es Solón ocupado en escribir leyes para el pueblo. ¡Tonterías! Los que se dispongan a obedecer estas leyes, por cierto, jamás serán gente de bien, beberán día y noche.

En segundo lugar, el episodio podría actuar como momento de *captatio benevolentiae* para un público disperso a través una escena de humor planteada como *exhibición excesiva*. A este respecto, Pricco (2005: 31-32) plantea que el espectáculo es producto de la puesta en escena de una representación “acentuada” que busca atraer la mirada del espectador con la presentación de un acto “recargado”, de una exhibición excesiva, ya que todo artefacto escénico está obligado a crear las adhesiones empáticas y persuasivas propias de un dispositivo retórico. Muchos de los procedimientos que pueden parecer inadecuados a los intereses del avance dramático parecen ser más bien aportes plautinos originales<sup>5</sup> orientados al humor que capta y retiene la atención de la audiencia, tal como ocurre con los apartes de los esclavos que se extienden “to an

---

<sup>5</sup> Según explica Lowe, la escena (vv. 591-618) en la que dos personajes sostienen un diálogo mientras otros dos personajes espían “necessarily involving four speaking characters, has no known Greek parallels and seems a Roman development. This eavesdropping episode and its preparation show a number of characteristically Plautine features” ya que la “eavesdropping convention” se originó como técnica dramática griega pero Plauto la desarrolló y utilizó para realizar inserciones de su propia invención (Lowe, 1992: 165-166).

unrealistic length” y pueden parecer “totally inappropriate to the dramatic situation” pero hacen posibles ciertas construcciones cómicas de los personajes (Lowe, 1992: 166). Analizaremos algunos de estos mecanismos en el episodio aludido de *Asinaria*.

### **Captatio y los asnos de la obra**

La comicidad se hace presente en este pasaje, principalmente, a través de un juego de poder. Los *servi* tienen en su posesión una bolsa con veinte minas, que representa, en el marco de la obra, la vía de acceso o medio para obtener el objeto preciado de deseo: el amor exclusivo de la *meretrix* por un año. En este punto, se plantea una primera equivalencia, basada en el precio de los bienes de cambio, que homologa la exclusividad sobre el cuerpo de la *meretrix* y el valor de unos asnos con las pezuñas gastadas hasta las rodillas. Sin embargo, más que esta correspondencia, importa señalar que la posesión del dinero deviene para los esclavos en una inversión de roles:

*LEON. Auscultate atque operam date et mea dicta devorate.  
primum omnium servos tuos nos esse non negamus;  
sed tibi si viginti minae argenti proferentur,  
quo nos vocabis nomine? ARG. Libertos. LEON. Non patronos?  
ARG. Id potius. (...) (vv. 649-653)*

LE. – Escuchame y prestame atención y devorate mi discurso. Antes que nada, nosotros no negamos que somos tus esclavos, pero, si te entregamos las veinte minas de plata, ¿cómo nos vas a llamar? ARG. – Libertos. LE. – ¿No “patronos”? ARG. – Así mejor.

Por lo tanto, los esclavos pueden, con semejante señuelo, pedir lo que sea del amo y tratarlo como esclavo; pueden, incluso, reducirlo a montura de carga (*vehes*) y cabalgarlo como a un asno:

*LIB. (...) vehes pol hodie me, si quidem hoc argentum ferre speres. ARG. Ten ego veham? LIB. Tun hoc feras argentum aliter a me? 700  
ARG. Perii hercle. si verum quidem et decorum erum vehere servom,  
inscende. LIB. Sic isti solent superbi subdomari.  
asta igitur, ut consuetus es puer olim. scin ut dicam?  
em sic. abi, laudo, nec te equo magis est equos ullus sapiens. (vv. 699-704)*

LIB. (...) Por Pólux, vas a ser hoy mi montura, si, ciertamente, esperás llevarte la plata de aquí. ARG. ¿Que te haga de montura? LIB. ¿Vas a separar esta plata de mí de alguna otra manera? ARG. Por Hércules, estoy muerto. Pero si es decoroso que el amo sirva de montura al siervo, subite. LIB. Así se suele domar a estos soberbios. Ponete como era costumbre en otro tiempo, de niño. ¿Sabés a qué me refiero? Sí, así, vamos, te felicito, no hay equino alguno más sabio que vos como equino.

Dado lo que ya sabemos de las *viginti minae* (que provienen de una venta de asnos robada y que representan el valor del amor exclusivo de Filenio), a través de esta broma parece plantearse una nueva equivalencia de valor: el enamorado no sólo actúa como un asno, también empeña su valía por algo que tiene un precio. Los esclavos, entonces, al reducir al *adulescens* a asno, se elevan, por encima de su condición, a patronos, que pueden mandar al amo a correr alrededor de la piedra del molino (vv.709-710), como se suele hacer con los asnos y con los esclavos. Sin embargo, la elevación de la condición de los esclavos no termina en esta instancia. Más adelante en la obra, llegarán a hacerse rogar y exigir tributo como potencias divinas: *Salus* y *Fortuna* respectivamente (vv. 712-719). La elección de estas divinidades no reviste arbitrariedad; por el contrario, funcionan en la obra en, al menos, dos sentidos.

Por una parte, esta personificación tiene valor en tanto reactualiza en escena nuevamente discursos que pertenecen al contexto cultural del público romano. Mientras *Fortuna* puede interpretarse como la adecuación latina de la *Týche* griega (Grimal, 2006 [1981]: 207), que representa la casualidad, lo que a cada uno toca en suerte, sea bueno o malo, *Salus* es una divinidad romana, asociada a la salud y a la conservación.

El otro de los sentidos posibles de la asociación de los esclavos con estas dos divinidades proviene de un juego de anticipaciones que operan como claves de lectura, ya que permiten conocer la suerte que espera a los enamorados. Si Argiripo actúa como asno a causa del *morbis Amoris*, también Demeneto es conducido a la aniquilación por la misma enfermedad, tal como se anuncia en otro contrapunto de la obra:

*ART. At scelestas ego praeter alios meum virum ~ frugi rata,  
siccum, frugi, continentem, amantem uxoris maxime.*

*PAR. At nunc de hinc scito illum ante omnes **minimi mortalem preti,**  
madidum, **nihili,** incontinentem atque osorem uxoris suae (vv. 856-859)*

ART. Pero yo, estúpida, consideré a mi marido por encima de otros, moderado, sobrio, moderado, mesurado, el mayor amante de su esposa.

PAR. Pero vos vas a saber, en adelante, que aquél es, más que ninguno, un **mortal de mínimo valor**, borracho, **nulo**, desmesurado y aborrecedor de su esposa.

Esta situación es preanunciada por uno de los esclavos-divinidad al comienzo del texto, a través de un augurio que permanece como enigma hasta el final de la comedia:

*LIB. (...) certe hercle ego quantum ex augurio eiuspici intellego,  
aut mihi in mundo sunt virgae aut atriensi Saureae.  
sed quid illuc, quod exanimatus currit huc Leonida?*

*metuo quom illic obscaevavit meae falsae fallaciae.* (vv. 263-266)

LIB. Ciertamente, por dios, según cuanto yo deduzco del augurio del pájaro carpintero, hay varillas en provisión o para mí o para el conserje Sáureas. Pero ¿por qué Leónidas corre de esa forma por ahí? Me temo que por allí anuncia un mal presagio para mi falsa falacia.

Si bien, en principio, este augurio es mal interpretado por el *servus*, quien teme castigos por su propia conducta, el auspicio permanece ambiguo y desconcertante para el público hasta el desenlace, cuando el *senex* es humillado por su mujer tras ser descubierto en los brazos de Filenio. De este modo, Demeneto resulta anulado en su humanidad, deviene un mortal *minimi preti, nihili*, como otro asno de la comedia.

Estos dispositivos son algunos de los variados recursos con los que Plauto contaba para mantener cautivo a su auditorio y que habrían sido en gran medida responsables del éxito que parece haber tenido el teatro plautino en la Antigüedad. Ahora bien, esto plantea el dilema que enfrenta todo traductor, en general, y los que versionan las obras clásicas, en particular: cómo lograr que, franqueando siglos de transformaciones en las percepciones marcas culturales, estos dispositivos continúen siendo efectivos ante un público esencialmente diferente. ¿Cómo es posible mantener, o siquiera lograr un efecto cómico, al verter un texto de un contexto cultural, social y simbólico particular en otro cualitativamente diferente? Más allá de lo inabarcable que resultaría el intento de responder de manera acabada a esta pregunta, en el contexto de este trabajo nos propondremos únicamente analizar cómo intentaron resolver este dilema algunos traductores en la secuencia de versos que nos ocupa, y proponer algunas alternativas en busca de trasladar la comicidad plautina a un público contemporáneo.

### **Comicidad, *captatio* y sus versiones**

En este punto, volvemos a cuestionarnos acerca de aquella *romanidad* que mencionábamos anteriormente. ¿Cómo sería posible trasladar ese efecto a un espectador contemporáneo? Tal vez la propia distancia con el contexto fuente que percibimos hoy sea, en parte, causante de cierta sensación de extrañamiento que podría darnos una dimensión aproximada, aunque no idéntica, respecto de la distancia del espectador romano con el ámbito griego. En tal sentido, podríamos pensar en incorporar cierta contemporaneidad al texto fuente como un gesto paralelo a la “romanización” plautina.

Por otra parte, la necesidad de seducir al auditorio no es ajena a la escena contemporánea, de modo tal que una retórica que persista en la intención de mantener

cautiva la atención del espectador sigue siendo el objeto de la puesta en escena, conforme a la antigua *captatio* escénica.

A continuación, analizaremos cómo resuelven dos traductores, Germán Viveros (1989) y Mercedes González Haba (1992) los tres aspectos abordados hasta aquí: el contrapunto vernáculo, la *licentia fescennina* y el contexto cultural de la representación (el ritual romano personificado en *Salus* y la mitología griega encarnada por *Fortuna*).

En primer lugar, confrontemos las traducciones de los vv. 591-593, en los que resaltábamos el contrapunto, propio de la tradición vernácula, en diferentes planos de análisis<sup>6</sup>:

ARGYRIPPVS. *Cur me retentas?* PHILAENIVM. *Quia tui amans **abeuntis** egeo.*

ARG. *Vale.* PHIL. *Aliquanto amplius **valerem**, si hic maneres.*

ARG. *Salve.* PHIL. *Salvere me iubes, quoi tu **abiens** offers **morbum**.*

(a) ARGIRIPO. ¿Por qué me tocas de nuevo?

FILENIO. Porque enamorada, necesito de ti, que te vas.

ARG. Adiós.

FIL. Sería un poco más fuerte, si aquí te quedaras.

ARG. Que estés bien.

FIL. ¿Mandas que yo esté bien, a quien yéndote tú, le llevas una enfermedad?

(b) Ar. ¿Por qué me retienes?

FI. Porque te quiero y si te vas, me quedo sin ti.

AR. Adiós, que lo pases bien.

FI. Me parece que lo pasaría un poco mejor si te quedaras.

AR. Adiós, que sigas bien.

FI. ¿Que siga bien, cuando al irte me pones mala?

(c) ARGYRIPPVS. ¿Por qué querés que me quede?

PHILAENIVM. Porque si te vas, te extraño, de enganchada que estoy.

ARG. Que te vaya bien.

PHIL. Me iría mejor si te quedaras.

ARG. Que estés bien.

PHIL. ¿Me pedís que esté bien, pero me enfermás yéndote?

Más allá de la dificultad que se aprecia para traducir la síntesis predicativa de los participios (*amans*, *abeuntis*, *abiens*), el contrapunto a nivel de la réplica breve es lo único que mantienen ambas traducciones. La segunda se focaliza en la traducción de los contrastes y repeticiones, aunque ambas pierden agilidad en la extensión de las paráfrasis. En la tercera versión, tratamos de mantener la réplica breve y contrastiva, a la vez que incorporamos el empleo del “voseo”, condición que resulta fundamental si pensamos en la adecuación a un público rioplatense.

<sup>6</sup> (a) Versión de Viveros, (b) Versión de González Haba, (c) Versión propia.

Esto mismo es válido para la versión española de los agravios, el segundo de los aspectos considerados. En las traducciones analizadas, además de ser débiles, los vocablos utilizados corresponden al español peninsular y pierden el efecto transgresor (propio de la *licentia fescennina*) y, de allí, humorístico ante un auditorio local:

*Verbero* (vv. 625 y 669) (a) bribón, (b) bribón, (c) sinvergüenza  
*cinaede calamistrate* (v. 627) (a) rizado sodomita, (b) marica, con esa cabeza llena de ricitos, (c) maricón / culo roto / puto ruliento  
*furcifer* (v. 677) (a) pícaro, (b) patibulario, (c) preso / tumbero  
*carnufex* (v. 697) (a) malvado, (b) bandido, (c) verdugo

a lo que podríamos agregar el “rumboso”, extraño al público local, con que la versión (c) traduce *largus* (v. 598) [generoso].

Por último, la “auto-divinización” de los dos esclavos resulta aún más compleja de versionar. Sobre todo si se considera que, como dijimos, *Salus* representaba una divinidad latina, mientras que *Fortuna* era, en cierta forma, una extensión del contexto cultural griego. Las traducciones que estamos confrontando aquí traducen respectivamente “Salud” y “Fortuna”. Tal traducción neutraliza el valor religioso que ambas denominaciones tenían en el texto fuente y, al mismo tiempo, obtura el sentido que, según veíamos, se conecta con otras partes del texto, dando unidad a la obra. “Salud” carece por completo en la actualidad de un valor religioso, incluso ha perdido toda referencialidad respecto de la esfera de las creencias en los discursos sociales de la actualidad. En cuanto a “Fortuna”, si bien puede interpretarse en un sentido casi mágico (ser más o menos afortunado), presenta una ambigüedad que desvía el sentido hacia el concepto de “dinero” que, si bien es ajeno al contexto latino, hace resonar otros armónicos de la obra, tales como las monedas necesarias para comprar el amor de la prostituta.

Podrían pensarse algunas otras traducciones que apunten a la retórica de la seducción del auditorio. ¿Cómo poner en sintonía estos términos con conceptos familiares al público contemporáneo y rioplatense, al modo en que suponemos podían acudir a la mente del espectador romano las alusiones a divinidades cotidianas? El riesgo es grande, pero el círculo se cierra y el precio del aplauso nos seduce también como traductores. “Manosanta” y “Buenavibra” nos parecen dos nombres parlantes que nos traen a la mente referencias mágicas que podrían garantizar el éxito de los enamorados.

## A modo de conclusión

En las obras plautinas es posible encontrar ciertas anomalías, digresiones y momentos en los que se relega el avance de la acción dramática, pero estas situaciones aparentemente “incongruentes” no operan tanto en detrimento de la efectividad dramática sino en su beneficio, especialmente, porque, aunque parezcan errores estructurales para la lectura contemporánea, pueden haber sido estrategias para captar al público mediante múltiples recursos a nivel escénico en el intercambio convivial.

Por un lado, hemos visto, en el caso de *Asinaria*, una inversión de roles irrisoria, en la que los esclavos se elevan como “divinidades salvadoras” y los amos se convierten en “asnos”. Tal transformación se realiza a través de un juego de referentes múltiples que permiten identificarlos con los asnos a los que remite el título: los viejos asnos vendidos que permiten conseguir las veinte minas deseadas, la *meretrix* cuyo amor vale lo mismo que los asnos, el *adulescens* enamorado que, por su comportamiento, es reducido a asno y es montado a través del escenario, y el *senex* lujurioso que es castigado, finalmente, como un asno.

Por otro lado, se opera la romanización de un texto cuyas fuentes están en el contexto discursivo griego, a través de recursos propios de la tradición vernácula, expansiones plautinas que parecen apuntar a lograr un mayor grado de identificación del público con los hechos de la escena.

Como hemos visto, ambos aspectos contribuyen a la adhesión empática del público, a la vez que reponen líneas de lectura que resignifican otros momentos de la obra. La puesta en escena hoy corre el riesgo de resultar ajena a estos efectos. El desafío es entrar al mundo de la comedia jugando el juego plautino, con el fin de acercar el texto fuente a nuestra cotidianeidad. En escena, los actores intentarán revivir el pacto efímero del *convivium* en la complicidad de un texto versionado para el público aquí y ahora, a sabiendas de que mañana, otros contextos nos empujarán a nuevas versiones.

## Bibliografía

### Fuentes

- Ernout, Alfred (1938). Plaute. *Comédies*. Paris : Les Belles Lettres.  
González Haba, Mercedes (1992). Plauto. *Comedias*. Madrid: Gredos.  
Viveros, Germán (1989). Plauto, T.M. *Comedias*. UNAM, México.  
Weissenborn, W. and Müller, H. J. (1889). *Titi Livi ab urbe condita libri*. Leipzig: Teubner.

### Estudios

- Bravo, J. R. (2007 [1989]). “Introducción”, en *Plauto. Comedias I*. Madrid: Cátedra.

- Della Corte, J. (1961). “Contaminatio e retractatio nell’*Asinaria*”. *Dioniso*, 35: 30-52.
- Grimal, P. (2006 [1981]). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós.
- Hough, J. H. (1937). “The structure of the *Asinaria*”. *AJPh* 58 (I): 19-37.
- López, A. y Pociña, A. (2007). *Comedia romana*. Madrid: Akal.
- Lowe, J. C. B. (1992). “Aspects of Plautus’ originality in the *Asinaria*”. *Classical Quaterly*. 42 (I): 152-175.
- Pricco, A. (2005). “La dinámica entre escena y espectadores. Un caso de la comedia plautina”, en Dubatti, J. (comp.). *Escritos sobre teatro I. Teatro y cultura viviente: poéticas, política e historicidad*. Buenos Aires: Nueva Generación: 31-54.

## El cuerpo que se resiste: el teatro de Dacia Maraini

María Cecilia Micetich  
Universidad Nacional de Rosario  
ceciliamicetich@yahoo.com.ar

**Resumen:** Una experiencia teatral intensa y larga como la de Dacia Maraini se cumple en unos cincuenta textos casi todos publicados, traducidos y representados; sólo recientemente los críticos italianos han estudiado la originalidad, el análisis de núcleos técnicos y dramáticos, así como también su temática. Es un antiguo vínculo el que establece Maraini con el teatro, nacido en los años de la nueva vanguardia y en la deconstrucción del lenguaje teatral; un lazo que con el tiempo ha asumido formas y contenidos diferentes, pero que se presentó como un flujo ininterrumpido. El teatro marainiano reconstruye un panteón diverso de heroínas que pertenecen a todos los tiempos y a todos los lugares, cuerpos reales que justifican y caracterizan un riquísimo viaje artístico que nace, y se impone, como respuesta concreta a lo que entonces parecía ser un abismal vacío historiográfico: tender un puente para la formación de una conciencia de género. El presente trabajo dialogará con las obras de la dramaturga italiana: *Diálogo de una prostituta con su cliente* y *Los sueños de Clitemnestra*.

**Palabras clave:** teatro – mujer – cuerpo – contemporaneidad – historia

**Abstract:** An intense and long theatrical experience like the one of Dacia Maraini is fulfilled in about fifty texts; almost all of them published, translated and represented. Only recently, Italian critics have studied the originality, the analysis of technical and dramatic nuclei, as well as their themes. Maraini establishes an ancient bond with the theater, born in the years of the new avant-garde and in the deconstruction of theatrical language; a bond that over time has taken on different forms and contents, but which appeared as an uninterrupted flow. The Marainian theater reconstructs a diverse pantheon of heroines that belong to all times and to all places, real bodies that justify and characterize a rich artistic journey that is born, and is imposed, as a concrete response to what then seemed to be an abysmal historiographic empty: to establish a bridge for the formation of a gender consciousness. The present work will dialogue with the works of the Italian playwright *Dialogue of a prostitute with his client* and *The dreams of Clytemnestra*.

**Keywords:** theater – woman – body – contemporaneity – history

Una experiencia teatral intensa y larga como la de Dacia Maraini se cumple en unos cincuenta textos casi todos publicados, traducidos y representados; sólo recientemente los críticos italianos han estudiado la originalidad, el análisis de núcleos técnicos y dramáticos, así como también su temática.

El quehacer teatral de Dacia Maraini atravesó ciudades, regiones, e incluso estados de su país, recogiendo situaciones o personajes que la obnubilada mirada de la sociedad burguesa, masificada y en constante cambio, se negó discutir en relación con la actuación femenina en la historia y en los núcleos familiares. Es una escritura dramática que también atraviesa el tiempo, por ejemplo en el texto “Viajando con paso de zorro”, siete piezas de la autora, inmersas en una especie de viaje, tanto en el mundo

del teatro, desde aquella palabra silenciada con respecto a la oficial, con sus empresas y sus actores, como desde un universo literario de una escritora que siempre ha transcrito en palabras la Historia, que viaja siempre en su doble vía de pasado y presente. De esta encrucijada surgen los retratos más famosos de Maraini, los de las mujeres del pasado mítico-histórico: desde Clitemnestra a Santa Caterina da Siena, atravesando el “Renacimiento” con Verónica Franco, Isabella Morra y Sor Juana Inés de la Cruz; de la historia francesa toma las figuras del siglo XVIII como Charlotte Corday y la novelista Camille Claudel.

El teatro marainiano reconstruye un panteón diverso de heroínas que pertenecen a todos los tiempos y a todos los lugares, cuerpos reales que justifican y caracterizan un riquísimo viaje artístico que nace, y se impone, como respuesta concreta a lo que entonces parecía ser un abismal vacío historiográfico: tender un puente para la formación de una conciencia de género.

En 1973, Maraini funda con otras compañeras el *Teatro della Maddalena*, gestionado y dirigido por mujeres. En 1972 había publicado la novela *Memorie di una ladra*, que fue llevada al cine con el título *Teresa la ladrona* y protagonismo de Monica Vitti, y en 1975 se editó *Donna in guerra*, traducido a seis lenguas. En la última década, Maraini compiló su obra teatral casi completa en el volumen antológico *Fare Teatro* (1966-2000) y publicó el ensayo *Amata scrittura*, basado en el contenido del programa cultural que condujo en televisión con el título *Io scrivo, tu scrivi*. En el 2007, dio a la imprenta *Passi affrettati (Pasos apresurados)*, dedicado al tema de la violencia contra las mujeres, del cual extrajo al año siguiente un espectáculo teatral, dirigido por ella y estrenado en ocasión del Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer. Con posterioridad ha publicado el libro de viajes *La seduzione dell'altrove* (2010), *La grande festa* (2011), en el que entabla un diálogo imaginario con seres queridos y ausentes, entre ellos Pier Paolo Pasolini y Alberto Moravia, y *L'amore rubato* (2012), una colección de ocho relatos, protagonizados por otras tantas mujeres víctimas de violencia física o psíquica a manos de maridos, novios o amigos, los cuales parecen presentar una “doble personalidad”: en su vida social aparecen como amables y educados, amantes afectuosos y padres responsables, pero en la intimidad de su relación de pareja o del hogar familiar se comportan como torturadores.

### **La estética marainiana: conceptos y sentidos**

En una entrevista realizada por el periódico *La Nación* Dacia Maraini declara:

‘Escribir es siempre esconder algo de manera tal que luego sea descubierto’ dice Calvino en *Si una noche de invierno un viajero*. Se escribe para encontrar algo cuya existencia intuíamos vagamente, sin saber que lo escondíamos, algo que no sabíamos qué era antes de escribirlo. [...] Toda la vida me he puesto de parte de los que sufren la injusticia: he investigado y escrito en diarios sobre los que no tienen casa, los presos, los enfermos excluidos de los tratamientos, los niños que trabajan, los menores abusados, etcétera. Pronto descubrí que las mujeres han sufrido y sufren aún muchas injusticias, me pongo de su parte con gusto.<sup>1</sup>

Según la escritora, en Europa el movimiento femenino hizo mucho para cambiar y/o modificar las condiciones de las mujeres, comenzando por los derechos civiles y por las leyes. Hoy, en los papeles, los hombres y las mujeres son pares. Naturalmente, en la vida de todos los días, las cosas no son tan simples. Es más fácil cambiar una ley que la mentalidad secular. En lo profundo perduran muchas discriminaciones, mucha hostilidad, muchos miedos. Sin embargo, si observamos al conjunto de los pueblos, la condición de las mujeres está muy atrasada y a veces hasta es verdaderamente injusta, tanto desde el punto de vista social como desde el punto de vista psicológico.

Maraini describe el proceso de escritura de una novela y una obra de teatro caracterizando en primer lugar a la escritura (narrativa) como una actividad solitaria, que necesita del aislamiento y el silencio, que se diferencia del teatro, que se construye con los actores, el director, el musicalizador, los técnicos. El teatro es un trabajo colectivo. También la construcción del texto acontece en un momento solitario, pero para la puesta en escena se debe confrontar con los otros y eso significa discutir, tratar, probar. Continúa explicitando y definiendo su posicionamiento estético cuando declara que la novela tiene que ver con el paso del tiempo; busca indagar, entonces, el porqué de este camino misterioso del ayer al hoy y luego al mañana. El teatro, por el contrario, es la petrificación del tiempo. La novela es fluida, un río que corre. El teatro está fijo en el momento en que se pergeña. La novela es social, laica, familiar. El teatro es religioso, ritual y simbólico.

En el análisis propuesto de las obras *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* e *I sogni di Clitennestra* se representa una premisa fundamental del proceso creativo que subyace en dramaturgia de Dacia Maraini, así como también de la creación de sus protagonistas, pues la estética marainiana es, en esencia, una estética de la mirada.

---

<sup>1</sup> En “Dacia Maraini: el silencio de los excluidos”. Diario *La Nación*, 24 de abril de 2005. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/697744-dacia-maraini-el-silencio-de-los-excluidos> [Acceso: 1 de noviembre de 2016].

El teatro de Dacia Maraini es, en primer lugar, un teatro de palabras, porque en el remolino descendente entre los pliegues de la memoria colectiva se vuelve epifanía verbal, necesaria y esencial para marcar la conexión absoluta y racional entre lo que fue y lo que será. Si el teatro es un pozo oscuro que conecta con el cielo, en la metáfora familiar de la autora, éste sirve principalmente para “ganar un miedo profundo, [para] dar a la palabra un silencio primordial que todavía amenaza nuestros sueños de infancia” (Maraini, 2000: 256).<sup>2</sup>

La escritura dramática se convierte en una excavación en las memorias ancestrales y en el pasado más lejano, medio por el cual se hace posible recorrer el camino de la apasionada investigación genealógica y, así pues, deviene instrumento por el cual el presente se da justamente a través de aquello que parece haberse dejado atrás: el teatro marainiano siempre es teatro político, su naturaleza política siempre se da incondicionalmente a través de la narración de su propia historia, y sólo a través de ésta se convierte plenamente legible. Si, por lo tanto, como ya hemos dicho, el pasado habla y habla de la actualidad, este propio pasado, en el proceso creativo y por medio de la racionalización hecha por su historia, siempre se construye a través de una estrategia que cae fuera de la verdad histórica.<sup>3</sup> La memoria histórica subraya y reflexiona sobre ejemplos de libertad en las mujeres, representados y dramatizados a través de la ruta escénica, al permitir al autor un amplio espacio para la emancipación de lo real, histórico o social, psicológicamente.

## **Dos mujeres en escena: Manila y Clitemnestra**

### **Manila**

Mujer y sexo, mujer y amistad, mujer y dolor: piezas teatrales que exploran el universo femenino en sus facetas más oscuras y misteriosas. El cuerpo de la mujer se resiste a volverse mercancía entre el diálogo de una prostituta (Manila) y su cliente. Se percibe un clima de preguntas y respuestas, que se alternan entre halagos y amenazas: el hombre ofrece amar y proteger pero la ironía inexpresiva de la prostituta conduce a la luz de la perversión de quien sólo quiere poseer. En 1978, Dacia Maraini escribe el *Diálogo de una prostituta con un cliente*.

Las primeras experiencias teatrales –el movimiento de la cortina como “un acto ritual que está vinculado a sus orígenes sagrados” (Messina, 2014: 4)– son de 1963. Se

<sup>2</sup> Todas las traducciones citadas nos pertenecen.

<sup>3</sup> Cf. Guccini (2000: 73-89), Taffon (2010: 208-210) y Messina (2014).

traslada a Centocelle con el proyecto de llevar el teatro y el compromiso cultural a las afueras de Roma. Los años setenta fueron cruciales: la fundación del Teatro della Maddalena, la escena de la mujer. No fue un separatismo inútil, sino, como Maraini recuerda: “Hemos querido dar la parte creativa preferentemente a las mujeres. No había lugar para las mujeres en esos tiempos. No hubo directoras o escritoras, excepto el caso de Franca Valeri. El mundo del teatro era de sexo masculino” (Messina, 2014: 5).

*Diálogo de una prostituta con un cliente* respira el mismo aire de quien marcha en la calle con el pelo suelto y zapatos rojos. Una joven Dacia Maraini trae al escenario el *leitmotiv* de la libertad: la libertad de elegir y decidir, desear. Manila, la protagonista de la obra, habla con un cliente, lo que podría ser suficiente para establecer un contraste con las imágenes estereotipadas de las prostitutas ofrecidas por las novelas y los chistes populares. El lenguaje, el diálogo, bastan en la obra para convertirse en un instrumento de reivindicación de su elección. Reclamar su cuerpo. Resulta interesante reparar en los órganos sexuales, que adquieren valor simbólico por el espacio “escénico” y la serie semiótica que construyen en el texto, así como también por la connotación cultural que traen e invierten en el diálogo: “*cazzo/fica/petto*”. Manila, en un parlamento, casi un monólogo, mientras el cliente se adormece, comienza explicitando sus gustos y enumera un catálogo que contiene como centro “*il cazzo*” caracterizado en su materialidad y su proyección psicológica. Es decir, la sinécdoque vuelve materialidad superficial al órgano sexual masculino representando a un tipo social-masculino.<sup>4</sup>

La sustitución del placer (Madre-novia) se convierte en deseo, en la función “como si fuera” propia e inherente a la verosimilitud dramática. La madre, la que no pudo gozar, aparece en la figura de la novia, tan pura y delicada para el ojo burgués que resulta mejor construirla en el ideal y corromper las sábanas de Manila en la distancia que determina la compraventa de un estatus.

Los personajes comienzan el diálogo discutiendo entre la venta y el pago como duplas homónimas de *cazzo/fica* (uno da poder sobre el otro respecto al pago y al deseo).<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Maraini (2012 [1978]: 14-15): “(...) *Timido e dolcetto / cazzi malinconici (lunghe e stretti, lisci e caldi) / cazzi vanitosi / cazzi a pera (grossi e sottili)/cazzi tutti un pezzo / cazzi che piantano la baionetta nel corpo del nemico / cazzi senza pensieri (allegrotti e pertegoli) / cazzo permaloso (che si offende subito) / cazzo bambino (che ha bisogno delle carezze della mamma) / cazzo masochista / il cazzo che non dice mai la verità (...)*”.

<sup>5</sup> MANILA: *Non solo vuoi la mia fica, vuoi anche l'intrattenimento. Non sono mica una gheiscia, sai!*

CLIENTE: *Ti ho pregato di non parlare grassoccio.*

MANILA: *La fica, è grassoccio?*

CLIENTE: *Non dire quella parola per favore, mi fa senso.*

Si la relación que se establece entre la prostituta y el cliente es la de sujeto y objeto, objeto y sujeto-comprado-comprador, a continuación, Maraini trata de dar un nuevo significado a la orden. “*Certo che sei tu che compri. Ma a me piace guardare. Sono una guardona, io. Mi fa vedere il petto?*”, dice Manila (Maraini, 2012 [1978]: 7-8). Y es como si ella misma se convirtiera en el tema que desea, el órgano sexual que compra. Manila, sola, sentada en la cama, llena la habitación, buscando aliento, temerosa frente a un cliente; es una *cocotte* diferente, que no reconoce el chantaje del mercado. Manila no se corresponde con el papel que la sociedad le ha creado como prostituta, no se condice con “aquella cosa” comprada para ser poseída. Irónicamente el hombre, luego, asume un rol “sensible” y “humano” cuando declara que le interesa entender a la persona humana, no un trato entre bestias (Maraini 2012 [1978]: 12). Ver-entender se vuelven armas necesarias para manipular el objeto dislocado-distanciado de su lugar. No puede dudarse de la influencia que la reflexión de los años setenta –en el cuerpo y en la liberación de la sexualidad– ejerce sobre Dacia Maraini. La prostitución, en la medida en que se vea como una opción, sería un trabajo como cualquier otro. Sin embargo, queda por saber si se puede seguir hablando de la libertad.

La prostitución inevitablemente implica la generación de relaciones de dominación y subordinación. Es la legitimidad pública para disponer libremente del cuerpo de la mujer. El personaje de Manila parece darse cuenta cuando reflexiona: “*Manila, attenta che questo vuole scorticarti, vuole lasciarti senza fiato, nuda e cruda, vuole fare tutto gratis (...)*” (Maraini, 2012 [1978]: 28). Es interesante subrayar que el título de la obra es acompañado con una declaración que podríamos entender a priori como una didascalia anticipatoria que no aparece en todas las ediciones pero resulta interesante poner en cuestión: “*Dialogo di una prostituta con un suo cliente. Con un dibattito sulla decisione di fare il testo e la preparazione dello spettacolo*”.<sup>6</sup>

Así es pues la prostituta Manila, sensible, reflexiona en voz alta, en un debate continuo entre ella y el mundo, sobre el amor, la política y sobre los temas eternamente masculinos y femeninos, lo privado y lo público al desnudo.

---

MANILA: *Però a comprarla un tanto l'etto non ti fa senso.*

CLIENTE: *Io pago, capito, pago caro e non voglio sentire quelle parole.* (Maraini, 2012 [1978]: 5-6)

<sup>6</sup> Cf. Libero (s/f): “*Annus horribilis del terrorismo italiano ma anche una stagione in piena rivoluzione femminile e femminista. Una stagione che tanto ha segnato un'intera generazione da tornare presente oggi nei dibattiti tra violenza, aborto, punizioni, amnistie: un eterno ritorno del rimosso che stenta a pacificarsi tra i fantasmi del passato e il bisogno di dimenticare. Eppure, al di là delle lacerazioni mai lenite, la parola d'ordine che segnava il continuo confronto, così presente nel testo della Maraini, la tanto auspicata 'partecipazione', torna oggi ad offrire nuovi spunti di riflessione e interesse.*”

En el equilibrio entre el realismo crudo, la ideología y lo visionario, el texto de Maraini ofrece una reinterpretación contemporánea, despojado de las consignas del pasado, a través de una visión más sensible, casi un teorema abstracto acerca de los sentimientos, sobre la dificultad de la comunicación, sobre el cuerpo-mercancía y sobre la venta de los deseos y de las almas.

### **Clitemnestra**

Clitemnestra es un personaje complejo y contradictorio porque une roles distintos: mujer y madre, traidora y traicionada, asesina y asesinada, víctima y verdugo. Como muchos otros personajes trágicos es una mujer excedente porque transgrede los roles femeninos tradicionales. La transgresión de los roles clásicos femeninos es fundamental para entender el matricidio y la formación de una cultura misógina (Palmieri, 2011). La *Orestíada* (Esquilo), en la literatura clásica, constituye la prueba de que en la Antigüedad existió el matriarcado y de que el asesinato de Clitemnestra representa el comienzo del patriarcado. En Esquilo, podría afirmarse que se desarrolla el tema del paso de una sociedad arcaica, basada en instintos y venganzas, a una sociedad moderna donde hay un tribunal que juzga y establece la democracia absolviendo al matricida.

Reescribir, para Dacia Maraini, implica escribir un texto *ex novo* que reinventa la historia de Clitemnestra e insertar en su texto citas del texto de la tradición clásica con un efecto de extrañamiento y parodia. Deja ver “el texto en el texto”, en una fuerte contraposición entre el texto reinventado y el texto griego, ya que en éste último la lengua es elevada y literaria mientras que en el texto reinventado emplea el italiano coloquial y vulgar con intervenciones dialectales sicilianas. La traducción que utiliza del texto griego es particularmente la de Pier Paolo Pasolini.

La reescritura manifiesta el deseo de leer un texto clásico a la luz de la mirada feminista con una marcada intención de recuperar la *contrahistoria* de las mujeres.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Cf. Pelossi (2014): “El siglo XX se caracterizó por considerar los mitos en relación con las teorías psicoanalíticas surgidas a partir de la aparición en 1899 de *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud y los posteriores ensayos de sus discípulos (Jung). Cabe destacar que durante el último tercio del siglo XX, en pleno auge de las teorías feministas, los personajes femeninos como Medea, Antígona, Clitemnestra y Electra acapararon el protagonismo y se nos presentaron como víctimas que se alzaban frente al yugo masculino. Esta línea solía tomar como punto de partida las consideraciones jungianas sobre la naturaleza de la psique humana, las cuales han servido para criticar la cultura patriarcal a partir de la distinción realizada por Jung en la pareja arquetípica “*anima / animus*”: madre, mujer, alma, noche, pasividad, sueño, frente al padre, hombre, espíritu, día, acción, pensamiento. Así, en la obra teatral *Los sueños de Clitemnestra* (1979), la escritora italiana Dacia Maraini intentó revertir la imagen de aquella Clitemnestra adúltera y asesina en una mujer indómita, capaz de oponerse al yugo patriarcal”.

En primer término, se hace evidente un proceso de desacralización característico del teatro contemporáneo de tema clásico, pues desaparece por completo el elemento divino para reflejar sólo las preocupaciones de gente común, las cuales giran en torno a cuestiones de género y al problema económico. Los personajes viven en la paupérrima Italia de la posguerra. Agamenón es un siciliano que, junto con su familia, ha emigrado primero a Prato para huir de la pobreza, y luego solo a los Estados Unidos, de donde regresa triunfador para instalar una industria textil junto con Casandra, su secretaria y amante norteamericana. Al final Agamenón muere de un ataque cardíaco. Clitemnestra, por su parte, es una ex prostituta convertida en trabajadora textil que ha logrado revertir su sórdida situación gracias a su casamiento con Agamenón. Sin embargo, amor y gratitud se tornan odio cuando su esposo entrega en matrimonio a su hija Ifigenia, de 14 años, embarazada, a cambio del dinero que le permitirá saldar sus deudas y viajar a América para cumplir sus sueños de fortuna, a sabiendas de que la joven no podrá sobrevivir al parto. Orestes deviene un inquieto joven que emigra a Alemania y que retorna como comunista y homosexual, junto con su pareja Pílates. Egisto, el amante de Clitemnestra, es un desempleado y un oportunista. Electra, una aprendiz de tejedora, llora desesperada la muerte del padre, a la vez que acusa a su madre de todas las desgracias de la familia. Con todo, la figura más sorprendente es la de Atenea, quien se convierte en una psicoanalista que intenta curar a Clitemnestra de su locura final, predicando la vía freudiana como sumisión y salud para la raza femenina. En esta obra, Maraini reexamina con detenimiento la conversión de las Erinias en las Euménides del final esquilano para cuestionar la decisión de reemplazar el matriarcado por el patriarcado. Para la escritora, el paso del Derecho materno y las relaciones de sangre al Derecho masculino y la Ley arrojó a la mujer a una situación de inferioridad, cuyos ecos perviven en la sociedad occidental hasta bien avanzado el siglo XX. Agamenón ya no es el héroe griego que emprende un largo viaje a Troya en pos de honor y gloria, sino un ser vulgar, de léxico soez, que intenta sobrevivir en el seno del sistema capitalista, cuyo ideal heroico se cimienta en el éxito económico.

Otro aspecto destacable de la obra de Maraini que la aleja de su hipotexto es la temática de la emigración. Esta familia meridional emigra primero a Prato. De forma soslayada se plantea la antinomia norte-sur: los inmigrantes sureños perciben el norte como una tierra hostil que los expulsa como a extranjeros.

Clitemnestra, abandonada durante diez años, se convierte en una viuda blanca, es decir en una de esas esposas que se quedaban solas con sus hijos mientras sus

maridos emigraban a América. Obligadas a guardar fidelidad, debían soportar la marginación social, ya que su soledad las constituía en un peligro latente para sus congéneres, criticadas por no haber sabido mantener a sus hombres junto a ellas. Durante ese lapso, la rebelde Clitemnestra desafía los códigos pues no sólo se niega a adquirir ese estatus, tomando como amante a un Egisto mucho más joven, sino que también trabaja arduamente en su telar junto con sus hijas. Un profundo vínculo se establece aquí entre mujeres y tejido. En el mundo griego antiguo, el trabajo de la lana era asunto de mujeres y símbolo del correcto cumplimiento de los papeles femeninos. Como las mujeres estaban excluidas de la guerra, se las asociaba más fácilmente con la paz. Existía, por lo tanto, una fuerte conexión simbólica entre el trabajo textil, la paz y el mantenimiento del orden de género. La obra de Maraini se desarrolla en el crítico contexto de posguerra, en el que los conceptos de paz y trabajo cobran un valor primordial. El tejido operaba, además, como medio de expresión, cuando las mujeres eran privadas del discurso lingüístico. Filomena, por ejemplo, borda la historia de su violación después de que Tereo corta su lengua para silenciarla, y Penélope teje eternamente para reforzar sus intentos de disuadir a los pretendientes. El texto italiano explota esta simbología pero para subvertirla, convirtiéndola en una actitud de protesta. Atada a él en estado de semi-esclavitud, el binomio mujer-telar se convierte en objeto de posesión del varón. El telar representa tanto la opresión económica como la atadura al rol tradicional femenino en su aspecto más degradante (Pelossi, 2014). La subversión de Clitemnestra se inicia luego del sacrificio de Ifigenia y se cristaliza después de la muerte de Agamenón. Abjura entonces de ese amor-sometimiento que profesó por años y decide ingresar en el espacio prohibido de lo masculino, donde imperan el espíritu, el día, la acción y el pensamiento. Para ello se propone manejar el negocio de los telares e instalarse en el mundo, no ya como un cuerpo deseable, destinado al goce ajeno, sino como cuerpo deseante, listo para el goce y la acción. A sus hijos, sin embargo, les resulta imperdonable este desvío del rol tradicional.

Cobran un papel destacado los sueños que dan el título al drama. La obra se desenvuelve en un espacio ambiguo, en el cual los sueños y la realidad participan de una misma dimensión, constituyéndose tanto en causa como en efecto. Los sueños de la tejedora se ordenan en dos sentidos. Primero sueña con hombres que ejercen una violencia física: su marido, quien trata de cortarle la garganta con un cuchillo, y su hijo que, convertido en serpiente, le succiona la sangre al ser amamantado y luego le estira cruelmente la mama. Este sueño, tomado de Esquilo, pierde ya su sesgo anticipatorio y

cobra un valor diverso. Estos sueños se conectan con los de Orestes, quien intenta sustituir la sexualidad paterna. Comparte ese sueño de violencia cuando sueña que estrangula, luego del coito, a Moira, una prostituta de trece años, representación fantasmagórica de la propia madre a esa edad. Otro de los sentidos se vincula con la violencia que Clitemnestra desea ejercer sobre el hombre que la domina, cuando sueña que apuñala al esposo. Este sueño migra a Casandra y luego a Agamenón, que muere en ese preciso instante de un ataque cardíaco. De este modo Clitemnestra ha cumplido simbólicamente su deseo de vengar la muerte de su hija y los años de violencia física y psíquica. Atenea le sugiere que para curarse debe someterse al hombre. Le plantea también que no ha madurado, ya que quedó detenida en la etapa infantil: agresiva e indócil en lugar de crecer y tornarse receptiva, dócil y materna.

Hacia el final de la obra, a esta heroína vencida no le resta más que retornar al reducto femenino de los sueños. Sólo allí sus deseos pueden ser satisfechos y su identidad, salvaguardada: “*Ho sognato di essere me. Sogno di essere un'altra*” (Maraini 1981 [1979]: 58).

Amarrada a una cama, como su hija Ifigenia en el instante ritual del sacrificio, ha quedado atrapada en su propia red, dentro de un tejido tramado de discursos indecibles, en una impasible espera de la muerte.

## Conclusiones

La historia como fuente e intertexto para entenderlas transiciones y los movimientos sociales: aquellas piedras (estamentos-prejuicios) difíciles de roer que comienzan a movilizarse en los textos dramáticos y narrativos de Dacia Maraini en el panorama del teatro italiano de los años 70.

El drama marainiano es un drama de denuncia, un drama político, un discurso comprometido y contenido en el acto ritual de la escena.

Dacia Maraini transpone en escena aquello por lo que siempre ha luchado:

Mi escritura viene de una indignación clara contra las injusticias. No sólo hacia las mujeres, también hacia la situación de las cárceles, de los manicomios, de los sin techo... No se trata de un proyecto político, pero creo que un escritor debe dedicarse a escribir sobre el mal, no a hacer una exaltación del bien. No hay necesidad. Tiene que hablar de los problemas de su país, de las cosas que le ofenden, que le disgustan. Mi escritura viene de ahí, de las ganas de cambiar esa realidad y de la indignación frente a la injusticia (Ordaz, 2013).

En el drama de Dacia Maraini es el personaje femenino el cuerpo que resiste y visibiliza las facetas de los sistemas arcaicos y dominantes que los hombres se han encargado de escribir.

## **Bibliografía**

### **Fuentes**

- Maraini, Dacia (2012 [1978]). *Dialogo di una prostituta con un suo cliente e altre commedie*. Milano: BUR-Rizzoli.
- (1981 [1979]). *I sogni di Clitennestra e altre commedie*. Milano: Tascabili Bompiani.
- (2000). “Introduzione” a *Fare teatro (1966-2000)*. Milano: Rizzoli.

### **Estudios**

- Guccini, Gerardo (2000). “Voci insistenti, recitanti, angeliche. Il teatro ‘sentito’ di Dacia Maraini”, en *Dedica a Dacia Maraini*, a cura di C. Cattaruzza, Pordenone: Lint.
- Libero, Luciana (s/f) <http://teatroportanova.altervista.org/teatro/dialogoprostituta/dialogoprostituta.htm>  
Acceso: 19 de diciembre de 2016.
- Messina, Claudia (2014). “Scrittrici del Rinascimento in scena: il teatro di Dacia Maraini”, en *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012*, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma: Adi editore. Disponible en: <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Messina.pdf> Acceso: 17 de diciembre de 2016.
- Ordaz Pablo (2013). “Dacia Maraini, la escritora que no calla”, en *Diario El País*, 4/07/2013. Disponible on line en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/03/actualidad/1372859224\\_269445.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/03/actualidad/1372859224_269445.html)  
Acceso: 5 de enero de 2017.
- Palmieri, Daniela (2011). “Cuando la sombra de Clitemnestra se despierta: *mythmaking* y dramaturgia feminista. Las reescrituras de Dacia Maraini y María Ragué Arias”, en Del Pozo, Alba y Serrano, Alba (eds). *La piel en la palestra. Estudios corporales II*, Barcelona: UOC, pp. 281-291.
- Pelossi, Claudia (2014). “El mito de los Atridas: de la antigua Grecia a la Sicilia de la posguerra”, *TRANS- Revue de littérature générale et comparée* [En línea], 17. Disponible en: <http://trans.revues.org/990?lang=es> Acceso: 30 de noviembre de 2016.
- Taffon, Giorgio (2010). “Parola e dialogo (monologo) nel teatro di Dacia Maraini”, en *Scrittura Civile. Studi sull’opera di Dacia Maraini*, a cura di J. C. de Muguel y Canuto, Roma: Perrone.

## **Biodrama. Entre la posdictadura y la guerra contra el narco: Lola Arias y Luisa Pardo**

**Enrique Mijares Verdín**  
**Universidad Juárez de Durango**  
**em.verdin@gmail.com**

**Resumen:** El proyecto Biodrama, también denominado Teatro documento, que nace en Argentina cuando Vivi Tellas se da a la tarea de trabajar historias de vida auténticas para llevarlas a escena y de esa manera convertirlas en un acontecimiento contemporáneo al espectador, sirve en este trabajo para analizar la labor de actualización que creadores tales como Lola Arias y los integrantes de Lagartijas Tiradas al Sol, Luisa Pardo y Gabino Rodríguez, realizan a partir tanto de referentes oficiales, fuentes históricas o archivos propiamente dichos, como, de manera preferente, de la información familiar autobiográfica y de la memoria personal, para constituir con ello las puestas en escena de *Mi vida después*, *El año en que nací*, relacionadas con la posdictadura argentina, y *El rumor del incendio* y *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, en referencia a la guerra contra el narco y la política mexicana.

**Palabras Clave:** biodrama – teatro documento – acontecimiento – archivo – memoria

**Abstract:** The Biodrama project, also called document Theater, which was born in Argentina when Vivi Tellas gives the task of working authentic life stories to bring them to the stage and thus make them a contemporary event to the spectator, serves in this work to analyze the work of updating that creators such as Lola Arias and the members of Lizards Thrown in The Sun, Luisa Pardo and Gabino Rodríguez, make from both official references, historical sources or archives proper, as well as, preferably, the family information autobiographical and of the personal memory, to constitute with it the stagings of *My life after*, *the year in which I was born*, related to the Argentine postdictatorship, and *The rumor of the fire* and *I will melt with a match the snow of a volcano*, in reference to the war against narco and Mexican politics.

**Keywords:** biodrama – document theater – event – archive – memory

La dicotomía ficción/realidad, el contraste entre lo público y lo privado se han puesto en tensión a lo largo del devenir, no tanto para recuperar la vida personal como experiencia única, sino para hacer que esa experiencia individual se convierta en un ejercicio social de aprendizaje, de cuyo ejercicio han de derivar multitud de funciones catárticas tales como el escarmiento y la autoinmolación, pero asimismo la asunción de las consecuencias y la responsabilidad del futuro.

Actos teatrales de este tipo son, por ejemplo, las ejecuciones en la silla eléctrica o por inyección letal que constituyen eventos representacionales dispuestos en una suerte de escaparate, frente a un público reducido, una pequeña sala que se magnifica al tocar los laberintos electrónicos de la información masiva.

