

La formulación dramática de lo inefable

Monti y el teatro emergente de los años noventa

Autor:

Ferreyra, Sandra

Tutor:

Rodríguez, Martín Gonzalo

2015

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

Posgrado

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DOCTORADO EN HISTORIA Y TEORÍA DE LAS ARTES
“La formulación dramática de lo inefable: Monti y el teatro
emergente de los años noventa”

Tesista

Magister Sandra Ferreyra

Director de tesis

Doctor Martín Gonzalo Rodríguez

Co-director de tesis

Doctor Juan Lázaro Rearte

Buenos Aires, Argentina

2015

INDICE

INTRODUCCIÓN

I.....	6
II.....	15
III.....	24
1. <i>Fantasmagorías escénicas</i>	24
2. <i>La dialéctica de lo animado y lo inerte</i>	26
3. <i>Constelaciones discursivas</i>	27
IV.....	30

PRIMERA PARTE. Ricardo Monti: la estética de lo inefable

Capítulo I. Estética de lo inefable -----34

1. <i>Una realidad intensificada</i>	34
2. <i>La otra polémica: materialismo vs. Idealismo</i>	39
3. <i>El distanciamiento y la imagen</i>	46
4. <i>El gesto y el grito</i>	62
5. <i>La crítica teatral y la adaptación teatral</i>	69
a) <i>La crítica teatral</i>	70
b) <i>La adaptación teatral</i>	72

Capítulo II. Formas dramáticas de lo inefable-----77

1. <i>Fantasmagorías escénicas: la facies hippocratica de la Historia</i>	79
2. <i>Dialéctica de lo animado y de lo inerte: el niño, el muñeco, el pequeño cadáver</i>	92
3. <i>Constelaciones discursivas: detener el progreso y la transmisión de la cultura</i>	108

SEGUNDA PARTE. Las formas de lo inefable en la dramaturgia argentina de los años noventa

Capítulo III. Ricardo Bartís-----120

1. <i>Fantasmagorías, actuación y escritura</i>	120
2. <i>La actuación, vampiro del texto</i>	137
3. <i>Coleccionismo y alegoría</i>	145

Capítulo IV. Daniel Veronese-----158

1. *Aproximaciones críticas a la dramaturgia veronesiana* -----162
2. *El Periférico de Objetos: manipulación y alegoría*-----168
3. *Subjetividad y existencia corrompida*-----181
4. *Un saber no consciente de lo que ha sido*-----193
5. *Destrucción/construcción de “formas demasiado estables”*-----197

Capítulo V. Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro

Tantanian-----205

1. *El Caraja-jí*-----205
2. *Los mecanismos de las constelaciones discursivas*-----218
 - a) *El arte de citar sin comillas*-----218
 - b) *Dispositivos extradramáticos*-----228
3. *Javier Daulte: experiencia y juego*-----235
4. *Rafael Spregelburd: experiencia y traducción*-----241
5. *Alejandro Tantanian: experiencia y lectura*-----244

CONCLUSIONES

- I.-----250
- II.-----250
- III.-----251
- IV.-----251
- V.-----252

BIBLIOGRAFÍA-----254

Introducción

I.

El propósito de nuestra tesis es estudiar la concepción materialista del lenguaje que es determinante de la singularidad de la dramaturgia de Ricardo Monti y de la de algunos exponentes de la llamada dramaturgia emergente de los noventa. Esta concepción en tanto tal no ha sido hasta ahora abordada por los estudios sobre el teatro argentino y, por lo tanto, no se tiene registro de su alcance en relación con las transformaciones que la dramaturgia argentina ha evidenciado en los últimos cincuenta años. Desde nuestra perspectiva, este alcance se encuentra delineado en lo que nosotros, a partir de un marco teórico que tiene al pensamiento de Walter Benjamin como núcleo, llamamos la *estética de lo inefable*¹. Esta estética se encuentra configurada por formas dramáticas que rechazan la *idea* –y con ella el mandato de expresar artísticamente la *experiencia vivida*– en favor de la *imagen* –punto de partida para la expresión de la *verdadera experiencia*².

En este sentido sostenemos la hipótesis de que con su escritura Monti desplaza la producción dramaturgica desde los principios idealistas de la identidad, la totalidad y la causalidad hacia los principios materialistas de la negatividad, la fragmentariedad y la discontinuidad y abre un campo de tensiones que es condición de posibilidad para la emergencia de las escrituras dramáticas de Ricardo Bartís³, Daniel Veronese, Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanian, entre otros.