Teatralidades del dolor llama Ileana Diéguez a las dramatizaciones de vida frente a la muerte, suerte de representaciones de los muertos/ausentes, la huella que dejan, ausencia de vida, desaparición forzada o asesinato por causas políticas.

[P]ráticas artísticas y/o estéticas vinculadas a la puesta en acción de la memoria ya las deudas de la justicia [...] acciones específicamente vinculadas a duelos irresueltos [...] a acontecimientos de muerte violenta que imposibilitan la recuperación del cuerpo y la realización de ritos fúnebres, dejando incluso fuertes traumas en torno al acontecimiento real de la muerte. (Diéguez, 2013: 26).

Algo similar a lo que Jorge Dubatti califica ‘teatro de los muertos’, aun cuando sea escenificado, protagonizado y, lo más relevante, percibido, reflexionado y reinterpretado por los vivos.

Esos dispositivos de estimulación (más que de comunicación) hacen que los muertos se presentifiquen en la memoria del espectador aunque no se esté hablando explícitamente de ellos [...] cada espectador, cada público, proyecta sobre esa ausencia sus propias preocupaciones, deseos, construcciones subjetivas. En Argentina los muertos habitan la conciencia de los espectadores de la posdictadura, y el teatro y otras formas artísticas se encargan de invocarlos [...] basta con dibujar una silueta para que ésta invoque, recuerde, presentifique, llame, estremezca con las resonancias del pasado que regresa a cada espectador de manera diversa. (Dubatti, 2014: 192-3).

Movidos por esa aspiración innata del individuo por aprehender la realidad, durante la primera década del tercer milenio, el grupo de directores argentinos convocado, atendiendo la premisa de su animadora, Vivi Tellas, se da a la tarea de trabajar con historias de vida auténticas, biografías de celebridades de las artes plásticas, maestras rurales, inmigrantes, familias de clase media, actores campeones de squash, amos y mascotas, niños de once años y hasta personas desconocidas entre sí.

La encomienda consistía en elegir una o más personas vivas, entablar contacto directo con ellas, transformar la experiencia de vida así obtenida en el libreto de una puesta en escena, y decidir si dichas personas reales se representaban a sí mismas o si se debían utilizar actores profesionales para ello.

“El teatro es una experiencia y no un espectáculo”, afirma Lola Arias, pensando tal vez que el contexto teatral argentino, saturado de ficción, se vacía de contenido para comercializar el ocio diletante; sin embargo, el aserto requiere una detenida reflexión si pensamos que todo acto real, escénico o cotidiano presenciado en la calle, de manera consciente o no, implica apropiación e intercambio por parte de una persona que mira a otra atravesar el espacio vacío.

El convivio implica la reunión de dos o más hombres, vivos, en persona, en un centro territorial [...] un rito de sociabilidad en el que se distribuyen y alternan dos roles: el emisor que dice –verbal y no verbalmente– un texto, el receptor que lo escucha con atención. (Dubatti, 2003a: 13).

En ese sentido, el proyecto Biodrama, también denominado Teatro documento, es un acontecimiento contemporáneo al espectador, puesto que, si bien no ocurre de manera simultánea a la función, su concepción coincide con el tiempo en que se conciertan los elementos participantes a partir de un relato en el aquí y el ahora de la realidad del o de los protagonistas.

El convivio entraña compañía [...] estar con el otro/los otros, pero también con uno mismo, dialéctica del yo-tú, salirse de sí al encuentro con el otro/con uno mismo [...] afectar y dejarse afectar en el encuentro, suspensión del solipsismo y el aislamiento. (Dubatti, 2003b: 13-4).

Ese aquí y ahora pocas veces se basa en referentes oficiales, fuentes históricas o archivos propiamente dichos, sino que, casi siempre, tiene como antecedente la información que procede de la memoria del sujeto elegido, acaso la información de transmisión oral que dicho sujeto conoce, y sólo se constituye documento mediante el proceso de indagación/redacción de la partitura y el diseño de montaje.

La emisión del texto literario *escrito y no leído en voz alta* sólo queda situada desde la primera parte de la emisión: el acto de escritura y su sujeto. (Dubatti, 2003c: 14).

Resulta claro que la intención que anima a los creadores en torno al concepto Biodrama consiste en otorgar la palabra, como diría Guillermo Bonfil Batalla, a quienes han sido desdeñados, los sometidos, los subalternos, seres a quienes jamás se pregunta ni se toma en cuenta su opinión, a quienes no se escucha aunque vociferen, o aun cuando se les escuche se presta oídos sordos a sus demandas.

[T]ienen conciencia de que su verdadera historia ha sido proscrita. Saben que la suya es una historia oculta, clandestina, negada. Saben también que, pese a todo, esa historia existe y que su prueba evidente es la existencia misma de cada pueblo. (Bonfil, 1980: 232).

En el caso concreto de Argentina, donde se origina el movimiento de puesta en vigor de la realidad viva, Biodrama es un concepto de postdictadura, es decir, la oportunidad de escuchar las versiones a contrapelo, esas que fueron silenciadas, desaparecidas, ejecutadas en la clandestinidad, despojadas de los descendientes a

quienes se otorgó una identidad ajena mientras la verdadera era extirpada de su memoria.

### ***Mi vida después. El año en que nací***

Todos tenemos una historia potencialmente fascinante para hacerla ficción. Lo que hago es documental porque yo parto de entrevistas, de historias reales de la gente.

Lola Arias<sup>1</sup>

Como la mayoría de los procesos surgidos del ciclo Biodrama, los montajes de Lola Arias proceden de un largo proceso de investigación, un exhaustivo trabajo de campo. Es el caso de *Mi vida después* y *El año en que nací*, que surgen de numerosas entrevistas a jóvenes actores de su generación a quienes les pregunta acerca de sus historias personales y familiares.

Carla Crespo, Liza Casullo, Blas Arrese Igor, Mariano Speratti, Vanina Falco y Pablo Lugones participaron muy activamente en el proceso de construcción de la obra porque se convirtieron en investigadores de su propia historia familiar y en creadores del relato. Revolvieron cajones buscando fotos y cartas, hicieron preguntas a sus familias que nunca antes habían hecho, contactaron compañeros de sus padres, si éstos estaban muertos, y discutieron conmigo cada frase del texto. Sin ellos, *Mi vida después* no podría existir. (Jaroslavsky, 2010a).

Luego de esa indagación minuciosa, la fase siguiente implica cribar, a la manera de los gambusinos, el material humano y documental, a fin de localizar las pepitas de oro con las que se construirá la columna vertebral de un acontecimiento que debía contar con los actores/personaje y los pasajes biográficos capaces de reconstruir el pasado inmediato, es decir, los avatares de la dictadura cuyas consecuencias se ven reflejadas en los jóvenes protagonistas de la posdictadura.

[L]a relación de nuestra generación con ese pasado. Carla muestra los problemas de reconstruir la verdadera historia de un padre [un guerrillero] muerto en combate, sobre el que se perdieron casi todos los rastros; y Vanina, muestra los avatares de una hija que descubre que su padre [un oficial de inteligencia] robó a su hermano de la ESMA. (Jaroslavsky, 2010b).

Más allá del fascinante proceso que precede a la apertura del telón, el interés respecto a Biodrama y Teatro documento se centra en la recepción, en las preguntas que algunos críticos se hacen respecto a cuál es la respuesta del público, de qué manera se establece el fenómeno teatral por excelencia, esto es, en la dialéctica convivial, en eso que

---

<sup>1</sup>Vallejos (2013).

enuncia Lola Arias de su obra *That Enemy with*, inspirada en entrevistas con las gemelas Esther y Anna Becker, y en las historias y estudios científicos sobre gemelos; porque, a fin de cuentas, ¿qué es el teatro sino los dos lados de un espejo?

[El teatro] hace visible lo que significa tener un doble: verte desde afuera todo el tiempo o tomar decisiones a favor o en contra del otro. [...] una canción sin fin, una carta de amor al alter ego, un discurso de dos voces que comparten recuerdos, pensamientos, miedos, ficciones [...] monólogo en estéreo que habla sobre cómo construimos nuestra identidad en el espejo del otro. (Jaroslavsky, 2010c).

Relatividad pura, punto de vista del observador que mira desde su personal contexto de experiencia.

[E]n Argentina el público conoce las historias pero se sorprende por la forma de contarlas, [...] por el cruce de lo personal y la historia del país. (Jaroslavsky, 2010).

Sensación de bumerang, de apropiamiento llevado a las últimas consecuencias, es decir, al intercambio de lugares con el otro, con los otros. No otra cosa consiguen transmitir los biodramas *Mi vida después* y *El año en que nací* que Lola Arias dedica a esas personas vivas que, desde las perspectivas de la posdictadura argentina y chilena, revisan, analizan y reflexionan las repercusiones o consecuencias que la vida de sus muertos les ha heredado.

En Europa el público no podía creer que lo que los actores contaban era realmente la historia de nuestro país durante la época de la dictadura. Les parecía irreal, como una película siniestra o un cuento violento y absurdo... Y a la vez, estaban muy conmovidos de escuchar la historia de una generación que carga con la historia de otra generación, cuyos rastros están borrados, incompletos. (Jaroslavsky, 2010d).

Pensar que los destinatarios locales sean los únicos destinatarios o que, por ejemplo, el público alemán o español, igualmente castigado por el autoritarismo, permanece impávido y le resulta ajena una realidad viva en la que confluyen antecedentes hartamente reconocibles, es tanto como negar la índole ínsita del teatro, fenómeno comunicante por excelencia en el que lo virtualizado en escena incide en el espectador en virtud de su recepción y su respuesta.

Resulta obvio que, para los grupos de teatro chileno y argentino, sea una tarea urgente revisar en escena la dictadura –su dictadura–, una realidad que, por desgracia, no es exclusiva de los dos países del cono sur, sino que forma parte del imaginario traumático de prácticamente de toda América Latina, de forma que, cualquiera sea su origen, los espectadores latinoamericanos, provistos de su personal contexto de experiencia, no tienen más remedio que asociarse, es decir, verse reflejados e intercambiarse con la realidad aludida. A los mexicanos, pongamos por caso, les hace

reflexionar en una dictadura no tan distante que, a pesar de los cien años transcurridos, sigue pesando en la conciencia y en el ánimo nacional.

En efecto, en México la dictadura nunca se ha ido del todo: Victoriano Huerta, lugarteniente de confianza de Porfirio Díaz, se queda en el gabinete de Francisco I. Madero y, en cuanto tiene oportunidad, lo asesina. Y si bien el intento de que el dictador regrese se frustra cuando Venustiano Carranza –al frente de un ejército llamado constitucionalista que tiene como divisa la bandera pirata y como lema “hasta el exterminio total”, y que por donde pasa despoja a los campesinos de sus cosechas y de sus animales domésticos, al grado de que el verbo ‘carrancear’ se convierte en sinónimo de latrocinio–, luego de derrotar a los movimientos verdaderamente populares encabezados por Villa y Zapata, asume la presidencia de la república, inaugurando un siglo de simulaciones democráticas que, recientemente, a fin de reivindicar su memoria, está promoviendo la posibilidad de que Porfirio Díaz, su cadáver, regrese a un territorio cuyas venas él contribuyó a abrir.

Aunque se refieren a una realidad localizable en Plaza de Mayo y en Villa Grimaldi, ver *Mi vida después*, presenciar *El año en que nací*, a los espectadores mexicanos les hace reflexionar en la Liga 23 de septiembre, en el EPR (Ejército Popular Revolucionario), en el EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional), en el crimen tumultuario de Tlatelolco, en las desapariciones forzadas y los asesinatos de la llamada Guerra Sucia, en el movimiento Eureka de Rosario Ibarra, en las Defensas Populares en Michoacán y Guerrero, en el operativo México Seguro que Vicente Fox implementó en la frontera de Tamaulipas y que derivó en la hoy llamada Guerra contra el narco. Situaciones todas ellas que el espectador mexicano encuentra poco tiempo después en *El rumor del incendio*, donde Laura Pardo es el testimonio biográfico de la realidad mexicana aludida en este párrafo.

Y ya que de interpretación abierta se trata, tomando en cuenta que tanto *Mi vida después* como *El año en que nací* son hipertextos que han sido contruidos a partir de las unidades biográficas que cada uno de los participantes aporta, fragmentos de vida que se conectan e imbrican con otros fragmentos o módulos o rizomas, formando una red, el espectador puede proceder no sólo leyendo en los intersticios –según aconseja Umberto Eco–, sino utilizándolos a modo de ventanas o links para aventurarse a navegar por un tejido de apropiación e intercambio tan libre como sus capacidades de enlace, relación y asociación le dicten.

***El rumor del incendio. Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán***

Nosotros mismos como sujetos inmersos en un proceso histórico, no solamente como personas con problemas individuales

Luisa Pardo

*El rumor del incendio y Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, de Lagartijas Tiradas al Sol, surgen en el panorama teatral mexicano de manera al parecer aislada y espontánea, si bien ya sabemos que la creación es una corriente bioquímica que hace eclosión mediante una irradiación de repercusiones inusitadas e impredecibles.

Desde 2003 comenzamos a desarrollar proyectos como mecanismo para vincular el trabajo y la vida, para borrar fronteras. Nuestro trabajo busca dotar de sentido, articular, dislocar y desentrañar lo que la práctica cotidiana fusiona y pasa por alto. No tiene que ver con el entretenimiento, nuestro trabajo es un espacio para pensar. (Luisa Pardo: s/f)

El título de los talleres que los líderes de Lagartijas Tiradas al Sol imparten en diversos foros, “Historia, biografía y documento”, es revelador del ideario social y artístico del grupo y es, justamente, en relación con ese derrotero ideológico y creativo que la aparente contradicción del fenómeno teatral cobra su dimensión más efectiva, una suerte de distanciamiento brechtiano que remite de inmediato a la reflexión y al intercambio del espectador con aquello que mira.

Por una parte, en su realidad práctica, en su carácter irrepetible, el teatro es siempre presencia y por eso mismo, es “siempre cierto”, funciona como documento de una acción que transcurre en el aquí y ahora del espectador; por la otra, el teatro es necesariamente fábula, ficción, alegoría. (Margulis: s/f).

Las obras de Lagartijas Tiradas al Sol comparten procedimientos de producción, hablan sobre personas específicas con nombre y apellido, están basadas en un trabajo documental, archivos, fotografías, videos. Esa alusión constante al documento hace que el espectador no pierda de vista la realidad, su realidad, a través de la realidad aludida en escena, en el caso de *El rumor del incendio*, una realidad que es producto de una investigación sobre las guerrillas mexicanas de los sesenta y setenta del siglo pasado y que involucra personalmente a Luisa, puesto que se refiere a la vida de Margarita Urías Herмосillo, su madre, quien fue guerrillera y a quien ella interpreta en la obra.

Apostamos por el teatro documental en la medida en que éste incide directamente en la percepción que otros tienen sobre la realidad, aunque sea una ficción. (Vargas, 2014a: 9)

Cabe decir, a favor del impacto de verdad palmaria contenido en la obra, que el

parentesco entre el personaje y la actriz sólo lo conoce el espectador al final, por lo que, además del efecto de distanciamiento mencionado, se produce otro, todavía más poderoso, el de una segunda lectura, suerte de rebobinado –similar al que experimenta el lector cuando, en las últimas páginas de *Cien años de soledad*, se da cuenta de que todo lo leído ya ha sido relatado en el manuscrito de Melquiades–, que nos hace ver a Luisa ya no actriz ni personaje, sino documento vivo.

[U]n *espacio biográfico* complejo, en el que todos estos recursos y géneros se relacionan, incluso, de forma paradójica. Según sostiene Leonor Arfuch, el escenario actual plantea un *crescendo* de la narrativa vivencial que abarca prácticamente todos los registros, generando hibridaciones, préstamos y contaminaciones de lógicas mediáticas, literarias y académicas; e incorporando la presentación biográfica de relatos de diverso tipo. (Margulis: s/f).

Mediante dispositivos escénicos complejos en los que los recursos se multiplican hacia lenguajes multimedia, entrevistas, testimonios, cartas, plantas, máscaras, maquetas, clips de televisión, maquillaje aplicado en escena y ocasionales cuerpos desnudos, Lagartijas Tiradas al Sol da vida a los documentales escénicos, *El rumor del incendio* y *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*.

Nos interesa presentar las cosas de manera documental. Pensar el pasado para poner en perspectiva el presente; aprovechar esa historia para mirar de otra forma al país, para contemplar el acontecer político, social y personal desde otras visiones. Vemos cómo se da la relación sobre la vida de individuos muy específicos. Nuestra idea es hablar sobre temas reales, porque nos interesa mucho que el público tenga no sólo opiniones sobre la historia que se le cuenta, sino una relación con ella. (Vargas, 2014b: 9).

Si la intención de *El rumor del incendio* es poner en perspectiva los movimientos guerrilleros que se desarrollaron en México durante la llamada Guerra Sucia, décadas de los '60 y '70 del siglo veinte –incluido por supuesto el movimiento encabezado por los estudiantes durante los aciagos días de 1968–, una vez que el espectador, ubicado en el arranque del milenio digital, amplía el espectro hacia derroteros hipertextuales, comienza a abarcar el movimiento neo-zapatista que estalla a mediados de los noventa en Chiapas y, por supuesto, el operativo militar México Seguro ordenado por Fox para atacar a los zetas en la frontera de Tamaulipas y que tuvo como consecuencia inmediata una proliferación cruenta de cabezas cortadas y una guerra generalizada en todo el país, en la que, supuestamente, se enfrentan sin tregua el Estado y el crimen organizado, situación de violencia e inseguridad que se ha prolongado de entonces a la fecha.

Revisar la historia del *Partido Oficial*, repensarlo, reflexionarlo. Este proyecto nació de cara a la elección presidencial del 2012, ante la incertidumbre del regreso del Partido Revolucionario Institucional (PRI) al poder presidencial después de 12 años de alternancia. Este proyecto es una construcción personal de un periodo que no vivimos en su mayoría: los 71 años de gobierno del PRI, de 1929 al 2000. (Lagartijas tiradas al sol).

Una tras otra, el espectador va mirando a través de las ventanas de una inagotable aventura de referencias e intertextos para, al influjo de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, visitar la historia del siglo veinte mexicano: La dictadura que no se va del todo al exilio de París, sino que permanece subterránea, socarronamente larvaria, asomando de tanto en tanto. La traición de Huerta. El régimen carrancista que instala una hegemonía clasista sobre los asesinatos de Villa y de Zapata. El PNR (Partido Nacionalista Revolucionario) que, por consejo de El Niño Fidencio, crea Plutarco Elías Calles para garantizar su Maximato y que, para fines prácticos, es el antecedente del PRI, un órgano que, *contrario sensu* de que Lagartijas tiradas al sola firme “fue un acto de «imaginación política» que terminó con un periodo en el que se llegaba al poder a partir de las armas”, sigue accediendo y manteniéndose en el poder mediante recursos criminales.

Como uno de los grandes logros del régimen priísta, se oficializaron en 1959 los libros de texto gratuitos. A través de ellos los mexicanos aprendemos, entre muchas otras cosas, Historia. Esa es la historia que llega a todas las escuelas públicas del país, esa historia es contada desde cierto lugar y de una cierta manera. Estos libros de texto gratuitos de historia contienen parte de la llamada *historia oficial*. (Lagartijas tiradas al sol).

Que *Derretiré con un cerillo* mencione el Libro de texto gratuito como estrategia para oficializar al gobierno priísta mexicano, sin duda le recuerda al espectador mexicano que en 1994 la candidatura de Zedillo se había vuelto inviable, luego de que, al frente de la SEP (Secretaría de Educación Pública) y para congraciarse con los vecinos del norte, éste intenta suprimir o por lo menos modificar las páginas que consignan la invasión norteamericana en el texto gratuito de historia. Se hacía necesario entonces idear una estratagema maquiavélica para aupar a Ernesto Zedillo a la presidencia y de esa manera garantizar que de entonces a la fecha, el salinato se mantenga en el poder, aunque ello haya implicado montar un simulacro de dos sexenios de alternancia.

La siniestra jugada de tres bandas consistió en generar, primero, una rivalidad irreconciliable entre Manuel Camacho Solís –negociador con plenos poderes en el levantamiento del EZLN– y Luis Donald Colosio –candidato por el PRI a la

presidencia– y luego, asesinar a éste último cuando durante la campaña aumenta su popularidad y él se niega en abandonar la contienda. La ‘imaginación política’ no ha logrado todavía terminar con el periodo en el que se llega al poder a partir de las armas.

Nos sentimos inmersos en una profunda desazón. Enfermos. En un país en el que nos hemos vuelto insensibles a la desigualdad y a nuestro parecer incapaces de configurar proyectos políticos portadores de esperanza. La indignación, la resistencia, la protesta, el desvío, la revuelta y la insurrección se nos presentan como cosas del pasado. Este proyecto está lejos de ser una arenga para tomar las armas, este proyecto es una tentativa por recuperar la idea de utopía y la posibilidad de crear nuevos pensamientos que nos permitan imaginar mundos más justos. (Lagartijas tiradas al sol: s/f).

## Bibliografía

### Fuentes

- Pardo, L. <http://lagartijastiradasalsol.blogspot.mx/p/el-rumor.html>  
 ----- <http://lagartijastiradasalsol.blogspot.mx/p/derretire.html>  
 Rodríguez, G. <http://lagartijastiradasalsol.blogspot.mx/p/el-rumor.html>  
 ----- <http://lagartijastiradasalsol.blogspot.mx/p/derretire.html>

### Estudios

- Bonfil Batalla, G. (1980). “Historias que no son todavía historia”, en Carlos Pereyra et. al., *Historia ¿para qué? Siglo XXI*, México: 227-245.
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Argentina: DocumentA/Escénicas.
- Dubatti, J. (2014). *El teatro de los muertos. Filosofía del teatro y epistemología de las ciencias del teatro*. México: Libros de Godot.  
 ----- (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Jaroslavsky, S. (2010). “Una sola vida”, en <http://www.alternivateatral.com/nota485-una-sola-vida>. Acceso: 1 de enero de 2015.
- Lagartijas Tiradas al Sol (s/f). <http://lagartijastiradasalsol.blogspot.com.ar/p/el-rumor.html>. Acceso: 1 de enero de 2015.
- Margulis, P. (s/f) “Actuar la propia vida. Algunas reflexiones sobre el teatro documental.” Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/407/335>. Acceso: 1 de enero de 2015
- Pardo, L. (s/f). *NOSOTROS/US*. En <http://lagartijastiradasalsol.blogspot.com.ar/p/nosotros-us.html>. Acceso: jueves 1 de enero 2015.
- Vallejos, S. (2013). “Lola Arias: ‘La ciudad te entrena para ser indiferente’.”, *La Nación*. Buenos Aires. 13 de julio. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1600567-lola-arias-la-ciudad-te-entrena-para-ser-indiferente>. Acceso: 1 de enero de 2015.
- Vargas, Á. (2014). “Lagartijas tiradas al sol, teatro que incide en la realidad desde hace 10 años.” *La Jornada*. Fecha: lunes 26 de mayo: 9.

# Copi y el inicio de la contracultura en el teatro argentino

María Laura Moneta Carignano

Universidad Nacional de Rosario / Ministerio de Educación de Santa Fe

lauramoneta13@gmail.com

**Resumen:** El objetivo de este trabajo es describir y establecer los rasgos más importantes de la poética teatral de Copi a través del análisis de algunos de sus textos más representativos. Interesa resaltar cómo los procedimientos teatrales que inauguran sus obras forman parte de toda una tendencia del teatro de los años '70 y '80 vinculado a formas de la contracultura y del *underground*. Copi puede pensarse, entonces, como referente ineludible y, probablemente, a pesar de su exilio y censura, como uno de los autores que abren una línea alternativa en la literatura y el teatro argentino posdictatorial. El uso de la parodia, el suplemento y su extrema sensibilidad camp revisan de manera insolente y disidente tópicos relacionados a la identidad, tanto nacional como sexual y cuestionan irónicamente las formas del teatro canónico. Difícil de encasillar, bizarro y provocador, Copi reaparece tarde en la literatura y el teatro argentino debido a la censura que sufrieron sus textos y a la falta de traducción. Visto desde hoy, su obra reorganiza el campo cultural y permite pensar varias estéticas y autores contemporáneos como epígonos de él.

**Palabras clave:** Copi – contracultura – camp – suplemento- teatro argentino

**Abstract:** The aim of this work is describing and establishing the most important characteristics of Copi's theatre poetics through the analysis of several of his most representative texts. It is interesting to highlight that the theatrical procedures inaugurated by his work are part of a complete trend in the theatre of the 70's and 80's connected to the counterculture and underground expressions. Copi could be thought then, as unavoidable reference and probably, in spite of the exile and censorship, one of the artists that opens an alternative tendency in literature and post-dictatorship Argentinean theatre. The use of parody, supplement and his extreme Camp style go through topics related with national as well as sexual identity in an insolent way, and questions ironically the canonical theatre style. Difficult to categorize, bizarre and provocative, Copi reappears late in Argentinean literature and theatre due to the censorship his texts suffered and the lack of translation. From today's point of view his work organizes the cultural field and allows considering different aesthetics and contemporary authors as his "epigoni".

**Keywords:** Copi – counterculture –camp – supplement – Argentinean theatre.

## Introducción

“al fondo de la literatura mala, para encontrar la buena, o la buena nueva”

César Aira

La obra de Copi nos llegó tarde. El exilio, la censura y el hecho de estar mayormente escrita en francés hizo que su obra fuera realmente conocida, valorada y estudiada en Argentina recién a partir del 2000, década en la que se tradujo y publicó su obra, junto con el comienzo del interés de la crítica. Algunas fechas merecen recordarse con respecto a su producción: Copi empieza a publicar primero teatro, en 1968, con *La jornada de una soñadora* (escrita en español) y, en 1969, *Eva Perón* (escrita en

francés); y narrativa en 1973 con *El uruguayo* (también en francés). Sus últimos libros fueron: la pieza teatral *Una visita inoportuna* y la novela *La internacional Argentina* de 1988. Copi muere en París en diciembre de 1987 por complicaciones sufridas por el Sida.

Aunque nos referiremos en este trabajo, fundamentalmente, al Copi dramaturgo, merece llamar la atención sobre el carácter multifacético de la obra de Copi, quien se inicia en el arte, antes que como escritor, a través del trabajo actoral y de sus historietas, entre las que cabe destacar *La mujer sentada*. Con respecto a su vínculo con el teatro, Copi comienza en París en 1962 conformando un grupo llamado *Pánico* del que participan también otros inmigrantes y exiliados latinoamericanos: Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky, Victor García, Jorge Lavelli, Jérôme Savary y el francés Roland Topor. La propuesta del grupo consistía en la presentación de “acciones teatrales”, llamadas por ellos “*Efímeros pánicos*”, ligadas claramente a una estética de la improvisación, lo bizarro y lo *freak*. Las “acciones” partían de un esquema argumentativo básico en el que se destacaba el uso de objetos destinados a producir una atmósfera enrarecida, relacionada al terror, lo bizarro y lo kitsch, con cuotas importantes de humor. En el escenario, había desde instrumentos odontológicos y quirúrgicos y muñecas desmembradas, hasta trozos de carne y sangre. Con ciertos elementos que los vinculaban a la *performance*, los actores comenzaban repartiendo estos objetos siniestros entre el público, al tiempo que vinculaban lo horroroso a lo festivo desacralizador.

Algo de estas primeras participaciones actorales, y de los *Pánicos*, marca la dramaturgia de Copi, en aquello que tienen sus piezas de mezcla insolente entre lo siniestro y lo bizarro, entre *lo grotesco* y *lo trágico*, entre lo humorístico y lo improvisado e inacabado. Habrá que agregarle ciertos tópicos de los que se encargan sus textos teatrales y que lo distancian de esa primera experiencia: la vuelta insolente a la historia y la tradición argentina (*La sombra de Wenceslao* y *Cachafaz* son obras en las que se retoma el grotesco y el criollismo rioplatense de manera paródica y suplementar<sup>1</sup> y la famosa *Eva Perón* en la que la figura política asume la condición *camp*

---

<sup>1</sup> La categoría de suplemento, la tomamos de Silviano Santiago. Según el crítico brasileiro, el “suplemento” modifica el sentido del texto anterior, al que se “monta” barrocamente, sin intenciones de destruirlo como la parodia moderna, sino de encontrarle nuevos sentidos. Se trata de una práctica “tautológica” que se diferencia de la simple referencia a un texto anterior, es decir, de los típicos procedimientos de *mise en abîme*, ya que lo que parodia es, en realidad, el “código formal” que sustenta la escritura anterior y le confiere autoridad, subrayando de este modo su carácter de letra muerta, lugar común, convención.

y satíricamente inapropiada que provocó los primeros escándalos de su trayectoria). También, la temática gay, abierta, ostentosa y políticamente incorrecta, visibilizada desde una perspectiva más *queer* y *abyecta* que desde el lugar de la “militancia identitaria de minorías sexuales” y cuyo ejemplo más cabal sería *El homosexual o la dificultad de expresarse*.

Obras como *El refri* o *Cuatro gemelas* son ejemplos insoslayables de algunas de las características más notorias de su dramaturgia y de su poética en general, ligadas al mundo poco realista de las historietas, entre las que resaltan: la lógica de lo absurdo, la abolición de cualquier verosímil lógico-causal vinculado a la construcción de la representación realista y de la temporalidad teatral, la construcción de personajes planos, sin profundidad psicológica, la velocidad y multiplicidad de acciones, la falta de resolución o de conflicto central, lo inconexo de los acontecimientos, lo delirante, el tratamiento brutal, irreal y humorístico de la violencia y de lo trágico, lo inacabado y lo “poco serio” en general, que relacionan su estética a *líneas alternativas* del teatro y de la literatura que surgen hacia finales de los 70 y que se profundizarán a partir de la década de los 80.

### **Las lecturas inaugurales**

Los prólogos a las primeras traducciones de sus textos son una referencia importante para comenzar a pensar los rasgos de su poética. En este sentido, cabe recordar el prólogo a *Una visita inoportuna* de Osvaldo Pelletieri, titulado “Copi: un argentino y sus ‘comedias de muerte’ europeas”, en el cual el crítico afirma que “resulta imposible ubicar su obra dentro del discurso teatral argentino. Su teatro se incluye, aunque de manera tardía, dentro de la textualidad europea tardía” (1993: 8), afirmación que se enlaza a una serie de postulados en torno a la “inclasificabilidad” de su obra en el canon argentino y que discutiremos.

El problema de la “argentinidad” de la obra de Copi aparece como problema crítico en varios estudios sobre su obra, pero es en el excelente prólogo a la reciente edición de las obras completas de Copi en español hecho por María Moreno, en el que la pertenencia de Copi a la tradición literaria argentina queda completamente establecida a partir de la argumentación que la crítica realiza y de la que destacamos los siguientes aspectos: el trabajo de Copi con la gauchesca, su relación (o falta de relación) con Borges y su parodia de los mitos argentinos, así también como el pensar la identidad y el origen desde otro punto de vista –fundamentalmente, con respecto al texto

que podría pensarse como simulacro autobiográfico: *Rio de la Plata*—. Según Moreno, en Copi “el saber sobre una identidad, en este caso la del origen, sería mortífero, lo que volvería peligrosa cualquier identidad” (2010: 11). Para Moreno –como para otros trabajos críticos recientes – la obra de Copi es argentina, no tanto por el origen natal del autor, sino por los “efectos sobre el canon” y el trabajo paródico sobre la tradición.

Otro artículo importante en la aproximación crítica a la obra de Copi es el de María Alejandra Minelli, titulado *De cómo devenir “condenaditos”. El arte de producir figuras de escritor (Argentina 1938 - 1995)*, que además de proponer la denominación de condenadito, traza una relación con la contracultura de los años 80 (del teatro de *Batato Barea*, al rock de los *Redonditos de Ricota* y de revistas como *Cerdos y Peces*) y con la serie, por ella propuesta, de escritores: Puig – Copi – Lamborghini – Aira – Perlongher, como integrando “una confluencia de estéticas que se distancian de las corrientes más confirmadas de la cultura argentina y de los modos de enunciación y representación de la contracultura militante de los años 60 y 70” (2001: 149).

Otra lectura inaugural de la obra de Copi es la que realizó César Aira en el ensayo dedicado al autor, en el que Aira vincula a Copi con el barroco por la noción de “mundo dentro del mundo”:

Las Viejas Travestis. En este hermoso cuento miliunanochesco ya estamos plenamente en este “mundo dentro del mundo” que es la escena gay en la que Copi encontró su destino barroco. En adelante el universo a medias autónomo de las “locas” será su Teatro del mundo, lo que el cristianismo fue para Calderón: el triunfo será hacer sublime esa irrisión. (Aira, 1991: 48)

Damián Tabarovsky, marcando una línea diferente de interpretación y aportando una mirada nueva de la obra de Copi en la crítica literaria reciente, desarrolla la hipótesis de que la obra de Copi posee *efectos abstractos*, lo que lo hace participar de cierto canon alternativo de la literatura contemporánea argentina que el crítico llama “*literatura de izquierda*”.<sup>2</sup> La abstracción está ligada según Tabarovsky a procedimientos que él llama de radicales:

---

<sup>2</sup> Con esto el crítico hace referencia a: “la literatura de izquierda no remite a la literatura hecha por escritores de izquierda, que pasaron por la izquierda o que aún dicen ser de izquierda. Buena parte de la literatura hecha por escritores de izquierda es, en términos literarios, conservadora, reductora, simplista. De izquierda no tienen ni siquiera su relación con el mercado. Desde el boom para acá, la inmensa mayoría de los escritores de izquierda adoptan las posiciones más meritocráticas, menos cuestionadoras del orden establecido. Al igual que los escritores conservadores, los de izquierda se vinculan con el mercado de la misma manera que con los textos: de manera normativa, convencional, llenos de golpes bajos. En cambio para la literatura de izquierda la situación es la inversa. Se relaciona con el mercado y con el texto de una sola manera: de manera antijerárquica” (Tabarovsky, 2004: 48).

(...) la literatura se vuelve radical cuando escribe contra la narración. La literatura que me interesa no despliega (la temporalidad, el sentido, el discurso) sino que suspende (la temporalidad, el sentido, el discurso), anuncia que algo se ha detenido, algo que escapa a la cadena lingüística, que la pone en cuestión; anuncia la emergencia de la singularidad, la llegada del futuro. La literatura da cuenta del relato de la sustracción del relato (Tabarovsky, 2004: 63).

Consideramos que varios de los postulados de Tabarovsky son pertinentes para pensar la literatura contemporánea y la obra de Copi en particular. De todos modos, creemos que aquello que él llama *efectos abstractos* son aspectos de líneas de la literatura actual que, a nuestro ver, pueden también ser leídos a partir del bagaje teórico del neobarroco, en el sentido en el que Severo Sarduy (1999) estableció los aspectos de esta estética de lo posmoderno latinoamericano, entre los que se destaca la *artificialidad* y la *simulación*, conceptos estos que creemos nombran lo mismo que Tabarovsky llama de abstracto.

### **Copi y los procedimientos neobarrocos**

Siguiendo la argumentación de Aira, nuestra hipótesis de lectura vincula la obra de Copi al neobarroco, retomando el barroco de Calderón como “mundo dentro del mundo”. Si este es un primer aspecto a apuntar, no se agotan ahí las cuestiones que permiten la lectura de la obra de Copi a partir del neobarroco. Algunas de las características de este abordaje pueden ser resumidas en: la cuestión del simulacro y de la artificialidad (cuyos procedimientos textuales serían la proliferación, la metaforización oscura, la amplificación), la relación del arte con la cultura de masa (en la valoración y apropiación que el neobarroco hace del *kitsch* y del *camp*), la estimación de la superficie (y de la superficialidad) en detrimento de la profundidad y de la esencia, la fascinación con el ornamento y el detalle, el uso de la parodia en un sentido positivo y suplementar (diferente del escarnecedor moderno), la redefinición del problema de la identidad (tanto sexual como cultural y nacional) marcada por una mirada destructora que mina las certezas y las clasificaciones, la introducción de los problemas de género (en este caso, de la homosexualidad masculina), la postulación de un arte “leve” e irrisorio que se vanagloria de lo banal y del mal gusto, la postulación de un arte “menor” que se sabe destituido de “aura”, el abandono de la visión utópica del arte como transformador de lo social, produciendo, por el contrario, una cierta utopía estética que enfatiza el carácter artificial de todos los códigos – lo que, en las palabras de Sarduy, se puede definir como “arte hipertélico”–

Suspensión de la temporalidad y quiebra del sujeto son procedimientos que pueden ser constatados en la obra de Copi y en diferentes niveles de análisis, desde las temáticas hasta los procedimientos textuales que estructuran las obras, específicamente. La ruptura de la temporalidad en Copi es uno de los recursos en los que la crítica insistió más fuertemente como rasgo innovador y característico de su poética. Si revisamos cualquiera de sus piezas teatrales o novelas y cuentos, se percibe la falta total de causalidad y la desconexión entre los hechos. Una de las escenas que marcan fuertemente esta ruptura de la linealidad y la verosimilitud causal del relato es aquella, típica en su obra, que hace morir y revivir a personajes dentro de una misma pieza o historia, negándose a respetar cualquier lógica tradicional de representación mimética. A Copi le encanta matar a un personaje para hacerlo reaparecer en el capítulo o la escena siguiente sin ningún tipo de explicación.<sup>3</sup>

Una de las obras que mejor ejemplifica este procedimiento de matar-resucitar a los personajes –y negar, así, cualquier convención realista sobre el tiempo– es la obra *Las cuatro gemelas*, en la cual los dos pares de gemelas (Maria, Leila, Enredadera y Joséphine) sufren una serie de muertes y resurrecciones provocadas por drogas y armas que hace que el calificativo de absurdo resulte insuficiente. Se trata, más precisamente, de una *estética del escándalo*, de la falta absoluta de respeto a los principios de consecución y consecuencia. No sólo esta pieza sirve de ejemplo; todos los textos de Copi se estructuran de esta manera, desarticulando, o mejor, desconociendo el principio de linealidad y causalidad fabular, presentando en vez, una serie de acontecimientos unidos entre sí por el “disparate”.

Se trata de una escritura que abandona toda intención imitativa y que “*excede*”,<sup>4</sup> que artificializa al punto de borrar la posibilidad de reconocimiento del original, o mejor, que cuestiona la relación entre copia y original, llamando la atención sobre su propia exposición. Importa aquí detenernos en la cuestión de la auto-exposición de la escritura para diferenciarla de lo que la crítica llama de metalenguaje. En la estética neobarroca y posmodernista, la centralidad de la teatralidad direcciona la mirada más para el *gesto* que para el *procedimiento*. En ese deslizamiento está la distancia que va

---

<sup>3</sup> César Aira llamó la atención sobre este aspecto de la obra de Copi: “El reino de la explicación es el de la sucesión causal, que crea y garantiza el tiempo. El relato reemplaza esta sucesión por otra, por una intrigante e inverosímil sucesión no-causal”, por una pura sucesión de espectáculos inconexos” (1991: 54).

<sup>4</sup> En el sentido en que Sarduy explica que el travesti no imita, sino que excede en su representación de la mujer. Sarduy toma al travesti como metáfora del arte neobarroco y como ejemplo de lo que es la simulación.

del modernismo y la vanguardia al posmodernismo y el neobarroco. Más que reflexionar sobre su propia construcción, como lo hacían los textos modernos, los textos neobarrocos y posmodernos apuntan hacia la *performatividad*, problematizando así aspectos diferentes del acto creativo. En esto, la figura del travesti (tan evocada por Sarduy para pensar lo neobarroco y tan trabajada por Copi en muchos de sus textos) también colabora para pensar este aspecto ya que, como apuntamos, está en su exceso performativo y no imitativo la clave para entender su *modus operandi*. Es que el travesti –y, por extensión, los hechos artístico-culturales– sirve como paradigma para pensar la relación entre copia y original que la cultura de masa vino a poner en primer plano.

No caben dudas de que varios de los aspectos de la escritura de Copi ya señalados por la crítica se vinculan directamente a lo que Sarduy teorizó en torno a la simulación y al simulacro, entre los que destacamos, en principio, el uso del *kitsch* y de la cultura de masa, la performatividad *camp*, el carácter discontinuo, fragmentado y nada mimético de sus textos, la utilización del *pastiche*<sup>5</sup> o reciclado de estilos fuertes, la postulación de una estética anti-representativa, que pone en evidencia el abandono de un arte que piensa ingenuamente la relación entre el referente y el signo, entre la realidad y la literatura, y apuesta, por el contrario, al trabajo con los materiales y problemáticas propias de la condición posmoderna, es decir, al papel del arte en una cultura saturada de lenguajes, en la cual lo que está en juego es, precisamente, no la cuestión de qué representar y sí la de cómo hacer para que el arte trabaje activamente dentro de esa multiplicación de representaciones o, más simplemente, cómo hacer literatura dentro de la cultura del simulacro. La cuestión de la poética de Copi como anti-representativa y fuertemente atravesada por la lógica del simulacro y de la simulación es un aspecto central para vincularlo al neobarroco.

---

<sup>5</sup> El concepto de *pastiche* lo tomamos del crítico brasileiro Silviano Santiago que lo define en contraposición a la parodia moderna: “Eles (os modernistas) tinham que se afirmar pelo escárnio, pelo deprecio, ou seja pela negação da tradição. (...) A paródia era o que eles tinham para trabalhar a nossa memória. Mas esse não é o caso da minha geração: ela trata da tradição modernista, e com o maior prazer(...). Nesse sentido, a reação à tradição não pode ser mais a paródia, mas também ela não pode ser só de reverência, senão não existo, nós não existimos. Era preciso buscar uma maneira de trabalhar as brechas do modernismo. Suas lacunas. Certos tabus. E de trabalhar os medos, até mesmo, as insuficiências modernistas. Uma das maneiras de entrar nessas brechas sem causar maior escândalo, sem querer destruir ou ser iconoclasta, é através do *pastiche*. (...) É ao mesmo tempo uma reverencia e um gesto suplementar” (Santiago, 1991: 5).

## Nueva figura de escritor y contracultura

Escritores como Copi encarnan lo que la crítica María Alejandra Minelli ha llamado de escritores “*condenaditos*” –figura que se distancia fuertemente de otras representaciones del escritor propias de la modernidad– cuya auto-representación está siempre configurada a partir de diferentes campos culturales (no ya solamente el mundo de “las Letras”) y que pertenecen al ámbito de la *contracultura* y del *under*, como ser: el mundo del rock, de la noche y las drogas, de las revistas culturales no académicas, del teatro callejero y *under*, propio del ambiente cultural posdictatorial de los años 80. Copi puede ser pensado dentro de ese paradigma que trabaja la relación entre política y arte de una manera completamente diferente de como lo hacía la cultura de izquierda de los 70, fundamentalmente, por la actitud de *resistencia afirmativa*. En relación con esto, Florencia Garramuño expresa que:

A través de diferentes estrategias y dispositivos, (...) algunos textos paradigmáticos de esos años organizan un mapa de diferentes formas en que la desconfianza y la desilusión en esos presupuestos modernos no derivan en el silencio o la apatía – o en el “abandono del arte” en términos absolutos -, sino en distintos tipos de búsquedas por una cultura alternativa cuya función crítica pasara por otras formas de la resistencia. Además del paso a la actividad política de muchos artistas e intelectuales, la revalorización del cuerpo y la sexualidad, de lo cotidiano y de la experiencia señala en otros de ellos una voluntad por politizar otros espacios, reformulando con esas exhibiciones las formas de hacer política y transformando a su vez la relación entre cultura y política (Garramuño, 2009: 65)

Los aspectos que Minelli (2001) marca de esta nueva figura de escritor son: una imagen de escritor que transgrede la “*ciudad letrada*” y las identidades sexuales normalizadas y que en los textos literarios de estos autores diseñan la figura del escritor de manera hiperbólica y ridícula, lo que termina quitándole valor y seriedad. En este tipo de representaciones, los “*condenaditos*” suelen ocultar la propia formación literaria y marcar con énfasis el fuerte vínculo con la cultura de masa, lo que los aleja no sólo de las representaciones propias de la cultura letrada, sino de formas más radicalizadas, como la figura del “*escritor maldito*”.

En el caso particular de Copi, estos rasgos son notorios, lo que lo hace, de alguna manera, funcionar como precursor de muchos de ellos, como una especie de padre de esta línea alternativa y “menor” de la literatura argentina. En todas las entrevistas que le hicieron, siempre que le preguntan sobre la relación de su obra con tendencias o escritores consagrados, Copi simula desconocimiento, como si no fuese un lector o conocedor de la tradición literaria y teatral. El tono de sus respuestas es poco

serio y tiende a desprestigiar, por un lado, la centralidad jerárquica del mundo de las letras dentro del campo cultural, y por otro, promueve una imagen de artista fuertemente vinculada con la contracultura y la cultura de masa (en su caso, con la historieta y el teatro *under*).

Además, Copi realiza un procedimiento típico de la literatura y el teatro posmodernista: sus personajes principales siempre tienen el mismo nombre que él (o una versión en anagrama, como *René Pico*) y siempre son escritores, actores o dibujantes de historietas, lo que de hecho él es en la vida real. Este rasgo falsamente autobiográfico –que lo asocia prematuramente a las “literaturas del yo” – se relaciona también con la simulación, el simulacro y la tendencia hacia lo narcisístico, propio de la literatura y el teatro posmodernista. Tres son los ejemplos más claros de este procedimiento: el personaje principal de *La Internacional argentina*, el personaje principal de *La vida es un tango*, el del cuento que pertenece al libro *Virginia Woolf ataca de nuevo* y que se titula *¿Cómo? ¡Zis! ¡Zas! ¡Amor!* y el personaje de su obra final *Una visita inoportuna*, especie de parodia anticipada de su propia muerte, en la que teatro y vida, realidad y ficción, autor y personaje juegan a la confusión barroca y a las paradojas de la representación.

### **El epígono de las estéticas bizarras**

En un libro clásico sobre la literatura del período que llamamos de posdictadura, titulado *La novela argentina de los años 80*, Roland Spiller (1991) hace una distinción entre las líneas más importantes de ese período (que se superponen y complementan entre sí) e incluye entre ellas la que pertenece a lo “menor” y a la corriente posmodernista, entre los que se encuentra, de manera central, Copi. Según Spiller, hay cinco corrientes: la vertiente no ficcional (Rodolfo Walsh, David Viñas, Carlos Domínguez), la que acoge la vertiente posmoderna (Copi, Aira, Guebel, Gusmán, Laiseca, Libertella, Pauls), la picaresca urbana (Jorge Asís, Bernardo Kodón), la de Puig y, finalmente, la de Saer y Piglia (como una literatura que se canoniza rápidamente y que se caracteriza por la mezcla de discursos: ensayo y ficción, historia, filosofía y política).

Los diferentes aspectos que trabajamos de la obra de Copi demuestran en qué cuestiones su obra produjo cambios y “cortes” disonantes en relación a los paradigmas, gustos y concepciones de lo que es o debe ser la literatura y el teatro desde la óptica de la modernidad (pero también sobre la identidad sexual y cultural, el papel de la tradición

y de la cultura de masa, así también como la figura del escritor) que permiten dar cuenta de nuestra hipótesis central: que Copi representa un ejemplo crucial de las tendencias posmodernistas y neobarrocas de la literatura y el teatro contemporáneo argentino, siendo a su vez, aquel que de alguna manera inaugura esta línea bizarra y alternativa de la literatura actual. Expresiones teatrales que marcan la cultura posdictatorial de los años 80, como el Parakultural y Batato Barea, y figuras performáticas de los 90 y 2000, como Naty Menstrual y Susy Shock pueden pensarse en una serie dentro del teatro posdictatorial en la que Copi aparece como referencia ineludible y reorganiza el campo teatral contemporáneo.

## Bibliografía

### Fuentes

- Copi (2004). “El homosexual o la dificultad de expresarse”, en *Copi: El homosexual o la dificultad de expresarse*. Trad. Joani Hocquenghem. México: Ediciones El milagro. Consejo Nacional para la cultura y las artes.
- (2004). “Las cuatro gemelas”, en *Copi: El homosexual o la dificultad de expresarse*. Trad. Joani Hocquenghem. México: Ediciones El milagro. Consejo Nacional para la cultura y las artes.
- (2004). “Loretta Strong”, en *Copi: El homosexual o la dificultad de expresarse*. Trad. Luis Zapata. México: Ediciones El milagro. Consejo Nacional para la cultura y las artes.
- (2004). “El refri”, en *Copi: El homosexual o la dificultad de expresarse*. Trad. Luis Zapata. México: Ediciones El milagro. Consejo Nacional para la cultura y las artes.
- (1997). *La Pirámide*. Trad. Damian Tabarovsky. Revista *Confines*. 4: 139-156.
- (1978). *El Baile de las locas*. Trad. Alberto Cardín. Barcelona: Anagrama.
- (1989). *La Internacional Argentina*. Trad. Alberto Cardín. Barcelona: Anagrama.
- (1989). “Autorretrato de Goya”, en *Las viejas travestis y otras infamias*. Trad. Alberto Cardín y Enrique Vila Matas. Barcelona: Anagrama.

### Estudios

- Aira, César (1991). *Copi*. Rosario: Editora Beatriz Viterbo.
- Chiampi, Irlemar (1998). *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva.
- Garramuño, Florencia (1997). *Genealogías culturales*. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991). Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gundermann, Christian (2007). *Actos melancólicos. Formas de resistencia en la posdictadura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Link, Daniel (2006). *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*. Buenos Aires: Entropía.
- (2005). *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Grupo editorial Norma.
- Ludmer, Josefina (Comp). (1994). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Minelli, M. Alejandra (2001). “De cómo devenir ‘condenaditos’. El arte de producir figuras de escritor (Argentina 1983-1995)” en Lasarte Valcárcel (coord.): *Territorios Intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina*. Caracas: Fondo editorial La nave va: 149-163.
- Montaldo, Graciela. (2004). “Un caso para el olvido: estéticas bizarras en la argentina”. Revista *El matadero*, N° 3, Corregidor.

- Pellettieri, Osvaldo (1993). Introducción a “Copi: un argentino y sus ‘comedias de muerte europeas’”, en *COPI. Una visita inoportuna*. Buenos Aires: Colección las obras y sus puestas. Fundación del teatro San Martín: 7-12.
- Prieto, Martín (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Santiago, Silviano (1991). “Entrevista”. *Suplemento Literário, Minas Gerais*, 03 de agosto: 2-4.
- (1989). “Poder e alegria”, en *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras: 13-27.
- (1989). “Prosa literária atual no Brasil”, en *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras: 28-43.
- Sarduy, Severo (1999). *Obra Completa*. Madrid: ALLCA XX. Serie: Col. Archivos.
- Sontag, Susan. (1969). “Notas sobre Camp”, en *Contra la interpretación*. Barcelona: Barral.
- Spiller, Roland (comp). (1991). *La novela argentina de los 80*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- Tabarovsky, Damián (2004). “La crisis desde adentro”, en *Literatura de Izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo.

## **Formas biodramáticas, liminalidad y convivio en *Acrobates y Cuisine and confessions*, espectáculos programados en el VII Festival Polo Circo**

**Ezequiel Obregón**  
**Área de Investigación en Ciencias del Arte**  
**ezequielobregon@yahoo.com.ar**

**Resumen:** Por su vasta tradición, el circo no ha dejado de reformularse y redefinirse, sobre todo en los últimos veinte años. A partir de la experiencia del Cirque du Soleil, es más evidente la proliferación de compañías a nivel internacional que han ido construyendo nuevas poéticas circenses alejadas de las rutinas clásicas. El Festival Polo Circo nos ha permitido reconocer buena parte de estas nuevas poéticas. En su más reciente edición, se ofrecieron dos notables espectáculos en donde la famosa dicotomía eros y thánatos cobra un rol central. Analizaremos fundamentalmente las formas biodramáticas, la liminalidad y el convivio de los espectáculos *Acrobates* de la compañía francesa Le monfort y *Cuisine and confessions*, de la compañía canadiense Les 7 doigts de la main.

**Palabras clave:** circo – liminalidad – formas biodramáticas – convivio

**Abstract:** Throughout its vast tradition, circus has not stopped rethinking and redefining itself, particularly over the past twenty years. After the experience of Cirque du Soleil, the proliferation of international companies that inquire in new poetics, moving away from traditional circus routines has become more evident. The Polo Circo Festival in Buenos Aires has allowed us to recognize many of those new poetics. In its most recent edition, the Festival presented two remarkable proposals in which the famous dichotomy between eros and thánatos had a central role. We will analyze mainly the biodramatic, liminal and convivial forms in *Acrobates*, by the French company Le monfort, and *Cuisine and confessions*, by Canadian company Les 7 doigts de la main.

**Keywords:** circus – liminality – biography and theater – convivio

Con siete ediciones, el Festival Polo Circo se ha convertido en un espacio de atracción de gran magnitud, en especial para los amantes de las artes circenses. Se trata de un evento creado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, cuya gestión se hizo cargo de otros festivales ya consagrados y con varios años presentes en la agenda cultural de la ciudad (FIBA, BAFICI, etc.). El Festival Polo Circo no tuvo en sus primeras ediciones un acompañamiento masivo, pero poco a poco fue llamando la atención de un público ávido de acercarse a espectáculos de circo más experimentales, incluso, en algunos casos, más emparentados con la danza-teatro que con el circo tradicional. Con entradas gratis o muy económicas, talleres, ensayos abiertos y diálogos con artistas, la séptima edición mostró la que fue –hasta ahora– la mejor selección, que incluyó siete espectáculos internacionales y doce locales. En este trabajo nos detendremos brevemente sobre la presencia de formas biodramáticas en dos

espectáculos que formaron parte de la más reciente edición: *Acrobates y Cuisine and confessions*.

Comenzaremos por la primera. Alexandre Fournier y Matias Pilet, intérpretes de *Acrobates*, formaron parte del espectáculo *Totem de Cirque*, dirigido por Fabrice Champion. Champion fue un gran trapecista que en Barcelona sufrió un accidente. El artista ensayaba un trabajo de sincronización aérea llamado *Ola kala*, que en griego significa “todo va bien”. Lo que sucedió desmiente el título: Champion y un colega chocaron frontalmente y, mientras el segundo se recuperó, el primero quedó tetrapléjico. *Acrobates* cuenta con la dirección de Stéphane Ricordel y con imágenes y dramaturgia de Olivier Meyrou, quien además es el realizador de *Parade*, film que pudo verse en el último BAFICI y aborda el mismo caso.

En la obra, Fournier y Pilet realizan un conjunto de cuadros físicos de calidad sobresaliente, a los que se suma una serie de imágenes. En ellas aparecen registrados algunos encuentros que mantuvieron con Champion, quien –imagen mediante– parece poner a los actores a prueba desde una suerte de espacio *desterritorializado*. Pero el vínculo entre las imágenes y los dos performers no se limita a la oposición entre convivio y tecnovivio; por el contrario, asume una polisemia que no se agota en la presentación de opuestos. Las secuencias nos muestran a un Champion en plena forma y, más tarde, en silla de ruedas, en algunos encuentros de carácter lúdico que mantuvo con los actores. Esas imágenes se multiplican en varias pantallas que ascienden y descienden y que, en algunos momentos, se dividen y obligan al espectador a detenerse en detalles.

El espectáculo se resiste a ser reducido a la categoría “circo”, bien podría pensarse como *video-danza-teatro* a partir de una pérdida, de una ceremonia que recrea situaciones transitadas por el maestro y los alumnos. Las pantallas reconstruyen parte de esa pérdida, porque revelan algo que hubo pero ya no está. Los movimientos de los actores se alejan de la idea de repetición vinculada a la noción de *ensayo*, sobre la que volveremos más adelante. Son una serie de escenas en las cuales la mayor dificultad está dada por el piso inclinado, sobre el que ascienden y descienden para componer cuadros elaborados milimétricamente. La obra es eminentemente física y tiene una impronta conceptual. La temática de la amistad adquiere un lugar por demás relevante; a medida que avanza el espectáculo, el espectador comprende la cercanía ya no de los dos cuerpos, sino de aquel que muestra la imposibilidad de estar allí.

*Cuisine and confessions* es una obra de la compañía canadiense Les 7 doigts de la main, que se presentó 8 veces en Buenos Aires y ya cuenta con varios adeptos. No por nada, las entradas para sus presentaciones se agotaron rápidamente, aún cuando se llevaron a cabo en la carpa de mayor tamaño de Polo Circo. La compañía está integrada por siete artistas de diversas compañías, ex integrantes del Cirque du Soleil y, en este caso, contó con la participación de tres actores argentinos.

El espectáculo se compone de cuadros que fusionan el teatro físico, el humor, la música y la cocina. La obra busca enaltecer el vínculo convivial con la platea, a través de la permanente ruptura con la cuarta pared, la solicitud de espectadores para algunos cuadros humorísticos y el ofrecimiento, hacia el final de la obra, de la pasta y el pan de banana que cocinaron –cronómetro mediante– durante buena parte de la función. Como su título lo indica, la cocina es el núcleo temático del espectáculo y el tono confesional refiere a la transmisión de experiencias de vida vinculadas al orden de lo culinario. De esta forma, no sólo el componente visual y el sonoro cumplen una lógica centralidad, sino que también lo olfativo y lo gustativo adquieren en la obra un sentido específico.

La figura del trauma cobra un especial sentido en ambas propuestas: es central en *Acrobates* y algo más periférica en *Cuisine and confessions*, tan sólo porque se concentra en un cuadro en particular, cuyo grado de afectación, por su componente biográfico y político, resulta superlativo. En *El retorno de lo real*, Hal Foster elabora su idea sobre el trauma a partir de su vinculación con la idea lacaniana de lo real, señalada como aquello que está más allá de lo cognoscible y escapa al lenguaje, eso que no se puede simbolizar. Según el autor “Lacan define lo traumático como un encuentro fallido con lo real. En cuanto fallido, lo real no puede ser representado, únicamente puede ser repetido” (Foster, 2001: 136). Entonces, siguiendo la propuesta de Foster, es posible encontrar formas artísticas en la actualidad que se resisten a lo simbólico y, en consecuencia, construyen una vía de acceso a lo real. Resulta llamativo que en francés *répétition* signifique tanto *repetición* como *ensayo*. Percibido de esta forma, el trauma en ambos espectáculos no sólo se repite sino que también se perfecciona, se pone a prueba, señala la distancia entre lo representado y lo real.

En *Cuisine and confessions* hay un cuadro que se conecta con la idea de trauma tal como señalamos. Matías Plaul, uno de los intérpretes argentinos, narra parte de su historia, desde su infancia hasta el presente, intercalando su relato con la performance del número del palo chino. Se trata de un reconocido cuadro en donde el palo, ubicado de forma vertical, sirve para que el artista exponga su destreza física y, como

generalmente ocurre, se deslice con velocidad, deteniéndose poco tiempo antes de impactar contra el piso. Marcamos dos aspectos formales que cobran un sentido especial en su asociación con el material biográfico. En primer lugar, lo que el intérprete hace es “preparar” el número, “ensayarlo”, de alguna forma, lo que equivale a decir “repetirlo”, “perfeccionarlo”. En segundo lugar, poco antes de la última caída interviene parte del elenco para colaborar con su número. La sumatoria de otros integrantes de la compañía conlleva a la elaboración de un número de mayor destreza coreográfica. Entre el comienzo y el final, el público conoce la historia de su padre, a quien la dictadura militar secuestró, torturó y mató en 1977. Plaul imagina su última cena compartida, cuando apenas tenía 8 meses, y a partir de ese momento intenta arrebatarse al pasado un momento de felicidad fugaz vinculado a la comida, eje temático del espectáculo. Toda la secuencia produce en el público una conmoción, y lejos de sintetizar una idea, opera como un estallido semántico en donde se aúnan biografía y arte, resignificado por el vínculo convivial entre el artista y su público, conectados por la pertenencia histórico-política.

La idea de repetición como retorno al trauma es proclive a ser pensada como una manifestación del cuerpo, un “prepararse para” que nunca se cierra. El investigador Martín Wolf sostiene que “el desarrollo de la técnica apunta a convocar un estado (...) en el que la imaginación se encienda y no responda mecánicamente respecto de un acto a realizar, es decir, sin verdad” (2010: 318). Aunque la observación de Wolf esté formulada sobre la base de un estudio de los principios éticos del actor a partir de las enseñanzas de Stanislavsky, nos resulta más que pertinente para pensar el rol del actor en este tipo de espectáculos, en donde lo que (re)presenta es una incisión en la materia biográfica que genera un estadio de afectación al que no es posible arribar sin el “estado del drama”. Sobre éste, el investigador afirma que “tiene su origen en el cuerpo, es decir, el actor se expresa a partir de su propio cuerpo (...), por ello la técnica que se desarrolla es corporal, opera desde la acción física” (2010: 318). También dirá: “el actor *es* su instrumento, se ejecuta a sí mismo para lograr su expresión, esto da origen a algún tipo de desdoblamiento o de disociación que el actor debe desarrollar para actuar afinado” (2010: 319). Señalemos, por último, que las formas biodramáticas han tendido siempre a enfatizar la dimensión procesual, a través de la tensión entre la performance como producto de una operación artística y lo eminentemente “verdadero”, “biográfico”, tensión que la obra sintetiza en el cuerpo del artista que se pone a prueba en el escenario.

Las dos obras, entonces, se vinculan con lo traumático. La pérdida opera como un motivo para crear; central, como hemos visto, en *Acrobates*, y más tangencial en *Cuisine and confessions*. Y aunque la pérdida está directamente vinculada con el número que describimos, el resto de esta última obra también se relaciona con aquello irrecuperable que a la vez nos constituye: la infancia, el momento en donde comenzamos a formar nuestro gusto, sobre todo porque allí opera la orgánica familiar. En el espectáculo, que transcurre en una inmensa cocina, los performers mencionan en diversos momentos situaciones relacionadas con la comida dentro del seno de sus propias familias, y casi siempre lo hacen con humor. Desde esta perspectiva, *Cuisine and confessions* se posiciona como un espectáculo culinario con el signo *micro* marcado a fuego, multiplicado a partir de las distintas nacionalidades de quienes integran la compañía, y por el sentido anti-hegemónico del espectáculo en sí mismo, pues nada más alejado de los discursos totalizadores que el gusto mismo, una magnificación de la individualidad.

A diferencia de lo que ocurre en la compañía canadiense, en *Acrobates* el humor brilla por su ausencia. Si se manifiesta, lo hace en unos pocos momentos mediante la proyección, experiencia desterritorializada, en función de la intermediación tecnológica que media entre los actores y su maestro, ya muerto, proyectado en las múltiples pantallas. Hay algo de ritual sagrado en esa dualidad, de búsqueda de un reconocimiento de uno mismo en los muertos. Los últimos momentos de la vida de Champion (sobre los que la obra no dice nada) parecen ir en esa dirección, pues antes de morir tuvo un acercamiento con el budismo y viajó a Perú para participar de una ceremonia chamánica y estudiar medicina tradicional amazónica. Con 39 años, fue hallado muerto tras haber pasado la noche en un ritual en donde ingirió hierbas.

A modo de conclusión, creemos que la elaboración del trauma está, más allá de las diversas concepciones teatrales, instaurado en el propio cuerpo del actor. “Hablen desde la herida”, les decía Augusto Fernandes a sus alumnos. Los espectáculos sobre los que reflexionamos en estas líneas enfrentan la herida, y es ese enfrentamiento el resultado de la obra. Enfrentamiento, a la vez, de una imagen reproducida tecnológicamente, o ensayada a puro vértigo (metáfora del cuerpo a punto de estallar en el piso). En términos de Wolf, “un trauma es una herida, desde la que podríamos pensar que emerge la necesidad del Hombre de hacer teatro” (2010: 330).

## Bibliografía

- Brownell, Pamela (2014). “Biodrama: definiciones, redefiniciones y experiencias recientes”. Ponencia presentada en el *XXIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*. Buenos Aires, 4 a 8 de agosto, 2014.
- (2013). “Múltiples concepciones de lo real en el teatro biográfico: el caso de Squash, escenas de la vida de un actor”, en Julia Elena Sagaseta y Ana Seoane (comps.) *Reflexiones actuales sobre el hecho escénico. Actas del III Congreso Internacional y el V Congreso Nacional de Teatro*, Departamento de Artes Dramáticas, IUNA, CD-ROM.
- Dubatti, Jorge (2009). “Nuevas funciones de la risa en el teatro argentino de la Postdictadura”, en *El teatro teatral*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur: 251-256.
- (2015). “La liminalidad en el teatro: lo liminal constitutivo del acontecimiento teatral y los conceptos de teatro matriz y teatro liminal”, en Fabiani, Nicolás Luis y Brutocao, María Teresa (compiladores), *Actas de las XVIII Jornadas de Estética y de Historia del teatro marplatense*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata: 147-160.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*. Madrid: Akal.
- Wolf, Martín (2010). “El actor en el debate ético. Reflexiones acerca del hábito teatral”, en *El teatro y el actor a través de los siglos*, Actas de VII Congreso de Historia del Teatro Universal. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur: 313-337.

# La fenomenología de la percepción y *La forma que se despliega* de Daniel Veronese

Galo Ontivero  
Universidad Nacional de las Artes  
galoontivero@gmail.com

**Resumen:** El presente trabajo se propone indagar en la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau Ponty para quien: “todo ser exterior sólo nos es accesible a través de nuestro cuerpo, y revestido de atributos humanos que también hacen de él una mezcla de espíritu y cuerpo” (2002: 25). Este precepto aplicado sobre la obra de arte entenderá que esta constituye un “mundo por sí”, conformado por la obra y el artista, una totalidad carnal que nos permite el conocimiento de nosotros mismos y de los otros, no a partir de la separación de sujeto-objeto sino como una intersubjetividad sostenida en una intercorporalidad. Nos interesa trazar estos conceptos en la dramaturgia propuesta por Daniel Veronese en “La forma que se despliega” (2003) en tanto el cruce nos resulta de gran productividad para un análisis de la subjetividad del autor, lector y espectador que amplíe el concepto de mimesis así como de la dicotomía representación-presentación en el teatro dramático.

**Palabras clave:** dramaturgia – subjetividad – corporalidad – mimesis – representación

**Abstract:** The present work intends to investigate the phenomenology of the perception of Maurice Merleau Ponty (2002: 25) for whom: "every external being is only accessible to us through our body, and clothed with human attributes that also make it a mixture of spirit and body ". This precept applied to the work of art will understand that it constitutes a "world by itself", conformed by the artistic work and the artist, a carnal totality that allows us to know ourselves and others, not from the separation of subject-object but as an intersubjectivity based on an intercorporality. We are interested in tracing these concepts in the dramaturgy proposed by Daniel Veronese in "The form that unfolds" (2003) insofar as the crossing gives us great productivity for an analysis of the subjectivity of the author, reader and spectator to expand the concept of mimesis as well as the representation-presentation dichotomy in dramatic theater.

**Keywords:** dramaturgy – subjectivity – corporality – mimesis – representation

*La forma que se despliega*, escrita y dirigida por Daniel Veronese, fue una obra realizada en el marco del ciclo biodrama, coordinado por Vivi Tellas en el Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires durante los años 2002 a 2009, y estrenada en el año 2003 en el Teatro Sarmiento. Las obras del ciclo se representaban en el teatro Sarmiento y muchas de ellas luego se trasladaron y fueron representadas en una sala del circuito alternativo de la plaza teatral de Buenos Aires. El proyecto biodrama tenía como objetivo estético encargarle, en cada oportunidad, a un director distinto una obra sobre personas reales que vivieran en Argentina. Se trataba de poner en diálogo y tensión la vida con el teatro y la realidad con la ficción; y de esta manera, el biodrama, como el llamado teatro posdramático, se proponía recuperar lo real de una sociedad que se supone completamente sumergida en representaciones.

Del ciclo participaron directores muy diversos. Cada uno de ellos puso de manifiesto las características propias de sus poéticas. En el caso específico de Daniel Veronese, él se preguntó, como el resto de los directores de las obras del ciclo, por la verdad en el espacio de ficción de la escena; no obstante, no lo hizo poniendo no-actores como parte de la ficción, sino a actores interpretándola. Entonces, la escena totalmente ficcional generaba distintos dobleces en su construcción con el objetivo de pensar no sólo los límites del teatro y su producción ficcional sino también lo ficcional en la vida, y en ella la naturaleza del dolor humano.

La fábula de la obra tenía su eje en el dolor por la pérdida de un hijo, pérdida que es relatada por la pareja de padres (los personajes llamados en la obra “madre” y “padre”) protagonistas de la historia y cuyo relato es presenciado por un hombre que tocaba notas en un pequeño piano de juguete. A este hombre, en la puesta realizada en el teatro “El Camarín de las Musas”, donde continuó haciendo funciones luego de que terminara su temporada en el teatro oficial, se le sumó una mujer, otro doblez en la trama que generó una nueva línea en la exploración del director y autor en el tema de la obra: el juego de la construcción de lo ficcional. De esta forma, las parejas se enfrentaban en espejo, en el medio de una conversación en la cual los padres del hijo muerto narraban cómo se habían conocido, así como los traumas surgidos de la tensión entre los deseos individuales y los deseos comunes; entre ellos, la ilusión de tener un hijo. La felicidad que les produce el concretar tal deseo queda trunca cuando pierden este hijo tan deseado. La narración se desarrollaba entre la trivialidad del relato y las interrupciones, con la ejecución de algunas notas del piano, por parte del pianista. Lo cierto es que la trivialidad del relato y el poco movimiento escénico propuesto para los personajes desde las didascalias del texto llegaba hasta la desesperación cuando la pareja narraba la pérdida del hijo. La desesperación se instalaba entre la distancia de las parejas, no una desesperación que encontrara movilidad en los cuerpos de los personajes sino en los estados emocionales por los que estos transitaban. El dolor, la distancia entre los personajes producida por el dolor, la ausencia del hijo, el relato de la escena del otro, son los protagonistas en la obra de Veronese. Entendemos que el tema y la trama de la pieza se construyó tal cual reza uno de los nuevos automandamientos de Veronese: “Ser radical a la hora de poner un texto en escena. Darle esa entidad es superar la circunstancia de la escritura. No cuidar ni respetar las palabras al punto de caer en lugares comunes” (2002: 205). De esta manera, el director y autor llegó a la radicalidad buscada en la representación del dolor tanto en el texto como en la puesta en escena.

En el Teatro Sarmiento, así como en el “El Camarín de las Musas”, la escenografía y la ubicación del público en relación con la escena generaban entre los personajes y el público una inquietante proximidad. Sólo un par de sillones para cada una de las parejas y el público que dibujaba un cuadrado perfecto, delimitando así el espacio escénico. En el caso de la primera puesta en el Teatro Sarmiento, la platea de la sala estaba vacía y el público se sentaba en el escenario, lo que provocaba más soledad e intensidad dramática a la escena. A partir de este delineamiento del espacio, los espectadores se convertían en el tercer vértice de este triángulo (conformado por las dos parejas y el público) en donde la acción dramática era sostenida por el juego de espejos y miradas que proponía la puesta en escena y la ficción. Coincidimos con Óscar Cornago (2004: 2) en que en la obra de Veronese “el espectador se convierte en la tercera punta de este perverso triángulo, los jueces últimos del conflicto que se despliega, (...) de qué se trata todo aquello, dónde estamos, ¿en una sala de estar; en un ejercicio de terapia colectiva, en un teatro?”. La percepción de lo que sucedía se acrecentaba por el estatismo de los cuerpos de los actores que estaba determinado desde el texto literario y reafirmado en la puesta en escena. Los personajes muy pocas veces se levantaban: quizás a tocar una tecla del pequeño piano de juguete ubicado en la mesa ubicada en el centro del espacio escénico o quizás para deambular por el espacio. La incomodidad propuesta desde el comienzo era rota por el mismo pianista/artista que cuando se refería a la pareja de los padres que relataban la pérdida del hijo lo hacía de la siguiente manera: “Estos niños que ahora están de moda, creen que este piano es fácil de tocar. Fácil. Como mentir” (Veronese, 2003: 2) y continuaba más adelante “En realidad estos niños están aquí para tocarme a mí. Quieren oír mi nota más grave. Y creen que yo también soy fácil de tocar. Como este piano. Pero a mí nadie puede hacerme hablar” (Veronese, 2003: 1). La tensión explotaba cuando los padres, que habían ocupado la mayor parte del tiempo con las confesiones acerca de su historia personal, le reprochaban al *artista*

su aire de superioridad, su búsqueda de una sublimidad por encima del mundo cotidiano y las tragedias reales, su deseo de embellecer la vida con el arte, revestir la realidad con formas bellas, con la musiquita de ese instrumento ridículo, de crear una forma que se despliega, capaz de envolverlo todo y que no sea precedera: ¿Ésa es su música? Quiero decir; ¿en eso cree usted?” (...) “¿Quiere producir notas que suenen eternamente? (...) ¿sus notas son sus hijos? (Veronese, 2003: 2).

Hacia el final de la obra el pianista terminaba confesando que los padres en realidad eran actores y que fingían lo que sentían “Si tuviesen los motivos que yo tengo, se

volverían locos, confundirían todo. Estos niños mintieron bien. Son actores. Pero a mí ¿nadie me llama mentiroso?” (Veronese, 2003: 14).

El juego vital transcurría, entonces, entre el dolor sentido y el fingimiento del dolor, entre la simulación de protagonistas reales y de espectadores reales de la obra y, también, entre la posibilidad y la imposibilidad de la ficción teatral. Pero, de todo esto, lo que se potenciaba era el dolor de los espectadores/personajes y no el dolor interpretado por la pareja de padre y madre. Es decir, la reflexión de la obra terminaba estando en la zona liminar en la que habita el dolor, tanto el dolor representado como el supuesto dolor real de los padres que narran la muerte de su hijo. Y, esta reflexión podemos confirmarla, por un lado, en el texto de la obra cuando dice. “hablar del dolor es otra cosa que el dolor mismo” (Veronese, 2003: 20) y, por el otro, siguiendo a Óscar Cornago (2004: 9) en su análisis de la obra quien afirma que

Lo interesante es que, paradójicamente, a pesar de este giro metateatral que hace visible el teatro como una pura ilusión, la obra no deja de contener un enorme grado de verdad, de emoción creada en ese pequeño espacio donde se juntan en extraña cercanía unos actores a los que se denomina *niños*, unos personajes que están presentes, pero al mismo tiempo ausentes en su dolor, y un público que siente la extrema tensión generada por todo ello, sin saber finalmente dónde está la verdad y dónde la ficción: ¿a alguien se le murió finalmente un hijo o fue todo un juego?

En síntesis, vale una aclaración acerca de los núcleos semánticos en que se despliegan los personajes y la trama de la obra. El artista, el pianista, es espectador (luego, en la puesta de “El camarín de las musas”, una mujer lo acompañará y serán espejo de la pareja de los padres); los padres son los supuestos relatores reales de la muerte del hijo, pero que se develan actores y espectadores del artista/pianista; los espectadores/público real en cada función son este tercer vértice, que se encuentran como espectadores de una ficción (la obra misma) y de la realidad de la producción de la ficción en el teatro. Este despliegue propio de los núcleos semánticos de los personajes está encarnado en sujetos que se asientan en la liminalidad de producir ficción, espectar ficción o ser parte de la realidad; mientras que, por su parte, la subjetividad de los espectadores reales estaba puesta en la espectación real de la ficción propuesta.

### **La fenomenología de la percepción de Merlau Ponty y la obra de Veronese**

Para Maurice Merlau Ponty la condición del hombre concreto es considerada en su corporalidad como condición de su existencia en contraposición a otra concepción de

hombre que lo define como “idea de hombre o de sujeto trascendental”. El hombre como cuerpo, dirá Merleau Ponty “se abre ante el mundo, dando sentido también a los objetos culturales” (2002: 61). En el universo del arte debemos considerar al teatro como aquella expresión en donde se produce la unión entre el hombre y el mundo a través del cuerpo del actor en un espacio escénico determinado frente a un espectador que comparte su experiencia como parte de ese espacio. Para Merleau Ponty, el cuerpo no es algo externo al sujeto sino aquello que permite un puente concreto para percibir el mundo en el que se instala el sujeto y que por lo tanto define al sujeto mismo. El cuerpo abre el sentido y la comprensión del mundo en donde se instala el sujeto. Además, toda conciencia se apoya en la encarnación del cuerpo en el mundo generando una familiaridad -corporal- entre el hombre y su contexto. El mundo está orgánicamente ligado a nosotros y no puede ser pensado como algo ajeno, como un objeto lejano que se desarrolla a pesar nuestro. Por esto, Maurice Merleau Ponty afirma: “todo ser exterior sólo nos es accesible a través de nuestro cuerpo, y revestido de atributos humanos que también hacen de él una mezcla de espíritu y cuerpo” (2002: 25).

Para el hombre moderno, la naturaleza se enfrenta a él como un objeto de conocimiento con el fin de dominarla. Esta relación, que permitiría la relación sujeto-objeto, se opone a la fenomenología de Merleau Ponty, para quien el hombre está investido en las cosas y estas investidas en él. Así como el mundo se constituye a partir de nuestro propio cuerpo, “el otro”, “la otredad”. También se constituye a partir de una corporalidad que se asemeja a la mía; los otros hombres jamás son para mí puro espíritu: sólo los conozco a través de sus miradas, sus gestos, sus palabras, en resumen a través de su cuerpo. En Merleau Ponty, el “yo” se presenta como encarnación dentro de la naturaleza, siendo la visibilidad del cuerpo la causante del reconocimiento de la alteridad y, por esto mismo, “no vivimos en la conciencia de nosotros mismos -ni siquiera, por lo demás, en la conciencia de las cosas- sino en la experiencia del otro” (Merleau Ponty, 2002: 53). No hay objetivación ni cosificación del otro sino una intersubjetividad que se asienta en la intercorporalidad que me permite compartir con el otro la realidad, es decir, el mundo y el tejido social.

Tanto en la *Fenomenología de la percepción* como en las *Conferencias de El Mundo de la Percepción*, Merleau Ponty establece una relación entre la fenomenología y el arte, puntualmente en la pintura, haciendo referencia a la figura del pintor Paul Cézanne. Allí, luego de afirmar la carnalidad y corporalidad de la pintura del pintor impresionista, afirma que “la pintura sería no una imitación del mundo, sino un mundo

por sí” (2002: 62). Si trasladamos esta deducción sobre la pintura al teatro, podemos inferir que este “mundo por sí” es aquel donde el cuerpo del actor posee un rol fundamental, creando una multiplicidad de sentidos, siendo esta una corporalidad dentro de un espacio-tiempo escénico que construye la ficción y que, además, se relaciona con objetos y espectadores, generando una resonancia que se plantea en el territorio de la ficción o en la liminalidad entre la ficción y la realidad. Esto nos ayuda a considerar que si lo que define al teatro es aquello que sucede entre el actor y el espectador, será entonces, desde esta perspectiva, lo que suceda entre el cuerpo del actor y el cuerpo del espectador.

Creemos que el mundo representado por la obra estudiada, *La forma que se despliega*, constata la premisa de Merleau Ponty: el mundo y el cuerpo son una unidad, un mundo con su propia lógica, un mundo en sí concretizado a partir de los cuerpos de los actores que representan y los espectadores que asisten a la ficción. Esto sucede en la obra de Veronese, tanto desde el procedimiento de construcción dramático como desde el hecho teatral como *puro acontecimiento*. Se plantea la tensión entre representación y presentación teatral a partir de la tensión que generan los cuerpos en escena y que *expectan* la escena. Cuerpos que representan el dolor y que *expectan* la representación del dolor en un mismo acto.

El cuerpo, la carne del cuerpo, es apertura de perceptividad que contiene un espesor abierto de significación, una densidad que despliega sentido y contenido y, en la que, simultáneamente, se despliega la vida, configurando un entramado de multiplicidad corporal hacia el mundo. El cuerpo es, en esta obra y en líneas generales, el punto de *toque*, de *contacto* donde se constituye originariamente la vida. En este sentido, el cuerpo-propio permite vincularse e identificarse con el mundo, pues el cuerpo es algo de lo cual no puedo escapar, es mi límite irrenunciable y condición de posibilidad de mi existencia; el cuerpo no me es ajeno, estoy siempre en él, yo no estoy delante de mi cuerpo, estoy en mi cuerpo, o mejor dicho, soy mi cuerpo. Ser *mi cuerpo* es dotar de significado mi existencia y el mundo. El cuerpo-propio, encarnado, es la trama atiborrada de sentido, es el entramado en el cual converge la existencia, el mundo, la conciencia, y la vida como un único gesto, como una única palabra que deviene encarnada. Así como la palabra deviene encarnada lo hace la obra de arte, la representación y el artista. Es decir, la fenomenología de la percepción de Merleau Ponty pone en un mismo lugar, en tanto hablamos siempre de corporalidad, la representación y la presentación, no resolviendo pero si poniendo en tensión la ficción y la realidad. El

cuerpo es el lugar de la posibilidad, su contingencia lo hace inacabado, pues él excede la realidad y la ficción y es, por lo tanto, cuerpo-carne que se abre al campo de la otredad, el cuerpo en su dimensión abierta que podría vincularse con la imagen poética de un océano sin continentes.

### **A modo de conclusión**

El cuerpo es mi límite y también mi posibilidad, es la posibilidad del mundo y el límite del mundo. Es condición de conocimiento y transitividad al mundo. Entonces, el artista en sí mismo y en relación con su obra es una totalidad encarnada que se comunica a través de esta carne con el mundo donde se encarna.

El teatro encuentra su posibilidad en la presencia de un espectador activo, de un *otro* que participa de la dinámica teatral como un ser corporal. En el teatro, actor y espectador comparten la misma existencia originaria, percibiéndose, haciéndose visibles mediante sus cuerpos. El espectador participa de esta comunión existencial, de esta forma de comprender que da sentido al mundo, descifrando los signos teatrales, siendo parte fundamental de la experiencia artística y creadora. Esta comunión existencial llamada teatro supera la dicotomía sujeto-objeto, esto es no sólo por tener en cuenta la fenomenología de Merlau Ponty sino por el carácter singular como acontecimiento del teatro el cual no existe sin el artista y el receptor/espectador.

La obra de Veronese no separó, como lo hicieron las otras propuestas del ciclo biodrama, de modo radical ficción y realidad, sino que planteó la íntima unión de la realidad con la realidad teatral, de la realidad con la ficción, de la representación con la presentación. Encontramos, a partir de la fenomenología de Merlau Ponty, como se sostiene la tensión entre representación-presentación, de la mimesis, a partir de la corporalidad propuesta en los personajes, en los actores, en la ficción y en los espectadores. Al cruzar la filosofía de Merlau Ponty con la poética de Veronese en *La forma que se despliega* encontramos que la obra se convierte en un juego de cajas chinas, donde no hay separación entre ficción y realidad, y, donde el terreno común tanto de lo ficcionado como de lo real es el cuerpo de los actores y de los espectadores. La obra se propone como un terreno ávido para correr el terreno de discusión de la visagra existente entre la representación y la presentación, entre lo real y lo ficcional, y ponerlo en cambio en el terreno de la corporalidad de los sujetos. Es decir, el cuerpo como única realidad posible por dentro como por fuera de la escena.

## **Bibliografía**

### **Fuente**

Veronese, Daniel (2002). *La deriva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

----- (2003). “La forma que se despliega”, en *Centro de Documentación de Teatro, Danza y Música del Complejo Teatral de Buenos Aires*. Buenos Aires.

### **Estudios**

Cornago, Óscar (2004). “La verdad de una mentira: La forma que se despliega de Daniel Veronese”, en *Assaig de Teatre*. 44: 73-77.

Merlau Ponty, Maurice (1945). *Fenomenología de la percepción*. Paris: Gallimard

----- (2002). *El mundo de la percepción: Siete conferencias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

## Evolución del ‘motivo de Putifar’ hacia el de ‘la madrastra’ en la tragedia *Deseo bajo los olmos*, de Eugene O’Neill

Mónica Paladino  
Universidad Nacional de Mar del Plata  
monicapaladino@gmail.com

Cecilia Taborda  
Universidad Nacional de Mar del Plata  
mctaborda@outlook.com

**Resumen:** El rastreo de un motivo literario a través de la historia de la escritura desde la Biblia hasta el siglo XX, traspasando los hitos de la tragedia griega, romana, francesa, es un camino arduo pero productivo. Un ejemplo paradigmático es el del “motivo de Putifar”. Su desenvolvimiento acompaña los cambios sutiles o bruscos de los contextos espacio-temporales y, en la obra de O’Neill, alcanza una profundidad de drama realista donde el destino, los dioses y la moral se han transfigurado. Como consecuencia, la estructura fija del motivo bíblico se desdibuja convirtiéndose en el más amplio tema de “la madrastra”, que ha invadido profusamente la literatura contemporánea.

**Palabras clave:** Putifar – tragedia – O’Neill

**Abstract:** Tracing a literary motif through the history of writing from the Bible to the 20th century, trespassing the milestones of Greek, Roman and French tragedy, is a hard but productive path. The ‘Putifar motif’ is a paradigmatic example. Its development goes along with subtle or abrupt changes in the space-time context and, in O’Neill’s work, reaches a depth of realistic drama where fate, gods and morality have been transfigured. As a result, the fixed structure of the biblical motif fades, turning into the wider theme of “the stepmother” that has profusely encroached contemporary literature.

**Keywords:** Putifar – tragedy – O’Neill

*Un hijo a quien pueda amar sin incurrir en incesto  
es una tentación a la que ninguna mujer se resiste.*  
M. Denevi, “Vindicación de Fedra”

### I. El motivo de Putifar

La fuerza de algunos de los mitos clásicos ha pervivido a lo largo de los siglos, sirviendo como modelo o estructura temática. Así lo demuestran las numerosas reescrituras que han inspirado y la proyección de algunos de sus asuntos en diversas obras literarias, dramáticas y cinematográficas hasta la actualidad, convirtiéndose en verdaderos *motivos literarios*. Entendemos por *motivo* de una obra literaria el elemento germinal de un texto, la unidad temática mínima, que tiene un nivel mayor de concreción y elaboración que un *tema*. Los *motivos* se materializan en *argumentos* determinados. La Historia les confiere un significado que *entra* en convenciones

culturales: el motivo es retomado en un contexto determinado, es desarrollado y los significados originales vuelven a semantizarse en cada una de sus reutilizaciones, sobre la base de las concepciones de las que el artista es portador (Segre, 1990).

El motivo, entonces, se puede sintetizar en una o dos palabras o, incluso, puede suceder que se reduzca a un nombre propio, como en este caso particular. De hecho, el marco argumental que presenta la obra de O'Neill que estudiamos en esta ocasión no es nuevo: se desarrolla a partir del "motivo de Putifar", nombrado así por el episodio bíblico de la mujer de Putifar y José, durante su estancia en Egipto como esclavo (Gn 39).

José logra ganarse la confianza plena de su amo, que lo deja a cargo de la administración de todos sus bienes; sin embargo, su mujer se enamora de él e intenta atraerlo repetidamente a su lecho. José, que no quiere traicionar a su amo, la rechaza en todas las ocasiones; entonces, ella lo acusa con su marido consiguiendo que José sea encarcelado.

El esquema general del motivo consta de cinco momentos. El primero corresponde al enamoramiento: hay un matrimonio y un personaje joven con una estrecha relación con el marido, del cual se enamora perdidamente la esposa. El segundo momento consiste en los intentos de seducción de ella y los consecuentes rechazos del joven, que prefiere ser fiel al marido. Luego tiene lugar una falsa acusación: la esposa denuncia injustamente al joven ante su marido de intentar seducirla o incluso violarla. En un cuarto momento encontramos el enfrentamiento entre el marido y el joven, que intenta defenderse inútilmente y es penado; y, finalmente, se descubre la verdad, que condena a la mujer y exalta al joven honesto.

Este motivo aparece en otras culturas: la reescritura es clave en la noción tanto de motivo como de tema literario, ya que estos se conforman como tales a partir de su recurrencia en un determinado corpus a través de la Historia. Así, lo encontramos también encarnado en el cuento egipcio de la "Historia de los dos hermanos", Anubis y Bata, donde el menor, Bata, es seducido por la esposa de su hermano Anubis aprovechando su ausencia. También podemos hallarlo en la literatura india, a partir de los episodios del príncipe Paduma y del príncipe Kunala, ambos víctimas también de la pasión de sus madrastras (Lucas, 1994).

En la Grecia antigua, por su parte, el motivo de Putifar tuvo un extenso uso: de hecho, hay registrados seis mitos que lo recogen como línea argumental. Estos mitos son los que describen los triángulos amorosos de: Preto / Estenebea / Belerofonte;

Acasto / Astidamía / Peleo; Cicno / Filónoma / Tenes; Amíntor / Ptía / Fénix; Atamante-Creteo / Demódica / Frixo; y, finalmente, el triángulo más conocido de todos: Teseo / Fedra / Hipólito. Tenemos noticia de que hay, al menos, una tragedia escrita de cada uno de estos mitos; sin embargo, en la mayoría de los casos no conservamos sino fragmentos, menciones o argumentos citados por otros autores, a excepción del *Hipólito coronado* de Eurípides, que ha llegado completo hasta nosotros (Lucas, 1994). Por esta razón será el punto de partida para nuestro análisis.

Es interesante notar que, hasta el siglo V a.C., casi no disponemos de testimonios del motivo en la literatura griega: sólo en la *Odisea* (XI, 321-326) se hace referencia a Fedra, en el catálogo de mujeres ilustres que Odiseo enumera en su bajada a los infiernos; pero los poetas líricos la ignoran y tampoco hay representaciones de su figura en las artes plásticas. Parece que la leyenda tuvo origen en Trozén o Trecén, donde había un importante culto a Hipólito, héroe al cual debían ofrecerle un bucle todas las doncellas antes de casarse. El culto estaría relacionado con Poseidón, causante de la violenta muerte del joven, un héroe hermoso, atlético y virgen. Luego, esta leyenda se habría mezclado con la de Teseo y con la de Fedra, usando como marco el motivo de Putifar y trasladando la acción a Atenas. Es decir que, pese a ser la versión mítica más conocida, no es la primera: se trata de una reelaboración más de un motivo previo.

Entre los romanos, lo retoman Séneca, en su tragedia *Fedra*, y Ovidio, en una de sus *Heroidas*, la cuarta. Apuleyo, por su parte, compone el cuento “La madrastra enamorada”. Más adelante también será objeto de otra reescritura memorable: la de Racine, en el siglo XVII. No será la única, ya que ha servido de inspiración para innumerables obras literarias, pictóricas, escultóricas, cinematográficas y hasta musicales. A continuación trataremos, brevemente, las principales relecturas del motivo para analizar su evolución y desarrollo hasta llegar a la obra de O'Neill.

## **II. Eurípides, Séneca y Racine**

a) Eurípides compuso dos tragedias sobre el mito: *Hipólito velado* e *Hipólito coronado*, poniendo en escena por dos veces el conflicto amoroso de Fedra e Hipólito. En cada ocasión, le da un tratamiento diferente, variación que no se limita a aspectos más o menos dramáticos. Aunque la línea argumental parece ser la misma, la Fedra del perdido *Hipólito velado* tuvo un efecto muy desagradable sobre su público, según podemos deducir de los cincuenta versos que conservamos y de los comentarios

indirectos en otros autores (Medina González y López Férez, 2008: 218-219). En esta versión, Fedra no era capaz de contener su pasión y la declaraba abiertamente, y recurría a toda clase de filtros amorosos para conseguir que Hipólito la correspondiera. Su audacia y su desvergüenza habrían causado un gran rechazo en el público griego, por lo que Eurípides suavizó todos estos detalles en la siguiente versión del mito, el *Hipólito coronado*.

El cambio consiste en que la nueva Fedra, para mitigar su anterior atrevimiento, será ahora víctima del poder irresistible de Eros, considerado como una especie de fuerza cósmica a la que ningún ser puede resistirse (a veces, ni siquiera los demás dioses del panteón olímpico). A su vez, sufrirá una incesante lucha interna entre su razón y esa pasión desmedida. Por no poder vencerla, se quitará la vida.

Desde el principio, Fedra e Hipólito funcionan como dos opuestos. A la hija de Pasifae corresponde, como contrapunto, el hijo de la Amazona. Dice la leyenda que estas guerreras fabulosas no consentían las relaciones con el sexo opuesto más que para reproducirse y que sólo conservaban a sus hijas mujeres. Hipólito es el heredero de esta raza fuerte, un casto amante del mundo puro e indómito de los bosques, protegido por Ártemis. Fedra, en cambio, con Afrodita de su lado, representará la pasión indomable y extrema, hasta el punto de concluir con la muerte. Ambos carecen de moderación y ofenden a una divinidad: uno por negarse al poder del amor, otra por deshonar la castidad. Ambos deberán pagar por esta *hybris* y su castigo es la muerte (Medina González y López Férez, 2008: 220).

b) La Fedra de Séneca, por su parte, se lamenta: “¿Qué podría la razón? La pasión ha vencido y reina, y un poderoso dios gobierna sobre mi mente toda. Este impetuoso alado tiene poder en toda la tierra...” (vv. 184-186). Así representa ella la debilidad de la razón frente al amor que arrebató y ciega. En la tragedia griega, este poder de la divinidad sobre la esencial impotencia de la condición humana (ya que los personajes son instrumento de los dioses para sus propios premios y venganzas) es superada por el estoicismo de Séneca, que recrea una Fedra que asume su culpa tras la muerte injusta del joven Hipólito y su suicidio adquiere, entonces, un sentido de expiación. Por boca de la Nodriza se advierte el nuevo código moral del filósofo romano que difunde el sentido de responsabilidad individual ante los hechos: “Que el amor es un dios finge el deseo torpe / e inclinado al vicio, y para ser más libre / ha dado a la pasión el falso título de numen” (vv. 195-97). Es decir: el foco de atención ahora es

la *humanitas* con todo su repertorio de conflictos, no el ser humano gobernado por los dioses (Galán, 2002: 6-7).

Hipólito también materializa, en cierta medida, este nuevo ideario moral, ya que representa al joven virtuoso y casto, amante de la vida agreste y alejada de todo poder, vicio, gloria o riqueza, que abiertamente odia a las mujeres. Mientras tanto, Fedra *padece* ese amor incontrolable: la domina un malestar general y una agitación violenta constante. Su estado, en el texto original latino, se define como *furor* (traducible como “estar loco”, “estar fuera de sí”, “estar presa de un delirio”); y su conducta, como *nefas* (“aquello que va en contra de la voluntad divina, las leyes o la costumbre”: es decir, un sacrilegio, una injusticia y también un crimen) (De Brand, 2004). Este comportamiento “desviado” causa en Fedra un constante estado de arrepentimiento y culpa que termina con su muerte como castigo.

c) Racine confiesa, desde el prefacio a su obra, que se ha inspirado en Eurípides y que procurará ser lo más fiel posible al mito griego; pero, como todo autor, introduce sus propios cambios y traza un rumbo personal para la historia que comienza a remodelar el motivo original.

Dice Racine con respecto a Fedra: “he cuidado de representarla un poco menos odiosa que en las tragedias antiguas” (Racine, trad. Mujica Lainez, 1982: 19). La obra, como las versiones anteriores del mito, representa el conflicto agónico de una mujer que causa la muerte del hombre que ama y a la vez muere ella misma. Fedra es infame y, a su vez, inocente: no cesa de luchar contra la fatalidad, pero es víctima de esa fuerza implacable que la condena, sin poder hacer nada para cambiar su suerte. También está signada por su herencia: hija de Pasifae, su linaje parece destinado a los amores impropios; pero como ella no desea hacer pública su vergonzosa pasión, todo queda en manos de la nodriza. Dice Racine: “He creído que la calumnia [de acusar a Hipólito] entrañaba algo demasiado bajo y demasiado vil para ponerla en boca de una princesa que por otra parte posee sentimientos tan nobles y virtuosos. Tal bajeza me pareció convenir más a la nodriza” (Racine, trad. Mujica Lainez, 1982: 21). Finalmente, no siente posible otra alternativa que terminar con su vida, reivindicando una parte de su honor.

En cuanto a Hipólito, dice Racine: “he creído deber conferirle alguna flaqueza que lo volvería más culpable a los ojos paternos (...)” (Racine, trad. Mujica Lainez, 1982: 21). Esa flaqueza es su amor por la joven Aricia: ya no es aquí un joven totalmente casto y que odia a las mujeres, sino uno capaz de sentir amor y eso justifica

que Teseo crea en las acusaciones de la nodriza y de Fedra. De esta manera, también Teseo se vuelve más humano y su actitud más comprensible para el público.

Los de Racine ya son personajes modernos, que empatizan con el lector/espectador desde sus debilidades y no desde su impotencia ante los dioses y/o su rectitud.

### III. *Deseo bajo los olmos*

La tragedia de O'Neill *Deseo bajo los olmos* presenta una nueva versión del mito original y de sus realizaciones grecolatinas y francesa, que *expande y transfigura* el antiguo motivo de Putifar.

La acción transcurre en un lugar impreciso de Nueva Inglaterra alrededor de 1850, en una casa aislada del mundo donde viven unos personajes apartados de la sociedad y de ellos mismos. Esto es algo que se mantiene como una constante desde las primeras versiones del mito: la acción transcurre en una especie de espacio cerrado, que obra como un campo magnético.

La trama recrea con intensa poesía incidentes trágicos de los antiguos mitos griegos. Como en *Hipólito*, hay una situación incestuosa que involucra a una madrastra. Como en *Medea*, una madre mata a su hijo movida por la pasión o, como en *Edipo*, el hijo tiene un conflicto existencial en relación con su madre.

Desde el título, dos términos son indicios trágicos: el “DESEO”, en el doble sentido erótico y de ambición de bienes materiales y los “OLMOS”, descriptos como ejerciendo una “siniestra maternidad”, “una abrumadora preocupación” y a los que el dueño de la casa les ha conferido “una aterradora humanidad”. Así, llegan a confirmar su tradición clásica de *árboles funerarios*.

En este ámbito se desarrolla la historia de un agricultor viejo y desconsiderado (Ephraim Cabot), quien, viudo por segunda vez y padre de tres hijos (Simón y Peter, del primer matrimonio, y Eben, del segundo), trae a la granja, después de muchas semanas sin dar noticias, una nueva esposa joven y sensual. Eben se entera de esta boda en el pueblo donde tiene una amante, Minnie.

Los hijos mayores se han ido a California en busca de oro luego de vender su parte de la herencia al hermano menor. Al llegar, el viejo Ephraim maldice a sus hijos mayores y se instala con Abbie, su nueva mujer, quien, tras una vida miserable, ambiciona sobre todo la casa del marido. Al principio se enfrenta con Eben, por quien

se siente atraída desde su llegada. El joven también espera heredar la granja y la siente como una intrusa.

El matrimonio ablanda el carácter del viejo, quien incluso llega a cobrar afecto a Eben. Abbie, temerosa de perder la granja, acusa falsamente al joven de sentir lujuria hacia ella. Cuando Cabot amenaza con matarle o desterrarlo, ella tranquiliza a su esposo con la propuesta de tener un hijo.

Hasta aquí una Fedra o un Hipólito, o incluso una estructura tipo Putifar en contextos variados totalmente; pero el drama se enmaraña, como era de esperar, a causa de la complejidad de los personajes: Abbie Putnam desea al joven y las posesiones del marido; Cabot es un viejo aficionado a la religión que invoca a Dios ante cada circunstancia y Eben es un joven rústico y resentido que no ha superado su etapa edípica, aun cuando su madre ha muerto.