Las diversas aproximaciones críticas e historiográficas han abordado las primeras obras de Monti en sus aspectos más referenciales, a partir de los principios que rigen un teatro moderno comprometido con la realidad política, mientras que las

¹ Para definir la *estética de lo inefable* abordaremos en primer lugar la producción dramática de Monti publicada hasta el presente, una serie de paratextos de su autoría, los originales de las dos obras literarias que este autor adaptó, las críticas teatrales con las que colabora en los tres últimos números de la revista *Crisis* en su primera etapa (38, 39 y 40), una selección de las entrevistas publicadas por medios periodísticos y académicos y un texto teórico en el que Monti explica su concepción del proceso de creación y la noción de “imagen estética”, categoría clave en la constitución de esta estética a la que da inicio. En segundo lugar, abordaremos una selección de textos dramáticos que Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanian producen durante los años noventa, de textos teóricos y críticos firmados por los autores y de entrevistas publicadas en medios periodísticos y académicos. De Daniel Veronese incluimos las obras que publica en el volumen *Cuerpo de Prueba* (1997), de Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanian, las obras que publican como resultado de su participación en el colectivo de autores *Caraja-jí* (1996) y, de Ricardo Bartís, los textos publicados en el volumen *Cancha con niebla* (2003), que recopila los textos de las obras producidas durante los años noventa.

² Las oposiciones *idea/imagen* y “*experiencia vivida*”/ “*verdadera experiencia*” serán explicadas en detalle en el desarrollo de nuestra tesis.

³ La inclusión de Ricardo Bartís como dramaturgo es sin dudas problemática. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, esa condición problemática no invalida la posibilidad de abordar su producción como un proyecto de escritura dramática. Desarrollaremos esta cuestión en detalle en el capítulo III.

lecturas de la producción posterior –desde *Una pasión sudamericana* [1989]⁴ en adelante- oscilan entre el considerar los aspectos parciales que estas lecturas develan, consideramos que ellas no alcanzan a ver que desde el estreno de *Una noche con el señor Magnus & hijos* [1970] (1971) comienza a operar en la dramaturgia argentina una concepción del lenguaje dramático que recupera la polémica, central para la estética moderna, entre un arte *idealista* y un arte *materialista*⁵.

Esta concepción polémica opera, en principio, a lo largo de tres décadas y constituye una suerte de eslabón estético-ideológico que vincula al teatro emergente de los setenta –la dramaturgia de Ricardo Monti- con el teatro emergente de los noventa. Por eso, aunque diversas lecturas críticas han tendido a incluir a este último dentro de lo

⁴ Utilizamos corchetes para señalar el año de estreno, paréntesis para el año de edición y llaves para el año de escritura, cuando corresponda.