El padre del hijo prometido será finalmente Eben, quien accede a los requerimientos sexuales de su madrastra. Pero muy pronto los amantes se enfrentan, porque Eben sospecha que Abbie quería un hijo sólo para apartarlo a él de la herencia. Para probar que esto no es cierto y demostrarle su amor a Eben, ella asfixia al niño en su cuna. Cuando conoce el crimen, el joven, llevado por la furia, la denuncia ante el *sheriff*; sin embargo, se arrepiente y deciden enfrentar el castigo juntos. Cabot se quedará completamente solo en sus tierras.

Los cinco momentos de Putifar se han ido transfigurando ya desde Eurípides. Por ejemplo, el segundo momento, que consiste en los intentos de seducción, varía entre la esposa del Génesis y la Fedra de Eurípides, que ya no seduce activamente<sup>1</sup> como la mujer de Putifar (y, probablemente, como la Fedra del *Hipólito velado*), sino que sólo declara su pasión.

En *Deseo bajo los olmos* la relación con el esquema es más compleja. Se acerca y se aleja alternativamente. Eben ya no es un joven casto y/o fiel a la figura paterna. Tiene una amante en la ciudad y odia a su padre. Si se entrega al deseo por su madrastra (a quien en principio rechaza) es en parte como venganza por el sufrimiento que aquel infligió a su madre. La enemistad padre/hijo es previa al adulterio. Como en Putifar, es Abbie quien se lanza sobre el joven para besarle. Cabot parece un verdadero Teseo, se siente intranquilo y percibe que algo ronda en la oscuridad.<sup>2</sup> La falsa acusación existe,

---

<sup>1</sup> En el relato bíblico la mujer enfrenta al joven e intenta desvestirlo. Se queda con el manto que le sirve para acusarlo, falsamente, ya que José huye por lealtad al amo.

<sup>2</sup> Cf. Del Árbol Fernández y Álvarez Marruecos (2008).

pero es desestimada de inmediato por la misma madrastra. No hay castigo paterno del joven ni exaltación de su honestidad; y, finalmente, se descubre la verdad, se condenan ambos y asumen juntos la culpa. La obra se aparta del sentimiento destructor de la tragedia cuando parece despuntar en los protagonistas una esperanza de futuro en la contemplación del “nuevo y deslumbrante día” mientras se entregan a la autoridad.

#### IV. Conclusiones

La transformación de los personajes que, fieles a su contexto, llevan adelante el motivo de Putifar de la mano de la ideología del autor en las obras comentadas, produce automáticamente su evolución: Eurípides traslada la responsabilidad de los hechos y las pasiones hacia los dioses; Séneca, a causa de su estoicismo, resalta la culpa de Fedra y la inocencia de Hipólito; Racine busca humanizar a los personajes... Poco a poco, el esquema de Putifar se desenvuelve contaminado por otros elementos, también tomados de las tragedias griegas, las cuales incorporan otras madres/madrastras en relación con un joven/hijo/hijastro (Yocasta, madre y mujer de Edipo; Medea, madrastra de Teseo) y así, sucesivamente transfigurado, el ‘motivo’ da lugar a otro más amplio que invade obras narrativas y dramáticas en diversas lenguas y estilos: el de ‘la madrastra’.

Seguiremos hablando de “motivo” porque el concepto más general o ‘tema’ que abarca todas estas estructuras, que se hallan repetidas en las obras en cuestión y en otras que no se estudian aquí, sería ‘el amor imposible’ o ‘el amor fuera de las reglas’, que se deduce de las obras sin estar presente en ellas y es anterior a cualquier texto.

*La madrastra*, por ejemplo, es el título de una novela breve de Vargas Llosa; es el núcleo argumental de la novela “Las ratas” de José Bianco; es la idea desarrollada en el microrrelato de Marco Denevi, “Vindicación de Fedra”, etc. La noción de ‘evolución del motivo’ surge del hecho de que no se salta de Putifar a Vargas Llosa: la evolución está ya en el *Hipólito* de Eurípides y de ahí en adelante. La obra de O’Neill, en este contexto, es casi una bisagra entre todas estas reescrituras, anteriores y futuras, del prolífico motivo de Putifar.

#### Bibliografía

##### Fuentes

O’Neill, Eugene G. (1982). “Deseo bajo los olmos”, en *Teatro escogido*. Madrid: Aguilar.  
 Medina González, A. y J. A. López Férez (2008 [1982]). Eurípides. “Hipólito”, en *Tragedias I*. Introducción, traducción y notas de Medina González, A. y J. A. López Férez. Madrid: Gredos.

Galán, Lía (2007) *Seneca. Fedra*. Introducción, traducción y notas de L. Galán. Buenos Aires: Losada.

Mujica Lainez, Manuel (1982). Racine, *Fedra*. Buenos Aires: Sudamericana.

### **Estudios**

Cristóbal, V. (1990). "Recreaciones novelescas del mito de Fedra y relatos afines", en *Cuadernos de filología clásica* número 24. Madrid: Universidad Complutense: 111-125.

De Brand, I. (2004). "Furor: el padecimiento amoroso en Phaedra de Séneca". *Presente y Pasado. Revista de Historia*. Año 9, 9.

Del Árbol Fernández, Inmaculada y Vázquez Marruecos, José Luis (2008). "La savia clásica en *Desire under the elms*", en Pociña Pérez, Andrés y López López, Aurora (coords.). *Fedras de ayer y de hoy*. Granada: Universidad de Granada: 421-433.

Galán, Lía (2002). "El estoicismo de Hipólito en el drama de Séneca". *Revista Auster*. 6.

López López, Aurora (2008a). "La Fedra de Séneca: una ruptura del prototipo", en Pociña Pérez y López López (coords.). *Fedras de ayer y de hoy*. Granada: Universidad de Granada: 251-267.

----- (2008b). "Amor y culpa en Fedra: Eurípides, Séneca, Racine", en Pociña Pérez, Andrés y López López, Aurora (coords.). *Fedras de ayer y de hoy*. Granada: Universidad de Granada: 147-169.

Lucas, José María (1994). "El motivo de Putifar en la tragedia griega". *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, 2: 259-262.

Segre, Cesare (1990). *Semiótica filológica (texto y modelos culturales)*. Murcia: Universidad de Murcia.

Watson, Patricia A. (1995). *Ancient Stepmothers. Myth, Misogyny and Reality*. Leiden, New York: Koln.

## La escritura sísmica: la práctica reescritural dramaturgica de *Griegos* (La Convención Teatro, Córdoba) como territorio de preguntas

Leticia Paz Sena  
Universidad Nacional de Córdoba  
leti.paz.sena@gmail.com

**Resumen:** El trabajo propone abordar las prácticas reescriturales en la dramaturgia del teatro independiente contemporáneo de Córdoba, específicamente en la puesta teatral *Griegos*, de La Convención Teatro, dirigida por Daniela Martín, cuya dramaturgia se presenta como la versión libre de *Agamenón*, de Esquilo, por Martín, Muscará, Sironi y los actores.

A partir de la reflexión sobre el proceso creativo, nos preguntaremos en qué radica la necesidad política de recuperar el pasado para traerlo –(a)traerlo– al presente –(re)presentarlo–, si se trata de una manera de pensar el teatro en tanto espacio potente de enunciación en la actualidad. Al entender la escritura como una actividad creadora política, advertiremos cómo el colectivo de hacedores discute, transforma y convierte al texto en un territorio común al espectador desde donde actualizar problemáticas –como la justicia, el poder, el género, la tensión entre lo real y la ficción–. También reflexionaremos sobre el modo en que la idea de autor en tanto autoridad se trastoca, dado que se ven involucrados los hacedores en sus diferentes roles; así, *Griegos* estaría suponiendo a la dramaturgia como un movimiento: un ir y venir entre el pasado y el presente, entre actores y directora/dramaturga, entre los ensayos y las funciones.

**Palabras clave:** reescritura – dramaturgia – Daniela Martín – Córdoba

**Abstract:** This work studies rewrite practices in the independent and contemporaneous theatre made in Córdoba, specifically the play *Griegos* (La Convención Teatro), directed by Daniela Martín, whose dramaturgy appears as a free version of Aeschylus' *Agamemnon*, by Martín, Muscará, Sironi and the actors.

Thinking in the creative process, we will ask about the politic necessity of bringing the past to the present, we will inquire if is it a way of think theatre as a powerful enunciation position in the actuality. Dramaturgy is a politic creative work, so we will research how the artists discuss, transform and convert the dramatic text in a common place from where display topics –as justice, dominion, gender, tense relation between real and fiction–. We will also inquire how the author idea as authority is disputed, because of the artists' involvement. *Griegos* would suppose dramaturgy as a movement: a seesaw between past and present, between actors and director/playwright, between practices and shows.

**Keywords:** rewrite – dramaturgy – Daniela Martín – Córdoba

El pasado 18 de junio de 2015, se conoció que Pablo Katchadjian fue procesado por defraudación a la propiedad intelectual debido al texto que la editorial independiente Imprenta Argentina de Poesía publicó en 2009, *El Aleph engordado*, a partir del cual María Kodama lo acusa de plagiar “El Aleph”, de Jorge Luis Borges. Las aproximadamente cinco mil seiscientas palabras que engordan el cuento borgeano le costarán, según la justicia, ochenta mil pesos por los que embarga sus bienes. Rápidamente, se reinstala un debate acerca de un procedimiento tan antiguo como novedoso: la reescritura. Mientras escritores, investigadores, estudiantes, editores, de

forma casi instantánea, expresan apoyo y defienden el *experimento literario*— así llamado por la defensa del acusado— como constitutivo del arte en general y comienzan a citar la innumerable cantidad de autores, textos, obras, movimientos estéticos que son el resultado de reescrituras —entre los que se encuentra Borges—, otros —pocos— todavía miran de reojo lo que puede ser una estafa, un chantaje, un aprovechamiento. Y si esta ya vieja pero escandalosa novedad que es la reescritura resulta ser noticia, si sigue reabriendo discusiones, es porque tras de ella todavía nos queda mucho por preguntarnos sobre la autoría y la famosa propiedad intelectual. ¿De quién son las palabras? ¿Son, realmente, objeto de propiedad?

En el territorio del teatro, estos debates se asumen de un modo menos escandaloso, pero no por ello menos movilizante. Si en el ámbito de la literatura todavía parece casi impensado que un texto literario esté firmado por más de un autor, en teatro construir una *comunidad de escritura* no sólo es pensable, sino deseable: la dramaturgia contemporánea se piensa colectivamente.

Es lo que intentaremos mirar al estudiar el proceso creativo de *Griegos*, obra de La Convención Teatro (Córdoba, Argentina), dirigida por Daniela Martín, con asistencia de Estefanía Moyano. Esta puesta se presenta como una *versión libre* de *Agamenón*, tragedia de Esquilo que conforma *La Orestíada*, y el trabajo dramático se emprende —así se aclara en el programa de mano— a partir de textos de la directora, de los actores —Analía Juan, Maura Sajeve y Mauro Alegret— y de textos poéticos de Carolina Muscará y Gastón Sironi. Fue estrenada en la sala DocumentA/Escénicas en noviembre de 2007 y estuvo en cartel, de forma discontinua, hasta el 2015, en el Teatro La Luna (donde actualmente se representa) y en otras salas de teatro independiente. Esto quiere decir que hace ya ocho años habita la escena cordobesa, lo que la vuelve singular en el circuito independiente, dado que son pocas las puestas que ocupan la agenda teatral por más de dos años.

Escénicamente, interpela a su público desde el comienzo. El espacio se configura como las mesas de un bar, mesas en las que compartimos un vaso de vino con aquel o aquellos con quienes elegimos ir a ver la obra, pero también con otros espectadores a cuyo encuentro obligado nos invita la escena. No notamos exactamente cuándo ingresan los actores —la luz no baja, el silencio no cesa, la música de fondo tampoco—, lo cierto es que arman tres grupos de espectadores, y cada uno pasa, por turnos, a contarnos que son actores, qué personajes representarán y cuál es el argumento de la historia: Agamenón regresa victorioso luego de diez largos años que dura la guerra

de Troya. Clitemnestra lo ha esperado todo ese tiempo y ha planificado su asesinato, para vengar el sacrificio de su hija, Ifigenia. Casandra, el botín que trae Agamenón, sabe exactamente qué sucederá, pero nadie le cree.

Los límites entre realidad y ficción son indiscernibles en muchos momentos, lo cual cimienta una enunciación metateatral que permite a la obra autoafirmarse y autointerrogarse. La ruptura del espacio no se basa solamente en la abolición de la cuarta pared. También las paredes del teatro se abren, con lo cual el territorio de la ficción se agrieta, dejando entrar el azar del afuera, de lo real. Así, los espectadores, interpelados desde la configuración del espacio y desde el quiebre del pacto de lectura ficcional, se ven llevados y traídos desde el pasado al presente, por lo que las problemáticas tratadas pueden leerse en más de una clave interpretativa.

### **Las palabras: tan de todos, tan de nadie**

Empezaremos por preguntarnos por el vínculo que los hacedores de *Griegos* eligieron establecer con el texto reescrito. Michel Foucault (2010) parece describir esta decisión creativa, al dar comienzo a su conferencia *¿Qué es un autor?*, en 1969, en una frase que toma de Beckett: "...‘Qué importa quién habla —dijo alguien—, qué importa quién habla’. Creo que en esa indiferencia hay que reconocer uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea" (Foucault, 2010: 11).

Foucault advierte el carácter plenamente histórico de lo que llama *función-autor*, es decir, aquella función que socialmente atribuimos a un discurso en cuanto a sus modos de circulación y recepción. Entre sus características, encontramos la individualización, materializada, por ejemplo, en el nombre propio del autor, cuya referencia indica cierto estatuto de recepción y garantiza clasificaciones que permiten reagrupar, delimitar, relacionar y excluir textos en el marco de una cultura. Ahora bien, esa *ética de la indiferencia* que postula Foucault acerca de la escritura contemporánea pone en cuestión la función-autor de un texto, en tanto se in(volucra en la)diferencia. La escritura, entendida como práctica, juega con sus límites: en el borde entre lo propio y lo ajeno, entre lo mismo y lo otro, la función-autor se pone en escena, se ve interrogada. Entonces, en ese sentido, ¿es la dramaturgia de *Griegos* una escritura sísmica? ¿Por qué La Convención Teatro elige *Agamenón*, de Esquilo, con lo que este nombre propio inaugura: tragedia clásica, orígenes del teatro, nacimiento de la democracia? ¿Qué relación decide establecer con él?

Esa *puesta-en-juego* es lo que, según Jean-Pierre Sarrazac caracteriza a las propuestas contemporáneas de creación teatral que se preguntan por el *devenir escénico* de un texto y consideran su grado de apertura. La tragedia de Esquilo sería, en palabras de Dort: “...un texto abierto, que no responde a las preguntas más que con nuevas preguntas y que deliberadamente toma partido por su propio inacabamiento, tiene todas las posibilidades de durar” (en Sarrazac, 2013: 73).

En el inacabamiento del texto, en los espacios que deja abiertos, en aquello que nunca termina de decir, la dramaturgia de *Griegos* interviene, trastoca, moviliza y suma su decir a través de la reescritura. La lectura del Esquilo del siglo V a. C. demanda a la escritura y a la escena hoy. Esa demanda no está relacionada con una mera obediencia a un mandato cultural<sup>1</sup>, ni con un intento de recuperar un origen —lo cual es imposible— para venerarlo. Se trata, más bien, de entrecruzar la tragedia *Agamenón* con textos de los actores y directora/dramaturga, textos de poetas cordobeses, textos concebidos en los ensayos... y volverlos pares, sin jerarquizar ninguno por sobre otro, en tanto y en cuanto todos requieren del mismo trabajo para construir la escena. No hay textos previos: todos se conjugan en simultáneo. Se desbarajusta, así, el sentido común que atribuye jerarquías a un texto por el nombre propio que lo acompaña o por su cronología. La escritura sísmica provoca el movimiento y el cruce de temporalidades. Pero, es cierto: es imposible capturar el pasado. Es cierto: es imposible capturar el instante presente. Para la escritura, esas imposibilidades son potentes. Reescribir es repetir, pero esa repetición es creadora. La vigencia de lo inactual reside en la innovación y no en una fidelidad al texto, entendida como copia de un modelo o cumplimiento de una norma. Si algo se reescribe es para serle (in)diferente, para instalar la tensión igual/distinto y llevarla al límite de su propia contradicción. Así, se abre, se multiplica, lo nuevo de lo mismo.

Así, es interesante mirar este entrecruzamiento textual no sólo considerando la puesta, tampoco leyendo el texto teatral únicamente, sino prestando atención a su proceso creativo también. En tanto práctica, la escritura empezó a bosquejarse en el cuaderno de dirección a principios de 2007; se ejerció y se vio afectada por las

---

<sup>1</sup> Aquí podríamos discutir las lecturas de Liliana López en torno al debate acerca de la elección de textos considerados clásicos para las reescrituras teatrales contemporáneas. Dice la autora: “Remito nuevamente a Borges (...) ‘...[un clásico] es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad’. En esta frase, la cuestión de la temporalidad, presente en ‘generaciones’, no debe distraernos del uso de ‘previo’, aplicado a ‘fervor’. Aquello que es previo, es el mandato cultural, que nos precede y nos conmina a fervorosas lecturas, reposiciones, traducciones, interpretaciones” (López, 2011: 3), por lo cual el criterio de elección de un texto a reescribir estaría basado, principalmente, en el peso de la tradición y en su consagración.

improvisaciones, las discusiones y las decisiones escénicas que aparecieron durante los ensayos; alternó entre situaciones individuales y colectivas; se redefinió en cada función a lo largo de estos ocho años... En ese sentido, la escritura será siempre inconclusa e híbrida<sup>2</sup>. Dos palabras destacan y ocupan casi una página del cuaderno de dirección de Daniela Martín: *dramaturgia coral*. Efectivamente, ese anhelo/propuesta durante el proceso creativo se materializó en *Griegos*, puesta que resulta un conglomerado de voces en lo que sería una *multiplicación del concepto de escritura teatral* (Dubatti, 2008), que no sólo hace interactuar voces de temporalidades y espacios diferentes, no sólo activa y encuentra diferentes universos simbólicos, sino que también hace ingresar las demandas de la escena —por eso puede designarse como *escritura escénica*— y amplifica los modos posibles de decir y de crear<sup>3</sup>.

Por todo lo dicho, el autor ya no es autoridad, ni garantía de legitimidad de un enunciado. Actores, directora y poetas convocados intervienen en la dramaturgia a través de diferentes modalidades y conforman una *comunidad de escritura*. Es lo que explica Daniela Martín (2013), quien, tomando la noción de *autorías complejas* de Reinaldo Laddaga (2010), piensa en las experiencias reescriturales bajo la forma de lo diverso y lo colectivo —que sin embargo no invalida las subjetividades—, como diseminación discursiva y del sentido en el que incluso el espectador es co-autor. Entonces, ¿no parece, Foucault, pensar en el teatro al imaginar el devenir de la *función-autor* en la contemporaneidad?

Podemos imaginar una cultura donde los discursos circularían y serían recibidos sin que la función-autor apareciera nunca. Todos los discursos, cualquiera sea su estatuto, su forma, su valor, y cualquiera sea el tratamiento a que se los someta, se desarrollarían en el anonimato del susurro. Ya no se oírían las preguntas por tanto tiempo repetidas: “¿Quién ha hablado realmente? ¿Es en verdad él y nadie más? ¿Con que autenticidad o qué originalidad? (...)” Sino otras como éstas: “¿Cuáles

---

<sup>2</sup> ¿Podría pensarse la composición en términos de *escritura rapsódica*, aludiendo a la tarea del rapsoda como costura de cantos, esto es, al montaje textual? Hersant y Naugrette (en Sarrazac, 2013) piensan en esta dirección al considerar las reescrituras de mitos o de la historia como procesos de composición —descomposición— recomposición de materiales que encuentran un modo poético otro de la enunciación.

<sup>3</sup> Dice Daniela Martín: “(...) ¿en dónde ubicamos nuestra mirada como espectadores actualmente: en la legitimidad de quien dice, o en la creación autónoma de un mundo de sentido? Si pensamos la práctica de la reescritura desde el horizonte metodológico de configuraciones grupales que conciben la creación escénica en tanto trabajo colectivo, donde todos producen actos intelectuales y poéticos, sin implicar jerarquizaciones de poder, el panorama es totalmente diferente. En esos casos, y paradójicamente, en la medida que crece la autoafirmación singular de cada uno, es decir, el propio proceso afectivo de pensamiento, más se disuelve el ‘yo autor’ y emerge la obra como enunciación compleja de multiplicidades. Las voces se mezclan por contagio y estímulo de cuerpos y pensamientos; las individualidades se diluyen y el sentido circula ‘entre’ las partes; tejiendo y componiendo tramas y conectividades impensadas para la propia conciencia personal de actores y directores —y llegado el momento, del público” (2013: 2).

son los modos de existencia de ese discurso? ¿Desde dónde se ha sostenido, cómo puede circular y quién puede apropiárselo? ¿Cuáles son los emplazamientos que se reservan allí para sujetos posibles? (...)” Y detrás de todas estas preguntas no se oíría más que el ruido de una indiferencia: “Qué importa quién habla”. (Foucault, 2010: 42)

### **Escenificar la reescritura**

Resulta interesante advertir los modos en los que *Griegos* comparte al espectador el hecho de que se encuentra ante una reescritura, es decir, las formas en las que se explicita el procedimiento dramaturgico, así como los modos en los que se materializa. De esa manera, la puesta invita a su público a leer los recorridos trazados durante el proceso de escritura, a hacer converger los universos simbólicos que se evocan y a interpretar, en clave de actualidad, el texto inactual trabajado. Dubatti (2008) se ha encargado de señalar las diferentes maneras de explicitación y seguiremos algunos de sus aportes.

*Griegos* propone un nombre diferente al del texto reescrito, apuntando a poner en cuestión los imaginarios que tenemos del mundo griego. La práctica reescritural se nombra en el programa de mano: *versión libre*. Esto predispone a los espectadores a buscar esa libertad de la versión, a reconocer lo nuevo inscripto sobre lo conocido, esto es, lo *subversionado*: lo transformador, lo que sacude, estremece y moviliza al texto reescrito y las representaciones que de él tenemos.

La primera escena se caracteriza por una fuerte metateatralidad. Los actores arman tres grupos y se turnan para dialogar, desde un código humorístico, con los espectadores. El actor Mauro Alegret maneja una clave de enunciación ficcional. Se presenta como Agamenón y nos relata la historia desde su punto de vista. Nos interpela uno por uno a cada espectador, nos hace explicitar nuestra postura frente a los demás. En definitiva, nos pone en situación de interpretación y desnuda, de alguna manera, nuestras lecturas ante la mirada de los otros. La actriz Analía Juan sostiene una clave de enunciación metaficcional, ya que se asume como *voz que narra*. Nos hace conocer el pasado de los personajes (una de las funciones del coro en la *párodos* de la tragedia). A través de la reconstrucción del árbol genealógico de la familia de los Atridas, se conocen los vínculos y conflictos de los personajes, a quienes caracteriza con figuras de papel cuyos rostros son fotografías de personalidades del circuito teatral de Córdoba. Aunque no todos los espectadores capturen este humor metateatral por completo, sí se reconoce a los actores en Clitemnestra, Agamenón y Casandra, quien aunque habla de sí en tercera persona, sostiene este gesto autorreferencial y se cruzan, así, la claves

metaficcional y la no ficcional. Es esta clave enunciativa la que asume Maura Sajeva. Se presenta a sí misma como actriz y explicita con claridad el procedimiento dramaturgico: “Vamos a hacer el *Agamenón*, de Esquilo. Esto es una reescritura y hacemos lo que se nos canta las pelotas.” Relata el argumento de la historia y, con ello, nos asigna el estatuto de espectadores de la Grecia clásica. El elemento biográfico está presente, Maura habla de su trabajo como actriz de teatro independiente y expone sus propios imaginarios sobre el mundo griego (dice: “Les voy a contar pavadas griegas”). Al otorgarnos el conocimiento sobre el argumento de la obra, al develarnos los mecanismos del artefacto teatral, hacedores y espectadores nos posicionamos ante una igualdad crítica: con las mismas condiciones de saber, adquirimos el mismo poder de juzgar lo que veremos. Se intensifican, así, los efectos políticos de mirar.

Luego de disolver los tres grupos y reubicarnos, comienza la escena 2. La luz baja, el lenguaje cambia por uno solemne, extrañado: estamos ante la corporización del texto de Esquilo (mejor dicho, de una de sus traducciones al español). Se trata de dos monólogos, los de Agamenón y Clitemnestra, localizados consecutivamente en el comienzo del tercer episodio de la tragedia: es el momento del reencuentro. La voz de los actores, su manejo del cuerpo y la situación monologante nos predisponen a la escucha. Se activa en nosotros la lectura en clave trágica. Este vínculo de (re)citación del texto reescrito se reitera en la escena 4, con el monólogo de Casandra, ubicado en el cuarto episodio de la tragedia esquiléa: el momento previo a entrar en el palacio y enfrentarse a su muerte.

La escena 3 se da de forma abrupta. Luego de la entrada de Casandra, la reescritura del texto se basa fundamentalmente en la improvisación. Regresa el código humorístico, prevalece el azar propio de la interacción con el público y de lo real: las puertas de la sala (que debe dar a la calle) se abren, los actores salen, dan una vuelta en un auto, saludan a los transeúntes. Se activa en nosotros la lectura en clave paródica, las temporalidades están yuxtapuestas, Córdoba es Argos y la sala de teatro es el palacio de Agamenón y Clitemnestra. Los espectadores deben asumir el juego del vaivén. Luego del cierre de las puertas de la sala, y también desde la improvisación, aunque ahora con el texto más pautado, el tono de la acción cambia: asistimos a la violencia —verbal, física— entre Agamenón y Clitemnestra. Vemos ejecutarse el plan de ella.

La intervención reescritural de la escena 5 tiene un carácter plenamente poético. La acción se detiene y se entrecruzan las voces. De esta manera, se pone en escena el lenguaje, el texto es material escénico. Podría pensarse este segmento en tanto

*pieza-paisaje*, que consiste en el encuentro de “...textos para la escena, destinados a confrontar allí otros materiales visuales y sonoros...” (Danan, en Sarrazac, 2013: 174). Aquí escuchamos el piano de Noelia López. La música sube cada vez más su volumen, los actores enuncian sus poemas cada vez más alto. No hay diálogo, se confunden las voces: el espectador debe elegir qué escuchar, ante el desafío de la multiplicación de enunciados simultáneos. Las palabras se desdibujan, aparece el llanto y el susurro. Entonces, otro corte abrupto: en el mismo momento en que escuchamos el sirtaki del final de *Zorba el griego*, Clitemnestra ríe desquiciada e histéricamente... acaso, como en la película, se trate de la risa intempestiva ante un desastre espectacular. Mientras aplaudimos, Sajeva nos muestra un poco de esta danza y nos despiden con cazuelas de aceitunas negras. Nuevamente, nuestras representaciones culturales vuelven a integrarse a este universo tan griego como cordobés al que fuimos invitados.

### **Potencia política de la reescritura**

Reescribir una tragedia de Esquilo es, de algún modo, evocar dos mil quinientos años de historia. ¿En qué radica la necesidad política de recuperar el pasado para traerlo —(a)traerlo— al presente —(re)presentarlo—? *Griegos* piensa al teatro en tanto espacio potente de enunciación en la actualidad: hay, en la inactualidad de la tragedia, algo que todavía habla de nosotros. La práctica reescritural dramatúrgica se convierte, así, en una actividad creadora política que convierte al texto en un territorio común al espectador, en términos de comunidad, con iguales condiciones para leer y proponer preguntas sobre las problemáticas que en escena se discuten y actualizan. Apuntaremos algunas:

*Sobre el ejercicio de la memoria:* ¿Cuáles son nuestros modos colectivos de recordar? ¿A través de qué estrategias lo hacemos? ¿Qué elegimos recordar, qué es posible recordar, qué elegimos olvidar? ¿Todo puede ser olvidable, cómo luchar contra el olvido? Las alusiones a la guerra y al genocidio en boca de los griegos nos suenan familiares a los argentinos.

*Sobre el ejercicio de la justicia:* ¿Cómo se construye la ley? ¿Qué es hacer justicia? ¿Quién la administra, quién decide? ¿Es justicia operar por mano propia? ¿Qué es la culpa, qué es el castigo, qué es la inocencia? ¿Qué es la verdad, cuántas verdades hay, cómo se ponen en juego? ¿De cuántas formas juzgamos? ¿La justicia como institución o como ejercicio de una voluntad individual? Agamenón sacrifica a su hija y sigue la ley de la institución religiosa, mientras Clitemnestra sigue la ley de su más íntimo y salvaje instinto maternal.

*Sobre la construcción del género.* ¿Qué es ser mujer? ¿Cuál es el rol socialmente asignado a la mujer? ¿Se es mujer en tanto dependiente de un hombre? ¿En tanto enamorada de un hombre? ¿En tanto esposa? ¿En tanto madre? ¿En tanto femenina? ¿Cuáles son las formas de la maternidad? ¿De cuántas maneras se puede violentar a una mujer? Los diez años de espera de Clitemnestra la convierten en una madre tan tierna como salvaje.

*Sobre la ficcionalización de lo real.* ¿Cuáles son los bordes en los que ficción y realidad se vuelven indistinguibles? ¿La identidad se construye en esa tensión entre real y ficcional? ¿Somos lo que relatamos que somos? ¿El pasado es sólo aquello que es posible relatar? ¿En qué medida no está siempre inventado? ¿En qué medida no es la identidad una ficción? ¿Es el lenguaje un instrumento para decir o, más bien, paradójicamente, se convierte en imposibilidad para decir? ¿Es la poesía la puesta en evidencia del lenguaje como imposibilidad de acceso a lo real y, a la vez y aun así, como obstinación del decir? Casandra sabe lo que sucederá, su lenguaje nombra a la muerte, pero es ineficaz, no puede conjurarla. A la vez, Agamenón abre la puerta después de ser asesinado y sólo le queda poesía por decir.

Actualizando en lo inactual estas problemáticas, *Griegos* construye una mirada sobre lo otro que permite mirarnos a nosotros mismos.

### **Los sismos de la escritura**

En definitiva, la reescritura podría entenderse como *metadramaturgia*, dado que exige explicitar, en el proceso creativo y en la escena, los mecanismos, estrategias y decisiones de escritura. Así, *Griegos* supone a la dramaturgia como un movimiento: un ir y venir entre el cuerpo y la palabra, entre los actores y la directora, entre la escena y el texto, entre los ensayos y las funciones, entre el pasado y el presente.

Al mismo tiempo, la práctica reescritural habilita un ejercicio permanente de interrogación: ¿por qué y cómo apropiarse de las palabras, tan de todos, tan de nadie? ¿Cómo buscar colectivamente, en la escritura, el *estremecimiento del sentido*— en términos de Barthes (2009)—? ¿Cómo reinventar el teatro, a través de qué experiencias, qué apuestas? ¿Cómo movilizar, sacudir el pasado, cómo volver sísmico el suelo de la memoria para pensarnos hoy? Y, con ello, ¿cómo reinventar el presente? Porque, como dice el poeta Javier Ramacciotti, “hay que hacernos de un presente que será nuestro a condición de inventarlo”. Y, en eso, el teatro tiene el desafío de inventar la reinención.

### **Ficha técnica de *Griegos* (2007)**

En escena | Analía Juan, Maura Sajeve, Mauro Alegret.

En piano | Noelia López.

Dramaturgia | Versión libre de Agamenón, de Esquilo, por Daniela Martín, Carolina Muscará, Gastón Sironi, y los actores

Diseño y realización de vestuarios | Valeria Urigu / El elenco.

Diseño de luces | Rafael Rodríguez.

Fotografía y arte digital | Melina Passadore

Diseño gráfico | Rafael Rodríguez / liminares diseño

Asistencia de dirección | Estefanía Moyano.

Dirección | Daniela Martín.

Página web de *Griegos*: <https://www.facebook.com/pages/Griegos/665788170177609?fref=ts>

Página web de La Convención Teatro: <http://www.convencionteatro.com>

### **Bibliografía**

#### **Fuentes**

Esquilo (2001). *Agamenón*, en *Tragedias completas*. Madrid: Edaf.

#### **Estudios**

Alegret, Mauro, Juan, Analía, Martín, Daniela, Muscará, Carolina, Sajeve, Maura y Sironi, Gastón (2007). *Griegos* (versión para Argentores). Trabajo dramático cedido por Daniela Martín.

Barthes, Roland (2009 [1984]). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós.

Dubatti, Jorge (2008). “Textos dramáticos y acontecimiento teatral”, en *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, pág. 135-171.

Foucault, Michel (2010 [1969]). *¿Qué es un autor?* Córdoba: Ediciones literales/El cuenco de plata.

Laddaga, Reinaldo (2010). *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

López, Liliana (2011). “El tiempo desquiciado”, *Revista Territorio teatral*, Número: 7, diciembre de 2011. Departamento de Artes Dramáticas, Instituto Universitario Nacional del Arte. Disponible en: [http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n7\\_2\\_02.html](http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n7_2_02.html) Acceso: 24 de noviembre de 2016.

Martín, D. (2013). “Autorías complejas. La escena y la multiplicación dramática en los procesos de creación”, *Territorio teatral*, Número: 9, abril de 2013. Departamento de Artes Dramáticas, Instituto Universitario Nacional del Arte. Disponible en: [http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n9\\_03.pdf](http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n9_03.pdf) Acceso: 24 de noviembre de 2016

Sarrazac, J. P. (dir.) (2013 [2005]). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México D. F.: Paso de gato.

## Nuevas aproximaciones a la tragedia griega: *Clytemnestra* de Tadashi Suzuki

Rómulo Pianacci  
Universidad Nacional de Mar del Plata /  
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires  
rpianacci@gmail.com

**Resumen:** El dramaturgo y maestro japonés Tadashi Suzuki ha dedicado su vida entera a la búsqueda del restablecimiento de la totalidad del cuerpo dentro del contexto teatral y el descubrimiento de las capacidades expresivas innatas del actor. Su Método de entrenamiento Suzuki es una rigurosa disciplina creada por el director, que reúne las tradiciones del teatro Noh, el ballet occidental y las danzas balinesas, entre otras disciplinas, además de costumbres del uso del cuerpo en Oriente, como fuentes de este entrenamiento. Se intenta incrementar el poder emocional y físico del actor y su completa entrega en cada momento en el escenario.

**Palabras clave:** método Suzuki – entrenamiento – dramaturgia – tragedia griega

**Abstract:** Japanese playwright and Master Tadashi Suzuki has dedicated his whole life in the pursuit of the restoration of the body as a whole in the theatrical context and the discovery of the innate expressive capabilities of the actor. His Suzuki training Method is a rigorous discipline created by the director, which brings together the traditions of Noh Theatre, Western ballet and Balinese dance, among other disciplines; in addition to the customs use of the body in the East, as sources of this training. He attempts to increase the emotional and physical power of the actor and his complete delivery at every moment while on the stage.

**Keywords:** Suzuki method – training – playwright – Greek tragedy

### Introducción

Desde los años '60 Tadashi Suzuki ha trabajado intensamente en la Waseda University de Japón y luego en EE.UU. en la Universidad de Wisconsin y en la Juilliard School de Nueva York. Su búsqueda lo ha llevado a encontrar asombrosos puntos de contacto entre la moderna sociedad japonesa y los antiguos mitos griegos, por ejemplo en sus celebradas versiones de *Las Troyanas* y *Las Bacantes* de Eurípides, y ha llegado a ser considerado como uno de los principales artistas del teatro contemporáneo.

### *Clytemnestra*

Si bien el mismo autor reconoce que la palabra “adaptación” no parecería ser la más adecuada, de alguna manera su obra reconstruye, en términos generales, el argumento de la *Orestíada*. Utiliza como material básico varias de las tragedias que tratan sobre el mito de la Casa de Atreo, y organiza un original material dramático que

no se ajusta ninguna de ellas en particular. *La Orestíada* de Esquilo, *Electra* de Sófocles, *Electra* y *Orestes* de Eurípides son la excusa para construir una dramaturgia que, en su totalidad, revela una nueva dimensión de la realidad literaria y escénica.

Antes de pasar al análisis del argumento de la obra, convendría hacer algunas consideraciones respecto de las más recientes lecturas feministas de este mito.

Según la filósofa y escritora italiana Luisa Muraro (s/f), en el pensamiento de la psicoanalista francesa Luce Irigaray, no gratuitamente la figura de la “genealogía femenina” hace su primera aparición como algo que es negado. Aparece, de hecho, en la conferencia de Montreal de 1980, con el análisis de las figuras míticas de Atenea y de Electra en las tragedias de Esquilo que forman la *Orestíada* (*Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*). Atenea es la diosa que se proclama nacida sólo del padre y obedece únicamente a su ley, despreciando a la madre. Electra, hija de Clitemnestra, colabora con su hermano Orestes para matar a la madre y vengar al padre Agamenón.

En la *Orestíada*, Irigaray percibe la instauración violenta de la sociedad patriarcal. Las investigaciones en curso no hacen más que confirmar su interpretación. Por ejemplo, una de las razones por las cuales Clitemnestra mata a Agamenón es porque sacrificó a los dioses a Ifigenia, la hija de ambos. Ahora bien, de la raíz del nombre Ifigenia— aquella que genera con fuerza— se podría especular, según Muraro, que fuese una figura de la Diosa Madre, y como tal esposa de Agamenón. Ifigenia sería entonces la primera esposa de Agamenón, quien la mata para apropiarse del poder de la fecundación. Clitemnestra es la segunda esposa, que a su vez lo mata para vengar a la primera.<sup>1</sup>

Irigaray ve aquí una “ficción fingida” que pretende esconder más que mostrar, y que enseña a olvidar. Mientras Clitemnestra es la mujer que no olvida el origen, “la genealogía divina femenina”, Electra es ya la mujer, nuestra contemporánea, que ha olvidado, que está fuera de cualquier genealogía y que colabora con el hombre en el asesinato de la madre.

En relación al tema de las mujeres y la locura, Irigaray más adelante agrega:

Apolo y Atenea intervienen para salvar a Orestes de la locura del matricidio. De hecho, después de haber matado a la madre, él es perseguido por Las Furias, que simbolizan la insuperable locura de su acto. Pero no salvan a Electra. La mujer queda en un cuerpo a cuerpo patológico con la madre, relación que es para ella

---

<sup>1</sup> Según otras fuentes, Agamenón asesina al primer esposo de Clitemnestra y estrella contra el suelo a su pequeño hijo, desposándola por la fuerza bajo la protección de su futuro suegro Tindáreo.

fuelle de sufrimiento y a menudo de locura. Y todo esto es muy actual. (en Muraro, *op.cit.*)

Como se puede ver, la genealogía femenina es habitualmente presentada como algo existente, pero únicamente en cuanto a su naturalidad. En efecto, está fuera de dudas, aunque casi impensable, que se es hija de una mujer que a su vez es hija de una mujer y así sucesivamente. Agrega Irigaray: “Esta genealogía muy a menudo no es vista, sino olvidada y a veces renegada a causa (y aquí aparece otro concepto fundamental) de nuestro exilio en la familia del padre-marido” (*ib.*).

El tratamiento tradicional de la reina Clitemnestra, en las diversas tragedias, está plenamente imbuido del espíritu de la sociedad patriarcal que mencionáramos, a pesar de que se aliviana algo en la obra de Eurípides. Estos son algunos ejemplos de la ideología fundante.

Según Esquilo:

En *Agamenón*:

CORO: Propio de una mujer investida de autoridad es dejarse arrastrar por la alegría antes que el suceso se manifieste en la realidad. (392)

Crédulo en exceso, el corazón femenino se deja ganar fácilmente al conmovearse con rapidez; pero también con vida corta, parece el rumor propagado por una mujer. (392)

AGAMENÓN: No es propio de una mujer estar deseosa de discusión (409)

CASANDRA: [...] la alegre lengua de la odiosa perra que ha hablado con tal profusión. Éstas son las acciones que osa: ¡una hembra es la asesina de un macho! (422)

[...] ¡Esta leona de dos pies, que con un lobo se acuesta en ausencia del noble león, me va a matar! (424)

En *Las Coéforas*:

CORO: ¡oh madre tierra!, me envía ansiosa una impía mujer (449)

ORESTES: ¡Zeus, Zeus, sé espectador de estos sucesos! ¡Mira la nidada huérfana del águila que fue su padre muerto en los lazos y los anillos de una cruel víbora! (457)

ELECTRA: [...] pues mi corazón –de mi madre heredado– es implacable como el de un lobo carnívero. (463)

CORO: El deseo desprovisto de amor que domina a la hembra lleva a la desgracia a las parejas de vida común, tanto de bestias como de mortales. (471)

ORESTES: Un hombre le habla a otro hombre con plena confianza y le hace saber con claridad sus fines. (473)

CLITEMNESTRA: Pero, si hay que tratar de algo que requiera mayor prudencia, cosa es ésta propia de hombres. Se lo comunicaré. (474)

CORO: Y tú, armado de valor, cuando te llegue el turno de actuar, si te grita “hijo”, grítale “sólo de mi padre” y consume un castigo que no es reprochable. (480)

ORESTES: afirmo que no sin justicia he matado a mi madre, esa impura asesina de mi padre, ese ser odioso para las deidades. (489)

En *Las Euménides*:

ATENEA: No tengo madre que me alumbrara y, con todo mi corazón, apruebo siempre lo varonil, excepto el casarme, pues soy por completo de mi padre. Por eso, no voy a dar preferencia a la muerte de una mujer que mató a su esposo, el señor de la casa. Vete, por tanto, Orestes, aunque en los votos haya empate. (527)

Según Sófocles:

En *Electra*:

CORO: -¡Oh hija, hija de la más miserable madre, Electra! ¿En qué incesante lamento siempre te consumes por Agamenón, hace tiempo atrapado con engaños, impiamente, por falaz madre, traicionado por infame mano? ¡Cómo desearía que muriera el que ha causado esto, si me está permitido gritarlo! (381)

Según Eurípides:

En *Electra*:

LABRADOR: Allí fue afortunado [Agamenón], en cambio en casa murió a traición a manos de su esposa Clitemnestra y de Egisto, el hijo de Tiestes (289)

ELECTRA: La infame hija de Tindáreo, mi madre, me ha arrojado de casa por congraciarse con su esposo [Egisto]. (291)

ORESTES: Él fue quien mató a mi padre... él y mi funesta madre por mandato del oráculo de un dios. (292)

ELECTRA: Hija soy de Agamenón y me parió Clitemnestra, la odiosa hija de Tindáreo, y me llaman “desdichada Electra” los ciudadanos. (293)

ELECTRA: [Por Agamenón] No con diademas te acogió tu mujer ni con coronas. (294)

ELECTRA: Y mi madre vive con otro amancebada en lecho de sangre. (295)

ELECTRA: Forastero, las mujeres aman a sus hombres, no a sus hijos. (298)

ELECTRA: De lo que pertenece a la casa de mi padre nada tomaré de manos de mi madre. (304)

CORO: ¡Hija de Tindáreo, de malos pensamientos, tus amores mataron al rey de guerreros tan esforzados en la lucha! (306)

ANCIANO: Así es. Una mujer impura produce repugnancia. (312)

CORO: Te olvidaste de ellos y mataste a tu esposo, oh hermana de gloriosos hermanos. (317)

CLITEMNESTRA: Y luego los reproches resplandecen en nosotras y en cambio los hombres, los culpables, no llevan la mala fama. (327)

CORIFEO: Toda mujer ha de ceder ante su esposo, la que sea sensata. (328)

ELECTRA: Mujer que en ausencia del marido se esfuerza en embellecerse se tacha a sí misma de mala. [...] Quien se casa con mujer malvada por su riqueza o noble cuna es necio. (328-329)

CORO: Como leona montaraz, que frecuentaba los pastos de los bosques, llevó hasta el final este crimen. (332)

#### *En Orestes:*

ELECTRA: [...] hijos de una madre criminalísima que, después de envolver a su esposo en una red inextricable, lo asesinó. (186)

ELECTRA: Febo nos ha sacrificado al encomendarnos el asesinato lastimoso, criminal, de una madre parricida. (193)

ORESTES: Heme aquí, asesino de mi desgraciada madre. (199)

ORESTES: [día] El mismo en que honré en la tumba a mi infeliz madre. (199)

CORO: Siempre las mujeres surgieron en medio del infortunio para la perdición de los hombres. (207)

PÍLADES: Es natural que el esposo de una mala mujer se haga malo. (211)

PÍLADES: ¡Calla! Que me fío poco de las mujeres. (225)

ORESTES: [A Electra] ¡Ah, tú que posees un ánimo varonil, aunque tu cuerpo sea de femenina belleza, cuánto más digna eres de vivir que de morir!

Menelao: Porque éste [Orestes] ataca con violencia a toda la ciudad vuestra, para seguir con vida, después de haber ejecutado el repulsivo asesinato de su madre. (244ss)

APOLO: La contienda de la ciudad y éste [Orestes] ya la arreglaré bien yo, que le obligué a matar a su madre. (246)

### **El argumento de Suzuki**

La obra está planteada en diez escenas y un prólogo, y la acción alterna entre el pasado y la ensoñación. Aparece primeramente Electra rodeada del Coro de ciudadanos. Se lamenta de su situación: no tener un esposo que la defienda de la pareja de criminales (Clitemnestra y Egisto) que han ocupado el trono: “I am treated as a servant in my father’s own home.” (1992: 126)

El Coro le advierte:

In this world,  
 You are not the only one  
 Who has suffered, Electra.  
 Your rage to suffer  
 Compared to what others have suffered  
 Is too severe,  
 Even compared to poor Orestes (1992: 125)

La princesa proclama entonces que cualquiera que haya matado, aunque no tenga un justo castigo por su crimen, merece el escarnio de los demás, el temor de los dioses y debería desaparecer, desvanecerse. Entra a escena entonces Clitemnestra, que acusando directamente a Agamenón, le pregunta: “So tell me, please. Why did your father sacrifice your sister? Do you think it was for the sake of the Greeks? They would not have been capable of demanding such a sacrifice. Your father did this out of cruelty, saying it would help win in the battle against Troy.” (1992: 129) Inicia luego los sacrificios rituales y las plegarias para conseguir la protección de Apolo.

Producido el asesinato de Clitemnestra, Orestes y Electra permanecen refugiados en el templo de Apolo. Ella intenta consolarlo en su delirio, y él dice: “I can sleep. You have calmed me, eased my cares.” Entonces ella se retira y hacen su aparición las Furias: “their eyes are like those of gloomy dogs” (1992: 133). Apolo se manifiesta e intenta ahuyentarlas, pero ellas le replican que todo es culpa suya: “You acted like the oracle who told him to kill his mother” (1992: 136). Respecto al homicidio en un matrimonio, Apolo manifiesta que a pesar de que este vínculo está regido por el Derecho y la Virtud, este crimen debe ser ignorado por ellas, y que en el caso de Orestes deberá ser finalmente juzgado por Atenea. Esta escena representaría el conflicto interno de Orestes en forma de un encendido agón, porque las Furias no se resignan a ceder su antiguo derecho al castigo del matricida.

Aparece luego Electra con un cuchillo en la mano y acarreado el cadáver de Egisto. Lo arroja a los pies de su hermano y, enumerando entonces sus crímenes, lo acuchilla reiteradamente y le corta el pene: “You felt that your marriage was an immortal one, because you knew that when my mother took you as her husband, you had taken on a bad master. [...] You are a man who is a woman, they said, yet the woman is never called a man. How unseemly this all is. The master of the house a woman, you not the real husband” (1992: 137). En medio de una música tétrica, se presenta la escena que recrea un recuerdo en el pasado de los hermanos. Los ciudadanos están reunidos para esperar la aparición de Clitemnestra, que ingresa acarreado los cuerpos de Agamenón

y Casandra. Ante el horror de los ciudadanos, ella reconoce el placer de su crimen: “You despise me as a woman who cannot tell right from wrong, and you would test me. Yet I am fearless and I speak to those who can understand me. If you praise or blame me, it is all the same” (1992: 138). Les reprocha que ellos no hicieran nada cuando Agamenón sacrificara a su amada hija Ifigenia y les presenta trozos de sus carnes en bandejas que acarrearán las esclavas: “Let me tell you that I prepared to any sort of threat. And if I am driven from here, I will win the contest. Better to let me go free” (1992: 140).

Se representa entonces el momento en que los hermanos urdieran el plan para matar a la reina y a su amante. Orestes dice: “She’s despicable. But still, do we have to kill her? However hideous a mother she may be, she bore me and brought me up” (1992: 141). Electra arroja los despojos de Egisto a los pies de Clitemnestra y ella comienza a suplicar por su vida, intentando hacerles recordar sus deberes filiales: “Orestes, be scrupulous, tremble at what you may do. Remember who I am. My own child! You, who clung to these breasts! You nibbled on them in your sleep as I held you, dinking your fill of my delicious milk” (1992: 142). Orestes, sin embargo la persigue y la apuñala en el cuello, y mientras los ciudadanos huyen, se oyen las risas de las Furias. La escena pasa entonces a una corte de justicia. La estatua de Atenea se anima y comienza el juicio. Intervienen primero las Furias, reclamando su antigua función punitiva otorgada por Zeus: “We drive away from their homes all those who have committed murder” (1992: 145). Atenea le ordena a Orestes que cuente su historia. Aparecen entonces Agamenón y Clitemnestra y la escena vuelve a situarse en el pasado. Exponen los dos, entonces, sus razones ante Atenea: Agamenón, la necesidad de conseguir los vientos favorables y los sucesos posteriores en Troya, mientras que la reina relata su angustiada espera y el sufrimiento por la soledad de tantos años: “I will tell you what I have learned during that time my husband was in Troy. To be a woman and alone, waiting in a forlorn house, what a wicked thing that is. And more disturbing still to hear so many uneasy rumors” (1992: 147). Le pregunta a Agamenón qué hubiera sucedido entonces si el rey de Troya hubiera cometido sus heroicos hechos en vez de él y si entonces Zeus se hubiera dignado concederle sus deseos.

La acción vuelve a la sala del juicio. Atenea proclama que debido al odio y rencor implícitos en este crimen: “I will select those who can judge these crimes, make them swear an oath for all eternity, and so establish a court of justice” (1992: 150). Orestes explica los motivos y el doble crimen cometido por Clitemnestra: “My mother

was polluted with her crimes twice over. [...] On top of murdering her husband, she killed my father” (1992: 151). Frente al reclamo de las Furias, Apolo explica que una madre no es realmente la genitora del hijo, que es solamente el seno en el que la simiente fuera plantada por el padre; que ella lo cuida mientras se desarrolla como a un huésped que se detuviera en su posada. Las Furias se retiran jurando venganza: “How the old laws are rent apart! These slights will call forth our revenge! On this ground, mark you, poison will spew out. Mothers shall be made barren. Leaves and branches alike shall wither. [...] Be one with us, Mother of the Night, protect our ancient glories! (1992: 152-53).

Aparece entonces Tindáreo, padre de Clitemnestra, para quien que la única manera de cortar la cadena de asesinatos es hacer como los antiguos: que nadie nunca más le hablara al asesino, así no habría más venganzas. Culpa a su hija por su crimen: “True, my daughter should be put to death” (1992: 154), pero Orestes no sería el encargado de castigarla. Y exige que tanto él como Electra sean ahorcados (no lapidados), y abjura de los dioses si no lo hacen cumplir. Antes de retirarse golpea a Electra con su parasol: “You are human trash” (1992: 156). Los hermanos culpables intentan suicidarse y Orestes proclama: “It was enough that I killed my mother. I will not kill you. Kill yourself by any mean you choose” (1992: 157). Finalmente, aparece el fantasma de Clitemnestra que, abrazados, los acuchilla y permanece hasta el final de la pieza mirando hacia el horizonte.

## Conclusiones

Se atribuye a Solón una legislación que puso límite al rol de las mujeres de la familia del difunto en la celebración de los ritos fúnebres. Esta legislación puede leerse en clave de géneros; con este régimen, las mujeres pierden buena parte del protagonismo en rituales en los que era aceptada y esperada su participación, y que la costumbre vedaba al varón. Pero también puede ser interpretada como la manifestación de un conflicto entre formaciones sociales, es decir entre la aristocracia y la democracia, y que Atenea legitima instaurando el Areópago, destituyendo las antiguas diosas tribales, como se describe en la obra.

La elección del protagonismo de Clitemnestra, como la infortunada reina, le permite a Suzuki indagar en los mecanismos del Poder y su traspaso de las mujeres a los hombres en los tiempos heroicos. Según la investigadora Riane Eisler (1990: xvi), en la zona del Danubio, entre siete y cuatro mil años antes de Cristo, más o menos, el pre-

patriarcado es agricultor, los poblados no tienen fortificaciones, no hay señales de guerra, los lugares de culto albergan figuras femeninas, no hay diferencias entre las tumbas de hombres y mujeres, y no hay signos que permitan hablar de deferencias jerárquicas entre hombres y hombres, o entre mujeres y mujeres, o entre mujeres y hombres.

También Orestes en su accionar, adquiere aquí también una dimensión menos abstracta y más humanas y, si se quiere, más “antropológica” que las de un “signo” en el contexto de las circunstancias que debe asumir como personaje para una lectura contemporánea.

## **Bibliografía**

### **Fuentes**

- Alamillo, Assela (1998). “Electra”, en *Sófocles. Tragedias*. Madrid: Gredos.
- Calvo Martínez, José Luis (1995). “Electra”, en *Eurípides. Tragedias II*. Madrid: Gredos.
- García Gual, Carlos y de Cueva y Prado, Luis Alberto (1998). “Orestes”, en *Eurípides. Tragedias III*. Madrid: Gredos.
- Perea Morales, Bernardo (1986). “Agamenón”, “Las coéforas” y “Las euménides”, en *Esquilo. Tragedias*. Madrid: Gredos.
- Suzuki, Tadashi (1992). “Clytemnestra”, en *The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*. USA: Theatre Communications Group.

### **Estudios**

- Eisler, Riane (1990). *El cáliz y la espada*. Santiago de Chile: Editorial Cuatro Vientos.
- Muraro, Luisa (s/f). *El concepto de la genealogía femenina*. Disponible en [http://www.creatividadfeminista.org/articulos/fr\\_artgenealogia.htm](http://www.creatividadfeminista.org/articulos/fr_artgenealogia.htm).
- Pianacci, Rómulo (2015). *Antígona, una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires: Losada.

# Aproximación a la poética teatral de Omar Serra en el contexto posdictatorial rosarino. Acerca de la construcción de dramaturgia en *La Condesa Sangrienta*

Daniela Ponte  
Universidad Nacional de Rosario  
dasponte@hotmail.com

**Resumen:** El objetivo de esta ponencia es indagar la obra de Omar Serra a partir de los rasgos distintivos de su poética<sup>1</sup>. Para ello, partiremos de su experiencia durante la década del '60 en el contexto de la contracultura hippie en la ciudad de Buenos Aires. Luego nos referiremos a sus inicios en la actuación en la década del '80. Allí formó parte lo que se constituyó como Teatro *Underground* de Postdictadura. Seguidamente haremos referencia a la puesta de *La Condesa Sangrienta*, sobre textos de Alejandra Pizarnik, realizada en el año 2000 en la Sala de la Cooperación. En ella se revela la particular forma en la que Serra desarrolla una dramaturgia propia.

**Palabras clave:** Omar Serra – contracultura – posdictadura – underground – dramaturgia

**Abstract:** The purpose of this paper is to investigate the work of Omar Serra from the distinctive features of his poetics. For this, we will start from his experience during the decade of the '60 in the context of the hippie counterculture in the city of Buenos Aires. Then we will refer to its beginnings in the action in the decade of the '80. There was part of what was constituted as Postdictorship's Underground Theater. Next we will make reference to *La Condesa Sangrienta*, on the texts of Alejandra Pizarnik, made in 2000 in the Room of Cooperation. There reveals the particular way in which Serra develops his own dramaturgy.

**Keywords:** Omar Serra – counterculture – posdictatorship – underground – drama

## Buenos Aires, el origen

Había planeado la fuga pacientemente durante meses hasta que por último lo había hecho. Había abandonado mi casa, mi familia y mi trabajo y me había ido “al mar”. Había elegido Villa Gesell porque sabía que allí se refugiaban los jóvenes inconformistas... (Serra, 1997: 11)

Así comienza *Generación Descartable*, el libro autobiográfico inédito escrito por Omar Serra en el que narra con lujo de detalles sus vivencias como parte activa del movimiento *hippie* en la ciudad de Buenos Aires.

*Generación Descartable* se sitúa entre el verano de 1967 y el otoño de 1969. En el año 1968, el historiador estadounidense Theodor Roszak escribe *El nacimiento de una contracultura* (1981). Allí aparece por primera vez el término “contracultura” para

---

<sup>1</sup> Tendremos en cuenta la definición de “poética” que sostiene Jorge Dubatti (2008), según la cual se entiende por “poética” el conjunto de constructos morfotemáticos que, por procedimientos de selección y combinación, construyen una estructura teatral, generan un determinado efecto, producen sentido y portan una ideología estética en su práctica.

definir el conjunto de valores, tendencias y formas sociales opuestos a los establecidos por una sociedad y que representan la realización de aspiraciones de un grupo marginal. Dentro de este encuadre, podemos ubicar el movimiento *hippie* de los años '60, que tuvo su origen en Estados Unidos, pero se propagó hacia otros lugares del mundo, entre ellos, la ciudad de Buenos Aires, y del cual Serra, como ya hemos mencionado, fue parte activa.

Por su parte, el sociólogo Stuart Hall (1970) afirmaba que el hippismo constituía un laboratorio que ensayaba nuevas formas de vida. Estas nuevas formas se basaban en un rechazo hacia el consumismo se mostraban de acuerdo con la postura pacifista antibelicista, el amor libre y la vuelta a las comunidades agrarias autosuficientes y sin roles fijos. Una de las consignas de esta generación era liberar el cuerpo y expandir la mente. Esto se lograba a partir de la experimentación con sustancias alucinógenas (LSD, anfetaminas). De aquí surge el término “psicodelia” (*psyché*-alma y *délomai*-manifiestar). El científico Humphrey Osmond, que investigaba los efectos del LSD y la mezcalina, es quien introduce este término a principios de los años '50. Así describe Omar Serra sus inicios en el camino de la contracultura hippie:

Durante esas largas caminatas, Pipo [Lernoud] me hablaba todo el tiempo mientras íbamos descalzos sobre la arena caliente del verano. Él trataba de transmitirme la forma de vida que ellos practicaban. Era una elección que cambiaría totalmente a la sociedad. Todavía eran unos pocos, pero después vendrían más. Me contaba lo maravilloso que resultaba vivir en contacto con la naturaleza, como un vagabundo, al margen de la sociedad de consumo donde lo único posible era el dinero, donde todo se compraba y se vendía, dónde no había tiempo para el amor y la poesía. (...)Pipo me preguntaba exaltado: ¿Dormiste alguna vez bajo la lluvia?, ¿jugaste con las hojas secas que recogiste del suelo? ¿Sentiste que cada partícula de vos o de los demás es una maravilla y que cada momento es un descubrimiento? (Serra, 1997: 13)

Si bien Omar Serra no desarrolló ninguna actividad artística específica en este período, se nutrió como espectador o partícipe circunstancial de lo que fue el teatro de vanguardia, el advenimiento del teatro del absurdo y las producciones del Di Tella. En su libro cuenta que por aquellos años escribió varias obras cortas de un solo acto que fluctuaban entre el surrealismo y el absurdo.

### **El retorno a Rosario**

En el año 1978, al regresar a Rosario, su ciudad natal, y después de vivir varios años en Buenos Aires, Serra asiste a las clases de teatro del grupo “Arteón”, creado y dirigido por el actor y director rosarino Néstor Zapata. Luego se relaciona, trabaja y

establece vínculos estéticos y artísticos con el actor y director Norberto Campos, a quien Omar Serra reconoce como “su maestro”, y con el reconocido grupo “Cucaño”. Al respecto diremos que se trata de dos espacios de las artes escénicas que se hicieron cargo del cambio de paradigma que produjo el Golpe de Estado de 1976. Norberto Campos lo hizo, entre otros aspectos, al “sacar” al teatro de las salas céntricas y llevarlo a todos los barrios de la ciudad. Por su parte, el grupo “Cucaño” sostuvo la ética y la estética del surrealismo. Ambos le dieron protagonismo al cuerpo en la escena y al cuerpo del espectador. Sostuvieron además la desafiante acción de intervenir en el espacio público en la época de la dictadura.

### **Teatro de Posdictadura: Buenos Aires – Rosario**

Promediando la década del `90, el teórico argentino Jorge Dubatti en su libro *Batato Barea y el Nuevo Teatro Argentino* (1995) perfilaba una delimitación de los rasgos más salientes de aquellas expresiones de las artes escénicas que comenzaron a gestarse en la ciudad de Buenos Aires a principio de la década del `80, apenas finalizada la dictadura militar. A este período histórico lo llamaremos “Posdictadura”. En sus escritos, Dubatti nombra a algunas manifestaciones de las artes escénicas surgidas en este contexto como “El Nuevo Teatro”.

Según Dubatti, el rasgo más saliente del “Nuevo Teatro” lo constituye su diversidad. Esta diversidad podría resumirse en la idea de una heterogénea mezcla de códigos donde la única regla general es la libertad absoluta. En este contexto nace una estética teatral inédita, cuyos mentores descubrieron un universo de inagotables posibilidades expresivas. Tanto por la centralidad que se le otorga al cuerpo del actor como por el tono de humor desenfadado que desacralizaba prejuicios sociales, culturales y religiosos, podemos afirmar que esta nueva forma de producir teatro se vincula directamente con el concepto de “la estrategia de la alegría” propuesto por Roberto Jacoby (2011).

### **Acerca de La Estrategia de la Alegría**

El Proceso Militar (1976-1983) tuvo como uno de sus objetivos la desarticulación del tejido social a través de la violencia y el miedo, los vínculos sociales se volvieron frágiles y fragmentarios. Entonces, el reunirse con otros en comunión de cuerpos, espacio y acontecimiento artístico se transformó en una forma de resistencia. Aquí, uno de los conceptos fundamentales acuñados por el artista plástico y sociólogo

argentino Roberto Jacoby para situar los movimientos artísticos (sobre todo musicales y performáticos) que surgieron como resistencia al plan de silenciamiento y terror llevado a cabo por el golpe de estado de 1976. Según Jacoby (2011) estas reuniones en torno al rock o a algún espectáculo teatral no proponían intelectualizar la realidad del afuera a través de la reflexión, como lo hacía el rock nacional de principios de los '70. Tampoco planteaba un espacio para regodearse en los padecimientos del afuera. Todo lo contrario, “la estrategia de la alegría” consistió en generar espacios para el disfrute, el movimiento de los cuerpos, el baile, la risa, el grito, el color. Entonces podemos afirmar, siguiendo a Jacoby, que es aquí donde aparece el cuerpo (incluyendo la voz como parte de éste) como escenario, objeto y portador de resistencia.

### **Acerca del teatro *Under***

Ya sea por la apertura de lugares alternativos para la puesta en escena, –a veces compartidos con recitales de bandas de rock–, por lo ecléctico y novedoso de la estructura dramática, por la impronta de improvisación que marcaba cada función, por la preferencia hacia el humor negro y lo siniestro, por el surgimiento de un grupo de público seguidor parecido a un club de fans, es que a una franja particular de aquel Nuevo Teatro se le asigna además la denominación de “Teatro Alternativo”, “Teatro del Off Corrientes” o “Teatro *Underground*”. Vale aclarar que estas expresiones de las artes escénicas, que provocan un efecto de explosión social y artística ante la dura represión de los años de dictadura, conviven con otras. Son contemporáneas tanto de las puestas del teatro comercial, como de las puestas del teatro oficial o las expresiones del teatro filoizquierdista que ponía énfasis en el mensaje reflexivo e intelectualizado. Es más, muchos actores y directores transitaban varios de estos espacios a la vez.

En cuanto a la denominación de “*Underground*”, luego simplemente “*Under*”, diremos que hace referencia a lo subterráneo, a lo que circula por debajo. Es posible relacionarla tanto con la idea de un teatro al margen del oficial y comercial como de un teatro que surge de las profundidades de la censura y la represión. El artista Fernando Noy (2015), referente directo del *Under* porteño, reemplazó este término de origen sajón por el de “engrudo”, estableciendo una relación fonética, pero que también refiere a la mezcla, a la osadía de plantear un cruce de géneros sin clasificación posible.

La mención del poeta Fernando Noy no es casual. Noy y Serra se conocieron en pleno auge de aquellos psicodélicos años '60 y cultivaron una amistad que perdura hasta la actualidad. Junto a Noy, Serra vuelve a ser partícipe activo en un movimiento

trascendental que perdura en el tiempo: el teatro *Under*. Ya radicado en Rosario, Serra viaja periódicamente a Buenos Aires y realiza algunas presentaciones en el Parakultural, Cemento y Recoleta junto a Fernando Noy, Batato Barea y Alejandro Urdapilleta, todos ellos creadores, fundadores y pilares fundamentales del Teatro *Under* porteño.

Aquella forma de vida antisistema de los *hippies* que Omar experimentó en su juventud, atravesó su pensar y su hacer por el resto de su vida hasta la actualidad. Quizás sea por eso que se amalgamó perfectamente con el movimiento *Under*. Haremos aquí un alto para remarcar que el objetivo del presente trabajo no es trazar una supuesta continuidad entre estos movimientos, sino destacar el protagonismo y el rol activo de Omar Serra en ambos contextos.

Los mentores del *Under* supieron que la resiliencia a partir del exterminio sufrido pasaba por los cuerpos y por la creación de nuevas formas de comunicación. Pero no fue una re-creación, lo que nació fue una estética totalmente original, fuera de todo paradigma conocido. Ante la violencia extrema, la creación extrema. Y junto a ello nacieron otras dramaturgias, otros códigos escénicos, otro público, otros espacios, otros conflictos, otros modos de actuación, otras formas de relación con el público. Estas expresiones tuvieron su centro en la ciudad de Buenos Aires y encuentran allí innumerables referentes. Cada uno creador de algo que lo destaca. Sin embargo, en Rosario es Omar Serra uno de los pocos casos aislados que ha logrado mantener, hacer perdurable esta estética y ser productor de esta poética única.

Omar Serra supo encarnar el *Under* en Rosario, porque fue parte de la gestación de este movimiento en su lugar de origen: Buenos Aires. No se trató de copiar un estilo ni de reproducir o implantar un modelo imitado desde sus rasgos superficiales, visibles, o de trasplantar procedimientos de la construcción dramática. Con esto queremos afirmar que la experiencia creativa de Serra en las dos ciudades en que vivió y desarrolló su arte es intransferible. La Compañía “Sabina Beher”, creada por Omar Serra, profesa una estética y una ética propias, alejadas de las modas circunstanciales, y hace de ellas no sólo una forma de hacer arte sino una forma de vida.

### **La compañía “Sabina Beher”**

Entre los años 1995 y 1996, Omar Serra forma su propio grupo de teatro, la Compañía “Sabina Beher”. Bajo el lema “compañía abierta”, Serra propone un espacio para la experimentación. “La nuestra es una compañía abierta, entren y cambien las

cosas desde adentro. Decimos al final de la función que lo que queremos es acortar la distancia entre el público y el actor” (Serra, 2001:10). Incorpora a quien desee participar sin que cuenten con experiencia o formación en actuación. Sin embargo, han pasado por ella personas de la más diversa procedencia: actores formados y con experiencia, músicos, bailarines, artistas plásticos, poetas, etc.

### **La construcción de una dramaturgia: *La Condesa Sangrienta***

Volveremos en esta instancia sobre los aportes teóricos realizados por Jorge Dubatti. En este caso, partiremos de los conceptos expuestos en *Cartografía teatral* (2008) acerca de la noción de dramaturgia. En el capítulo IV, titulado “Textos dramáticos y acontecimiento teatral”, Dubatti señala, entre los cambios que se produjeron en el campo teatral a partir de la Posdictadura, a la formulación de nociones teóricas que amplían el concepto de dramaturgia. En el mencionado capítulo, el autor define al texto dramático como

Todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación es o ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad considerando a esta última como el resultado de la imbricación de tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico-poético y el espectral. (Dubatti, 2008: 136)

En el año 2000, Omar Serra estrena *La condesa sangrienta*. La obra aborda la historia real de Erzebeth Bathory, la condesa húngara que secuestraba a jóvenes doncellas para alimentarse con su sangre a fin de obtener la eterna juventud. Relataremos a continuación la ruta de construcción del texto dramático de la citada puesta. El *corpus* seleccionado para este trabajo está constituido por las puestas realizadas entre junio y septiembre de 2000 en la ex Sala de la Cooperación de la ciudad de Rosario.<sup>2</sup>

El punto de partida de este trabajo lo fijaremos en la lectura grupal que propone Serra del texto de Alejandra Pizarnik (1971) sobre el libro de Valentine Penrose (1996) ambos con el mismo nombre: *La condesa sangrienta*. Allí comienza el trabajo de escritura, reescritura y montaje. El libro de Pizarnik es un relato escrito en prosa, calificado por la misma autora como reseña literaria, dividido en capítulos. Cada capítulo aborda un momento de la vida de la condesa: su infancia, su matrimonio, su obsesión por la juventud eterna, el encuentro con la hechicera que le devela el secreto

---

<sup>2</sup> La autora del presente trabajo formó parte del elenco de actores.

para mantener la juventud, el rapto, tortura y vampirización de jóvenes doncellas y, finalmente, su condena.

Observamos aquí, en relación con la dramaturgia, la apropiación y la mutación de un texto literario. Esta mutación o metamorfosis, que incluye también la mixtura de géneros –prosa y poesía devienen en dramaturgia *in vitro*, es decir, en texto dramático– se da a partir de la escritura colectiva por parte de los mismos actores, que contaron siempre con la guía del propio Serra. Se parte del orden de los capítulos de *La condesa sangrienta* para estructurar el orden de las escenas, pero los parlamentos de los actores son las poesías de Alejandra Pizarnik, en particular de *Extracción de la piedra de locura* (1993). También se incluyeron textos de *Cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont (1988) y fragmentos de *La filosofía en el tocador*, del Marqués de Sade (1998). El grupo de actores junto al director (que también actúa en la puesta), escriben con estos elementos un texto dramático pre-escénico de primer grado, es decir: “un texto literario dotado de virtualidad escénica, escrito *a priori*, antes e independientemente de la escena, que guarda un vínculo transitivo con la puesta en escena” (Dubatti, 2008: 137).

Podemos afirmar también que este proceso de elaboración constituye una adaptación. En toda adaptación, debemos diferenciar la versión teatral (VT) del texto fuente (TF). Ya hemos mencionado el libro de Valentine Penrose, a Alejandra Pizarnik, también a Sade y Lautréamont. Dadas las características de estos textos fuente, se destaca el cruce de géneros, –de novela y poesía a texto dramático–.

Siguiendo la estructura de la prosa, cada capítulo constituyó una escena de la obra. En cada escena, la Condesa (personaje principal) es interpretada por un actor distinto. Son los mismos actores quienes realizan un proceso de selección de sus propios textos a partir de la lectura de *Extracción de la piedra de locura*, de Pizarnik.

### **Dramaturgia abierta**

Además del cruce de géneros, podemos afirmar también que se trata de un cruce de dramaturgias, ya que confluyen en el mismo proceso la dramaturgia de actor, de director y grupal. Tal vez, esta particularidad es lo que le otorga la característica de “obra abierta”. Es decir, que nunca está totalmente terminada. En el corpus seleccionado para este trabajo (mencionado en párrafos anteriores), podemos afirmar que tanto los textos como las acciones se han ido modificando en función del convivio grupal y espectadorial. En algunos casos se trató de cambios generados por variaciones en el elenco. En otros, se habilitó una zona de experimentación permanente en función de la

escucha por parte de los actores de lo que “la obra iba pidiendo”. En este caso se trata de la opción que toma en cuenta la posibilidad de cambio relacionado con la maduración de una puesta que se da luego de las primeras funciones. Esta decisión habilita la posibilidad de que aquellos textos que tuvieron carácter de notación dramática o texto dramático *in vivo* –en el texto espectacular– devengan luego en texto dramático *in vitro*.

### **Dramaturgia serreana**

De acuerdo al concepto historicista del teatro y a la territorialización de las prácticas escénicas es que se han establecido anteriormente algunas características que constituyen al Teatro de Posdictadura. Dubatti (2008) sostiene que en este período se amplía el concepto de dramaturgia. Afirmamos entonces que los procedimientos puestos en juego en la dramaturgia de *La condesa sangrienta* evidencian la existencia de múltiples posibilidades de construcción de un texto dramático. En este caso en particular, este trabajo se complementó con la edición artesanal impresa del texto dramático adaptado que incluye un prólogo, epílogo, fotografías y la ficha técnica completa de los actores y asistentes, con lo cual cumplía además la función de programa de mano. Vale mencionar que, en este proceso de construcción de dramaturgia, se hizo referencia en forma permanente y explícita a la autoría de los TF (textos fuente). Siguiendo lo expresado por Dubatti (2008), diremos que esta versión teatral reconoce en los textos fuente la posibilidad de transformación en ente poético y guarda para con ellos una impronta de admiración y homenaje.

### **Bibliografía**

#### **Fuentes**

- Lautréamont, Conde de (1988). *Cantos de Maldoror*. México: Premia.  
 Penrose, V. (1996). *La condesa sangrienta*. Madrid: Siruela.  
 Pizarnik, A. (1971). *La Condesa Sangrienta*. Buenos Aires: Aquarius.  
 ----- (1993). *La Extracción de la Piedra de la Locura*. Madrid: Visor  
 Sade, Marqués de (1998). *La Filosofía en el Tocador*. Madrid: Valdemar  
 Serra, O. (1996). *Generación Descartable*. Rosario. Manuscrito inédito.

#### **Estudios**

- Dubatti, J. (2008). *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.  
 ----- (2002). “El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)”, en *Micropoéticas I*. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.  
 ----- (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Planeta.

- Garbatzky, I. (2012). "La consagración de lo obvio". Entrevista a Fernando Noy. Revista *Bazar Americano*. Buenos Aires. Mayo-junio: 5.
- Garrote, V. (2006). *La estrategia de la alegría: la configuración queer en el underground de los '80*. Buenos Aires: Diciembre.
- Hall, S. (1970). *Los hippies, una contra-cultura*. Barcelona: Anagrama.
- Jacoby, R. (2011). *La alegría como estrategia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lucena, D. y Laboureau, G. (2008). "Cuestiones de amor y de muerte. Contextos anacrónicos del arte en Argentina (1968-2008)". Entrevista a Roberto Jacoby. Revista *Nueva Ramona*. Buenos Aires. Diciembre: 28.
- Moreno, O. y Tiberti, O. (2013). *Crónica de una utopía teatral. Los teatros independientes de Rosario y Sur de la provincia de Santa Fe (1924-1983)*. Rosario: UNR Editora.
- Noy, F. (2015). *Historias del Under*. Buenos Aires: Reservoir No Ficción.
- Roszak, T. (1981). *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairos.
- Serra, O. (2001). "Atravesamos la poesía con la actuación". *El Eslabón*. Rosario. Julio: 10.

# La crítica teatral del escritor, historiador y crítico Alfredo de la Guardia

**Cristina Quiroga**  
**ATEACOMP / AINCRIT / Universidad Autónoma de Entre Ríos**  
**crisquirogaar@yahoo.com.ar**

**Resumen:** La propuesta del presente trabajo versará acerca de la revisión de las principales líneas de estudios de la crítica teatral en Argentina durante el siglo XX. Con los parámetros teórico-metodológicos de la Poética Comparada, centraremos la investigación en los textos del escritor, historiador, guionista y crítico teatral Alfredo de la Guardia, con el objeto de abrir un ensayo en diálogo de ideas con la crítica actual. Son textos antológicos poco conocidos en nuestro medio a pesar de ser un escritor clave en la producción nacional, por lo cual haremos una anotación preliminar de sus concepciones de teatro vinculadas al campo de su pensamiento teatral argentino y universal.

**Palabras clave:** teatro comparado – crítica – historia del teatro

**Abstract:** The proposal of the present work will be about the revision of the main study lines of theater reviews in Argentina, during the twentieth century. With the theoretical-methodological parameters of compared poetry, we will focus our investigation in the theatrical critic, historian, scriptwriter and playwright Ernesto De la Guardia, with the aim of opening an essay in dialogue of ideas with today's theatre critic. These are little known anthological texts despite being a keystone national playwright, whence we will make preliminary notes of his theatre conceptions linked to his Argentinean and Universal theatre field of thought.

**Keywords:** compared theatre – critic – theatre history

## Breves referencias biográficas del autor

Alfredo de la Guardia (1899-1974), madrileño, de muy joven emigró a Argentina, donde desarrolló una destacada tarea como humanista, investigador, docente, historiador, ensayista, crítico, periodista, gestor y guionista de cine. Fue nombrado Vicepresidente del Centro Argentino del Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO, Académico de Número de la Academia Argentina de Letras y Miembro de la Société d'Historie du Théâtre, en Francia. Inició su labor de crítico teatral en 1925 en el diario *La Razón*, en *La Nación* y en la revista *Nosotros* de Buenos Aires. En el extranjero, diversos órganos periodísticos publicaron sus ensayos, entre otros, la *Revue Théâtrale de Francia*, *Il Drama* y *Sipario* de Italia y la *National Theatre Conference* de los Estados Unidos. Como docente, dictó clases de Historia del Teatro Romántico y Contemporáneo en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico en el Colegio Libre de Estudios Superiores y en el Instituto de Estudios Superiores del Uruguay. Dictó numerosas conferencias en congresos nacionales y extranjeros de teatro

representando a la Argentina y cursos sobre estética y técnica del arte en varias instituciones culturales del país. Destacamos que en la celebración del Día Mundial del Teatro en 2014, organizado por el Centro Argentino del Instituto Nacional del Teatro/UNESCO con la participación de la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores), la Asociación Argentina de Actores y el Teatro Nacional Cervantes, se rindió homenaje en la sala Orestes Caviglia a los teatristas que fundaron el Centro Argentino del Instituto Internacional del Teatro/UNESCO hace cincuenta y tres años: a Carlos Schaefer Gallo por Argentores, Delia Garcés por Actores, Orestes Caviglia por el Teatro Nacional Cervantes y a Alfredo de la Guardia por el Instituto Internacional del Teatro / ITI. Éste último y el Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires instituyeron con su nombre el Concurso Nacional de Ensayos Teatrales “Alfredo de la Guardia”.

Como cineasta, en la época del cine ya sonoro en blanco y negro, escribió en 1943, junto a Pedro Eugenio Pico y Manuel Agromayor, el guión de *Juvenilia*, según la novela homónima de Miguel Cané, mereciendo el “Premio Cóndor de Plata” al mejor guión, adaptado por Pedro Eugenio Pico. En 1945, con Manuel Agromayor y Tulio Demicheli escribieron, según la idea original de Demicheli, el guión de *Allá en el setenta y tantos...* protagonizada por Salomé Roth y Carlos Cores y dirigida por Francisco Mugica y, en 1946, escribió con Manuel Agromayor el guión del film *Inspiración*, basado en la vida del músico Franz Schubert, dirigido por Jorge Jantus y protagonizado por Francisco de Paula, José Olarra, María Esther Podestá y Silvana Roth.

### **Anotaciones preliminares**

Iniciamos en este primer trabajo un nuevo campo de estudio sobre las publicaciones de Alfredo de la Guardia, centrándonos en explorar el ámbito disciplinar de la historia y la crítica del teatro argentino durante fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Es un escritor antológico y clave de nuestro teatro nacional pues introdujo nuevas concepciones de teatro como pensador nacional y universal. Agradecemos a su familia el habernos cedido sus libros con el objetivo de reeditarlos con estudios críticos sobre su pensamiento filosófico, político, estético, crítico, metodológico, biográfico y un registro bibliográfico de referencia<sup>1</sup>. Valoramos el

---

<sup>1</sup> Mencionamos algunas de las publicaciones de Alfredo de la Guardia recibidas hasta el presente trabajo: de la Guardia, Alfredo (1954). *Imagen del drama*. Buenos Aires: Editorial Schapire.

rescate de estas ediciones inhallables en su mayoría, pues el libro resguarda la memoria del teatro, indaga el pasado y nos permite la circulación y profundización de los innumerables abordajes teóricos que necesitamos los docentes, investigadores, historiadores y críticos de teatro para fortalecer la producción y el diálogo de ideas. El autor, como constructor de puentes indispensables para el conocimiento actual de la historia del teatro argentino y universal, alienta en sus escritos la transferencia y el valioso intercambio generacional de las investigaciones en las artes escénicas; de esta manera, abraza la historia como un instrumento fundamental para la conservación y revitalización de la memoria de nuestro pasado, la asume como una red vital de nuestra génesis y reconoce el legado de las formas tradicionales de trabajo, incorporando su particular visión teórica.

### **Marginalias descriptivas y analíticas de cuatro de sus publicaciones y sus aportes a la crítica del teatro argentino y universal**

En 1941, la Editorial Schapire publica en Buenos Aires su primer libro: *García Lorca. Persona y Creación*. A esta primera edición la escribió luego de publicar en los diarios *La Nación* y *La Razón* los comentarios y las crónicas de las puestas de la obra *Bodas de sangre*. En la cuarta edición de 1961, decidió rendir homenaje al vigésimo quinto aniversario de la muerte de Federico García Lorca, acaecida en 1936. Alfredo de la Guardia describe con sus propias metáforas la pasión por una Granada lorquiana que comparte con el poeta granadino desde su cuna y su sangre hispana, elevando a poesía su prosa narrativa cuando describe las costumbres y lugares vividos por ambos. Advierte que la proyección universal de las traducciones a varios idiomas vuelve volátiles las sustancias del color, el ritmo, el acento del alma y la lengua del pueblo español. Además aclara, adhiriéndose a la sinestesia y a la plurisensorialidad como

---

----- (1958). *Ensueño de brujas*. Ediciones Siglo Veinte: Buenos Aires. Es una descripción del medio ambiente flamenco, ciudades y paisajes, en particular de Brujas, llamada la Venecia del Norte.

----- (1959). *El verdadero Byron*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor. Distinguido con el Primer Premio de Crítica y Ensayo, otorgado por la Municipalidad de Buenos Aires.

----- (1963). *González Pacheco*. "Cuadernos" de las *Ediciones Culturales Argentinas*. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia de la Nación.

----- (1965). *García Lorca y "Doña Rosita la soltera"*. Buenos Aires: Talleres Gráficos del Boletín Oficial e Imprentas del Ministerio del Interior.

----- (1970). *Visión de la Crítica Dramática*. Buenos Aires: Editorial La Pléyade.

----- (1971). *Hay que humanizar el teatro*. Buenos Aires: Editorial La Pléyade.

----- (1973). "Poesía Dramática del Romanticismo". En *Biblioteca de la Academia Argentina de Letras*, Serie Estudios Académicos, Vol. XIV.

----- (1978). *Temas Dramáticos y otros Ensayos*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, Imprenta del Congreso de la Nación.

paradigmas de la expresión teatral, que no pretendió hacer un análisis profesoral y puramente técnico, sino reunir las ideas y las emociones movidas en él por el arte de García Lorca, afirmando que será "...como una conversación con el lector, en el común anhelo de hablar del amigo muerto y del poeta sin muerte..." (de la Guardia, 1961: 13). En las "Apostillas", critica las trasgresiones lingüísticas que provocan los malos traductores en las puestas de las obras de García Lorca en el extranjero, porque traicionan la escritura original del poeta y dramaturgo. En este sentido, citamos textualmente su mala experiencia cuando en 1936 asistió en la Ópera de París al estreno de *La maison de Bernarda*, "... donde los 'ladridos' que se oyen en el último acto, se habían convertido en 'ladrones': voleurs..." (de la Guardia, 1961: 409-410). Además, cuestiona si los nombres propios o extranjeros han de ser traducidos o no a nuestra lengua castellana, concluyendo que

...conviene no incurrir en ridículo o pedantería,... Preferimos, pues, atenernos en lo posible al nombre original y traducirlo si lo han consagrado el uso y la costumbre, para alternar cuando sea oportuno las dos formas. (de la Guardia, 1947: 11)

En 1945, la Editorial Argonauta publicó en Buenos Aires los dos tomos de la *Antología del Teatro Francés Contemporáneo*. En el extenso "Estudio Preliminar", desarrolla la historia del Romanticismo en Francia y el pasaje hacia el Realismo en el teatro y las letras. En los siguientes capítulos analiza el pensamiento de destacados autores dramáticos franceses y publica la obra de teatro que considera más significativa de cada autor. En el Tomo I trabaja la dramaturgia de Paul Claudel (*Rehén*), Jean Giraudoux (*La guerra de Troya no ocurrirá*), Fernand Crommelynck (*La mujer que tiene el corazón pequeño*), Jean Cocteau (*Los caballeros de la tabla redonda*) y Jean-Victor Pellerin (*Intimidación*). Considera que el más importante de este grupo es Henri-René Lenormand (1882-1951) (*Asia*), dramaturgo, filósofo, psicólogo, novelista, poeta, ensayista y viajero apasionado por Oriente, recibe la influencia de su padre, músico especializado en los ritmos exóticos africanos y asiáticos, manifiestos en la profundidad psicológica de sus personajes y es quien incorpora los nuevos escenarios móviles en las salas francesas. En el Tomo II publica las obras de: Jules Romains (*El dictador*), Charles Vildrac (*Le Paquebot Tenacity*), Jean Jacques Bernard (*El fuego mal avivado*), Jean Anouilh (*El viajero sin equipaje*), Paul Raynal (*El dueño de su corazón*), Jean Sarment (*El pescador de sombras*) y Charles De Peyret-Chappuis (*El difunto señor Pic*), posibilitando la llegada de estos dramaturgos desconocidos en esos tiempos a los estudiosos del teatro en Argentina.

*El teatro contemporáneo*, publicado por Editorial Schapire en Buenos Aires en 1947, recibió la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores. En el texto, analiza exhaustivamente los siguientes temas: Iniciación del Realismo, La creación espiritual de Ibsen, Realismo – Naturalismo – El Teatro de ideas, La creación intelectual de Bernard Shaw y el Apogeo y variedad de la Comedia. En el enfoque panorámico de estas concepciones de teatro, genera imágenes e imaginarios decimonónicos. Considera que no puede encararse la biografía del teatro ni penetrar en su estética y su filosofía sin ahondar en el conocimiento de su basamento histórico-político que arranca del movimiento liberal iniciado en Francia con la revolución de 1848. Es así como abre el estudio con el teatro que se presenta en los escenarios europeos a partir de la segunda mitad del siglo XIX hasta principios del siglo XX y en la escena argentina y latinoamericana.

En la “Advertencia Preliminar”, afirma que:

El teatro ha sufrido, es indudable, una crisis aguda en lo que se refiere a su atracción sobre el espectador, durante los primeros años que procedieron a la reciente guerra mundial. (de la Guardia, 1947: 7)

El análisis apunta a la crisis como espectáculo público, como dice el autor...“en su carácter de diversión pasajera” (de la Guardia, 1947: 7), provocada por la mala organización de sus actividades y por la competencia del cinematógrafo, que absorbió elementos teatrales con la sincronización de la palabra y el gesto para la imagen en la pantalla del cine. Destaca que, cuando el cine comenzó a decaer en Buenos Aires, los espectadores renovaron el gusto por el teatro, sobre todo, por el teatro editado. Ante esta nueva preferencia, reconoce la necesidad de publicar este estudio de las ideas estéticas del siglo XIX hasta principios del XX, con una reflexión teórica del teatro desde la praxis y la mirada del público. Sostiene que era vital ordenar el movimiento teatral y calificarlo dentro de las reglas teóricas para una mejor comprensión de dramas y comedias contemporáneos. El autor confiesa que el texto no pudo ser una completa historia universal debido a la falta de recursos económicos dedicados al teatro en el medio editorial argentino. Los temas desarrollados incorporan la vida, la personalidad de los creadores y las causas fundamentales que determinaron la evolución de las corrientes estéticas estudiadas. Es una biografía de las teorías del teatro de su tiempo, presentada de manera sencilla para lograr, como deseó, una mejor comprensión de los aficionados, los alumnos y el público en general, atentos a las artes dramáticas. El texto

cumple, de esta manera, una amena función didascálica y didáctica y es una creación literaria en sí misma.

Con respecto a la metodología de investigación y la modalidad de su crítica, en la cual revisa los valores para no convertir su estudio en una mera exposición de datos fácticos e históricos, afirma

Tratamos de no hacer demasiado subjetivo el análisis y de no llevar la crítica a los rigores del juicio negativo, pues una máxima severidad concuerda mejor con los estudios monográficos. (de la Guardia, 1947: 8)

El término “crítica”, del griego *κρινεῖν*, discernir, analizar, separar, equivale a juicio de valoración y el autor, ante la escasa solvencia de las interpretaciones del término, apela acertadamente a la necesidad de adaptar y ajustar su significado a los distintos tiempos y épocas de la historia del arte dramático occidental. Lamenta la escasez de libros sobre la historia del teatro que teníamos en Argentina en esas décadas. Afirma que, por este motivo, cuando escribe, debe remitirse al juicio, la biografía y las obras de los más destacados dramaturgos, investigadores, historiadores y críticos de teatro citados como referentes en sus textos para reflexionar sobre sus posturas filosóficas, sus valores éticos y estéticos, confrontando las diversas concepciones hasta establecer con claridad analítica un criterio propio, en íntimo diálogo con una escritura sólida, nutrida gracias su formación humanística, académica y cultural lograda desde muy joven. La falta de acceso a la documentación provoca errores de datos condenables y a la vez entendibles; por este motivo, en su exégesis de las obras de teatro extranjero, selecciona los ensayos bibliográficos en circulación concernientes a la escena española, que constituye con las escenas argentina, uruguaya y mexicana todo el teatro hispano-latinoamericano que circulaba en Buenos Aires. En la formulación de estas prudentes indicaciones, comunica al lector que no usa citas al pie de página y que, en este caso, evita el vuelo lingüístico erudito. Anota sólo las fechas más importantes y trata de esbozar las ideas filosóficas y psico-sociológicas de los personajes con claridad y sencillez para una mejor comprensión de los espectadores amateurs que necesitaban descifrar las claves simbólicas de las poéticas. Sus críticas salían en los medios de prensa en espacios destacados, conviviendo con los temas de interés general más consumidos por los lectores, como las notas políticas o literarias, los espectáculos de tango de los arrabales y de los salones elegantes, las notas sobre el carnaval y la vida cotidiana de los inmigrantes europeos.

El grado de precisión en el uso de la lengua española - castellana del autor y de los escritores de su época, es fiel a las variedades diacrónicas, situacionales y temporales dada la observancia a la rigurosidad con que la Academia Argentina de Letras fijó el sistema de signos lingüísticos en variadas publicaciones. Recordemos que Alfredo de la Guardia fue elegido Académico de Número de la Academia Argentina de Letras para ocupar el sillón N° 5 “Martín Coronado” (ocupado anteriormente por Enrique García Velloso y José León Pagano) y fue Secretario de la Academia entre 1968 a 1974, por lo cual en su gestión abogó con fuerza por la pureza de nuestra lengua. Planteamos, entonces, la necesidad actual de los críticos e investigadores de analizarla morfología del habla *koiné* (del griego *ἡ κοινὴ γλῶσσα*) o lengua común, con una concreta cartografía local perteneciente a una determinada comunidad de hablantes vinculados entre sí por comunes denominadores culturales. En sus escritos, de la Guardia muestra una plétórica conciencia de la realidad argentina de sus tiempos de vida y de un pasado histórico que reelabora intelectualmente como pensador reflexivo del teatro nacional. Al leerlos, reconocemos en la mayoría de sus publicaciones que su sociolecto y su dialecto o geolecto son un paradigma para la confección de una escritura metafórica, que imbrica al signo lingüístico y la realidad como voces de creación disímiles en la valoración del texto estudiado, para crear un nuevo texto artístico. La escritura del autor es diferente al uso de los historiadores y críticos en la actualidad, dado que utilizamos una semántica lógica, social y cultural en parte diferente; sin embargo, en cuanto a la terminología utilizada por de la Guardia, notamos varios puntos de coincidencia y continuidad con nuestros términos teóricos, comentarios y reseñas al referirse a las críticas de los espectáculos.

Destacamos el texto *Ricardo Rojas (1882-1957)*, publicado por la Editorial Schapire en Buenos Aires en 1961 y reeditado en 1967, en el cual realiza un exhaustivo estudio bio-bibliográfico del escritor Ricardo Rojas. En 1957, el Instituto Cultural Judío Argentino le otorgó el Premio “Alberto Gerchunoff” a la producción literaria del bienio 1966-67; el mismo año recibió el Primer Premio “Ricardo Rojas” y mereció el “Premio Municipal” de Buenos Aires en 1958. De la Guardia entrevistó a Ricardo Rojas en 1921 y declaró posteriormente, conmovido por el encuentro, con un tono poético y metafórico:

Temblaba yo interiormente casi como un azogado ante la presencia del maestro...Había querido yo ver y hablar a Rojas y allá estaba. Sus ojos negros, cabello endrino, largo y lacio bien peinado a ambos lados de una frente alta y

despejada. Las cejas como pintadas al carbón, la mirada penetrante y tranquila, el fino bigote recortado para ocultar el labio superior, baja la nariz recta y algo ancha, la barbilla redonda y voluminosa...La tez de ese rostro tiraba a cetrina, pero recogía la luminosidad externa y parecía conjugarla con cierto propio fulgor. (de la Guardia, 1967: 14)

El libro narra la amistad entre ambos escritores a partir de este primer encuentro. Más tarde, de la Guardia fue invitado por Rojas a asistir a la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde dictaba la cátedra de literatura argentina, para debatir sobre nuestra cultura nacional, y desde ese momento lo adoptó como su mayor maestro por sus principios de libertad, lealtad y “argentinidad”, un vocablo que inventaría Rojas para identificar su fértil universalidad y humanidad. Gracias a la extensa poligrafía de Ricardo Rojas, el texto abre nuevas y profundas perspectivas críticas sobre la historia de la Argentina y del teatro nacional, la literatura gauchesca e hispanoamericana, la poesía lírica, la dramaturgia y la tradición escénica. Es un libro que honra la memoria de Rojas, con quien compartió lecturas en silencio en las bibliotecas, recitando mudamente sus poesías en su hogar materno, atraído por las imágenes potentes, vibrantes y armoniosas de la escritura de Ricardo Rojas.

### **Reflexiones sobre el inicio del itinerario planteado**

Para concluir, abriremos un breve paneo de algunas cuestiones que nos deja este primer estudio de los textos de Alfredo de la Guardia. A principios del siglo XX, cuando la crítica comienza a sumarse a los medios periodísticos, de la Guardia no sólo ejerce la crítica periodística y académica de las producciones teatrales, sino que está íntimamente vinculado al magma del acto creativo dentro del marco socio-cultural y artístico en el que vivió, de cuya praxis parten sus reflexiones teóricas, históricas, filosóficas y políticas. El consumo de sus libros agotó las ediciones debido a que los lectores advirtieron que no era un mero comentarista o articulista, sino un claro expositor, investigador, crítico y teórico de la historia del teatro, a pesar de no contar con una historiografía especializada para profundizar sus estudios. El Romanticismo produjo una crítica valorativa, subjetiva y emocional del texto dramático, de la Guardia no negó dicha subjetividad implícita, la adoptó de plano por la valoración que le brindó a este período y a la vida y obra de los creadores. Sin embargo, como ya mencionamos, trató de no ser enteramente subjetivo en las perspectivas analíticas de los diálogos conviviales de las poéticas llevadas a escena. Los críticos reflexionamos sobre los juicios de valor profundizando la autocrítica en la gran variedad de campos temáticos,

técnicas, estéticas y procesos de trabajo previos; además, es importante señalar que, actualmente, son los espectadores filodramáticos quienes también producen sus propias críticas en el circuito oficial, independiente o comercial, desatendiendo cada vez más las opiniones de los periodistas y contrastando con los críticos sus puntos de vista. Observamos que se produce un cercano y necesario cruce de subjetividades comunes que definen el efecto público –exitoso o no– de las puestas. Los numerosos micro/macro-sistemas sujetan lógica y necesariamente a los críticos a su época; sin embargo, la crítica sigue siendo un método de análisis en las efímeras puestas de las obras que se conservan en la memoria para establecer, posteriormente, un juicio o análisis textual escénico, sin dejar de bucear en los paradigmas conceptuales a los cuales nos remiten los creadores en sus producciones. En Argentina, contamos hoy con un importante estallido de poéticas y de categorías de abordaje al conocimiento del teatro y sacamos al mercado abundantes publicaciones que abordan todas las áreas del arte teatral, que llegan con facilidad al público y a las universidades. Los investigadores producimos las críticas y las publicamos en los diarios, revistas especializadas, en los desmontajes de obras, entrevistas, actas de congresos, seminarios, conferencias y en asociaciones nacionales de teorías, investigación y crítica teatral, conectándonos mutuamente con las valiosas subjetividades colectivas, respetando la valiosa autonomía individual para pensar el teatro nacional, planteos en los cuales continuaremos hallando grandes coincidencias con la teoría de Alfredo de la Guardia en los textos que nos resta estudiar.

## **Bibliografía**

- de la Guardia, A. (1967). *Ricardo Rojas 1882-1957*. Buenos Aires: Schapire
- (1961). *García Lorca. Persona y Creación*. Buenos Aires: Schapire. 4<sup>o</sup> Edición.
- (1947). *El teatro contemporáneo*. Buenos Aires: Schapire.
- (1945). *Antología del Teatro Francés Contemporáneo*. Tomos I y II. Buenos Aires: Argonauta.

## “Todo es sustitución: el signo remeda la realidad”. Desencanto y desmonte del mito en *Medea es un buen chico* de Luis Riaza

Ezequiel Gustavo Rivas  
Universidad de Buenos Aires  
ezequiel.rivas@gmail.com

**Resumen:** Fuertemente ligada a la poética de la sustitución y del teatro como lugar de desmonte de la realidad, la obra teatral de Luis Riaza desarticula los mitos clásicos para rearmarlos en función del momento histórico, haciéndolos así más productivos. De este modo, en la España de los primeros años de la democracia, los rezagos de la dictadura franquista siguen presentes en el ideario social y cultural, impregnando el tejido social. Valiéndose de los procedimientos arriba citados, deudores del teatro de Artaud, pero también de la tradición teatral española, Luis Riaza en *Medea es un buen chico* toma el mito de Medea y Jasón como lente para poder leer e iluminar no sólo este proceso de transición, sino también una problemática central de su poética: la del desencanto ante la corrupción y el poder, y la inutilidad del sacrificio en pos de ideales. Nuestra propuesta de lectura abordará este eje que de un modo particular atraviesa la pieza.

**Palabras clave:** desencanto – sustitución – franquismo – mito – tragedia

**Abstract:** Strongly linked to the poetics of substitution and to the theater as a place of dismantling reality, Luis Riaza's theatrical work disarticulate classic myths in order to reassemble them in function of the historical moment, making them in this way more productive. Thus, in the Spain of the first years of democracy, the lags of the Franco's dictatorship are still present in the social and cultural ideology, permeating the social framework. Using the above procedures, debtors of the Artaud's theater, but also of the Spanish theatrical tradition, Luis Riaza in *Medea es un buen chico* takes the myth of Medea and Jason as a lens to be able to read and illuminate not only this process of transition, but also a central problem of his poetics: that of the disenchantment with corruption and power, and the futility of sacrifice in pursuit of ideals. Our reading proposal will address this axis that crosses the piece in a particular way.