⁵ En lo referente al teatro, esta polémica se inicia a fines del siglo XIX con la crisis del drama burgués cuya forma más representativa en ese momento, el naturalismo, expresaba “una contradicción precisa en las relaciones sociales burguesas: el individuo y la familia eran el centro de los valores, pero el modo de producción que los sustentaba –el mundo hacia el cual salían y del cual retornaban- pertenecía a un espectro social muy diferente, mucho más amplio, más complejo y arbitrario. Y es significativo que, dentro de esta forma, este mundo más amplio no pudiera ser dramatizado, como en las antiguas y más simples acciones de los reyes, si bien en este nivel de seriedad ya se sabía que era determinante” (Williams, 1981: 160). En las primeras décadas del siglo XX, el teatro se abre a experimentaciones que buscan resolver a partir de fundamentos ideológicos diversos las tensiones que esa profunda contradicción le generaba. El expresionismo y el teatro épico didáctico constituyen las dos formas de esa apertura que a los fines de esta tesis nos interesa destacar. El primero se orienta a la dramatización del aislamiento del individuo y el segundo a la dramatización de las fuerzas que desde los movimientos sociales e históricos se revelaban en los momentos de crisis. Aunque centrados cada uno en uno de los extremos de esa contradicción a la que se refiere Williams –el expresionismo en el individuo, el teatro épico-didáctico en la vida social-, sus tópicos y procedimientos ponen en evidencia la necesidad de transformar los modos de producción estética. En este sentido, resulta interesante destacar las opiniones de Brecht sobre el debate entre “realistas” y “expresionistas” que recoge la revista *Das wort* (1937-1938): “Uno dice: Vosotros solo modificáis la forma, no el contenido. Los otros tienen esta impresión: Tú más que nadie abandonas el contenido a la forma, es decir, a la forma convencional. O sea, que para muchos todavía no es evidente una cosa: frente a las exigencias siempre nuevas del medio ambiente social, siempre cambiante, seguir aferrado a las viejas formas convencionales también es formalismo” (Brecht, 1973: 211-212). Este debate es ineludible a la hora de comprender la discusión que al interior del marxismo se establece en torno al arte y su compromiso revolucionario, puesto que pone en evidencia la necesidad para el arte materialista de superar la dicotomía contenido/forma, y su correlato idea/materia, que caracterizan al *realismo socialista*. Con respecto a esto, en su artículo “El autor como productor”, Walter Benjamin deja en claro qué es lo que diferencia a un autor materialista de un autor idealista de tendencia marxista: “pertrechar un aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo posible, representa un comportamiento sumamente impugnable, si los materiales con los que se abastece dicho aparato parecen ser de naturaleza revolucionaria. Porque estamos frente al hecho –del que el pasado decenio ha proporcionado en Alemania una plétora de pruebas- de que el aparato burgués de producción y publicación asimila cantidades sorprendentes de temas revolucionarios, de que incluso los propaga, sin poner con ello seriamente en cuestión su propia consistencia y la consistencia de la clase que lo posee. [...] Al aplicarme a ‘la nueva objetividad’ como movimiento literario, debo ir un paso más adelante y decir que ha hecho objeto de consumo a la *lucha contra la miseria*. De hecho su significación política se agotó en muchos casos en la transposición de reflejos revolucionarios, en tanto aparecían estos en la burguesía, en temas de dispersión, de diversión, que sin dificultad se ensamblaron en la práctica cabaretística de la gran urbe” (Benjamin, 2002: 119). Frente a estas prácticas estéticas, Benjamin coloca a Brecht, ejemplo de un comportamiento que “de preveedor de un aparato de producción le convierte en un ingeniero que ve su tarea en acomodar dicho aparato a las finalidades de la revolución proletaria” (Benjamin, 2002: 128). El teatro argentino moderno es una muestra de la vigencia y de la productividad de este debate a finales del siglo XX.

que en términos generales se ha dado en llamar posmodernidad, afirmamos que muchos de los aspectos que se proponen como rasgos posmodernos son en realidad formas dramáticas de la *estética de lo inefable*. No obstante su productividad, no es la distinción, como propone la crítica, entre teatro moderno y posmoderno la que explicaría la diferencia entre formas modernas anteriores (el realismo reflexivo, la neovanguardia y sus proyecciones) y una dramaturgia emergente supuestamente posmoderna: a nuestro entender, tal explicación debe buscarse al interior de la modernidad, en la distinción entre un teatro idealista y un teatro materialista.

Dentro del marco que proponemos, la negatividad, la fragmentariedad y la discontinuidad son *los principios que rigen una concepción materialista plenamente moderna en la que la estética de lo inefable objeto de nuestra tesis encuentra su fundamento y procedencia*.

El interés en estudiar el alcance que este fundamento materialista tiene en el desarrollo de la dramaturgia argentina surge en relación con algunas consideraciones que fueron irrumpiendo de manera fragmentaria y por fuera del eje que orientaba aquella investigación en el proceso de elaboración de nuestra tesis de maestría *Referencialidad, intencionalidad y disenso: Ricardo Monti y el teatro político de los setenta* (2013). Esta tesis se ocupaba de revisar la inclusión crítica e historiografía de las obras que Monti produce en las décadas del setenta y del ochenta dentro de la categoría “teatro político” y sus conclusiones giraron en torno a dos aspectos que considerábamos fundamentales para comprender la emergencia y el lugar que esta dramaturgia ocupa en la historia del teatro argentino.