**Keywords:** disenchantment - substitution - Franco's dictatorship - myth - tragedy

En la España de los primeros años de la democracia, los rezagos de la dictadura de Franco siguen presentes en el ideario cultural y político, impregnando todo el tejido social. Los movimientos teatrales de vanguardia, en un principio contestatarios del régimen y relegados al circuito *under*, una vez que la figura del dictador deja de existir, se muestran anquilosados y aburguesados, y en el peor de los casos, autocensurados.<sup>1</sup> Muchos salen de la clandestinidad para ubicarse en el circuito institucional, en especial el Centro Dramático Nacional, proyecto cultural de la incipiente democracia. Sin embargo, este emerger a la luz hace que se neutralice la vena crítica y el espíritu de libertad y de lucha que nutría a los autores y compañías independientes. Los directores, sin embargo, siguiendo la tendencia, pondrán en escena teatro realista y romántico sobre

---

<sup>1</sup> Cf. Ocantos (2012: 347).

modelos del siglo XIX, teatro comercial, con una marcada ausencia de discusión ideológica y política, carente de valor estético y, paradójicamente, sin ninguna aportación para la actividad teatral revitalizada. Además, este tipo de teatro ponía al espectador en un papel meramente pasivo, fenómeno ya anunciado por las vanguardias de principios del siglo XX y explicitado por García Lorca en *Los Títeres de Cachiporra*, en palabras del personaje del Mosquito, y en *El público*, ese “teatro donde los hombres van a dormirse y las hembras a abanicarse” (García Lorca, 1998: 135), donde “hay personas que vomitan cuando se vuelve un pulpo del revés y otras que se ponen pálidas si oyen pronunciar con la debida intención la palabra cáncer” (García Lorca, 2005: 52). En este sentido, Luis Riaza pertenece a una generación de dramaturgos surgida bajo la dictadura pero que no ha dejado en ningún momento de experimentar y de apostar por una escritura teatral que se ubica en una particular encrucijada histórica y que deviene así en todo un síntoma del cambio de paradigmas culturales y políticos que se vivió a finales de los años setenta y principio de los ochenta.

La poética de Luis Riaza presenta influencias de las más variadas que hacen de su teatro un verdadero lugar de experimentación y de puesta en cuestionamiento de valores estéticos e ideológicos. Como hemos dicho, los movimientos de vanguardia en España dejaron huella en su obra, en especial la dramaturgia de Valle Inclán (con el fantoche y el esperpento) y de García Lorca (el teatro poético y las incursiones surrealistas). Incidieron, además, de manera decisiva los textos teóricos de Antonin Artaud sobre “Teatro de la crueldad”, especialmente el “Primer manifiesto”:

En vez de insistir en textos que se consideran definitivos y sagrados importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento. [...] La acción del teatro, como la de la peste, es beneficiosa, pues al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo (Artaud 2001: 101).

Esto se aprecia en ciertas constantes que atraviesan toda su obra, como ser la aparición de objetos inanimados en la escena: maniqués, muñecos que sustituyen a los humanos y los animales (de utilería pero también cadáveres de pollos y perros, como en su *Antígona... ¡Cerde!*)<sup>2</sup>; el uso del espacio teatral como símbolo de despojo y al mismo

---

<sup>2</sup> En todo espectáculo habrá un elemento físico y objetivo, para todos perceptible. Gritos, quejas, apariciones, sorpresas, efectos teatrales de toda especie, belleza mágica de los ropajes tomados de ciertos modelos rituales, esplendor de la luz, hermosura fascinante de las voces, encanto de la armonía, raras notas musicales, colores de los objetos, ritmo físico de los movimientos cuyo crescendo o decrescendo armonizarán exactamente con la pulsación de movimientos a todos familiares, apariciones concretas de

tiempo como espacio ceremonial, y la utilización de los mitos clásicos para revelar una de las temáticas más importantes de su dramaturgia: el poder. La escena deviene, para Riaza, en un lugar de desmonte de la realidad mediante la lógica de la sustitución: sustitución de objetos, de acciones, de personajes; un espacio donde los mitos clásicos se desarticulan para rearmarse, o mejor dicho re-significarse, en función del momento histórico y volverlos así más productivos. En esta lógica, veremos también cómo el concepto de ‘tragedia’ es objeto de dicho desmonte.

En *Medea es un buen chico*, pieza escrita en 1981 y estrenada en 1984 en Madrid, en el Círculo de Bellas Artes, con dirección de Luis Vera, siendo los intérpretes Jorge de Juan en el papel de Medea y Walter Vidarte en el de Nodriz<sup>3</sup>, Riaza relee, se apropia del mito de Medea presentado por Eurípides y lo desarticula en consonancia con diversas problemáticas que son centrales en su obra: el desencanto, el poder y la inutilidad del sacrificio en pos de ideales, el teatro como ceremonia y como simulación de una realidad vacía, la relación entre tradición e historia, el problema del *gender*. Nuestra propuesta para esta comunicación es un breve análisis de la obra teniendo en cuenta las relaciones intertextuales con la tragedia clásica pero a su vez también con la dramaturgia contemporánea y cómo y en qué medida, la obra de Riaza nos presenta un nuevo modelo de hacer tragedia, es decir, un nuevo modelo de catarsis y de lectura de la realidad.

Si bien las fuentes para estudiar el mito de Medea son abundantes y pertenecientes a diversos géneros literarios (épica didáctica, poesía lírica, narrativa mítica), tres son los textos para esbozar sus líneas fundamentales: *Medea* de Eurípides, *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas y *Metamorfosis* de Ovidio. En todos se aprecia un marcado acento puesto en el conflicto en torno a la búsqueda del poder por parte de Jasón, y la desilusión y el fracaso por parte de Medea frente a la traición de su esposo. Como bien sabemos, Jasón, el hijo de Esón, es enviado por su tío Pelias a buscar el vellocino de oro que se encontraba en el país de Cólquide, donde reina Eetes. Apenas un muchacho, deberá atravesar diferentes pruebas que lo constituirán en un nuevo tipo de héroe, diferente al que se puede apreciar en la épica homérica, como Aquiles o Héctor, signados por la cultura de la *aidós*. Jasón representa, por el contrario, un héroe centrado en sí mismo, que se sirve de Medea como simple instrumento para obtener un fin: en un

---

objetos nuevos y sorprendentes, máscaras, maniqués de varios metros de altura, repentinos cambios de luz, acción física de la luz que despierta sensaciones de calor, frío, etcétera (Artaud, 2001: 106).

<sup>3</sup> Cf. la crítica de Lorenzo López Sancho (1984: 80) aparecida en el diario *ABC*.

primer momento, el vellocino de oro que le dará poder pues destronará a su propio tío, y posteriormente, tal como lo presenta Eurípides en su tragedia, Medea será para él un escalón más para el ascenso social; las artes de Medea le sirven también para huir de Yolco y refugiarse en Corinto donde reina Creonte. Esta ciudad deviene el espacio donde se desarrollará el conflicto trágico que arrasará con todos los personajes. Medea, traicionada, desencantada, concibe y planea la muerte de sus hijos como única forma para vengarse del ultraje de Jasón, quien ha preferido contraer nuevas nupcias con la joven hija del rey; ultraje que conlleva un deseo desmedido del héroe por instalarse en un lugar de poder y privilegio. En este sentido, ya desde el *agón*, Jasón adquiere todas las características del héroe trágico que lo llevarán a su inexorable caída:

JASÓN. —[...] Una vez que llegué aquí desde el país de Yolco, arrastrando conmigo muchas calamidades irreparables, ¿qué hallazgo más dichoso podría haber encontrado que casarme con la hija del rey, cuando era yo un desterrado? [...] Mi propósito era, y esto es lo más importante, que viviéramos bien y no pasáramos estrecheces, sabiendo que al pobre lo evitan todos sus amigos y se desembarazan de él, y además, educar a mis hijos del modo que mi mansión merece y, tras engendrar yo unos hermanos para tus hijos, darles a todos el mismo rango, y ser feliz después de haber reunido a mi familia. Pues, ¿qué necesidad tienes de hijos? A mí me interesan que los hijos que nazcan ayuden a los que ya viven. (vv. 551-567).

Medea, por su parte, encarna en el mito, según la versión eurípidea, la contracara de esta carrera por el poder: por un lado, ella trama desde el principio de la tragedia la venganza inexorable ante los ultrajes de su marido, venganza que alcanzará a Creonte, símbolo del poder soberano, a su hija Glauce, símbolo de la traición, y al mismo Jasón. La hechicera extranjera despliega todas sus artes para este fin y llega a ser el castigo del acto de desmesura de Jasón. Por otro lado, la hija de Eetes deviene en ícono del desencanto, de la frustración de un deseo: su matrimonio, “las manos estrechadas de los juramentos”, los actos que por amor a él ella cometió, actos nefandos tales como el robo del vellocino y el asesinato de su hermano Apsirto han sido vanos, sin ningún sentido:

MEDEA. — [...] Y, habiendo recibido ese trato de nuestra parte, ¡oh el peor de los hombres!, nos has traicionado y has contraído nuevo matrimonio, aunque tenías hijos. Pues si estuvieras sin hijos, te sería perdonable haberte prendado de ese lecho. La fe en los juramentos se ha perdido y no puedo entender si es que piensas que los dioses de entonces ya no gobiernan o que hay ahora nuevas normas entre los hombres, porque sabes muy bien que no has guardado tu juramento. ¡Ah mano derecha, que muchas veces tomabas, y estas rodillas mías! ¡Qué en vano fueron abrazadas por un hombre perverso y cómo erramos en nuestras esperanzas! (vv. 488-499).

En este doble movimiento de ambición y desencanto, presente ya en el mito y en la tragedia antigua, Riaza ubicará la trama de su obra apelando a un nuevo contexto cultural y político, reescribiendo la historia de Medea y Jasón como síntoma de una generación signada por la violencia de la dictadura, la corrupción, el desencanto como consecuencia de traición de los ideales. En el caso de *Medea es un buen chico*, Riaza pone en primer plano la frustración ante la norma cultural impuesta de la heterosexualidad, que se plasmará en la imposibilidad de engendrar hijos a la que ambos personajes travestidos/homosexuales se enfrentan. Si el mito clásico y la tragedia ática perseguían, cada uno a su modo, una finalidad pedagógica (la purificación interna del espectador a fin de transformarlo en un mejor ciudadano), el teatro de Riaza plantea su catarsis precisamente en el desmonte de las estructuras y relaciones de poder, en el develamiento del vacío de la realidad.

### **Portal poemático**

Uno de los recursos constantes en la dramaturgia de Riaza, que sirve como primer elemento de desmonte, es la presencia de un prefacio o prólogo poético. Además de darse indicios para la comprensión de la trama, a la manera de los prólogos de las tragedias clásicas, en especial las eurípideas, estos prefacios constituyen un verdadero manifiesto de la poética de nuestro dramaturgo:

Todo es sustitución:  
el signo remeda la realidad,  
el personaje la persona  
y el teatro, la vida.

El mito, con su carácter abierto, se constituye en signo a ser decodificado, que a su vez revela la pluralidad de sentidos que presenta la realidad. O mejor dicho, el mito sirve de molde donde se van alternando las diferentes facetas de lo que debe ser develado. La acción dramática, en términos aristotélicos, deviene finalmente un sustituto de una realidad frustrante y descarnada, no sólo de los personajes en la escena sino también del público receptor-espectador:

Él y él, unidos  
por el amor nefando  
precisan que, por medio  
de un cambalache escénico,  
el cual, por dentro  
y a la vez, por fuera,

tras de trasmutarse,  
al tiempo, en los cómicos,  
los domadores de escena  
y el respetable público,  
se vean y sean vistos  
como los amantes bienvidos  
de dios, de sus iglesias  
y de sus respetables fieles.

Riaza anticipa desde el inicio el conflicto y la inversión del mito por medio de la sustitución. Sustitución del género al poner en escena el “amor nefando” entre dos varones que instala una crítica a la ley como modo de subjetivación unilateral:

Pero una noche  
entre las muchas noches  
simulan ser Medea y Jasón,  
el culmen del amor-odio  
más o menos hetero.

Sustitución de las posibilidades de la maternidad, encarnada en los perros de peluche que ambos personajes cuidan:

Pero todo es sustitución  
y, como la pareja de maricas  
no puede tener niños  
los niños son sustituidos  
por perros de peluche  
y de figuración.

El mito comienza a ser desmontado desde el principio de la pieza al cruzarlo con otros textos, con otras historias de frustración de la relación amorosa, por medio de la alusión:

Una noche representan  
que son Armando Duval  
y la Puta de las Camelias,  
otras, Abelardo y Eloísa,  
siempre él y ella.

Los protagonistas de *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas hijo y los paradigmáticos Abelardo y Eloísa se ubican a la par de Jasón y Medea, conformando así una serie, en la que desencanto y frustración son los elementos comunes. Interesante es recordar que Pedro Abelardo recibe el castigo de la castración a causa de su relación con Eloísa. De este modo, también se asocia la imposibilidad de una relación amorosa completa al “amor nefando” enunciado en el principio del prólogo. Aunque sigan siendo

“*Todo es sustitución: el signo remeda la realidad*”. *Desencanto y desmonte del mito en Medea* es un buen chico de Luis Riaza

“siempre él y ella”, la figura de Abelardo como hombre frustrado en cuanto al ejercicio de su sexualidad entra en conexión directa con la imposibilidad que los dos personajes riacianos de Medea y Nodriza experimentan en el mismo campo: imposibilidad de una relación ajustada a la norma heterosexual, imposibilidad de engendrar hijos, hecho únicamente posible en el plano de la representación, del simulacro y la ceremonia del “truco teatrero / de la representación”, como se aprecia en la conclusión del poema.

### **Madame Medea y Monsieur Jasón**

A su vez, la tragicidad de los personajes míticos es desmontada y desarticulada en el cruce intertextual con textos dramáticos más recientes:

Fingen ser *Madame Medea*  
que, vilmente engañada  
por *Monsieur Jasón*,  
mata a los hijos que Medea  
hubiera de Jasón.

Como dijimos al principio, la escritura de Riaza tiene una fuerte influencia de los textos de Genet. La mención de *Madame Medea* y *Monsieur Jasón* conecta directamente la pieza con *Las criadas*, que será el intertexto principal sobre el que nuestro dramaturgo reorganizará los elementos del mito, los recortará y adaptará convirtiéndolo casi en un conjunto de fragmentos hilvanados por el recuerdo, como lo es también el discurso de la Señora en la pieza de Genet. Como bien señala Cornago, el reto al que nos invita Riaza es el de “transformar un mundo literario en una verdad escénica, es decir, física y espacial, que adquiera la suficiente verosimilitud como para llegar a cuestionar las verdades subjetivas y políticas desde las que debe nacer toda representación” (2006: 199). Así, el relato de Medea es expoliado y desarmado para luego volverlo a levantar, darle vida, reduciéndolo a un juego escénico, pura representación y ceremonia:

NODRIZA.— La señora, absorta en sus muchos anhelos, ha perdido, sin duda, la percepción auditiva... ¡Yo responderé...! (*Descuelga el teléfono.*) ¿Quién...? (*Un tiempo.*) ¿Hay alguien allá?

MEDEA.— Ya te dije que nadie llamó.

NODRIZA.— *Oui, mademoiselle... De la part de qui?* No, señorita... Lo siento profundamente, pero el señor no está en casa... Eso no lo sé y, en todo caso, no es de mi incumbencia dónde puede estar... Sólo me corresponde asegurar que no ha regresado todavía...

MEDEA.— ¡Maldita farsante! ¡Trae acá!

NODRIZA.— Demasiado tarde. Ya colgó (“*Teatralmente anhelante*”).

MEDEA.— ¿Era voz de mujer?

NODRIZA.— Como siempre a medianoche.

MEDEA.— ¿No sería...?

NODRIZA.— Me temo que sí. Otra vez esa hija de un rey...

MEDEA.— ¿Por qué precisamente ella? ¡Eres tú, ahora, la que dejas desbocada la imaginación! Y no olvides, criada, que sólo los señores estamos facultados para la tarea de pintar... ¡Vísteme y déjate de elucubraciones que te exceden!

NODRIZA.—(*Comienza a vestir a MEDEA. Le pone unas medias negras*). Me permito, con todo, recordar a madame que fue madame la que narró el pasaje del primer encuentro de madame con la hija de un Rey. Y así cada vez. Yo sólo lo fijo para la posteridad: un humilde papel de amanuense a sueldo.

MEDEA.— Recuérdame el malhadado encuentro. Como yo lo conté, si tú quieres...  
[...]

(MEDEA *sienta delante del tocador. NODRIZA se afana sobre ella con peines y cepillos, alternando esta labor con la realización mímica para dar "cuerpo" a alguna de las historias que cuenta*).

En este pasaje se aprecian varios elementos que confluyen para desarmar el mito y la representación: la llamada telefónica descansa sobre el momento en que Claire atiende el teléfono y toma el recado del Señor para la Señora, que ha quedado en libertad:

*Sonnerie du téléphone. Les deux soeurs écoutent.*

*CLAIRE, au téléphone.*

Monsieur? C'est Monsieur!... C'est Claire, monsieur... (*Solange veut prendre un écouleur. Claire l'écarte.*) Bien, j'avertirai Madame, Madame sera heureuse de savoir Monsieur en liberté... Bien Monsieur. Je vais noter. Monsieur attend Madame au *Bilboquet*. Bien... Bonsoir, monsieur. (Genet, 2002: 53).

Además, la introducción de la frase en francés en boca de Nodriza funciona, junto con lo anterior para aludir al texto de Genet y para introducir al mismo tiempo el elemento trágico y mítico: no es Monsieur Jasón que llama, sino *Mademoiselle*, la señorita, que unas líneas más adelante vemos que se trata de la hija de un rey, es decir Glauce, la hija del rey de Corinto y prometida de Jasón. Nodriza también parece la función de anclaje que ella debe cumplir respecto del mito, anclaje que ordene la caprichosa y errática narración de Medea: Nodriza es una "amanuense" que debe "fijar el texto", el mito. Pero en el mismo instante en que lo fija lo desarticula:

MEDEA.— Dame sombra en los ojos también... Hasta dejarlos como dos cavernitas...

(*Mientras lo hace, NODRIZA sigue con sus "relatos"*.)

NODRIZA.— A no ser que madame prefiera los padres de las antiguas letras y fuera aquella vez en que madame y monsieur llegaron, fugitivos de Cadmos, a Corinto, a bordo de una nave que era llamada Argos. Y, en el muelle, los cabellos desnudos y rubios, estaba ella, la hija del Rey...

(*Se aproxima al armario y saca una capa de terciopelo negro.*)

MEDEA.— ¡Basta de “anoserqués”, maldita puerca! (*Se precipita a la campanilla y la agita ella misma.*) La llegada del señor te libraré esta vez de que te arranque esa lengua tuya, henchida de historias confundidoras....

NODRIZA.— No será conveniente que el señor encuentre a la señora tan agitada por sus muchas pasiones.

MEDEA.— ¡Abre!

(*Nodriza se acerca a la puerta pintada. Observa por la mirilla. Vuelve a la estancia.*)

NODRIZA.— No era Jasón.

MEDEA.— ¿Quién entonces puede venir a tan destempladas horas?

NODRIZA.— La hija de un rey.

Los “anoserqués” y la “lengua henchida de historias confundidoras” de Nodriza revelan la posición relativa que el mito, y por ende la tragedia, adquieren en la obra. Son las historias que Medea se ha inventado (en ese sentido también es una referencia a la fluida y exaltada imaginación de la Señora de *Las criadas*, por ejemplo, al imaginar los tormentos que Monsieur podría sufrir en la cárcel<sup>4</sup>, el duelo por el Señor ejecutado<sup>5</sup>, o el encendido parlamento de Solange al final de la obra, imaginando su ejecución y funeral). La referencia a la agitación de Medea “por sus muchas pasiones” revela también una alusión tanto al texto de Eurípides (palabras de la Nodriza en el diálogo con el pedagogo<sup>6</sup>) como a la versión de Séneca, donde el personaje de Medea es, en realidad, un *exemplum* de la teoría de las pasiones, en especial de lo expuesto en el tratado *De ira*. Por último, el personaje de Jasón es tratado como el gran ausente, también aludiendo al Señor en la pieza de Genet. El héroe trágico, necesario en el esquema trágico clásico para producir la *kátharsis* final, destinatario del castigo de los dioses por su *hamartía*, en el texto de Riaza no solamente está ausente, sino que es la propia Medea, hombre travestido en mujer que ama a otro hombre, quien termina siendo destinataria y objeto de esa punición.

## Conclusiones

La noción de catarsis aristotélica proveía al espectador del festival trágico develar su propio interior, permitiéndole al mismo tiempo un proceso de reconocimiento interno y externo: reconocimiento de sí mismo y reconocimiento de su lugar en el

---

<sup>4</sup> MADAME.— La paille humide des cachots n'existe plus, je le sais. N'empêche que mon imagination invente les pires tortures à Monsieur. Les prisons sont plaines de criminels dangereux et Monsieur, qui est la délicatesse même, vivra avex eux! (Genet, 2002: 66).

<sup>5</sup> MADAME.— Je continuerai à m'habiller pour Monsieur. Mais il faudra que j'invente le deuil de l'exil de Monsieur. Je le porterai plus somptueux que celui de sa mort. (Genet, 2002: 76).

<sup>6</sup> NODRIZA: Hay que tenerlos apartados de su madre. Le he visto una mirada torva, arisca, como si tramara algo. No abandonará su ira, lo sé bien, hasta ensañarse y descargar sus golpes sobre alguien. Ojalá que sea un enemigo. (vv. 90-95).

mundo. Así, la tragedia como género y espectáculo devenía, en su primigenio contexto de producción (siglo V a. C.), un mecanismo de purificación colectiva, de reflexión sobre la naturaleza misma del ser humano y de la sociedad. A su vez, el mito que nutría las piezas dramáticas contribuía a dicho reconocimiento, deviniendo en sus personajes al mismo tiempo en *exemplum* y metáfora de la realidad y de la historia. En el texto de Riaza, como hemos intentado esbozar, encontramos una desarticulación de este mito y por lo tanto de la tragedia en términos clásicos, asistimos a un desmonte de los personajes y textos rearmándolos a partir de otros. La ceremonia, elemento esencial de la tragedia desde sus orígenes que poseía en sí misma un contenido religioso y cívico a la vez, en el texto de *Medea es un buen chico* (y en general en todos los textos del dramaturgo español) funciona solamente como vehículo para poner en evidencia, mediante el artificio, el vacío de las estructuras y de los propios personajes, mostrándonos que no son personajes monolíticos como sino permeables y proteicos. El cambio de máscaras, de vestuario, de discursos es solidario en este sentido, como lo propuso ya Artaud. Así, en los comienzos de la democracia española, Riaza nos muestra un estado de la realidad cultural y política que, a pesar de los cambios, continúa en el imaginario, y las consecuencias de tal cambio: la frustración, el desencanto generacional. Los mitos, y por ende la tragedia, le sirven para develar esa continuidad de las diferentes modalidades poder y evidenciarla. De ahí también un nuevo tipo de catarsis, que, como se aprecia en el final de *Medea es un buen chico*, no conduce a la purificación interna:

MEDEA.— [...] Tú fuiste el hijo de la imaginación, capaz de vencer al dios embutidor de vida hasta la repetición y el estrago y la náusea... Tú fuiste el hijo del hombre Jasón y del hombre Medea, y no del dios que dispusiera que el hombre naciera del preceptivo vientre de mujer... (*Los campanillazos son incesantes.*) ¿A qué vienes ahora y tan urgido? Seguro que a recuperar a tu hijo... pero tu hijo lo perdiste cuando perdiste a Medea y perdiste la imaginación y te convertiste en esclavo de la vida y en compinche del dios de ahí afuera... [...] (Riaza 2006: 240)

Los hijos que mata Medea no son los niños de carne y hueso, descendencia de Jasón, sino que son perros de lana, llenos de arena; de este modo la venganza (en el contexto riaciano, contexto post-dictadura) ya no sirve como castigo del héroe sino como forma de la asunción del simulacro y de la frustración.

“*Todo es sustitución: el signo remeda la realidad*”. *Desencanto y desmonte del mito en Medea es un buen chico de Luis Riaza*

## **Bibliografía**

### **Fuentes**

- Riaza, Luis (2006). “Medea es un buen chico”, en *Teatro escogido*. Madrid: Asociación de Autores Teatrales.
- López Férez, Juan Antonio (2000). *Eurípides. Tragedias I*. Madrid: Cátedra.

### **Estudios**

- Artaud, Antonin (2001). “El teatro de la crueldad. Primer manifiesto”, en *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Cornago, Oscar (2006). “Historias de infidelidades: representación, poder, erotismo” / Introducción a Riaza, Luis. *Medea es un buen chico*. Madrid: Asociación de Autores Teatrales: 193-200.
- García Lorca, Federico (2005). *El público. El sueño de la vida*. Madrid: Alianza.
- (1998). *Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*. Madrid: Cátedra.
- Genet, Jean (2002). *Les bonnes*. París: Marc Barbezat-L'Arbalète.
- Ocantos, Hernán (2012). “Él y él, unidos por el amor nefando...”: Maternidad y travestismo en *Medea es un buen chico* de Luis Riaza”, en López, Aurora - Pociña, Andrés, et al. *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra: 347-354.
- López Sancho, Lorenzo (1984). “Medea es un buen chico’, un mal paso de Luis Riaza”, en *ABC*, 21 de diciembre. Madrid: 80.

**“No es imitación de hombres [...] sino de la existencia” (Poet. 1450a16)  
¿Dispositivos teatrales en *IV Macabeos*?**

**Roberto Jesús Sayar**  
**Universidad de Buenos Aires**  
**sayar.roberto@gmail.com**

**Resumen:** Partiendo del hecho de considerar al teatro como un acontecimiento convivial que construye la expectación y genera mediante ella afectación a través del dispositivo metafórico de la *poiesis*, retomando las palabras de Dubatti en numerosos trabajos (*inter alia* 2008, 2003) intentaremos demostrar en este trabajo cómo es que el dispositivo textual que presenta el *IV Libro de los Macabeos* retoma estos postulados en la construcción de su propio acontecimiento teatral. En efecto, si bien esta obra no pertenece específicamente a ninguno de los géneros cultivados en la Antigüedad, creemos ver en ella grandes marcas de lo que podríamos denominar ‘teatro clásico’ en tanto poética abstracta (Dubatti, 2008), no sólo por los temas expuestos sino por el peso específico que se le brinda a la mirada espectacular a la hora de describir los martirios que son el núcleo del tratado. Así, la expectación intratextual no sólo generaría dentro y fuera del texto una afectación tal que propiciaría una *kátharsis* en diversos niveles, sino incluso que dicha purificación será nodal en la concepción global del texto: sólo mediante ella se obtendrá el perdón divino, búsqueda que moviliza tanto la concepción del escrito como un todo, como las acciones de sus protagonistas.

**Palabras clave:** teatralidad – transposición genérica – exégesis – apócrifos del antiguo testamento

**Abstract:** Using the concept of theater as a joyful event that constructs expectancy and thereby generates affection through the metaphoric device of *poiesis*, and by retaking the words of Dubatti in numerous works (*inter alia* 2008, 2003), we intend to show how the textual device presented in the *IV Book of Maccabees* illustrates this hypothesis through the construction of a singular theatrical event. Indeed, although this work is not directly related to any of the genres cultivated in Antiquity, we see important signs of what we call “classical theatre” as abstract poetics (Dubatti, 2008), not only because of the themes touched upon, but because of the specific weight given to the spectacular gaze at the time of describing the martyrdoms who are the core of the treaty. Thus, the intratextual expectancy would generate, not only within and outside of the text, affection so as to induce *kátharsis* in different levels, but also that purification will be central in the global conception of the text: only through it will one obtain the divine forgiveness, the search for which penetrates the conception of the writing as much as the actions of the protagonists.

**Keywords:** theatrical – generic transposition – exegesis – ancient testament apocrypha

*IOHANNAE DOLORIQUE, PULCHERRIMIS AMICIS*

Para atreverse a abordar la lectura profunda de un texto de los muchos que pueden conformar un canon bíblico –dependiendo de la cultura desde donde se lo mire<sup>1</sup>– se deben tener en cuenta multitud de aspectos. Entre ellos, creemos que uno de

---

<sup>1</sup> El texto que nos ocupa hoy en día no es considerado sagrado ni inspirado por el judaísmo, sino más bien que forma la lista de los llamados “pseudepígrafos” o “apócrifos” (para los católicos romanos y los protestantes respectivamente), pero que en su momento fue tenido como parte de las Escrituras no sólo por los judíos sino también por los primeros cristianos. Ambos grupos tomaron no sólo a la *Septuaginta* como canon –en la que figura este texto– sino también a diversos textos que no figuran en ella y del mismo modo son considerados parte del conjunto de textos sagrados. Este hecho le hará decir a Piñero

los más importantes es la conformación interna de cada uno de sus tratados. Es decir, trasladarse de la variedad genérica representada en las diversas colectáneas a las que aparecen en el microcosmos conformado por la individualidad de cada una de las obras seleccionadas. Si bien es tradicional catalogarlas en diversos grupos, de mayor o menor extensión, tomando un supuesto ‘género’ o ‘tema’ que los une, esto dista de ser totalmente unívoco<sup>2</sup>. Dicha polifonía, es cierto, no tiene la misma profundidad e importancia en todos ellos –y en algunos es prácticamente nula–, pero su presencia es un claro signo de la multiplicidad de mensajes que se proyectan transmitir en una única producción. Así se intenta acercar lo narrado a modelos conocidos de creación escrita que facilitarían su comprensión por parte de los potenciales oyentes. En tal sentido, en donde más se nota la diferente procedencia de tipos textuales para la conformación de un solo tratado es en el grupo de libros históricos. En efecto, retomando las palabras de Hayden White, no hay que olvidar que el redactor de historia, al llegar a un cierto punto de amplitud en su exposición, hace que su trabajo investigativo tome forma mítica y entonces “se acer[que] a lo poético en su estructura” (2003 [1978]: 110). Es dentro de ese armazón poético que encontraremos variantes notorias, que aparecerán “como significados latentes” (2003[1978]: 111) articulando en sí estructuras míticas arquetípicas. En el caso de los libros históricos, a dicho soporte narrativo se lo ha denominado como “pragmático en cuatro tiempos”<sup>3</sup>. De acuerdo con él, se hace avanzar el devenir humano teniendo en cuenta que cíclicamente (a) los hijos de Israel se alejan de la vía trazada por Dios, (b) para castigarlos este los hace caer bajo el dominio de una potencia extranjera (c) cuyos maltratos hacen al pueblo arrepentirse de sus malas acciones pasadas. (d) Dios, a raíz del arrepentimiento, crea un salvador para dar fin a

---

(2007: 55) que las comunidades judías de la época mantenían un “canon bíblico fluido” que se fijará en diferentes momentos de la historia dependiendo de la corriente religiosa que tomemos como foco. El judaísmo estableció los suyos en el concilio de rabinos de Yabne/Yamnia, en el año 90 d.C. (Halivni, 1986: 43 y ss.; Piñero, 2007: 55; Frenkel, 2008: 326) mientras que el catolicismo logró hacer lo propio alrededor de la segunda mitad del siglo IV de nuestra era (Hahneman, 2002: 415).

<sup>2</sup> Sin ir más lejos, lo que en el texto masorético de la Biblia hebrea se consideran “Profetas anteriores” (*Josué, Jueces, 1-2 Samuel y 1-2 Reyes*), en los diversos cánones católicos son considerados como “Libros históricos”. En el canon católico, bajo este rótulo, se agrupan, además, textos como *1-2 Crónicas* y *1-2 Macabeos*. Los primeros dos figuran en el texto masorético junto a otras obras a las que llaman “los Escritos”, mientras que los de los Macabeos, como es sabido, no aparecen. Estos últimos sólo se hallan reunidos con los demás históricos en la *Septuaginta* en una categoría que carece de título. Para más datos ver Krüger *et al.* (1996).

<sup>3</sup> Esta visión se halla en varios de los libros de la Biblia. Cf. Frenkel (2011a: 61-2), quien, en nota *ad loc*, cita como ejemplos de la literatura deuteronomica, además del último libro del *Pentateuco* a los dos libros de los *Jueces* (donde es particularmente característico [Frenkel: 2011b:11]), los dos libros de *Samuel* (o los dos primeros de los cuatro de los Reyes, según la denominación que se prefiera) y el libro de *Josue*. La denominación de “pragmatismo en cuatro tiempos” le pertenece, *inter alia*, a Lodz (*apud* Boyer-Hayoun 2008 [2001]: 10-11).

sus tormentos. No obstante, en algunas de estas obras, particularmente permeadas por la cultura helena, notaremos tanto derivaciones de la misma base como incluso géneros totalmente diversos, que ayudarían a la verosimilitud de los hechos narrados. En palabras de Collingwood (*apud* White, 2003 [1978]: 112):

la sensibilidad histórica se manifiesta en la capacidad de elaborar un relato plausible a partir de un cúmulo de ‘hechos’ que, en su forma no procesada, carecen por completo de sentido.

Por ello, no sólo los autores de tales textos apelarían a esquemas de pensamiento lineales, correspondiente a la historiografía del cambio típica del helenismo<sup>4</sup>, sino incluso a aquellas obras cuya razón de ser sea, precisamente, la imitación de la realidad. Por ello, la economía del texto teatral y varias de sus estrategias discursivas aparecerán en el entramado de las obras proveyendo a los protagonistas de la historia de una exactitud psicológica que quizás no tendrían en una narración llana y analítica. Intentaremos entonces demostrar cómo se inserta tal esquema productivo dentro de la narración y cómo es que ella interviene en y afecta la comprensión y recepción de la totalidad de lo dicho para cumplir un doble objetivo, uno intra y extradieético como texto epidíctico-filosófico-didáctico, que muestra un ejemplo a seguir; y otro como puro acontecimiento teatral, que funciona sólo dentro de la *diégesis*.

Como primer punto es preciso destacar que la escena de martirio que forma la parte más importante del tratado conforma un gran dispositivo agónico<sup>5</sup>, que es necesario situar en contexto para entender por completo su alcance. Éste se presenta como sigue: Luego de dar todos los antecedentes históricos necesarios para comprender los alcances de la persecución religiosa desatada por esos días<sup>6</sup> y la poca eficacia de la coerción prevista por el decreto real que la regulaba (que prescribía la muerte para

---

<sup>4</sup> Para este punto ver Boyer-Hayoun (2008 [2001]: 14).

<sup>5</sup> Como lo afirma, entre otros, Frenkel (2013). Van Henten (1997: 275), por su parte, afina su visión y dice que este *ἀγών* es nada más y nada menos que un “debate filosófico”, opinión que compartimos, pero que consideramos, al mismo tiempo, muy acotada a la tesis que el propio texto explicita en el comienzo (1.1; la traducción, como la del resto de los textos griegos, es nuestra): φιλοσοφώτατον λόγον ἐπιδείκνυσθαι μέλλων... “puesto que me dispongo a demostrar un discurso de lo más filosófico...”. No obstante esto, el enfrentamiento verbal irá efectivamente más allá de los límites filosóficos.

<sup>6</sup> Trasfondo basado en los eventos narrados por *2Mac.* (ver *infra*), particularmente entre los capítulos 3 (intento de Heliodoro de despojar el Templo, equivalente al capítulo cuarto de nuestro texto) y 6 (profanación del Templo y persecución religiosa, del que solamente el segundo tópico es retomado en *4 Mac.*, por obvias razones narrativo-retóricas). Cabe destacar que “la revuelta de los Macabeos estalló contra el deseo de helenización que provenía de la aristocracia sacerdotal y no de la voluntad de los soberanos helenísticos”, según Frenkel (1996: 46). Para una interpretación más detallada de la persecución religiosa, es de mucha utilidad la lectura del trabajo de Weitzman (2004).

cualquiera que “viviera según la norma patria” –τῷ πατρίῳ πολιτευόμενοι νόμῳ, 4.23<sup>7</sup>–), el texto cuenta que (4.26)

ἐπεὶ οὖν τὰ δόγματα αὐτοῦ κατεφρονεῖτο ὑπὸ τοῦ λαοῦ, αὐτὸς διὰ βασάνων ἕνα ἕκαστον τοῦ ἔθνους ἠναγκαζεν μιᾶρῶν ἀπογευομένους τροφῶν ἐξόμνυσθαι τὸν Ἰουδαισμόν.

puesto que sus decretos eran desconocidos por el pueblo, él mismo [Antíoco, el rey] trató de obligar a cada uno de entre la nación a renunciar al Judaísmo probando alimentos prohibidos mediante tortura.

La presencia del tirano en escena dará así mayor relevancia al cuadro siguiente, donde finalmente aparecerán los verdaderos protagonistas de este relato, etimológicamente hablando. Ahora bien, al mismo tiempo, la presencia de ambos contendientes en el sitio devenido cadalso (cf. 5.2-3) es la que terminará de determinar la lectura que intentaremos defender. Lo afirmamos puesto que la cohabitación en un mismo espacio –de peculiar conformación– rodeados de un resto de personas que no sólo observa lo que sucede, sino que interactúa en mayor o menor medida con ellos, puede claramente entenderse como la activación de un dispositivo teatral. Esta interpretación se vería reforzada por dos hechos que lo ratificarían como tal. Primero, tal diálogo no figura así configurado en *2Mac.*, reconocido unánimemente como la fuente de *4Mac*<sup>8</sup>. En el texto canónico, de hecho, todas las intervenciones que en *4Mac.* serán dialógicas y particularmente vehementes aparecen prosificadas sin ninguna marca de discursividad directa, salvando la ocasión en la que al torturado se le aconseja fingir el consumo de alimentos prohibidos para salvarse del castigo que estaba sufriendo<sup>9</sup>. Y en segundo lugar, como dijimos, es de enorme importancia la situación en la que esta muerte se lleva a cabo, puesto que serán sus actores y los circunstantes a ella los que la terminen de identificar como un acontecimiento que, siguiendo la definición de Dubatti, sería plenamente teatral. Lo afirmamos porque, según este crítico, “el teatro consiste en un acontecimiento poético-corporal (físico y físico verbal) producido y expectado en convivio” (2008: 45). Es decir, que si acordamos que la base irrenunciable

<sup>7</sup> Únicamente para el caso de *4Mac* no utilizaremos la abreviatura que le corresponde antes de cada una de las citas. En el resto de los casos, nos atendremos a las abreviaturas usuales.

<sup>8</sup> Cf. *inter alia* Frenkel (2011); De Silva (2006); Van Henten (1997); Saulnier (1983).

<sup>9</sup> Escena que difiere en ambas fuentes, puesto que, en *2Mac.*, los que le ofrecen esta vía de escape son “los que presidían ese banquete impío” (οἱ δὲ πρὸς τῷ παρανόμῳ σπλαγχισμῷ τεταγμένοι *2Mac.* 6.21) y en *4Mac.* son “algunos de los cortesanos” (τινες τοῦ βασιλέως 6.13). Para la importancia del estilo dialógico en la concepción de un texto dramático cf. la apreciación de Aristóteles en *Po.* 1448b 35 y el comentario de Sinott (2009) en nota *ad loc.*, que remite a 1448a 20-22.

del teatro es justamente el convivio (2008: 49), podremos explorar la profundidad del fenómeno que aquí se trae a colación. Y si al mismo tiempo reconocemos que “lo que diferencia al teatro de la teatralidad<sup>10</sup> es la *poíesis*” (2008: 49), estaremos en la obligación de notar tal sistema metafórico en este pretendido abordaje.

Con esos fines, deberemos emprender el estudio de la escena pieza por pieza, puesto que no sólo en la discusión se centra el acontecimiento poético y *poietico*. Es cierto, no obstante, que el diálogo entre el tirano y el mártir, al ser el centro de la escena, habilita a pensarla como lo que ya técnicamente se llama un ἀγών y que, por lo tanto, la veta de tragicidad estaría explotada<sup>11</sup>. Pero no sólo en eso puede verse la metáfora que dispara esta lectura. No hay que olvidar que se supone que, a pesar de todo, lo que se lleva a escena es un proceso legal. O un simulacro del mismo, porque la única palabra autorizada para emitir opinión y juicio sería la del soberano, una manera de actuar ciertamente muy poco griega. No obstante todo esto, no es descabellado pensar, como primer punto, que todo lo que se narrará suceda *ciertamente* en un teatro. El edificio teatral efectivamente será uno de entre muchos de los escenarios posibles para los procesos judiciales, puesto que contaba con las comodidades necesarias para las partes implicadas en cualquier proceso, el acusador, el acusado y el jurado (cf. Hall 2006: 361-2). Apoya esta interpretación el saber que Antíoco estaba situado junto con sus consejeros y algunos de los de su guardia “en un lugar elevado” (ἐπί τινος ὑψηλοῦ τόπου 5.1), que bien podría ser la σκηνή. Y si leemos luego que Eleazar “fue conducido cerca de él” (παρήχθη πλησίον αὐτοῦ 5.4) de entre los que allí habían sido reunidos, podremos imaginarnos una ὀρχήσθρα repleta de condenados. De otro modo, no podrían ser observados, como efectivamente lo son, por todos los que no están participando activamente del castigo (6.19-20; 12.8; 17.14; 17.17). Además, se nos dice luego que al entrar los siete hermanos a escena, se colocan (8.4), hablan (8.29; 13.8) y actúan (14.8) “como en un coro”, cosa que se profundiza si recordamos que estarían en el espacio específicamente pensado para la *performance* de tales actores. Asimismo, el

---

<sup>10</sup> Se denomina “teatralidad” a todos aquellos dispositivos destinados a la organización de la mirada del espectador, distinguiendo múltiples grados en él, desde el llanto del bebé que pide comida (que conformaría una “teatralidad natural”) hasta todas aquellas actividades sociales que ordenan la mirada del otro dentro de la interacción social, como la educación, el deporte, una clase, etcétera (esto conformaría lo que llama “teatralidad social”). Ninguna conforma *poíesis* porque no son metafóricas ni oximorónicas. Para más datos, ver los muchos trabajos de Dubatti (*i.a.* 2011; 2008).

<sup>11</sup> Frenkel (2013: 4) nota acertadamente que la propia obra caracteriza a esta escena como un “enfrentamiento divino” (ἀγών θεϊῶς 17.11) y que, como en el drama antiguo, el primero que habla es el que llevará las de perder, en este caso, el soberano.

uso del lenguaje, por parte tanto de los actores como del público, se adecuaría no sólo a las necesidades legales que hacen al caso, de acuerdo con lo que en ese momento es necesario<sup>12</sup>, sino que podemos ver una utilización teatral en las interferencias en las que se ve envuelto el propio Eleazar mientras es torturado. Con esto, evidentemente, queremos hacer mención al momento en que los propios cercanos al tirano quieren evitar que la tortura continúe, vista su dureza. Si recordamos también que los que intentan generar este cambio de actitud en el anciano son algunos de los cortesanos, podemos entender esto como una evidencia del convivio que allí se está llevando a cabo. Es decir, la representación se ha vuelto tan vívida y dolorosa que algunos de entre el público son afectados por el trabajo de escena y deciden “interferir” con el desarrollo de la obra mientras que otros, la mayoría, permanece en su función expectatorial (Dubatti, 2011: 82 y ss.; 2008: 42), manteniendo así la distancia ontológica entre lo que podemos considerar el “arte” y la “vida”.

Además, debemos recordar que es esta distancia la que generará lo que sabemos es la meta más importante del autor de la obra (y de los actores dentro de este pequeño drama): que los que están viendo lo que sucede en escena se vean afectados por esto para seguir alguno de los dos caminos en ella presentados. Antíoco pretende conmovier por el miedo a los espectadores para que se plieguen a su voluntad. Eleazar pretende rebelarse contra ese miedo actuando de modo que su resistencia sirva de ejemplo a los circunstantes –y a Dios mismo, que es testigo de tales hechos<sup>13</sup>–. En este sentido, se pone en escena un mundo que antes no existía (Dubatti, 2011: 79), pero que no obstante es posible (cf. *Po.* 1451a 36). El protagonista, basándose en juicios y valores de raigambre helena, defiende una manera de actuar que, tal como es presentada, parece completamente otra. No sólo porque el morir ‘en escena’ es algo que no se estila, sino porque tal ejemplo de personalidad, al decir de los propios teóricos estoicos<sup>14</sup>, es prácticamente inexistente. No obstante esto, la construcción de los personajes no deja de ser verosímil, habida cuenta los variados puntos en los que se ajustan a lo que comúnmente podría pensarse acerca de tales, siguiendo así los principios aristotélicos

---

<sup>12</sup> Ver Todd (2000), quien centra su análisis en el vocabulario legal empleado en contextos dramáticos.

<sup>13</sup> La importancia y el papel de la presencia divina en el juicio que se lleva a cabo en este tratado fue analizado por nosotros en un trabajo anterior (Sayar, 2014).

<sup>14</sup> Seguimos esta escuela de pensamiento debido a que es la que más rasgos presenta en común con la conducta de Eleazar en estos momentos de la narración. No obstante, en lo que respecta al texto en su conjunto, la crítica no se pone de acuerdo acerca de la corriente filosófica que podría estar siguiendo nuestro autor. Por lo general se admite el ascendiente estoico, pero se habla más bien de que la filosofía de este escrito acuerda con una especie de *koiné* filosófica con tintes de estoicismo. Cf. *inter alia* Renehan (1972: 224), Saulnier (1983: 8), Collins (2000: 205) y Frenkel (2011: 86).

(Po. 1454a 33-36). Con esto nos referimos, por dar un ejemplo, a que la postura ‘tiránica’ de Antíoco es la de un “soberano absoluto”<sup>15</sup> tanto como su actitud hacia los hebreos, que coincide en su mayor parte con la aceptada y difundida en casi todo el mundo helenístico<sup>16</sup>. Del mismo modo, Eleazar está pensado no sólo como el prototipo de anciano sabio<sup>17</sup> sino también como el sacerdote presto a encabezar tanto los ruegos de su pueblo frente a su Dios (tomado de la literatura sagrada precedente), como la lucha dialógica y de fuerzas con un enemigo más joven y poderoso<sup>18</sup>. Así, las materias formadas, es decir, lo que existe, aparecen de un modo que es nuevo considerando lo que se espera de cada uno de ellos. El acontecimiento poético aparecerá en escena, es cierto, no compuesto por todos los elementos que lo constituyen<sup>19</sup>, pero, de todos modos, con el espesor metafórico suficiente para que se contagie a los espectadores del modo ‘previsto’ por la que podríamos llamar “manifestación de su poética abstracta”, es decir, la propia *Poética*.

Cuando Aristóteles afirma que una obra debe provocar “conmiseración y temor” (Po. 1449b 27-28), podemos entender aquí una explicitación de los efectos de ese convivio. Indudablemente, se provoca temor con las amenazas del soberano sobre todo el pueblo por él sojuzgado y, al mismo tiempo, conmiseración por el anciano, los hermanos y la madre, cruelmente asesinados sin tener ninguna culpa (cf. Po. 1453a 1-5). Pero, si entendemos que entre los espectadores no sólo se hallan hebreos sino “todo el mundo (17.14)” se provocaría al mismo tiempo conmiseración por el mismo Antíoco, puesto que se sabe –de seguir lo que proponen sus condenados– que sufrirá cruelmente en la hora de su muerte (9.24; 9.32; 10.11; 10.15; 11.3; 11.23; 12.12; 18.5) y terror por la ira que Dios mostrará contra éste. De esa manera, la *κάθαρσις* actuaría en una doble vertiente que evitaría los comportamientos impíos como los que realiza Antíoco y, simultáneamente, propiciaría los de Eleazar y los demás torturados. “El teatro no comunica, contagia”, dice Dubatti (2011: 82), puesto que con sus reglas, excede los límites del intercambio comunicativo. Dependiendo del lugar donde se mire, ese

---

<sup>15</sup> LSJ, s.v. *τύραννος* precisan exactamente este significado como la primera acepción del lexema. Por su parte, Muraoka (2009, s.v.) lo entiende, además de como un “soberano poderoso”, como alguien “salvaje y cruel”, tomando ejemplos de textos pertenecientes al *Ciclo de los Macabeos* (y, para esta categoría, ver Piñero 2007: 65 y ss.).

<sup>16</sup> Frenkel (2013: 5 y nota *ad loc*).

<sup>17</sup> Como sabemos por la tradición épica antigua (v. Chantraine, 1980: 217). Néstor e Idomeneo (ejemplos traídos a colación por Frenkel, 2013: 6) son ambos portadores de buen consejo, pero no pueden luchar, debido a la vejez que los agobia.

<sup>18</sup> En Frenkel (2013: 6) se hace una sucinta conclusión de este comportamiento que invierte los roles de los participantes: el rey escucha y el súbdito ordena.

<sup>19</sup> Especificados en Dubatti (2008: 95).

contagio puede hacerse teniendo en cuenta cualquiera de las dos vertientes en él implicadas, pero, no obstante, los sujetos y los objetos seguirán estando totalmente separados entre sí, de manera que este contagio sea posible. Así, la concepción del teatro será coherente con este ‘contagio’, puesto que posee unos valores, en cierto punto, contrastantes con la realidad cotidiana (Dubatti, 2011: 75). Así, el procedimiento que comunicaría el mundo con la *poíesis* sería una suerte de reflejo, no del todo claro, del uno sobre la otra, en donde la imitación funcionaría casi del mismo modo como lo hace en la poética del drama moderno, es decir como “una herramienta para refrendar [...] los valores de [la clase dominante]” (Dubatti, 2008: 183). Es verdad que para entender esta lectura debemos dar por sentado que el judaísmo puede ejercer de ‘clase dominante’, cosa que parece un despropósito en una situación como la que plantea el texto, pero no es del todo imposible. Es preciso recordar que la ideología que, se supone, defiende el texto es la de la clase dominante *dentro del judaísmo*, por lo que estaría siendo una especie de apología de todas las cosas expresadas por el anciano. Los valores que es necesario recordar y llevar a la práctica son precisamente los que se verían amenazados por la potencia extranjera, que quiere imponer los suyos por la fuerza. Así, la representación se postularía a sí misma como una escenificación de un proceder no sólo ‘esperable’, sino incluso ‘loable’. Esto último es lo que se maximizará cuando se pone en juego el hecho de que únicamente mediante estas prácticas es posible alcanzar el perdón divino. Y es allí, precisamente, donde es necesario que recordemos el modelo “pragmático en cuatro tiempos” al que hicimos referencia en el comienzo de este trabajo.