El primero de estos aspectos tenía que ver con la particular concepción del lenguaje dramático que sus textos evidenciaban; el segundo, con la superación de algunos supuestos que operaban al momento de definir “teatro político” como categoría estética. Sosteníamos que la dramaturgia de Monti implicaba una problematización de las concepciones que configuraban la relación del teatro con la realidad en la producción dramática de los setenta y abría la posibilidad de repensar el efecto crítico en el régimen estético de las obras. Lo que desde nuestra perspectiva distinguía a Monti del resto de los dramaturgos del período era el interés por desarrollar una concepción de la escritura en la que el carácter crítico no estuviera en la referencialidad o en la intencionalidad –en la idea que conectaría críticamente a la obra con un referente- sino en las posibilidades de transformación del material lingüístico –la condición del creador no sería la de hablar críticamente de las cosas sino la de transformar artísticamente la

realidad transformando el lenguaje. Frente a una concepción idealista del teatro cuyos supuestos fundamentales eran “la naturaleza, la realidad y el mundo” (Pellettieri, 2005: 245), Monti proponía un teatro capaz de expresar en *imágenes estéticas*⁶ zonas de la experiencia humana que trascienden la realidad inmediata.

Al igual que otros autores de los inicios de la década del setenta –Alberto Adellach, Walter Operto, Patricio Estevez, Guillermo Gentile, el autodenominado Grupo de Autores- Monti recurre a procedimientos del distanciamiento brechtiano. Sin embargo, la eficacia crítica del gesto, la cita, el trasfondo histórico, la lógica errónea o la expectativa frustrada no va a estar al servicio de un efecto mimético –como en el teatro realista- o ético –como en el teatro militante- sino al de un efecto estético⁷.

Al momento de pensar esta investigación como un intento de ir más allá de las conclusiones a las que la tesis de maestría nos había llevado y de observar el lugar que la obra de Monti tiene no solo en relación con su contexto de producción sino también con el teatro posterior, se impusieron tres consideraciones respecto de cómo la crítica y la historiografía teatral abordaban su obra.

En primer lugar, observamos que la categorización de la dramaturgia de Monti como teatro político atendía a ciertas coincidencias con la producción de otros dramaturgos –por ejemplo el uso de procedimientos propios del teatro épico-didáctico- pero que dejaba fuera del análisis aspectos que implicaban el abandono de los principios idealistas a partir de los cuales se pensaba la relación entre el teatro y la realidad. A

⁶ En paralelo a su producción dramaturgica, Monti elabora una teoría del proceso de creación y un método de formación dramaturgica que tiene su centro en la noción de imagen estética. Nos referiremos a esta noción en un apartado del capítulo 1 de la primera parte.

⁷ Tomamos estas categorías de Jacques Rancière para quien, frente a las lógicas ética y mimética del arte entendido como político está la lógica estética, que juega con la suspensión de la referencialidad y la intencionalidad de la obra, pero que, sin embargo, sostiene un efecto político que no podrá ser medido más que como experiencia de disenso: “arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso, como experiencias de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible” (Rancière, 2010: 65). Esta paradójica eficacia política del arte consiste en la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles de apropiación de esa producción por parte de un público. Un arte sustraído a “todo *continuum* que pudiera asegurar una relación de causa y efecto entre una intención de un artista, un modo de recepción por un público y una cierta configuración de la vida colectiva” (Rancière, 2010: 59). Se trata, entonces, de buscar la eficacia de un disenso, de una ruptura entre el hacer artístico y los fines sociales definidos, el conflicto entre diferentes regímenes de sensorialidad. Es en la separación estética entre la intención y el efecto en donde, según Rancière, el arte toca la política entendida como disenso: “si la experiencia estética se roza con la política, es porque ella también se define como experiencia de disenso, opuesta a la adaptación mimética o ética de las producciones artísticas a fines sociales” (Rancière, 2010: 62). Así, la política del arte opera como un recorte singular de los objetos de la experiencia común, como una reconfiguración de esa experiencia cuyo efecto no constituye ni una estrategia definida ni una contribución efectiva a la acción política y, sin embargo, afecta a ese campo. Lo afecta en la medida en que el régimen estético del arte constituye una forma de experiencia propia, distinta de otras, determinada por la ausencia de criterios immanentes a las producciones artísticas que definan qué es crítico y qué no.

diferencia de lo que ocurría con otros autores “políticos”, Monti fundaba esa relación en los principios de la *no identidad entre conciencia y mundo objetivo*, de la *fragmentación del todo* y de la *discontinuidad del orden causal*, principios que se encuentran en la base del expresionismo y del teatro épico-didáctico que son las formas dramáticas que surgen como respuesta a la cristalización del arte burgués en la Alemania de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. En la búsqueda de formas que expresen la conjunción de estas estéticas a partir de sus principios comunes, Monti recupera los principios que subyacen al proyecto de construir un teatro materialista en sus vertientes subjetiva –el expresionismo- y objetiva –el teatro épico-didáctico- al tiempo que se distingue de sus resonancias previas en el teatro argentino⁸. En la negación de la identidad, en la fragmentariedad y en la discontinuidad, Monti hace que el grito –propio del expresionismo- y el gesto social –característico del teatro de Brecht- coincidan en imágenes estéticas que condensan estos dos extremos inescindibles de la experiencia: el carácter crítico de su teatro se encontraría en la expresión del cruce entre la experiencia individual del grito y la experiencia colectiva del gesto, en aquello que Monti llama “la experiencia del hombre en la Historia” (Monti en Driskell, 1979:6).

En segundo lugar, distinguimos en los abordajes críticos a su obra un supuesto que podía enunciarse del siguiente modo: la singularidad de su teatro se enmarcaría en un proceso en el que el intercambio de procedimientos entre el realismo reflexivo y la neovanguardia es la forma teatral que adquiere la denuncia en un contexto de creciente politización y nacionalización del teatro argentino (Pellettieri, 1994, 1997; López, 2003). Frente a este supuesto, se hacía necesario traspasar el nivel de los procedimientos para observar que esa singularidad no se explicaba solamente a partir del intercambio entre dos modos de dar cuenta de la realidad política y social. En este sentido, resultaba estéril abordar su dramaturgia desde los parámetros de la estética idealista y su plena confianza en la conciencia como puerta de acceso a la verdad. Lo entendemos así en la medida en que Monti desaloja a *la conciencia* y a *la tesis* como ejes de un conocimiento verdadero respecto de la realidad y da lugar a *la experiencia* y a *la imagen* que se constituyen por afuera de la conciencia.

⁸ Nos referimos a las resonancias expresionistas que se encuentran en la dramaturgia de los autores llamados “precursores de la modernización de los treinta” (Pellettieri, 2002: 489-492). Dentro de este grupo se destacan obras como *El alma del hombre honrado* y *María la tonta* de Francisco Defilippis Novoa (Dubatti, 2002: 492-503). En cuanto a las resonancias épico-didácticas, es inevitable destacar la aparición en los años cincuenta de Osvaldo Dragún (Pellettieri, 134-142) y la persistencia del modelo en un creciente “brechtianismo porteño” (Ure, 2003: 77-78) que, en relación con la noción de distanciamiento, analizamos en el capítulo I.

En tercer lugar, vimos que los rasgos que remiten a una dimensión metafísica son estudiados como disociados de la dimensión histórica y en contraposición a ella, obturando la posibilidad de pensar la conjunción entre estas dos dimensiones. Esta lectura se centra en una remarcada distinción entre la realidad y el símbolo que deriva en dos modos particulares de entender la relación que los enlaza: por una parte, lo simbólico es leído como un retrato deformante de la realidad que devela aspectos que en el orden del discurso aparecían solapados por las convenciones sociales, por otra parte, lo simbólico es leído como una zona de desarrollo autónomo respecto de la realidad en la que domina lo arquetípico y lo onírico –lo simbólico como la expresión de la dimensión profunda del individuo que funciona como contracara de la dimensión histórica y social. En oposición a estas lecturas, lo que a nuestro entender define a la dramaturgia de Monti no es la distinción entre el contenido metafísico y el contenido histórico sino la conjunción de estos contenidos en una *imagen estética*. Al igual que la imagen dialéctica benjaminiana, la imagen estética montiana encuentra su fundamento en el modo de expresión alegórico que se distingue del modo de expresión simbólico. Para Monti, la alegoría, a diferencia del símbolo, “posibilita una interacción entre concepto y experiencia, hace posible que se reúnan discursos heterogéneos en un texto, y asegura el carácter misterioso y no intencional de la verdad” (Lindner, 2014: 73). Al asumir que las obras pueden pensarse en clave “realista” o en clave “simbólica”, la crítica no ha tomado en consideración que es en el modo de expresión alegórico en donde empiezan a funcionar el imaginario montiano y sus derivas.