La exacta psicología de los personajes presentados, que nos puede hacer recordar a Tucídides (cf. Romero, 2009 [1952]: 74)<sup>20</sup>, hará que este perdón sea efectivo no sólo dentro del propio texto, sino que sus efectos se explayarán a todo aquel judío piadoso que lo oiga y lo lleve a la práctica. De ese modo, el teatro penetrará el desarrollo histórico para hacerlo aún más verosímil y plausible ya que solamente de esa forma podría garantizarse un cumplimiento exacto de los mandatos divinos. El teatro tomaría un estatus similar al del drama moderno, puesto que debería reflejar de la manera más acabada posible los hechos verdaderamente ocurridos, ya que, de otro modo, no podría tomarse como una historia verdadera *digna de ser imitada*. Es por eso que es posible postular a Eleazar sobre todos los demás como sujeto de gran parte del

---

<sup>20</sup> O incluso, más aun, a Salustio, como destacamos previamente en otro trabajo (Sayar, 2015).

elogio y como el ejemplo que el texto busca presentar, dado que es el protagonista (en tanto primero en avanzar, casi como un corifeo). La biografía del anciano, aunque leve –sólo ocupa el versículo 5.4–, nos permitirá “monumentalizarlo, creando así una figura trans-histórica” (Cf. Shuttleworth Krauss, 2004: 252) tal como lo hace la historiografía romana. Así elevado, el texto podrá entonces displayarse en su cometido original, que es la justificación de la tesis filosófica presentada en el prólogo. Puesto que esta figura, colocada ya en el centro de los asuntos históricos (Cf. André-Hus, 1975: 68) por medio de los procedimientos escénicos, se ha revelado a sí misma como protagonista destacado de esta parte de la “epopeya de la historia nacional<sup>21</sup>”, entonces no parece desacertado pensar que efectivamente hay en ella un trasfondo de verdad que escapa a los recursos literarios que la presentan. Efectivamente, esta obra no es específicamente histórica ni teatral. Pero los hechos del pasado que se nos muestran no dejan de tener su sustrato de autenticidad, conocido el vínculo que guardan con un texto realmente histórico como *2Mac*<sup>22</sup>. Así como éste se presenta como una producción basada en un trabajo anterior al que resume (*2Mac*. 2.20-26), podemos entender a *4Mac* como un *resumen del resumen* con unos fines ligeramente diversos a la propagación de los eventos pretéritos. Cada una de estas reformulaciones pondrá sobre el papel lo que más le sea funcional a su propósito, es cierto, pero, para hacerlo, se ajustarán a una matriz común, que es la provista por los hechos acontecidos antes de la Revuelta. Y, así, por un lado adaptó narrativas propiamente bíblicas para que un oyente conocedor pudiera profundizar la lectura de esas muertes. También, por otro lado, creemos, pudo haber pensado la arquitectura del escrito, ya con base en una narrativa conocida por el oyente común, es decir, la deuteronomica, como reseñamos más arriba, ya como una narrativa pensada para los hebreos que formaban parte de la diáspora. Por último, en un contexto cultural greco-romano, entonces, no consideramos errado que los textos teatrales antiguos hayan tenido un ascendiente sobre el autor, máxime pensando en los fines equivalentes que persiguen.

## Bibliografía

- André, J. M. - Hus, A. (1975). *La historia en Roma*. Buenos Aires: Siglo XXI.  
Boyer, A. - Hayoun, M. R. (2008 [2001]). *La historiografía judía*. México D. F.: FCE.

---

<sup>21</sup> Cosa que Finkelstein – Silberman (2003: 273) adscriben con preeminencia a los sucesos históricos (y algunos histórico-legendarios) de la historia del antiguo Israel.

<sup>22</sup> Así lo consideran, entre otros, Romero (2009 [1952]: 110); Piñero (2007: 67-68) y Collins (2000: 78).

- Collins, J. J. (2000). *Between Athens and Jerusalem. Jewish identity in the Hellenistic Diaspora*. Cambridge: W.B.Eerdman's
- Chantraine, P. (1980). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. París: Klincksieck.
- De Silva, D. A. (2006). *4 Maccabees. Introduction and Commentary of the Greek text in Codex Sinaiticus*, Leiden – Boston: Brill.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México D.F.: Libros de Godot.
- (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Finkelstein, I. – Silberman, N. A. (2003). *La Biblia desenterrada* [2001]. Madrid: Siglo XXI.
- Frenkel, D. (2013). “Diálogo entre el tirano y el mártir: Antíoco IV y Eleazar en *IV Macabeos*” [en línea], *Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología. La libertad del espíritu V*, 17-19 de septiembre 2013. UCA. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. Disponible en: [http:// bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/dialogo-entre-tirano-martir.pdf](http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/dialogo-entre-tirano-martir.pdf). Acceso: 15/06/2014.
- (2011b). “La institución de la monarquía en el relato bíblico”. *Stylos* 20: 7-34.
- (2011a). “El martirio en la *Septuaginta: II y IV Macabeos*”. *AFC* 24: 59-91.
- (2008). “Roma y Judea: De la admiración a la enemistad” en Buzón, R. et. al. (Eds.). *Docenda. Homenaje a Gerardo H. Pages*. Buenos Aires: EFFyL, 315-29.
- (1996). “Ecos de la civilización griega en el mundo hebreo”, *Argos* 20: 39-47.
- Hahneman, G. M. (2002). “The Muratorian Fragments and the Origins of the New Testament Canon”, en Mc Donald, L. & Sanders (eds.): *The Canon Debate*. Peabody: Hendrickson, 405-15.
- Halivni, D. (1986). *Midrash, Mishna, and Gemara. The Jewish predilection for Justified Law*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hall, E. (2006). “Lawcourt Dramas: Acting and Performance in Legal Oratory”, en *The Theatrical Cast of Athens: Interactions Between Ancient Greek Drama and Society*. Cambridge: CUP, 146-169.
- Kassel, R. (ed.) (1968 [1965]). *Aristotelis de Arte Poetica liber*. Oxford: OCP.
- Krüger, R. et al. (1996). *Métodos exegéticos*. Buenos Aires: EDUCAB – ISEDET.
- Liddell, H. G. – Scott R. – Jones, H. S. (1996). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: OUP.
- Muraoka, T. (2009). *A Greek-English Lexicon of the Septuagint*. Leuven: Brill.
- Piñero, A. (2007). *Literatura judía de época helenística en lengua griega*. Madrid: Síntesis.
- Rahlfs, A. (ed.) (1971 [1935]). *Septuaginta, id est Vetus Testamentum graecae iuxta LXX interpretes* Vol. 1-2, Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt.
- Renehan, R. (1972). “The greek philosophic background of Fourth Maccabees”, *RhM* 115/3: 223-38.
- Romero, J. L. (2009 [1952]). *De Heródoto a Polibio. El pensamiento histórico en la cultura griega*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Saulnier, C. (1983). *La crisis macabea*. Estella: Verbo Divino.
- Sayar, R. J. (2015). “En cada página escrita se deja un legado. Posibles rastros del género historiográfico en *IV Macabeos*”. Ponencia pronunciada en el marco de las *III Jornadas Interdisciplinarias de Jóvenes Investigadores de la Antigüedad Grecolatina*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. 1, 2 y 3 de agosto de 2013.
- (2014). “‘Y dejó un ejemplo de nobleza a toda la nación’ (2Mac. 6.31). Martirio de un cuerpo para la salvación de un todo en *IV Macabeos*”. Ponencia pronunciada en el marco de las *II JIJICOA*. Instituto de Historia Antigua Oriental “Dr. Abraham Rosenvasser” FFyL–UBA. 04 al 06 de agosto de 2014.
- Shuttleworth Krauss, C. (2004). “Historiography and biography”, en Harrison, S. (ed.): *A companion to Latin Literature*, Oxford: Blackwell, 241-56
- Sinott, E. (ed.) (2009). *Aristóteles, Poética*. Buenos Aires: Colihue.
- Todd, S. C. (2000). “The Language of the Law in Classical Athens”, en Coss, P. (ed.): *The Moral World of the Law*. Cambridge: CUP, 17-36.
- Van Henten, J. W. (1997). *The Maccabean martyrs as Saviours of the Jewish People. A study of 2 and 4 Maccabees*, *JSJSup* 57. Leiden: Brill.
- Weitzman, S. (2004). “Plotting Antiochus’s persecution”. *JBL* 123/2: 219-34.

“No es imitación de hombres [...] sino de la existencia” (Poet. 1450a16) ¿Dispositivos teatrales en IV Macabeos?

White, H. (2003 [1978]). *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós.

## Nuevas espacialidades en emergencia

Mariana Simoni  
Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro  
maiasimoni@gmail.com

**Resumen:** El trabajo propone investigar la producción de espacialidades en el teatro contemporáneo a partir de las relaciones interartísticas e intermediales entre teatro, performance y cine en el contexto de expansión del campo teatral hacia fronteras fluidas y provisionales. De acuerdo con Erika Fischer-Lichte (2004), contrariamente al espacio geométrico, por su fugacidad y transitoriedad, la espacialidad no existe ni antes ni después de la performance, sino que es producida en ella y por ella. Asimismo, tampoco es dada de antemano, de manera previa: la espacialidad siempre es generada de nuevo. Según una estética del performativo basada en procesos de corporización, el trabajo de la directora brasileña Christiane Jatahy será abordado como dispositivo que permite enfatizar la emergencia de espacios performativos, procesos de materialidad y *embodiment* en su diálogo con el cine y con la performance. A partir de un enfoque interdisciplinar, esta moldura teórica será articulada también con repertorios de teorías de literatura actuales vinculadas con perspectivas sistémicas y constructivistas (Luhmann, 1995; Schmidt, 2010).

**Palabras clave:** intermedialidad – performatividad – espacialidad

**Abstract:** The paper proposes the investigation of the production of spatialities within contemporary theatre departing from interartistic and intermedial relations between theatre, performance and cinema in the context of expansion of the theatrical field. According to Erika Fischer-Lichte (2004), in contrary to the geometrical space, the spatiality doesn't exist neither before nor after the performance, but it is produced by and in the latter, due to its fugacity and transitoriness. For the same reason the spatiality is not given as an a priori: it is always generated again. Following the aesthetic of performative which is based upon processes of embodiment, the work of the Brazilian Director Christiane Jatahy will be approached as dispositive enabling the emphasis of emergence of performative spaces, processes of materiality and embodiment in its dialogue with cinema and performance. In a interdisciplinary approach, this theoretical frame will be articulated with contemporary theories of literature linked with systemic and constructivistic perspectives (Luhmann 1995; Schmidt, 2010).

**Keywords:** intermediality – performativity – spatiality

Las reflexiones propuestas se sitúan en el cuadro teórico de un espacio de saber en el que la contingencia y la disolución de fronteras entre hechos y ficciones se configuran como experiencias fundamentales. Este nuevo espacio de conocimiento fue precisamente definido por Siegfried Schmidt como estudios medioculturales (*Medienkulturwissenschaft*) y ha emergido en sociedades donde “el uso cotidiano de los medios influencia e incluso moldea nuestra percepción, nuestro pensamiento, nuestras emociones, nuestra memoria, nuestros modos de comunicación, así como influencia en prácticas políticas, económicas y educativas”. (Schmidt, 2010: 6).

Teniendo en cuenta la transformación provocada por los nuevos medios con relación a conceptos tradicionales como autor, receptor, significado, distribución,

información, creatividad, ficción, etc., me parece interesante la investigación sobre lo que esto puede significar en el sistema teatral. Esta cuestión podría ser mejor comprendida en la diferencia –que, paradójicamente, establece los contornos entre campos de saber y, a la vez, evidencia su propia inestabilidad– con relación a su significado en otros sistemas mediáticos.

Dos trazos significantes en muchas producciones teatrales contemporáneas parecen ser la incorporación de la tecnología digital en la práctica teatral y la simultánea presencia de otros medios en el interior de las propias puestas en escena. A su vez, el cine, la televisión y los medios digitales se refieren continuamente al teatro de múltiples maneras. El concepto de intermedialidad es, por lo tanto, asociado a ideas tales como disolución de fronteras de género, performances híbridas, intertextualidad, hipermedialidad y autorreflexividad (Chapple y Kattenbelt, 2006: 11).

Los teóricos de los medios Jay Bolter y Richard Grusin proponen una perspectiva relacional en la construcción del concepto de “remediación”, operando a partir de una doble lógica basada en la dependencia mutua de las nociones de inmediaticidad e hipermediaticidad. La primera se configura como el intento de los medios de apagar todas las huellas de su propia mediación y provocar en el espectador/fruidor la sensación de transparencia, olvidando la presencia del medio. La segunda se define a partir de la multiplicación de los medios y de la asunción explícita del carácter mediático de la experiencia de fruición: “la cultura quiere apagar sus medios exactamente en el acto de su multiplicación” (Bolter y Grusin, 1999). En este sentido, inmediaticidad y hipermediaticidad son dos caras de la misma moneda, y operan simultáneamente evocando una experiencia auténtica *real*, que sin embargo nunca llega a cumplirse.

En el contexto de esta discusión, la teórica del teatro Freda Chapple reivindica la importancia, para el debate del concepto de intermedialidad, de los campos del teatro y de la performance –no discutidos en el trabajo de Bolter y Grusin–: “(...) we place theatre and performance at the heart of the intermediality and ‘new’ media debate. Locating theatre and performance as the focal point from which we survey, receive and re-engage with the media of film, television and the digital technologies foregrounds the performance process as integral to the intermedial exchange” (Chapple y Kattenbelt, 2006: 12). En estas reflexiones, propongo pensar precisamente las relaciones entre performance, teatro e intermedialidad a partir de la emergencia de nuevas espacialidades en los tránsitos y desplazamientos desde un medio hacia el otro.

La teoría estética de la performance (*Aufführung*) elaborada por Fischer-Lichte, fundada sobre la definición del concepto de performance como acontecimiento que emerge del «bucle de retroalimentación autopoietico» establecido por la co-presencia física entre actores y espectadores que comparten un espacio común, se fundamenta en el énfasis sobre el propio concepto de performance como evento en detrimento de su comprensión como obra de arte. Esta definición, al focalizar procesos en lugar de objetos o resultados, subraya también la materialidad de los cuerpos de los actores y de los espectadores. Es exactamente la fisicalidad de su coexistencia simultánea en el tiempo y en el espacio que crea el circuito interactivo responsable por las contingencias que regulan mutuamente las acciones y percepciones de actores y espectadores. Debido a esta importancia de la fisicalidad de los cuerpos, el espacio en el que todos ellos se encuentran reunidos en una duración temporal específica asume contornos prominentes.

Fischer-Lichte diferencia el espacio geométrico como espacio donde la performance ocurre y el espacio performativo como posibilidades relacionales de movimiento y percepción entre espectadores y actores. El primero repercute en el segundo, que por su parte, condiciona y organiza, de manera no determinante, la emergencia de la espacialidad<sup>1</sup>. Las posibilidades constituidas por el espacio performativo apuntan, por lo tanto, para otros usos además de los previstos (Fischer-Lichte, 2004: 187).

En la perspectiva de Fischer-Lichte, la desestabilización de parejas conceptuales dicotómicas que sirven como orientadores de nuestra existencia en el mundo genera en los espectadores nuevas actitudes y comportamientos y se configura como uno de los aspectos vinculados a la condición de acontecimiento de las performances, en detrimento de su concepción como obra. Otro aspecto sería exactamente la emergencia que ocurre en el bucle de retroalimentación autopoietico establecido por la co-presencia física entre actores y espectadores durante la performance, concebido como “sistema que se reorganiza a sí mismo, en el que constantemente se tiene que integrar elementos recién surgidos, no planificados y, por esto, no previsibles”. (Fischer-Lichte, 2004: 287-288).

A partir de este cuadro teórico, propongo el abordaje de la “pieza-performance” *A Falta que nos move ou todas as histórias são ficção* (2005), y de la película *A Falta*

---

<sup>1</sup> Según Fischer-Lichte, contrariamente al espacio geométrico, por su fugacidad y transitoriedad, la espacialidad no existe ni antes ni después de la performance, sino es producida en ella y por ella. Asimismo tampoco es dada de antemano, de manera previa: la espacialidad siempre es generada de nuevo (Fischer-Lichte, 2004: 187).

*que nos move* (2009), ambas de la directora brasileña Christiane Jatahy y de la Cia. Vértice. Me interesa el desplazamiento desde el medio del teatro –ya problematizado en sus relaciones complejas con la performance– hacia el medio audiovisual e, igualmente, sus implicaciones para la emergencia de nuevas espacialidades. Mi hipótesis es que ambas experiencias mediales operan en la lógica doble de la remediación, pues oscilan entre transparencia y opacidad de cada medio, esforzándose para borrar los vestigios de los medios y, a la vez, tematizándolos.

“*Cia Vértice*”, dirigida por Jatahy, no se concibe como una compañía teatral tradicional, normalmente constituida por los mismos actores, sino como “un ‘espacio’ de experimentación e intercambio con algunos artistas en la creación de los trabajos”. (Jatahy, 2015). Estos, a su vez, se configuran, ora como puestas en escena, ora como películas, ora como video-instalaciones, ora como performances. En este sentido, los tránsitos entre sistemas mediáticos diferentes instauran espacialidades que exceden el uso metafórico de la palabra “espacio” usada en la citación anterior por Jatahy, apuntando más bien hacia ideas como performatividad y procesualidad.

Sobre su puesta en escena *A Falta que nos move ou todas as histórias são ficção* (2005), Jatahy dice lo siguiente: “La propuesta era que los actores no podían empezar la obra porque faltaba alguien, y lo que pasaba en escena era un encuentro de aquellos actores con aquellos espectadores en el teatro, en el aquí y ahora, conviviendo con la ausencia. Todo debía ‘ser’ (¿o ‘parecer’?) espontáneo” (Jatahy, 2015).

*A falta que nos move* propone una doble superposición: se autodefine como una “obra-performance” y, a la vez, es seguida de un subtítulo introducido por una alternativa: “o todas las historias son ficción”. En este sentido, la tematización de las relaciones entre teatro y performance cruza la propia exploración estética de las fronteras entre hechos y ficciones. Apunto tres estrategias principales empleadas para ello. La primera es, seguramente, la desestabilización de la categoría de personaje a partir de la utilización por los actores de sus nombres propios en la interpelación directa a los espectadores, contando historias que eran o podrían ser suyas. La segunda trata respecto al manejo del tiempo, que se concibe como el tiempo real de las acciones constituidas por la situación propuesta: preparar una cena, beber algunas botellas de vino y charlar entre sí y con los espectadores rompiendo la cuarta pared. La tercera se refiere a la utilización de bebida alcohólica en escena, provocando alteración en los estados anímicos de los actores “en la realidad” y a la vez también en la ficción. Esto producía no sólo la exacerbación y radicalización de sus reacciones y conflictos, sino

que provocaba también en los espectadores “la sensación de estar asistiendo a algo que no era para ser visto. Algo que salió del control. Algo realmente ‘real’, aunque fuera un juego sobre lo que es real”.

La obra se construye a partir de la negación de la escena y de la proposición de acontecimientos “reales”, espontáneos, improvisados. Sin embargo, esta negación no es segura y provoca permanentemente una oscilación en la percepción del espectador, a partir de la fuerte autorreflexividad de la puesta en escena, que asume explícitamente su propio carácter de artefacto. Dos momentos de la obra pueden ejemplificar este argumento de manera muy productiva: el desnudo y la apelación a la participación de los espectadores. La actriz Cristina Amadeo se desnuda como si se tratara de una acción espontánea, pero muy antes la actriz Marina Vianna ya había dicho que en el teatro contemporáneo siempre hay alguien que se desnuda. La disolución de la cuarta pared no solamente contribuye para la apariencia de performance, sino también para la propia autorreflexividad. En determinado momento, cuando los espectadores son invitados a dar su testimonio, uno de los actores critica explícitamente la manera de sugerir esta participación.

La oscilación entre el carácter abierto de la performance y el carácter cerrado de una obra de teatro tradicional se produce porque, a pesar de la apariencia de espontaneidad, la propia obra explicita/confesa que es una construcción, pero a la vez no del todo: los espectadores pueden escribir un relato en el reverso del programa, que posiblemente podrá hacer parte de la puesta en escena.

La discusión de toda una generación –de la cual forma parte la propia Jatahy– y sus relaciones familiares parece ser el gran tema de los diálogos: “La generación que se autotematiza apunta ausencias en sus vidas: ausencia de una figura paterna en la infancia, de aclaramiento sobre la situación política vivida, de *pathos* para reaccionar a una provocación. La idea de formar parte de una generación sin propósito es un factor generador de complicidad entre las personas que están en escena”. (Avila Small, 2008) Sin embargo, la crítica de teatro Daniele Avila Small apunta una prevalencia de la propuesta conceptual sobre el propio contenido, que en su perspectiva parece haberse diluido. Este énfasis sobre la autorreflexividad es precisamente lo que inscribe el proyecto de Jatahy en la lógica de la remediación, porque presenta paradójicamente la búsqueda del inmediato y a la vez su misma imposibilidad.

Perdiendo su subtítulo, en 2008 la obra se vuelve una película, clasificada por Jatahy como “una experiencia de lenguaje aún más radical que la puesta en escena”.

Aquí la oscilación entre realidad y ficción se obtiene a partir de la mezcla de códigos entre documental y película de ficción, y a partir de la creación de diez dispositivos para el rodaje:

1. cinco actores; 2. una única localización; 3. trece horas continuas de rodaje; 4. tres cámaras simultáneas; 5. actores dirigidos durante el rodaje por mensajes de texto; 6. los actores esperan por una persona que no saben realmente si vendrá; 7. ellos siguen guiones, pero no conocen todos los guiones unos de los otros; 8. ellos comen, cocinan y beben de verdad; 9. algunas historias son reales, otras son inventadas; 10. nadie puede salir pase lo que pase. (Jatahy, 2015)

En la película, la impresión de la realidad era tan perseguida como la autotematización del propio medio del cine. Las referencias al hecho de que se trata de una película son constantes y como espectadores podemos ver los mensajes-guiones enviados por Jatahy a los actores. ¿Hasta qué punto la ausencia de copresencia física entre actores y espectadores característica de la experiencia medial del cine afecta de hecho la producción de inmediatez? ¿Y la propia tematización del medio cine a partir del cruce con el teatro?

Filmamos en la víspera de navidad – la noche del día 23 de diciembre hasta la mañana del día 24 – navidad entre amigos íntimos, cuando memorias y revelaciones vienen a tono. Fueron 13 horas de rodaje que resultaron en 39 horas de material bruto. Llevé un año estudiando, tallando las escenas segundo a segundo, y editando para transformar esas 39 horas en 2 horas continuas, sin elipses aparentes de pasaje de tiempo, para que el espectador pensase que fue exactamente aquello que pasó en aquella noche. El rodaje fue continuo y la película parece un plan secuencia, pero en verdad es un gran mosaico que re-crea una idea de realidad. Un ejercicio de pliegues sobre sí mismo, en el cual ni todo es realmente lo que parece. (Jatahy, 2015)

El espacio único de una casa. Una experiencia híbrida derivada de una pieza-performance, en la que el espacio geométrico se limitaba al espacio del teatro donde se presentó la puesta en escena. La intervención directa de la voz de la directora a partir de los mensajes de texto interfería también, a su vez, en la ocupación del espacio dentro de la casa. ¿En qué medida estas espacialidades producidas en la ausencia del espectador pueden promover la emergencia de nuevas espacialidades exactamente a partir de la mediación?

## Bibliografía

### Fuentes

Jatahy, C. Website <http://christianejatahy.com.br>. Último acceso en agosto 2014.  
----- (dir.) (2009). *A falta que nos move*. [Filme]. Brasil.

----- (dir.) (2005). *A Falta Que Nos Move ou Todas as Histórias São Ficção*. [Obra Teatral]. Brasil.

### Estudios

Avila Small, D. (2008). “Como se chama ou Por afeto. Crítica da peça ‘A Falta que nos move ou todas as histórias são ficção’”. *Questão de Crítica*, vol. I, n. 7, setembro. Disponible en <http://www.questaodecritica.com.br/2008/09/como-se-chama-ou-por-afeto/> Acceso: 1 de agosto de 2015.

Bolter, J. y Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Chapple, F. y Kattenbelt, C. (2006). *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam/ New York: Editions Rodopi B.V.

Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt: Suhrkamp.

Jatahy, C. (2015). *A falta que nos move*. [www.ciavertice.com.br](http://www.ciavertice.com.br). Acceso: 20 de junio de 2015.

Luhmann, N. (1995). *Social Systems*. Stanford University Press.

Schmidt, S. J. (2010). “Literary Studies from Hermeutics to Media Cultural Studies”. *Comparative Literature and Culture*, 12: 1-11.

## Sobre una Eva transnacional

Jimena Cecilia Trombetta  
Universidad de Buenos Aires / CONICET  
jimencecilia83@gmail.com

**Resumen:** *Momia en el closet* de Gustavo Ott del año 2008 fue estrenada el 4 de junio de 2009 como musical en Tivoli Square por la compañía de teatro GALA en Washington DC. Nos interesa analizar el texto dramático en tanto que se propone unificar el lenguaje con un “tono latinoamericano” tal como se explica en la obra. Así pensamos hasta qué punto su estreno y su posición política se vincula con el musical londinense y con el impacto que aquel provocó en 1979 en Broadway. Además consideraremos los cruces entre la historia argentina y su imaginario peronista en relación a la propuesta de un teatrero como Ott, oriundo de Venezuela. Para dicho análisis tendremos en cuenta el texto dramático, las referencias históricas, fotografías, más fragmentos de video sobre la puesta. A su vez utilizaremos los conceptos de mito, imaginarios sociales y transnacionalismo.

**Palabras clave:** transnacionalismo – Eva Perón – mito – imaginarios sociales

**Abstract:** *Mummy in the closet* of Gustavo Ott of the year 2008 was released the 4 of June of 2009 like a musical in Tivoli Square by the theater company GALA in Washington DC. We are interested in analyzing the dramatic text which proposes to unify the language with a "Latin American tone" as explained in the play. Thus we think to what extent its premiere and its political position are linked with the London musical and with the impact that it caused in 1979 in Broadway. In addition we will consider the crosses between the Argentine history and its Peronist imaginary in relation to the proposal of a theater like Ott's, native of Venezuela. For this analysis we will take into account the dramatic text, historical references, photographs, in addition to video fragments about the laying. In turn we will use the concepts of myth, social imaginary and transnationalism.

**Keywords:** transnationalism – Eva Perón– myth – social imaginary

### Introducción

*Momia en el closet* de Gustavo Ott del año 2008 fue estrenada el 4 de junio de 2009 como musical en Tivoli Square por la compañía de teatro GALA en Washington DC. En el presente trabajo analizaremos el texto dramático y su perfil transnacional en tanto que en el cuerpo de su escritura explicita que se propone unificar el lenguaje con un “tono latinoamericano”. Asimismo, pensamos hasta qué punto su estreno y su posición ideológica en relación a Eva Perón se vinculan o no con el musical londinense, y con el impacto que aquel provocó en 1979 en Broadway. Además consideraremos qué tipos de cruces establece Ott entre la historia argentina y su imaginario peronista, en tanto que el creador es oriundo de Venezuela. Para dicho análisis tendremos en cuenta el texto dramático, las referencias históricas, fotografías, además de fragmentos del video con la puesta.

Dentro del concepto de transnacionalismo destacamos la definición de Mette Hjort (2009), quien explica que lo transnacional puede tener formas fuertes y débiles por un lado y puede ser marcado o no marcado por el otro. Nosotros sostenemos que lo transnacional en la obra de Ott resulta fuerte y marcado en tanto que están en juego el nivel textual y la mirada dirigida por el autor y director mediante diversos recursos narrativos. A su vez, observamos que la obra circuló en otros ámbitos otorgándole un perfil de transnacionalismo globalizado y cosmopolita. Su visita y repercusión a Washington DC dan un panorama del fenómeno, tanto como el posterior estreno en Caracas.

La obra fue creada desde un sinfín de materiales de archivo tales como los posibles videos con los discursos políticos, fotografías, biografías, obras teatrales previas y films. Estos materiales ya brindaron, desde sus prácticas imaginarias,<sup>1</sup> reinterpretaciones de la época contemporánea a la heroína y posteriores a su muerte; y se preguntaron y construyeron un halo místico y/o demoníaco alrededor de Evita. Este halo místico y mítico también fue construido desde lo ideológico. En este punto, parafraseando a Wunenburger (2008), lo ideológico a pesar de no ser un discurso narrativo puede estar inserto en mitos. En este caso lo está.

En este sentido a la dinámica de lo transnacional del texto de Ott, se le suma una serie de variantes míticas ya instaladas en los imaginarios sociales sobre la figura que entran en juego para representarla: la Eva-santa, la Eva-*femme-fatale* y la Eva-militante, respectivamente el mito amarillo, el mito negro y el mito rojo definidos por Rita De Grandis (2006). Estas variantes míticas están amparadas en la práctica social de “representar a Eva Perón”: un fenómeno muy marcado en el teatro de Buenos Aires, pero también disperso en países como España, Japón, Inglaterra, Francia, Estados Unidos, en estos últimos casos enfocados en reproducir o promover reposiciones de la *Evita* de Andrew Lloyd Weber y Tim Rice estrenada en el West End en 1978.

### **Sobre cómo surgió la *Momia en el closet***

Antes de mencionar cómo surgió *Momia en el closet* de Ott, hay que recordar que la productividad de la imagen de Eva Perón no sólo se propagó con una gran cantidad de obras teatrales y de films en Argentina y en el extranjero, sino que también

---

<sup>1</sup> Bronislaw Baczko (2005 [1984]) analiza los imaginarios sociales como el resultado de sociedades que se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones, de sociedades que construyen con imágenes un modelo formador -ya que el imaginario social no es sólo transmitido actualmente a partir de emblemas sino que es difundido por los medios de comunicación.

la literatura, la plástica y la música tomaron parte en el asunto sobre cómo narrar su figura. Si bien no vamos a realizar un desarrollo de estas cuestiones particulares, hay que comprender que la obra de Ott surge con todo ese bagaje detrás. Esto implica una transformación en los modos de manejar los mitos circundantes alrededor de Eva, en tanto que a cada creación artística le correspondió una recepción en un espacio/tiempo específico. Así la recepción reaccionó de acuerdo a los imaginarios sociales de ese momento, y por supuesto de acuerdo a la situación política de cada país y de Argentina en particular. En relación al instante histórico en que estrena Ott podemos observar políticas de perfil peronista en Argentina que permitieron un mayor abordaje a la figura desde diversos puntos de vista, políticas que redimen los derechos humanos y juzgan los crímenes de lesa humanidad, una ola de gobiernos progresistas en casi todo el espesor latinoamericano, y una mayor apertura en la recepción para aceptar la parodia sobre la figura de Eva. En ese marco social e histórico se sitúa la puesta de Ott, que recupera y se pregunta por el cadáver<sup>2</sup> de Eva Perón. Pablo Gorlero narra cómo fue que surgió la obra y cómo llegó a manos de Gustavo Ott:

En 2006, el músico y compositor argentino Mariano Vales comenzó a trabajar sobre la idea de un musical que pusiera en escena la terrible historia de lo sucedido con el cadáver de Eva Perón luego de su momificación y la caída del Gobierno peronista. Luego de varios intentos, GALA, la compañía de teatro latinoamericana con sede en Washington, encomendó a Gustavo Ott, un prestigioso escritor de teatro venezolano, la realización de un libreto para plasmar la idea y la música de Vales. A su vez se contrató al director argentino Mariano Caligaris, quien viajó a la capital estadounidense junto a cuatro actores argentinos (Laura Conforte como Eva, Martín Ruiz, Diego Mariani y Sebastián Vitali) (Gorlero, 2010: 123-124)

Mariano Caligaris, director de la puesta, declaraba para el libro de Pablo Gorlero: “Creo que la obra es susceptible para la Argentina, ya que hecha luz y reformula en un tono de comedia negra un período muy polémico y doloroso de nuestra

---

<sup>2</sup> El cadáver de Eva Perón había sido embalsamado por el Doctor Pedro Ara, hombre proveniente de España. Luego de los cortejos fúnebres que duraron entre 14 a 17 días (de acuerdo a las fuentes varía la cantidad de días) el cuerpo yació en el segundo piso de la CGT hasta el golpe de estado de 1955. Desde ese momento el cadáver deambuló por diversos sitios y casas de militares como la del Coronel Moori Koenig. Tras el seguimiento de militantes peronistas, hombres y mujeres que dejaban flores y velas encendidas en donde se hallaba el cuerpo de Evita, Aramburu da la orden de sacar el cuerpo del país. Si bien había dado la orden la misión se formuló como un secreto incluso para el militar y fue encargada al Coronel Cabanillas. Cabanillas, así envió el cuerpo a un cementerio en Italia bajo el nombre de María Maggi de Magistris. Dando un salto de época y con el posterior secuestro de Aramburu el cuerpo es retirado del cementerio y es llevado a Puerta de Hierro, quinta de España en la que se encontraba exiliado Juan Domingo Perón. Con la llegada de Perón al país el cuerpo regresa a la Argentina. En todo ese trayecto se descubren diversas profanaciones sobre el cuerpo que fueron subsanadas por el restaurador Domingo Tellechea. Son innumerables las anécdotas que mencionan los rituales que realizaban con el cuerpo López Rega e Isabelita. Una vez ingresado el golpe del '76 el cuerpo es enterrado ocho metros bajo tierra en el Cementerio de la Recoleta en Buenos Aires.

historia.” (2013: 124). Esa declaración marca una referencia sobre el bagaje imaginario que se produjo a partir de la obra de Copi, que, tal como se conoce, había sufrido atentados de un grupo reducido de militantes peronistas que habían puesto una bomba en el teatro y habían destrozado la escenografía en su estreno en 1970. A esto se sumó la sensibilidad que produjo el musical de Weber y Rice, que aun habiendo sido estrenado en 1978, logró reacciones desde Argentina. La respuesta apareció en 1983 con nuevos musicales que contestaban a la creación londinense. Sin embargo, estos hechos no se repitieron ni se generaron resquemores con el estreno de dos puestas sobre la *Eva Perón* de Copi en el marco Tintas Frescas (2004), ni se produjo mayores inconvenientes con una obra como *Tatuaje* (2010) de Alfredo Arias estrenada en el teatro oficial. De este modo, podemos ver que Caligari había quedado tomado por los hechos del pasado y veía que realizar una comedia negra sobre Eva Perón podía herir la susceptibilidad de la recepción, ya que si bien registramos diversas obras que retoman de modo irónico el suceso del cadáver dentro del teatro independiente, esta Eva-fantasmagórica y profanada nunca fue llevada a escena desde el humor negro en el teatro oficial o comercial. Cabe destacar entonces que la construcción irónica del personaje y la historia peronista fue originalmente patrimonio de la mirada extranjera. Desde allí se construyó una Eva transnacional capaz de escuchar rock y pop; y mediante esta puesta una Eva latinoamericanista que fluctúa entre la milonga, la murga, la salsa y el tango.

### **Sobre el texto y la puesta en escena**

En el texto dramático de Gustavo Ott, *Momia en el closet: el regreso de Eva Perón*, existe antes de comenzar a leer dicha obra una serie de aclaraciones que dan cuenta de lo transnacional. Se realiza una aclaración sobre la palabra *closet* en la que se menciona que es utilizada en los países del caribe y Norteamérica, pero que la obra también fue conocida como *Momia en el armario* para los otros países Iberoamericanos. Inmediatamente a esa aclaración se le suma un dato importante en el que Ott expresa que: “A pesar de tratarse de una historia Argentina, el autor decidió darle un tono Latinoamericano general al lenguaje.” (2008: 2). Esto conforma una vez más el carácter cosmopolita del texto, un poco también porque como bien mencionamos el material nació de un pedido especial, para ser estrenado en Washington. Así, hay que comprender que, si bien la imagen fue llevada en esta obra hacia la cultura popular, se le sumó una mirada latinoamericanista que complejizó aún más su carácter de artefacto cultural siguiendo la posición de Paola Cortés Rocca y Martín Kohan (1998).

En ese tono latinoamericano comienzan a aparecer los personajes más relevantes de la historia argentina de aquél período Eva, Dr. Ara, Aramburu, Videla, Perón, Papa, Isabel, Muri (Moori Koenig), Cabanillas, a los que se les suman personajes que podríamos pensar como grupos colectivos, pueblo, montoneros, burgueses, militares. Pero, regresando al tono latinoamericano, esos mismos personajes no vocean, sino que tratan de tu o de ti. Esta herramienta del lenguaje ampara una extensión de los hechos para Latinoamérica. Los golpes de estado, la lucha de clases y la posibilidad de los desaparecidos toma forma en el argumento de la obra al plantear a Eva en algún punto como una desaparecida más en toda Latinoamérica. La discusión entre quienes detentan el poder también se demuestra en la declaración que Ott le hace decir al personaje de Eva Perón: esta Eva cuestiona y discute también a la ópera rock declamando:

¿Eva vendada hasta los dedos o Evita símbolo de nada, cantando que no me llores Argentina? ¿Qué no me llores? ¿Quién coño te habrás creído, inglesito de mierda, que el pueblo tiene que llorarme a mí cuando soy yo la que llora por mi pueblo? (Ott, 2008: 9)

La confluencia de un lenguaje netamente iberoamericano que evade expresiones propias de la argentina y que puede expresar la palabra *coño* en el discurso de Eva, propone no sólo una respuesta a la creación londinense si no también la lógica de ubicar esa creación como una parte que compone la idiosincrasia inglesa. Aquí el texto invierte esa Eva fabuladora que fue llorada por su pueblo en una Eva que lloró su vida por su pueblo. Es decir que Ott construye en ese apartado un pasaje de la mujer del látigo a la santa. Pero esa primera visión sobre lo mítico de Eva como ser sobrenatural, es desarticulada en el Acto II, en el cual el propio personaje se ubica en la variante de la Eva militante:

Hoy, escondida y humillada  
Como una santa caída  
Pero mañana, camaradas  
Y regresaré dando bofetadas  
¡Pronto saldré del closet!  
Regresaré siendo millones  
Nada de Santa, queridos  
Que las santas son para los curas  
Y yo a los curas los mastico y escupo  
¡Nada de Santa, compatriotas!  
¡Prefiero ser fusil, pueblo, rabia!  
¡Prefiero con las velas vaya quemada!  
¡Prefiero morirme mil veces con mi pueblo!  
¡Pero jamás ser una inútil Santa! (Ott, 2008: 36)

Otro recurso que Ott utiliza en el texto y que lo vuelve un material transnacional son las frases sueltas que recupera de diversos discursos políticos pronunciados por Eva, como “ustedes son los puros” o también mediante intertextualidades de otros materiales literarios como el cuento *Esa Mujer* de Rodolfo Walsh, del que extrae la declaración del Coronel “¡Está parada! -grita el coronel-. ¡La enterré parada, como Facundo, porque era un macho!” (1981: 170). Y la reformula en “Si supieras que me la tiré hasta de pie. ¡Como si fuera un macho!” (Ott, 2008: 31) exacerbando así, el carácter morboso y necrofílico del personaje Muri. En este sentido, esta alusión al texto de Walsh le imprime un perfil de luchadora social, o de “caudillo” que la vincula con la idea posterior de la rabia y el fusil.

Dentro del texto dramático los hechos críticos del país son narrados con humor negro e ironía suficiente para ubicar a los personajes más controvertidos Muri, el Papa, Videla, Aramburu, Perón, Isabel y López Rega en situaciones absurdas que ridiculizan no sólo a los personajes, sino principalmente a los aparatos de control del sistema: la iglesia y la milicia, principalmente.

La puesta en escena explotaba el carácter expresionista de los textos para aumentar ese tono en el vestuario y en la escenografía. Además de mostrarlo mediante los movimientos y los tonos de voz de los actores. Laura Conforte se mantenía vestida con el vestido Dior, blanco, similar al que en su momento había utilizado Copi en sus puestas, y el que tantas otras obras llevaron a escena. Este vestido remitía a una Eva oficial, a una Eva que asistía a las galas. No a la Eva con el traje sastre que remitía a su lucha por el pueblo. Pero se alejaba de ese vestuario cuando declaraba esa lucha que enfrentaba junto al pueblo, aunque sólo desde la palabra. El resto de los personajes estaban vestidos de modo estereotipado y hasta *kitsch* en el caso de Isabel de Perón que, un poco en pos de exacerbar la infantilidad del personaje propuesta por el texto, lucía un traje de raso de un rojo estridente, que jugaba con su pasado de bataclana. En un acto escenográfico que variaba desde lo metonímico a lo simbólico se encontraba un escenario sin demasiada maquinaria, salvo la escalera que utilizaba en el comienzo de balcón. Así, con pocos elementos construía el lugar donde yacía el cuerpo, el cajón de madera, el despacho de gobierno (lo metonímico) y camisas colgando, cinco paneles con pinturas que reflejaban al pueblo trabajando y una pintura sobre el suelo de la bandera argentina (lo simbólico). Cabe aclarar que la iluminación también se proponía desde lo simbólico en tanto que el tono rojizo era utilizado mayormente en las escenas en las que Eva era profanada. Por último, podemos pensar que el tono de los actores

argentinos no dejaba ver el acento característico y estereotipado de los años cuarenta, sino que se mantenía neutral más allá del estilo expresionista en las actuaciones.

### **Aproximaciones finales**

Al analizar el texto y la puesta de *Momia en el closet*, pudimos observar como el material se encuentra atravesado por diferentes puntos que remiten a una idiosincrasia o una identidad transnacional que se propone en diálogo con diferentes imaginarios, esto es: quién fue Eva Perón para los peronistas, quién fue para los antiperonistas, pero también quién fue para Londres, para el extranjero y en qué se transformó para los latinoamericanos. Estas preguntas que han sido realizadas por diversos estudios culturales, también surgen en las obras que se crean en el exterior; y es evidente que se nutren de un sinfín de interpretaciones imaginarias.

A su vez queremos destacar que la visión paródica sobre la figura de Eva Perón podía ser llevada a escena en Buenos Aires, aunque persistió la idea de que una obra de ese calibre (comedia negra, desde nuestro punto de vista con elementos expresionistas) podía ser susceptible para Argentina. Recordemos que en la obra de Ott estaba la presencia de los personajes que recordaban la dictadura militar, las profanaciones al cuerpo de Eva y por extensión a los cuerpos de los desaparecidos. Sin embargo, consideramos que teniendo en cuenta que los juicios a la Junta militar ya se habían reabierto en el año 2006, creemos que la obra hubiese podido ser recepcionada en Argentina, en tanto que la obra data de 2008.

Luego, habría que comprender que la obra, por su carácter colectivo y transnacional en la propia constitución del equipo, conlleva dentro suyo una variedad ideológica que multiplica la visión mítica sobre la figura Evita. Esto también la convierte en una figura transnacional.

### **Bibliografía**

#### **Fuentes**

Ott, Gustavo (2008). *Momia en el closet*. Madrid: Library of Congress.

Walsh, Rodolfo (1981). "Esa mujer", en *Obra literaria completa*. México: Siglo XXI.

#### **Estudios**

Baczko, Bronislaw (2005 [1984]). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Cortés Rocca, Paola y Martín Kohan (1998). *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

De Grandis, Rita (2006). *Reciclaje Cultural y Memoria Revolucionaria*. Buenos Aires: Biblos.

- Gorlero Pablo, (2013). *Historia del teatro musical en Buenos Aires. Desde 1980 hasta 2013*, Tomo II. Buenos Aires: Emergentes.
- Hjort, Mette (2009). "On the plurality of cinematic transnationalism", en Newman, Kathleen y Durovicova, Natasa (Eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives*. London: Routledge/American Film Institute Reader.
- Navarro, Marisa, (2011 [1981]). *Evita*. Buenos Aires: Edhasa.
- Wunenburger, Jean-Jacques, (2008 [2003]). *Antropología del imaginario*, Buenos Aires: Del Sol.

## ***Y el humo de tu incendio está subiendo* de Olga Orozco: transtextualidad y sátira<sup>1</sup>**

**Denise Daniela Vargas**  
**Universidad Nacional del Sur / SUBCYT**  
**friducha12@hotmail.com**

**Resumen:** El propósito de este trabajo es recuperar la pieza en un acto que Olga Orozco publicó bajo el título *Y el humo de tu incendio está subiendo* (1984). Me propongo realizar un análisis transtextual (Genette, 1989), vinculándola con sus dos libros de relatos *La oscuridad es otro sol* (1967) y *También la luz es un abismo* (1995), y destacando, así, los elementos transtextuales y satíricos que atraviesan no sólo la obra narrativa, sino que también toman un relieve particular en su obra teatral. Aunque Orozco consideró que escribió “una pieza de teatro que no llega a ser tal” (1987), creo importante destacar su incursión en el género, ya que la misma recibió el Premio Nacional de Teatro para Pieza Inédita en 1972 y fue incluida en *Páginas de Olga Orozco. Seleccionadas por la autora* (1984).

Si bien esta obra de Orozco está íntimamente vinculada a sus lecturas de Antonin Artaud, como estudió Cristina Piña en una ponencia presentada en GETEA (1991), es técnicamente desconocida por la crítica. Mi intención, ahora, es estudiar algunos aspectos satíricos y transtextuales que aparecen en la obra y que merecen ser destacados.

**Palabras claves:** teatro – transtextualidad – sátira – Olga Orozco

**Abstract:** The purpose of this work is to recover the one-act play that Olga Orozco published under the title *Y el humo de tu incendio está subiendo* (1984). I intend to make a transtextual analysis (Genette, 1989) and linking it with his two books of short stories *La oscuridad es otro sol* (1967) and *También la luz es un abismo* (1995), highlighting the transtextual and satiric elements that cross not only the narrative work but take a particular highlight in his play. Although Orozco considered wrote "a play that does not become such" (1987), I believe it is important to highlight its foray into the genre since it received the National Theater Award for Unpublished Play in 1972 and was included in *Páginas de Olga Orozco. Seleccionadas por la autora* (1984).

While this work of Orozco is closely linked to his readings of Antonin Artaud, as studied Cristina Piña in a paper presented at GETEA (1991), it is technically unknown by critics. My intention now is to study some aspects satirists and transtextual appear in the work and deserve to be highlighted.

**Keywords:** theater – transtextuality – satire – Olga Orozco

Es evidente que 1972 fue un año particular en la vida literaria de Olga Orozco, porque recibe el Premio Nacional de Teatro para Pieza Inédita por una obra titulada *Y el humo de tu incendio está subiendo*.

En primer lugar, quiero hacer un breve comentario sobre los orígenes del vínculo de Orozco con el teatro. En 1947, comenzó a trabajar en la Radio Municipal de Buenos Aires como comentarista de teatro clásico español y argentino, acompañando al elenco

---

<sup>1</sup> Este trabajo, bajo la dirección de Marta S. Domínguez, se enmarca en el PGI: “La sátira en la literatura argentina: ironía y humor en Roberto J. Payró, Jorge L. Borges, Adolfo Bioy Casares y Ezequiel Martínez Estrada”, (2012-2015), del que soy integrante y está totalmente financiado por la Universidad Nacional del Sur.

dirigido por Ernesto Bustamante. Cuando el ciclo finalizó, Olga fue contratada como actriz de radioteatro: así, entre los años 1947 y 1954, actuó en Radio Splendid como segunda en la compañía de Nidia Reynal y Héctor Coyre. Su nombre artístico fue Mónica Videla y sus personajes fueron madres, villanas y brujas. Además de explorar el campo actoral, Olga realizó traducciones de piezas teatrales del italiano y del francés. Algunas de ellas fueron *Vestir al desnudo*, de Pirandello; *La lección y las sillas*, de Eugène Ionesco; *La invasión*, de Arthur Adamov; y *Beckett o el honor de Dios*, de Jean Anouilh.

Era esperable que esta relación que existía entre Olga y el teatro diera como resultado una pieza teatral. La autora confesó que siempre le ha gustado el cine y el teatro, pero que con éste último ha sido más exigente: “El cine siempre tiene una toma, un paisaje, algo especial que te pueda conformar en un momento dado. Si el teatro es malo no tiene salvación posible” (Orozco y Alcorta, 1995: 68).

A pesar de que *Y el humo de tu incendio está subiendo*<sup>2</sup> recibió un galardón en 1972, es prácticamente desconocida por la crítica, dado que ha habido pocos estudios sobre la misma, donde se han destacado rasgos del teatro del absurdo y el expresionismo, además de ciertos toques apocalípticos<sup>3</sup>.

El propósito de esta ponencia es realizar un nuevo acercamiento a esta obra, estableciendo vínculos con el trabajo narrativo de la autora y por otra parte, resaltar aquellos elementos humorísticos, como el enmascaramiento y la degradación, que hacen a la particularidad de la obra.