Partiendo de estas consideraciones, sostenemos que para hacer visible la concepción que enlaza la dramaturgia emergente de los setenta con la dramaturgia emergente de los noventa es necesario desplazar la mirada hacia el campo de tensión que Monti instala: nos referimos a la posibilidad de discutir la perspectiva idealista sobre la que se va constituyendo el teatro argentino moderno. Los términos de esa discusión son complejos, puesto que implican la revisión de conceptos fuertemente enraizados no sólo en el pensamiento de quienes producen teatro sino también en el de quienes lo estudian. En nuestra investigación de maestría, pudimos observar que lo que su obra señala es que la concepción de un lenguaje dramático comprometido con la realidad está asociado a la primacía de la conciencia subjetiva como un espacio de conocimiento que se hallaría por sobre la existencia de las cosas y las imágenes que ellas suscitan. En su disputa por sostener un lenguaje dramático que no se limite a ser *la* expresión de la conciencia, Monti revisa y desplaza las categorías que apuntalan las

formas del lenguaje dramático idealista, a saber: *la conciencia, la unidad trascendente del símbolo y la historia entendida como una sucesión de acontecimientos*. Es en el desplazamiento de estas categorías hacia otras de base materialistas que el teatro de Monti y la dramaturgia emergente de los noventa encuentran un sustrato común para desarrollar sus poéticas. Así, tanto uno como otros:

1) *a la conciencia oponen la experiencia*, es decir, parten de la certeza de que la realidad implica mucho más que lo que la conciencia procesa como *experiencia vivida*; aquello a lo que sus escrituras le darán forma dramática es al contenido de experiencia que queda sin un procesamiento consciente.

2) *a la unidad trascendente del símbolo oponen la fragmentariedad precedera de la alegoría* que posibilita la articulación de una nueva forma de conocimiento del mundo que no apunta a aprehender la esencia eterna de las cosas sino su existencia transitoria.

3) *a la historia entendida como una sucesión de acontecimientos oponen la historia como detención*, como instante en el que se conjugan pasado y presente.

De este modo, habilitan la posibilidad de pensar experiencia, alegoría e historia como detención por afuera de los límites que los principios idealistas imponen; esta apertura instala, entonces, nuevas respuestas en torno a tres problemáticas clave del teatro argentino moderno: *la relación del teatro con la historia, la relación del sujeto con el objeto y la relación del lenguaje con las cosas*.

Decimos entonces que la emergencia de estos autores tiene en común con el teatro de Monti el sostenimiento de una posición estética en la que los principios idealistas ceden a la creación de *imágenes* negativas, fragmentarias y discontinuas que generan las *formas dramáticas de lo inefable* que desarrollaremos a lo largo de esta tesis. Estas formas –las *fantasmagorías escénicas*, la *dialéctica de lo animado y de lo inerte* y las *constelaciones discursivas*– se reconfiguran de diversas maneras en los textos de Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, Daniel Veronese y Ricardo Bartís, de modo que aspectos singulares de sus poéticas pueden ser explicados por la combinación entre estas formas y la preeminencia de una u otra de ellas. Persiste en ellos el interés por desarrollar nuevos modos de expresión para las relaciones del teatro con la historia, de los sujetos con los objetos y de las palabras con el mundo de las cosas, aunque en sus trabajos pongan el énfasis en uno de estos modos en particular. Así, observamos que la particular recuperación de la historia y la cultura argentinas que realiza Bartís en sus obras se explica en la formulación de *fantasmagorías escénicas* construidas a partir de los restos de la modernidad imaginada para el país. Del mismo

modo, afirmamos que en la dramaturgia de Veronese la manipulación de objetos como modo de producción estética se sostiene escrituralmente a partir de la *dialéctica de lo animado y lo inerte*. Finalmente, sostenemos que en la producción del grupo de autores conocido como el Caraja-jí subyace una polémica interna en torno a cómo comunica el lenguaje el mundo de las cosas, polémica en la que Daulte, Spregelburd y Tantanian toman partido por la configuración de *constelaciones discursivas*.