---

<sup>2</sup> “Me propuso (Rodolfo Arizaga) que sacáramos una obra sobre Artaud, a partir de textos de Gómez de la Serna, de Gironde y no sé quién más. Yo le dije que no, que no veía el parentesco, que me parecía más fácil sacarlo de Artaud mismo. Me preguntó si me animaba a hacerlo, le dije que sí, pero que en ese caso no lo sacaré tampoco de Artaud mismo (porque era una tarea ímproba) sino de una anotación de Artaud. Hay una anotación de Artaud, un proyecto, que no se sabe si es teatral o cinematográfico que se llama *Il n’a plus de firmament*. Tomé esas pequeñas anotaciones, que eran cinco o seis, muy breves, muy escasas. (Lo único que quedaba prácticamente en pie era la aparición de un elemento muy extraño en el cielo y tres ministros que están en el lugar). Amplié todo eso, lo llené de otros elementos, como si todo eso pudiera traer una peste que cambiara a la gente, que la convirtiera en otra cosa, y- en fin- puse muchos otros elementos (...) Quedó la pieza. Lógicamente tengo que darle la extensión de una pieza completa y tengo que ponerle un eje. Yo lo hice muy de acuerdo con el teatro de Artaud, pero no hay una espina dorsal demasiado firme, hay muchos elementos si, que van alrededor de esa aparición, de ese planeta, cometa, o lo que se quiera, pero tengo que dedicarme más a un eje en el que haya personas que pasen por distintas situaciones y que sean siempre las mismas personas. Y tengo que cambiarle el final, que lo veo un poco mesiánico.” (Orozco y Pelicarić, 2014: 95-96)

<sup>3</sup> Cristina Piña en 1991 presentó en *GETEA (Grupo de Estudio de Teatro argentino e Iberoamericano)* una ponencia en la que establecía la conexión entre Olga Orozco y Antonin Artaud.

### Sobre la obra: transtextualidad<sup>4</sup>

*Y el humo de tu incendio está subiendo* dramatiza la aparición de un fenómeno extraño en el cielo, que no logra ser reconocido por nadie. El Gran Jefe llama a distintos sabios para que dilucidan el misterio, estos conocen la realidad a través de los sentidos: el Gran Husmeador, El Gran Visor y el Gran Oidor intentan descubrir qué es aquello que atemoriza a la población. En la obra, la realidad percibida por los sabios es fragmentada, ya que cada uno cuenta con un sentido desarrollado: comunican la realidad que perciben y brindan su interpretación del fenómeno, que nunca logra ser clara. Finalmente, la aparición de una peste transforma a los habitantes, quienes están integrados por partes de animales y de objetos: cabezas de globo, de pescado, de caballo, de manzana; cuerpos de asno, de gusano, de piña, de maniquí: manos enormes, tentáculos, patas de palmípedo, colas, alas, escamas y fosforescencias<sup>5</sup>.

Uno de los aspectos que me interesa resaltar es, en el momento en que el Gran Jefe pronuncia un discurso a la población, la proyección fílmica de ataques aéreos, erupciones de volcanes y terremotos, que se producen en la puesta en escena de la pieza teatral, la que configura una auténtica *mise en abyme* o puesta en abismo (Dällenbach,

---

<sup>4</sup> Entiendo que la teoría transtextual propuesta por G. Genette (1989) consiste en el análisis de las relaciones que puede establecer un texto con el género, el discurso y el modo, con la crítica, o con otros textos de otros autores.

<sup>5</sup> Dicha caracterización de los habitantes podría pensarse como una referencia al Experimento Filadelfia (o Proyecto Arcoiris), supuestamente llevado a cabo por la Marina de los Estados Unidos, alrededor del 28 de octubre de 1943. A partir de las investigaciones del ingeniero electrónico Nikola Tesla en los años '30, en Estados Unidos se iniciaron estudios sobre la posibilidad de la invisibilidad a través del uso de campos eléctricos y magnéticos. Los investigadores afirmaron al gobierno norteamericano que habían conseguido volver invisibles pequeños objetos. A partir de los supuestos avances, se decidió direccionarlos hacia la industria bélica y modificaron el USS Eldridge para transportar toneladas de equipamiento electrónico, volviéndolo invisible a través de campos electromagnéticos masivos. Una prueba del 22 de julio de 1943, volvió al buque casi totalmente invisible, con algunos testigos informando de una "niebla verdosa"; sin embargo, algunos miembros de la tripulación se quejaron de náuseas posteriormente. En ese momento, el experimento fue alterado a petición de la Marina, con el objetivo de hacer al navío invisible a los radares. El equipo fue recalibrado y el experimento se llevó a cabo el 28 de octubre. Esta vez, el Eldridge no sólo se volvió totalmente invisible a la vista, sino que de hecho desapareció del área en un relámpago azul. Al mismo tiempo, la base naval estadounidense en Norfolk, Virginia, a 600 km de distancia, un tripulante en sus costas declaró haber visto al Eldridge durante 15 minutos, al final de los cuales desapareció, para volver a aparecer en Filadelfia, en sus coordenadas originales -supuestamente un caso accidental de teletransportación-. Algunos testimonios afirman que los efectos fisiológicos en la tripulación fueron profundos. Fuertes mareos, personal que desapareció por completo, otros que simplemente se volvieron locos o padecieron esquizofrenia severa, y lo más terrorífico fue el hallazgo de cinco miembros de la tripulación fundidos completamente con la estructura de metal de la proa del buque mientras que otros tantos sufrieron desmaterializaciones de algunas partes de sus cuerpos. Aparentemente, los oficiales navales horrorizados cancelaron el experimento inmediatamente: los supervivientes nunca fueron los mismos y permanecieron en una suerte de amnesia total. De todas formas, la Marina de Estados Unidos comenta que ha buscado archivos que se refieran a este hecho o evidencias que demuestren el intento de este experimento y no los han hallado.

1977). La narración de las catástrofes a través de las proyecciones se enmarca en la obra y a la vez relata el comienzo de una peste que será la perdición de los hombres.

Si establecemos relaciones con la labor narrativa de Orozco, puedo afirmar que la trama presenta elementos similares a “DTG 4”, relato que se encuentra en *La oscuridad es otro sol* (1967). Lo que en la pieza teatral se retrata como la manifestación de un fenómeno indescifrable, en el cuento es un simple juego de niños. El relato narra los “ritos de iniciación” que Lía y sus amigos emprenden para formar parte de La Mejor Organización de Espías para el Mundo y sus Alrededores. Como toda organización, cuenta con un líder, llamado El Jefe, que usa antifaz y decide las pruebas que sus subordinados deben realizar para formar parte del grupo. Si bien las pruebas de fuerza, astucia y coraje son emprendidas por los varones, las niñas, entre ellas Lía —la protagonista—, realizan pruebas que consisten en jugar con los sentidos de la vista, el olfato y el tacto<sup>6</sup>.

Por otra parte, esta experimentación de la realidad a través de los sentidos es un tema recurrente en Orozco y, especialmente, en sus relatos<sup>7</sup>. Siguiendo con el rastreo de los elementos replicados en los relatos, los hombres pájaro de la pieza tendrían como antecedente a Nani, el tenor resguardado en el granero de la abuela y protagonista del cuento “Nani suele volar”, de *La oscuridad es otro sol* (1967). En el cuento, Lía encuentra al tenor como un sujeto que se asemeja a un pájaro, por su oficio, ropas y aspecto.

Así también, “Escrito con humo”<sup>8</sup> se torna un título revelador. Es uno de los relatos que conforma *También la luz es un abismo* (1995) y, en cierto modo, complementa la lectura de la pieza teatral de Orozco. El relato recupera el poder de la premonición, tema que se repite en la pieza teatral, ya que aquello que se ve en el cielo es precisamente la premonición de una peste, que luego se hace presente. Dicho relato viene a ser una pieza que amplía el significado de ciertos elementos que transmiten

---

<sup>6</sup> “DTG” es una sigla que Lía inventa y graba en la chapa que lleva como integrante de la organización, que significa “Dios Te Guarde”. La prueba a la que someten a Ruth, por ejemplo, es adivinar qué manos está tocando: le vendan los ojos y con sólo el sentido del tacto debe reconocer si toca las manos de Bruno, Andrés, Mariana, Miguel, Laura, Luis María o Lía.

<sup>7</sup> Este modo de retratar la realidad por parte de Orozco en sus relatos es estudiado en la ponencia de mi autoría (2014).

<sup>8</sup> En el relato, Lía ve, en medio de la noche, la entrada de dos niñas que llevan flores, acompañadas de un hombre con frac y una galera. Aquella visión que le produce terror no es nada más que una premonición: esas niñas resultan ser ella y su hermana Laura, acompañadas del cochero de la funeraria del pueblo llamado Rafael Orfani, que les obsequia flores a ellas y le dice ocurrentes piropos a Natalina, la niñera de ambas. La premonición tiene como protagonista a Lía y a Laura, pero no así a Natalina, quien finalmente huye del pueblo con el cochero.

advertencias, aunque al principio no pueden dilucidarse. Así como en la obra, un fenómeno extraño aparece en el cielo, Lía también observa en la pared de su habitación una mancha roja “casi circular, del tamaño de la luna” (1995: 120) que se queda fija unos instantes y después desaparece. Luego, comprende que aquello se refería a una amenaza que recibió su padre: “...un presagio en cuyos reflejos peligrosos los mayores leyeron un mensaje político y la aguda mirada de papá debe haber descifrado nombres y apellidos” (1995: 120). Aquella mancha en la pared simbolizaba la sangre derramada sobre una de las puertas de la casa familiar. Tanto lo que se ve en el cielo como lo que se ve en la pared de la habitación de Lía no reciben un nombre, ya que se desconoce su naturaleza.

La igualdad entre el día y la noche pronunciada por los canillitas que inauguran la pieza teatral es un tema recurrente en el trabajo narrativo de Orozco, quien veía en la oscuridad una manifestación de la luz: la oscuridad también ayuda a ver. Debo señalar que hay un juego referencial, específicamente autotextual, entre los títulos de los relatos, como demostré en otro análisis (Vargas, 2014: 7-8).

Por otra parte, no puedo dejar de señalar que se perciben ecos del teatro clásico en la pieza teatral, donde la peste sirve como una especie de metáfora de un malestar social<sup>9</sup>, así también como la influencia de tradición cristiana, donde los hombres son castigados, a través de epidemias y catástrofes, por los pecados cometidos<sup>10</sup>.

Durante la aparición del fenómeno, se intenta encontrar un nombre para referirse al mismo. El Gran Jefe<sup>11</sup>, quien se presenta como una figura burlona del líder político, remite al conflicto sobre la palabra.

---

<sup>9</sup> Pienso, por ejemplo, en *Edipo Rey* de Sófocles, cuyo protagonista es el causante de la enfermedad que azota a Tebas por los ultrajes cometidos hacia sus padres.

<sup>10</sup> La peste negra, asimismo, que tuvo lugar entre 1347 y 1352 en Europa, fue interpretada por la Iglesia Católica como un castigo divino a los pecadores.

<sup>11</sup> El año 1970 marca la entrada en la Argentina de dos nuevas asociaciones guerrilleras: en el mes de mayo una agrupación armada de origen desconocido, secuestra y ejecuta al ex presidente de facto Pedro E. Aramburu, figura emblemática del antiperonismo. Posteriormente, Montoneros se hace cargo del hecho y da a conocer su emblema “Perón o Muerte”. Más tarde, se conforma una nueva organización guerrillera: el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), que, bajo la conducción de Mario R. Santucho, se convierte en la organización más activa del país; a diferencia de Montoneros, el ERP prefiere mantenerse alejado del peronismo, al que considera un movimiento burgués y populista. En 1971, el teniente general Alejandro A. Lanusse asume como presidente de la nación y, asediado por los movimientos guerrilleros, reconoce que el regreso de Perón al país es inevitable, por lo que intenta llegar a un acuerdo con el viejo líder, que incluye el fin de la proscripción del peronismo y un llamado a elecciones para 1973. Aun así, Perón desconfía de las intenciones de Lanusse e incita a la agitación de la asociación guerrillera peronista, ya que le da más margen de maniobra política. Para 1972, las actividades de la guerrilla se centran en el ataque a policías y militares y las organizaciones se financian a través del secuestro de empresarios por los que piden grandes sumas de dinero como rescate. Es posible pensar que El Gran Jefe sea una figura creada por Orozco para referirse a un líder político como lo fue Perón, que provocaba fascinación en sus seguidores, sobre todo en los jóvenes que conformaban Montoneros y la

En esta hora confusa, vocales y consonantes aún no identificadas conspiran en la sombra y a pleno sol contra nuestros derechos más sagrados. Pero las descubriremos. Pueden estar seguros. Los organismos oficiales trabajan sin descanso en esta difícilísima tarea: desenmascarar el nombre, aislar sus elementos y destruir uno por uno sus timbres y sus resonancias hasta la total aniquilación...El nombre está entre nosotros. Puede esconderse en el bolsillo de un niño, en la amnesia de un anciano y hasta en el recinto interior de cada uno. Pero estemos tranquilos: el nombre será denunciado o se denunciará por sí solo. (1984: 2)

Los antifaces que cubren literalmente los rostros, como en los relatos, vuelven a presentarse en la pieza teatral: es La Muerte quien oculta parcialmente su rostro para no mostrarlo en su completa forma. En *La oscuridad es otro sol*, Lía reflexiona sobre el uso del mismo: “Pero mientras no se quite el antifaz, el antifaz puede encubrir todas las caras inimaginables o ninguna, que es lo peor y aunque se lo quite, tampoco es de las mejores esa con la que se ha quedado, esa cara alargada y mezquina, esa cara de luna de perfil o de lágrima o de vela” (1967: 65).

A partir de estas consideraciones, puedo afirmar que dicha obra presenta rasgos expresionistas y, al mismo tiempo, nos acerca a la sátira a través de sus personajes alegóricos, como La Muerte, mientras que el absurdo se transforma en la sátira dentro de la obra, en la que me detendré a continuación.

### **La sátira**

La sátira es el proceso de atacar mediante el ridículo no sólo en la literatura sino dentro de cualquier medio de expresión (Hodgart, 1969: 7). Así, se define la sátira como un modo de contemplar el mundo con una mirada donde se mezcla la risa y la indignación: la causa de la sátira son los vicios y la estupidez humanos. Los componentes de la sátira, como la denuncia, el estilo, la abstracción y la fantasía, se hacen presentes en la pieza teatral. Si continúo con la clasificación de la obra, podría decir que estoy frente a una sátira menipea (Bajtín, 1983) puesto que la sátira como género literario sólo conoce dos momentos: la sátira formal romana y la sátira inglesa del siglo XVIII; por lo tanto, la menipea es un estilo que atraviesa los distintos géneros literarios.

---

Juventud Peronista. El hecho de que en la puesta en escena El Gran Jefe aparezca parcialmente a medida que habla: boca, ojo, nariz, oreja, pie, manos y nunca se lo vea entero, puede responder a una idealización del líder y al desconocimiento de la totalidad de la figura política. Por otra parte, cuando el Gran Jefe pronuncia “En este momento soy un compañero más, dispuesto a luchar con ustedes contra el enemigo común”, recuerda a los términos que el mismo Perón utilizaba para dirigirse a sus seguidores. Para más datos, ver [www.elhistoriador.com.ar](http://www.elhistoriador.com.ar).

El uso de la alegoría es la simbolización satírica más antigua: consistía en la personificación de los vicios y las virtudes. Aquélla es utilizada por Orozco, en la pieza teatral, a través del retrato de La Muerte, quien, a la vez, es uno de los cuatro jinetes del apocalipsis según la tradición cristiana<sup>12</sup>. Es importante destacar que en Las Santas Escrituras, La Muerte es llamada Hades porque sigue a la Peste y es una de las que domina, junto con los otros tres jinetes, la cuarta parte de la tierra.

Scholberg (1971: 9-13) sostiene que la sátira refleja problemas, preocupaciones y conceptos de una época, porque nos dice mucho de un autor y de su ideología y, así, nos permite conocer su sociedad: es por eso que, desde su enfoque, propone a la sátira como un modo de conocimiento. El hecho de que en la obra de Orozco se proyecten imágenes del bombardeo a Hiroshima y Nagasaki, un ataque aéreo o el terremoto de San Francisco<sup>13</sup> mientras El Gran Jefe pronuncia su discurso, es una manifestación de aquellos conflictos histórico-sociales contemporáneos al texto, a principios de los '70, cuando la obra fue escrita<sup>14</sup>.

Teniendo en cuenta que la sátira puede divertir sin ofender y a la vez puede denunciar los vicios y la corrupción de los hombres, opino que la pieza teatral sirve a la segunda. Hallamos elementos satíricos suficientes para suponer que es una obra teatral con una finalidad satírica, cuyo objeto es alertar a la humanidad sobre la consecuencia de sus acciones: su denuncia consiste en exponer las guerras, las enfermedades, la destrucción provocada por el hombre y lo ridiculiza a través de los personajes afectados por la peste, que poseen partes de animales y objetos.

## Conclusiones

Es evidente que esta pieza teatral presenta una gran carga política, faceta hasta el momento desconocida en la poética y narrativa de Orozco. La exploración de la técnica satírica nos presenta una Olga crítica de su tiempo: el uso de recursos brindados por el teatro del absurdo y la propuesta teatral de Antonin Artaud (Piña, 1991) son los

---

<sup>12</sup> Si consultamos *La Biblia de Jerusalén*, en Apocalipsis 6: 2- 8, leeremos la visión en la que aparecen los cuatro jinetes, cada uno montado en un caballo particular: el caballo blanco es montado por el jinete de la Victoria, el caballo rojo por el de la Guerra, el Hambre será el jinete del caballo negro. Para referirse al último, Juan escribe: "Miré entonces y había un caballo verdoso; el que lo montaba se llamaba Peste, y el Hades le seguía." (1966: 1647)

<sup>13</sup> La catástrofe tuvo lugar la mañana del 18 de abril de 1906.

<sup>14</sup> Vale la pena recordar que en la década de los '60 y '70, la Guerra Fría tenía lugar entre Rusia y los Estados Unidos. Las continuas amenazas y sospechas, que incluían misiles y bombas nucleares, se resumían en un horizonte apocalíptico del mundo, dando lugar al posible estallido de una Tercera Guerra Mundial. El clima de tensión y alerta era constante y fue latente hasta 1989, año de la caída del Muro de Berlín.

elementos que le permiten acercarse al teatro, ya no como traductora o actriz, sino como dramaturga. De ese modo, conocemos la manera en que Olga concebía el teatro y a qué fines debe responder: la sátira de la sociedad desde lo absurdo y lo aparentemente sin sentido.

He señalado el vínculo de dicha pieza por sus elementos transtextuales, que entran en relación con sus textos narrativos. De esa forma, nos permite encontrar claves de interpretación que sirven a la lectura de *Y el humo de tu incendio está subiendo*.

Pretendo continuar indagando los pasajes de esta obra teatral, dando a conocer esta pieza desconocida y que permite el acercamiento a la escritura de Orozco desde otro ángulo, donde la sátira y el humor son los protagonistas.

## Bibliografía

### Fuentes

- Orozco, Olga (2014). *Poesía Completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.  
 ----- (1995). *También la luz es un abismo*. Buenos Aires: Emecé.  
 ----- (1984). *Páginas de Olga Orozco Seleccionadas por la autora*. Buenos Aires: Celtia.  
 ----- (1967). *La oscuridad es otro sol*. Buenos Aires: Losada.  
 Orozco, Olga e Iván Pelicarić (2014). “Si me puedes mirar”, entrevistas. *Revista Cruz del Sur*, nº 9 especial.  
 Orozco, Olga y Alcorta, Gloria. (1995). *Travesías: conversaciones coordinadas por Antonio Requeni*. Buenos Aires: Sudamericana.

### Estudios

- Bajtín, M. (1983). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.  
*Biblia de Jerusalén*. (1967). Bilbao: Española  
 Dällenbach, L. (1977). *Le récit spéculaire. Contribution a l'étude de la mise en abyme*. París: Du Seuil.  
 Domínguez, M. (2010). *Las parodias satíricas de Jorge L. Borges y Adolfo Bioy Casares*. Bahía Blanca: Ediuns.  
 Genette, G. (1989 [1982]). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.  
 Hodgart, M. (1969). *La sátira*. Madrid: Guadarrama.  
 Pigna, Felipe (2002), “La política en los ‘70’”. Disponible en: [http://www.elhistoriador.com.ar/articulos/revolucion\\_argentina/politica\\_en\\_los\\_70.php](http://www.elhistoriador.com.ar/articulos/revolucion_argentina/politica_en_los_70.php). Acceso: 13 de agosto de 2015  
 Sholberg, K. (1971). *Sátira e invectiva en la España Medieval*. Madrid: Gredos.  
 Vargas, D. (2014). “Olga Orozco en narrativa ¿autobiografía o autoficción?” en *IV Jornadas de Lengua, Literatura y Comunicación*, Universidad Nacional del Comahue, Departamento de Lengua, Literatura y Comunicación, Viedma, ISSN 2314-2162. Disponible en: [https://www.academia.edu/17381967/Olga\\_Orozco\\_en\\_narrativa\\_autobiograf%C3%ADa\\_o\\_autoficci%C3%B3n](https://www.academia.edu/17381967/Olga_Orozco_en_narrativa_autobiograf%C3%ADa_o_autoficci%C3%B3n). Acceso: 13 de agosto de 2015.

# ***Odisea: del mito a la representación teatral***

**María José Villa**  
**Universidad Nacional de Córdoba**  
**mariajvilla@yahoo.com.ar**

**Resumen:** Esta ponencia se inscribe en una investigación mayor que venimos desarrollando hace varios años y a la que denominamos “Retórica de la Cultura”. Consideramos a la retórica no desde una conceptualización meramente poética, sino de manera interdisciplinar en vinculación con la posibilidad de describir la semiosis cultural. En este marco, sostenemos que en toda cultura se superponen cuatro órdenes retóricos: el mitológico, el artístico, el científico –como lo señala Lotman– y a ellos les agregamos el de la vida cotidiana, en donde es posible leer los otros tres. Consideramos, también, la categoría de *frontera* (Lotman, 1998), como zona de tránsito, traducción e intercambio de información.

Mientras el orden retórico mitológico considera los modelos universales del mundo, el artístico los transforma en modelos particulares. El orden artístico, en su capacidad de creación, construye sentidos y memoria y hace dialogar a los textos con el contexto y entre culturas; también posibilita articulaciones “entre el arte y fenómenos extra-artísticos, en tanto relaciones retóricas que incluyen las experiencias histórico-culturales” (Barei, 2008a: 18).

Aquí, la propuesta es trabajar alguna de estas categorías –deteniéndonos en el orden retórico artístico, cruzado por el mitológico– en la obra de teatro *Odisea* representada por el Teatro Los Andes (Bolivia). Este grupo, a partir de la construcción colectiva y la dramaturgia de su director, el argentino César Brie, asocia la narrativa épica de Homero con el contexto de la América Latina actual.

**Palabras Clave:** retórica – orden retórico – mito – representación

**Abstract:** This paper is part of a major research that we have been developing for several years, and we call it “Rhetoric of Culture”. We consider the rhetoric not from a merely poetic conceptualization, but in an interdisciplinary way in connection with the possibility of describing the cultural semiosis. In this context we maintain that in every culture four rhetorical orders are superposed: the mythological, the artistic, the scientific –as Lotman points out– and to them we add the one of the daily life where it is possible to read the other three. We also consider the *boundary* category (Lotman, 1998) as a zone of transit, translation and exchange of information.

While the mythological rhetorical order considers the universal models of the world, the artistic, it transforms them into particular models. The artistic order, in its capacity of creation, constructs senses and memory and makes the dialogues with the context and between cultures; Also allows articulations “between art and extra-artistic phenomena in rhetorical relations that include historical-cultural experiences” (Barei, 2008a: 18)

Here the proposal is to work on one of these categories - stopping in the artistic rhetoric, crossed by the mythological - in the play *Odisea* represented by the Teatro Los Andes (Bolivia). This group, based on the collective construction and dramaturgy of its director, the Argentine César Brie, associates the epic narrative of Homer with the context of present-day Latin America.

**Keywords:** rhetoric – rhetorical order – myth – representation

## **Introducción**

Este trabajo se inscribe en una investigación mayor que venimos desarrollando hace varios años y a la que denominamos “Retórica de la Cultura”. Consideramos a la retórica no desde una conceptualización meramente poética, sino de manera interdisciplinar en vinculación con la posibilidad de describir la semiosis cultural. En

este marco, sostenemos que en toda cultura se superponen cuatro órdenes retóricos: el mitológico, el artístico, el científico –como lo señala Lotman- y a ellos les agregamos el de la vida cotidiana, en donde es posible leer los otros tres. Hoy, expandimos el concepto y comenzamos a pensar los imaginarios culturales en los que se inscribe la discusión acerca de lo humano y la categoría de *frontera*, concepto que también tomamos de J. Lotman (1998), como zona de tránsito, traducción e intercambio de información.

Mientras el orden retórico mitológico considera los modelos universales del mundo, el artístico los transforma en modelos particulares. El orden artístico, en su capacidad de creación, construye sentidos y memoria y hace dialogar a los textos con el contexto y entre culturas; también posibilita articulaciones “entre el arte y fenómenos extra-artísticos en tanto relaciones retóricas que incluyen las experiencias histórico-culturales” (Barei, 2008a: 18)

Aquí la propuesta es trabajar alguna de estas categorías –deteniéndonos en el orden retórico artístico, cruzado por el mitológico– en la obra de teatro *Odissea*, representada por el Teatro Los Andes (Bolivia). Este grupo, a partir de la creación colectiva y la dramaturgia de su director, el argentino César Brie, asocia la narrativa épica de Homero con el contexto de la América Latina actual. El relato tradicional está presente en la memoria anónima de la comunidad, aparece el héroe, el antihéroe, los dioses y los monstruos; el viaje, el regreso, subyace en toda la obra, como metáforas de una Latinoamérica donde se reconoce a los más desposeídos y a la persecución actual en países que adoptan leyes anti-inmigración. Podremos registrar tanto las fronteras geográficas como espacios de diferenciación y exclusión, como así también la zona de traducción entre el texto clásico y el texto espectacular. Todos los elementos utilizados en la puesta en escena profundizan la misma línea de sentido, nos proveen un *orden metafórico* que nos permite reconocer la relación del hombre con el medio que lo circunda: natural, social y cultural.

Analizaremos la obra de teatro como texto artístico modelizador en tercer grado de la realidad. Por otra parte, el concepto de frontera nos permitirá pensar en un “umbral donde se negocian procesos de integración, un lugar “bilingüe” (geográfico, artístico) que promueve adaptaciones, reelaboraciones y traducciones que reterritorializan un complejo colectivo” (Aran/Barei, 2002: 145)

### **Teatro Los Andes y la construcción dramática de la *Odisea***

El teatro Los Andes fue fundado por Brieen 1991, quien lo dirige hasta 2010. El grupo podría definirse como una comunidad teatral; tiene su sede en una antigua hacienda de Yotala, población ubicada a 15 kilómetros de Sucre. Allí, se realizan talleres, encuentros y se aloja a artistas de todo el mundo, conformándose una conjunción de nacionalidades y miradas de mundo que luego se plasman en sus propuestas teatrales.

No es la primera vez que el teatro Los Andes aborda un texto clásico para hablar de la realidad y su problemática social: ya lo hicieron con la *Ilíada* en el 2000 y estrenan la *Odisea* en Bolivia en el 2009, después de varios años de trabajo sobre el texto; nosotros la vemos en Córdoba, en el Festival del Mercosur en el 2011:

Partamos de nosotros”, dije, de “nuestra Odisea. ¿Cuáles son nuestros naufragios, pasiones, monstruos? ¿Qué abandonamos? ¿Dónde se esconde nuestra Ítaca? Digan yo, yo para decir nosotros. Digamos nosotros para decir ustedes. No perdamos esta intimidad que golpea a nuestra puerta y quiere volverse el universo.

expresa César Brie (2009: 3-4) para explicar el principio sobre el que se basaron para construir la *Odisea* desde los fragmentos de las propias historias (vividas o re creadas) de los actores que aparecen detrás de los personajes de Homero. En esta construcción, aflora la memoria como subjetividad.

La memoria de las culturas, dice Barei, “tiene un comportamiento narrativo, es decir, cumple una función social fundamental en la transmisión de información y es allí donde aparece el rol del lenguaje en tanto ‘sistema modelizante’ –es decir, ideológico– en la constitución específica de las identidades y los antagonismos sociales” (2012: 32).

Memoria colectiva sobre la emigración de los pueblos, de miles de “Ulises” que abandonan sus países buscando paraísos casi siempre inhóspitos. Aquí, la aventura del héroe es un testimonio de procesos históricos, políticos y sociales. Memoria y presente versus xenofobia, por medio de “fuentes de la cultura andina”, como expresa el grupo (Brie, 2009). Pero como la memoria y la mirada ideológica sólo es visible desde alguna zona de enunciación –como se sostiene desde Batín– se convierte en poesía tanto en la escritura dramática como en una puesta de tres horas, llena de colores, música en vivo, danza y una escenografía significativa que nos permite explorar tanto los espacios geográficos como los culturales.

Vamos a reconocer dos sistemas modelizantes claros: en segundo grado, el cuerpo a través de la danza y la movilidad en diferentes planos del espacio escénico,

junto a las palabras en verso; el tercer sistema de modelización, el texto teatral en su conjunto, atravesado por las metáforas que articulan el sentido de la obra: el viaje en relación con los migrantes, el exilio y la lucha del héroe por volver a la patria.

### **La Odisea, el texto dramático y el espectacular**

*Si leo la Odisea leo el texto de Homero pero no puedo olvidar todo aquello que las aventuras de Ulises han llegado a significar a lo largo de los siglos, y no puedo no preguntarme si estos significados eran implícitos en el texto o si son incrustaciones, deformaciones o dilataciones.*

Ítalo Calvino (1992)

Nos sirve esta cita de Calvino para pensar que la lectura contemporánea de un texto clásico, en este caso el poema homérico, actualiza y desencadena la construcción metafórica de otro viaje. Estamos frente a una frontera, en términos lotmanianos, como zona de traducción e intercambio de información, espacio de múltiples sentidos donde se resemantiza el texto clásico y se reconoce la situación de una Bolivia que sufre corrientes emigratorias muy importantes, con las consecuencias familiares que esto implica: la partida, el regreso y las fracturas sociales y emocionales que atraviesan la vida/el texto.

La *Odisea* de Los Andes mantiene la estructura en verso y muchos de los personajes de Homero, pero, detrás de ellos, historias contemporáneas, rasgos y actitudes actuales, el paisaje latinoamericano, el viaje interior y el anclaje discursivo poético en lo social; todo sobre la huella de los emigrantes. La forma del viaje mítico: el éxodo, la fuga, la esperanza y la perdición, se realiza a través de la danza, la música (boliviana, brasilera, mexicana, etc.), la ironía y los cortes temporales.

Ulises, el héroe del poema homérico, encarna en la obra al migrante que deja su hogar y su tierra, y se enfrenta a los sufrimientos, temores y peligros reflejados en los monstruos mitológicos, en una permanente traducción entre el texto clásico y esta puesta. En el cuadro 1 de la escena 11 (Brie, 2009), Ulises entra en escena con un grupo de migrantes:

Mi nombre es Ulises. / Luego de quemar / la ciudad de Troya / cada uno zarpó / rumbo a su destino. / Partí de Bolivia. Dejé atrás Perú, también Ecuador / y llegué a Colombia. / Allí trabajé en los cafetales.

Los otros:

De Colombia fuimos / ocultos en lancha / hasta Guatemala. / Navegamos lejos, / el alma angustiada, / llegamos a un golfo / llamado Caribdis; / remolinos de agua / hechos por un río / y el mar que se opone / en una corriente / que traga y escupe. Ya estábamos cerca / cuando aparecieron / botes guardacostas. / El que nos llevaba, que habíamos pagado, / empuñando un rifle/nos arrojó al agua. / Algunos se hundieron, / no sabían nadar...

Caribdisson las costas de Guatemala, donde muchos se ahogan en la búsqueda de llegar hasta los EE.UU.

En el texto, son reconocibles otros tantos textos de la cultura, desde el poema de Homero hasta los que circulan en la actualidad –literarios, periodísticos, científicos, etc.– formando múltiples tramas que modelizan a través de su textualidad, el mundo natural y social, una dimensión discursiva construida desde nuestra realidad sociocultural y que funciona a nivel de memoria y reconocimiento.

En la misma línea del cruce entre el texto clásico y la propuesta de Los Andes, los espacios geográficos y las dificultades para atravesarlos son representados por los monstruos mitológicos que los acechan.

El relato de Ulises en la Isla de los feacios refiere a la odisea de los latinoamericanos que pretenden entrar a los EEUU queriendo encontrar el sueño americano. Polifemo se vuelve el jefe de la pandilla que asalta al tren que arrastra a los miserables desde el sur de México hacia el norte y que ellos bautizaron “La Bestia”; toma el nombre de Antífases, ferrocarril del Istmo de Tehuantepec.

En el sur de México / vi una procesión. / Sudamericanos, Centroamericanos / cada día cruzaban / de a mil la frontera yéndose hasta el norte, / a Estados Unidos (...) ‘Acuérdense mierdas que no es su país’. Llegamos a Arriaga/buscando la bestia. Antífases FIT: Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec. (Esc. 11, cuadro 2)

La frontera con los Estados Unidos y traspasarla es la meta a alcanzar por Ulises y él, en representación de los inmigrantes, negociará con los dioses, luchará con los monstruos, pero no en clave heroica en sentido clásico, sino como un ser humillado. El regreso de Ulises se transforma en una deportación, se vuelve a Ítaca expulsado y vencido.

Penélope que oscila entre el personaje clásico y la Molly de Joyce, representa a la familia que el migrante deja atrás, en su tierra.

Atenea: Penélope esposa, / tu cama vacía / son cientos de camas / tu hijo pequeño / no es único hijo. / Edificios llenos de niños sin padres, / casas acosadas / por los pretendientes, / por deudas, parientes, / por falsos amigos, / Penélope, un nombre / y miles de rostros / que esperan, que miran / la nave que nunca / traerá de regreso / a sus seres queridos. (Esc. 4, cuadro 5).

La obra, como texto artístico es un espacio semiótico, un dispositivo pensante que incluye diferentes informaciones que dialogan entre si y posibilita generar sentido y restaurar el recuerdo, tiene así una función crítica y a través de del viaje mítico, como orden metafórico cognitivo e ideológico, reconocemos las miserias que azotan a la sociedad: la exclusión, la discriminación, las guerras, etc.

Atenea: Cada uno en su sitio: / latinos, chicanos, negros, bolivianos, tameses, afganos, no osen moverse. Reciban miseria, la guerra, el tormento / como quien recibe / la lluvia en invierno. / El cielo es inmenso / y la tierra estrecha. / Ninguno se mueva. / No queda lugar... (Escena 4).

Otra referencia interesante, al respecto, es cuando Telémaco, buscando a su padre, se encuentra con Néstor en un hospital:

Entré a los quirófanos, / busqué en los repartos, / Los niños de Troya, / de Bosnia, de Irak, / de Rwanda, Vietnan, / los que se salvaron / luego del incendio / allí se encontraban. / Los rostros quemados, / llagas de napalm. / Otros habían creído / que llovían del cielo / uvas de metal / y allí estaban, ciegos, / sin brazos, sin piernas... (Escena 6, Viaje a Pilos).

La puesta en escena de la obra está compuesta de luces y sombras, música en vivo, danzas, expresión corporal de los actores; una combinación de códigos teatrales que en su conjunto configuran una propuesta estética y, a su vez, representa la complejidad y las contradicciones de América Latina.

La escenografía también se convierte en un elemento metafórico con plurisentidos: son múltiples cañas –bien podrían ser totoras del Lago Titicaca– que cuelgan, se abren, se cierran, giran, se deslizan hacia adelante, atrás, a los costados y al centro. La luz proyectada en las cañas produce reflejos, sombras y los diferentes espacios donde se desarrolla la acción; también se convierten en el camino y se cierran en las fronteras.

El texto en verso ancla las escenas y Atenea es el narrador omnisciente que va hilvanando la historia.

La última escena del primer acto, llamada “El destino de los emigrantes”, refiere al paso, de aquellos que llegaron, a los Estados Unidos; las cañas de la escenografía adquieren un sentido mayor, se van cerrando en tres filas, dejando detrás, ocultos, a estos “otros” que pretendieron alcanzar el sueño americano. Quienes hablan son todos y Ulises, los muchos Ulises que representan a los latinoamericanos: bolivianos, argentinos, uruguayos, peruanos...

Cuando anohecía cruzamos el río. / Domingo de Pascua. / Al rato encontramos / un furgón oscuro. / Con ese furgón / llegamos a Phoenix. / Y de allí en buses / a nuestros destinos. / A empezar la vida / de los emigrantes. ¿En esta orilla / finalmente acaba / nuestra pesadilla? / Cuando esta se acaba, / una nueva empieza. / Sueño americano. / Lo llaman progreso. / Esta es una tierra de personas frías / que en nadie confían. / Siempre tienen prisa, / pasan la jornada / cada uno en lo suyo. / ¿Y lo tuyo que es? Lo tuyo es vivir escondido siempre, / trabajando duro / por buena moneda. / Aprender inglés. / Hacer los trabajos / que los demás gringos / no quieren hacer. / Peones de albañiles, recoger tomates, / trabajar la tierra, juntar la basura, / colar el acero en las fundiciones. / Bajar a las minas sacando carbón. / Lo mismo que hacías / allá en tu Bolivia, / pero es otro el trato. / Así pasa el tiempo. / Envías el dinero para tu familia. / Te mandan las fotos: / “Ya está hecha la casa”. En la madrugada haciendo la cola, / a ver si perdonan tu primer pecado, / tu entrada ilegal. / Tal vez algún día te vuelvas / persona, te otorguen la visa, / y tengas de nuevo / el nombre perdido / hace muchos años / encima de un tren, / cuando Antífates, / rugiendo y jadeando / te arrastró hasta aquí. / Nadie te llamabas, / ahora eres Ulises. / Ulises Mamani, Ulises Morales. *Se cierra la primera fila de cañas.* Cada mes envías / dinero a tu pueblo. / Tus hijos estudian con ese dinero / pero no los ves. / Te llega el video de su promoción, / de su casamiento, de su funeral. *Se cierra la segunda fila de cañas.*

Dicen que en la Iglesia / han puesto una placa / donde está tu nombre: / Ulises Quispe, el benefactor. / Serás el pasante de la última fiesta. / Pero tu Ulises ¿Dónde estarás? *Se cierra la tercera fila.*

¿Dónde te quedaste? ¿Aquí o allá? / ¿Es verdad que tienes / un nombre de nuevo? / Tu casa, tu tierra, / ¿la puedes nombrar? / Cuando estás aquí, / quieres regresar, / y cuando te vas, añoras volver. / “Ahora estoy bien”, les dices a todos / ¿Pero por qué lloras / si ahora estás bien? *Las cañas los tapan totalmente.*

La danza, en esta puesta, ocupa un lugar relevante, representa el amor, la violencia, la desesperación, la soledad. Por ejemplo, en la escena, cuando Ulises abandona la isla de Calipso y se despide de la diosa, con una coreografía que remite a las artes marciales, aparece la danza como acto de amor, como agresión, como posesión.

Ulises es deportado y regresa a Ítaca, o su tierra. Allí también es rechazado por los pretendientes, por las esclavas, por Penélope que no lo reconoce. Se vuelven a cerrar las cortinas de cañas, queda afuera.

“Fuera de esta casa / extranjero de mierda...”

“La humillación de Ulises por mano de los pretendientes, tiene los tonos y las palabras de los racistas que golpearon y humillaron a los campesinos en Sucre” dijo el Teatro los Andes en la presentación de la obra (Brie, 2009)

Después de la lucha con pretendientes, el reencuentro de Ulises, Penélope, Telémaco y demás sirvientes fieles, apelan a la memoria a través de fotos: de la juventud, de vacaciones, con el niño pequeño.

Se distancian los personajes y aparecen los actores, de diferentes lugares, Ulises y Penélope se multiplican, los actores hablan de sí y al mismo tiempo se vuelven emigrantes que parten y regresan:

me llamo Lucas Achirico, nací en la mina La Chojilla, Dpto La Paz; mi nombre es Mia Fabbri, de familia italiana y francesa, me casé con un argentino, vivo en Bolivia; me llamo Ulises Palacio, nací en Río Cuarto, Provincia de Córdoba; me llamo Viola Vento, nací en Milan; me llamo, me llamo y soy de...

En el final de la obra, comienza a nevar, copitos caen sobre la cabeza de los personajes/actores, sobre los que se fueron y los que volvieron, los que se perdieron, los que se quedaron.

Con respecto a la significación que cobra la nieve en ese contexto, cito a Pablo Molina:

...la tristeza aparece metaforizada a través de la nieve y, en general, del invierno. La significación mortuoria de estos elementos se enriquece con el análisis que propone Bachelard, para quien la nieve “universaliza el universo en una sola tonalidad” (1965: 76), borra las diferencias en torno al recinto que, por este cerco, incrementa su valor de refugio. (2009: 195)

Todos se detienen y en esa pausa Atenea introduce un mensaje de paz

Atenea: Se levanta el viento, / avanzan las nubes, / se hace blanco el cielo. / Penélope, Ulises... / ¿Cuántos son sus nombres? / De quienes partieron, / de quienes regresan / de todos aquellos que se perdieron. / Comienza a nevar. / Nieva en todo Europa, / nieva en Nueva York, / en la Cordillera, / nieva en el desierto / y nieva en La Paz. / Y bajo la nieve/se unen los dispersos. / Extienden las manos, / intercambian dones, / vuelven a sus casas/a abrazar a los suyos (...) La nieve cubre ofensas, dolores/árboles y huertas, / los muertos, los vivos, / los dioses, los hombres / la tierra y el mar”

La última escena, antes que la luz desapareciera lentamente del escenario, vuelve en tono irónico al eje central del viaje: la búsqueda de otras oportunidades en el país del norte. La ironía marca otra distancia con la marca de reconocimiento del relato mítico heroico.

Welcome mis cachorros. / Aquí estamos mister, / looking for trabajo...

## **Bibliografía**

### **Fuentes**

Brie, César (2009). *Odisea*. La Paz, Bolivia: Plural Editores. Puesta en escena por el Teatro de los Andes.

### Estudios

- Aran, P. y Barei, S. (2002). *Texto/memoria/cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. UNC Córdoba, Argentina.
- Barei, S. (2012). *Culturas en conflicto*. Córdoba, Argentina: Ferreyra Editor.
- (2008a). “Pensar la cultura: perspectivas retóricas”, en *Pensar la cultura I Perspectivas retóricas*. Córdoba, Argentina: Ferreyra Editor.
- (2008b) “El otro en clave retórica”, en *Pensar la cultura III. Retóricas de la alteridad*. Córdoba, Argentina: Ferreyra Editor.
- Barei, S. y Pérez, E. (comp.) (2006). *El orden de la cultura y las formas de la metáfora*. Córdoba, Argentina: Ferreyra Editor.
- (2002). *Texto/memoria/cultura, el pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba.
- Calvino, I. (1992). *Por qué leer los clásicos*. México: Tusquets.
- Lotman, I. (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra.
- Molina Ahumada, P. (2009). *Elogio de la derrota. Héroes del fracaso en Luis Mateo Díez*. Córdoba, Argentina: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- (2008). “Mito, ciudad y literatura en El cantor de tango (2004) de T. Eloy Martínez”, en *Pensar la cultura I Perspectivas retóricas*. Córdoba, Argentina: Ferreyra Editor.



## ÍNDICE

<b>Aldo Rubén Pricco</b>	<b>1</b>
Preliminares	
<b>María Magdalena Aliau</b>	<b>4</b>
Una tragedia griega, una tragedia argentina	
<b>Ludmila Soledad Barbero</b>	<b>12</b>
Reescritura de la obra de Lewis Carroll y construcción de la infancia en Alejandra Pizarnik: El caso de <i>Los poseídos entre lilas</i> y sus prosas tardías	
<b>María Isabel Barranco</b>	<b>23</b>
Personajes del mito a la escena: Anfitrión	
<b>María Eugenia Berenc</b>	<b>31</b>
Las reapropiaciones contemporáneas del problema de la fusión del arte y la vida	
<b>María Belén Bernardi</b>	<b>41</b>
El problema de la identidad en Pirandello y Unamuno	
<b>Roseli Bodnar</b>	<b>52</b>
Peter Handke: dramaturgia do silêncio e criação teatral	
<b>Claudia Caisso</b>	<b>60</b>
Un teatro para la identidad caribeña según Derek Walcott	
<b>María Inés Castagnino</b>	<b>70</b>
Científicos en acción en la obra de Tom Stoppard, Michael Frayn y David Lodge	
<b>María Belén Castano</b>	<b>80</b>
Rebelión, comicidad y melancolía en el mundo teatral femenino de Natalia Ginzburg	
<b>María Victoria Coce</b>	<b>88</b>
La autorreflexividad en el teatro posdramático: <i>Manifiesto vs Manifiesto</i> de Susana Torres Molina	
<b>Lucrecia Corbella</b>	<b>97</b>
Las dramaturgias de Sartre y Pirandello: la existencia a partir de los enlaces intersubjetivos	
<b>Marcela Coria</b>	<b>107</b>
Reflexiones sobre la traducción de <i>thymós</i> en <i>Medea</i> de Eurípides	
<b>Jorge Dubatti</b>	<b>117</b>
Reflexiones sobre la articulación vanguardia / post-vanguardia en la historia del teatro	

<b>Ricardo Dubatti</b>	<b>129</b>
Hacia una poética de las sangres: <i>Quiero decir te amo</i> , de Mariano Tenconi Blanco	
<b>Cristina Andrea Featherston Haugh</b>	<b>138</b>
“Él tendrá una noble memoria” (“He shall have a noble memory”). Suerte profética de <i>Coriolanus</i> en la pos Segunda Guerra Mundial	
<b>Elka Fediuk</b>	<b>149</b>
Tadeusz Kantor: Teatro de la Muerte y la memoria	
<b>Soledad Figueroa Rodríguez</b>	<b>162</b>
La performance teatral-musical como platea para el <i>ser</i> público de la mujer en Chile: entre el cuplé del siglo XX y las nuevas tendencias del siglo XXI	
<b>Carlos Fos</b>	<b>171</b>
Dos miradas, dos expresiones estéticas en el teatro obrero	
<b>María Fukelman</b>	<b>181</b>
El vínculo entre Romain Rolland y Leónidas Barletta para la conformación del Teatro del Pueblo	
<b>Andrés Gallina</b>	<b>192</b>
Dramaturgia argentina en el exilio. Poética y cartografía	
<b>Cristián González Rivera</b>	<b>198</b>
La escena porteña actual. El acontecer teatral en Valparaíso entre 2010-2015	
<b>Lucas Lagré</b>	<b>208</b>
La locura en <i>Hamlet</i> como conflicto comunicacional. Oralidad y escritura como tecnologías de la palabra y su incidencia en la reestructuración de la conciencia del mundo isabelino	
<b>Alicia Noemí Lorenzo</b>	<b>218</b>
Mito, Música y Teatro. <i>La casa sin sosiego</i> de Griselda Gambaro	
<b>Lucas Margarit</b>	<b>228</b>
Un acercamiento filosófico a la obra de Samuel Beckett	
<b>María Eugenia Martí - Stella Maris Moro</b>	<b>237</b>
Un episodio “débil” de <i>Asinaria</i> de Plauto: humor y <i>captatio</i> escénica	
<b>María Cecilia Micetich</b>	<b>248</b>
El cuerpo que se resiste: el teatro de Dacia Maraini	
<b>Enrique Mijares Verdín</b>	<b>259</b>
Biodrama. Entre la posdictadura y la guerra contra el narco: Lola Arias y Luisa Pardo	
<b>María Laura Moneta Carignano</b>	<b>269</b>
Copi y el inicio de la contracultura en el teatro argentino	

<b>Ezequiel Obregón</b>	<b>280</b>
Formas biodramáticas, liminalidad y convivio en <i>Acrobates</i> y <i>Cuisine and confessions</i> , espectáculos programados en el VII Festival Polo Circo	
<b>Galo Ontivero</b>	<b>286</b>
La fenomenología de la percepción y <i>La forma que se despliega</i> de Daniel Veronese	
<b>Mónica Paladino - Cecilia Taborda</b>	<b>294</b>
Evolución del ‘motivo de Putifar’ hacia el de ‘la madrastra’ en la tragedia <i>Deseo bajo los olmos</i> , de Eugene O’Neill	
<b>Leticia Paz Sena</b>	<b>303</b>
La escritura sísmica: la práctica reescritural dramaturgica de <i>Griegos</i> (La Convención Teatro, Córdoba) como territorio de preguntas	
<b>Rómulo Pianacci</b>	<b>313</b>
Nuevas aproximaciones a la tragedia griega: <i>Clytemnestra</i> de Tadashi Suzuki	
<b>Daniela Ponte</b>	<b>322</b>
Aproximación a la poética teatral de Omar Serra en el contexto posdictatorial rosarino. Acerca de la construcción de dramaturgia en <i>La Condesa Sangrienta</i>	
<b>Cristina Quiroga</b>	<b>331</b>
La crítica teatral del escritor, historiador y crítico Alfredo de la Guardia	
<b>Ezequiel Gustavo Rivas</b>	<b>340</b>
“Todo es sustitución: el signo remeda la realidad”. Desencanto y desmonte del mito en <i>Medea es un buen chico</i> de Luis Rianza	
<b>Roberto Jesús Sayar</b>	<b>351</b>
“No es imitación de hombres [...] sino de la existencia” ( <i>Poet.</i> 1450a16) ¿Dispositivos teatrales en <i>IV Macabeos</i> ?	
<b>Mariana Simoni</b>	<b>362</b>
Nuevas espacialidades en emergencia	
<b>Jimena Cecilia Trombetta</b>	<b>369</b>
Sobre una Eva transnacional	
<b>Denise Daniela Vargas</b>	<b>377</b>
<i>Y el humo de tu incendio está subiendo</i> de Olga Orozco: transtextualidad y sátira	
<b>María José Villa</b>	<b>385</b>
<i>Odisea</i> : del mito a la representación teatral	



*En definitiva, y en pleno ejercicio de un inteligente cotejo y síntesis comparatística, este conjunto de trabajos consigue una visión mayor y más profunda de sus objetos de estudio, visión sagaz que problematiza sentidos instituidos y fosilizados. La celebración de transitar ese lugar de lo extraordinario que resulta el teatro encuentra en este libro razones más que valederas para activar lo desactivado, restituir lo ausente, inventar la diferencia.*

Aldo Rubén Pricco