Por eso, frente a la tentación de definir la llamada “nueva dramaturgia argentina” sólo en función de su carácter posmoderno, se impone el hecho de que las poéticas representativas del período constituyen más una vuelta de tuerca sobre los valores de la modernidad que la expresión artística de su fin. Si como afirma Jean François Lyotard, la posmodernidad coincide con la caída de los grandes relatos (Scavino, 2007: 75-76), es necesario hacer notar que en sus inicios las poéticas de Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian y Javier Daulte no reafirman la dispersión caótica de los valores emancipatorios del cristianismo –la emancipación por medio de la redención-, el iluminismo –la emancipación por medio de la razón-, el capitalismo –la emancipación por medio del progreso- y el marxismo –la emancipación por medio de la revolución- legitiman sino que, por el contrario, ensayan un acercamiento a los fragmentos arrancados de esos relatos y los combinan en nuevas constelaciones. Más que a la postura de Lyotard, estas poéticas se aproximan a la postura de Gianni Vattimo quien afirma que “las grandes narraciones legitimantes, la filosofía de la historia, no han pasado y desaparecido del todo, como quería Lyotard; se han vuelto problemáticas, pero así y todo, constituyen el único contenido de nuestro pensamiento y nuestra cultura” (Vattimo, 1996: 13). Si, además, la posmodernidad es la disolución del sujeto en el lenguaje (Scavino, 2007: 67-72), resulta interesante ver que un proyecto artístico como el Periférico de Objetos deriva en una reflexión sobre la subjetividad que tiene en la relación del sujeto con el objeto su clave. Interesante, porque detrás de una disposición que parece orientarse al señalamiento de la pérdida de la subjetividad encontramos, en realidad, un proyecto que vuelve sobre la constitución del sujeto como un proceso dialéctico que involucra al objeto y sus posibilidades de expresión. Finalmente, si el postulado posmoderno del fin de la historia se traduce en una operación deconstructiva de los conceptos que orientaban el pensamiento moderno (Scavino, 2007: 144-148), habrá que decir que en la obra de un autor como Ricardo Bartís esa deconstrucción, más

que señalar la multiplicidad⁹ que anida en tales conceptos como clave para pensar la cultura argentina, afirma la actualidad del pasado en las ruinas de la modernidad que persisten como restos de un sueño en el presente de nuestro país. En el teatro de los noventa, al igual que en el teatro de Ricardo Monti, la temporalidad no constituye una lógica lineal en la que los acontecimientos se acomodan causalmente sino una lógica de la detención en la que acontecimientos lejanos entre sí se relacionan, sin continuidad, en un “relámpago”¹⁰, en una iluminación repentina, que muestra al objeto histórico –que muchos casos es el propio sujeto- como un campo de tensiones entre lo previo y lo posterior.

El abordaje de la modernidad como los restos fantasmagóricos de un mundo soñado en el pasado, la construcción de la subjetividad como la tensión dialéctica entre lo animado y lo inerte y la búsqueda de un lenguaje dramático que traduzca el lenguaje de las cosas se explican en tanto reconfiguración de un lenguaje que expresa la *verdadera experiencia* desde la materialidad de la imagen; lenguaje que para los noventa ya tiene un lugar destacado en el sistema teatral. Detrás de la “multiplicidad” del teatro de los noventa, es posible reconocer una genealogía que lo enlaza con el pasado teatral argentino: la ruptura con los principios idealistas del teatro argentino moderno y el sostenimiento de la materialidad del lenguaje dramático que el teatro de Monti instala a partir de una *estética de lo inefable*.

Más allá del interés o el desinterés que estos autores manifiestan en relación al contexto social y cultural de fin de siglo, sus obras se ofrecen como formas dramáticas

⁹ La propuesta de abordar el teatro argentino en su multiplicidad se asienta en un supuesto que equipara a esta última con la enumeración de niveles de experiencia asociados a la vivencia consciente de los sujetos, a la *experiencia vivida*. En este sentido, el teatro de los noventa es múltiple porque traduce los niveles que tiene la *experiencia vivida* de cada autor/director/actor en particular: “Spregelburd / civilización occidental / historia entre siglo XX y siglo XXI / cultura de Latinoamérica / cultura de la Argentina / cultura de Buenos Aires / cultura europea / comunidad teatral / grupo Caraja-jí / enseñanza del inglés/historia de las teorías lingüísticas / lo sagrado y la religión / el filósofo Eduardo Del Estal / artes plásticas / etc.” (Dubatti, 2002: 19). Por eso, para esta perspectiva crítica resulta insoslayable el reconocimiento de un fundamento de valor cultural que dé forma a esa multiplicidad. Así, la posmodernidad es el nuevo fundamento de valor que configura la diversidad de “micropoéticas” que derivan de la multiplicidad de los regímenes de experiencia de autores como Spregelburd, Veronese, Tantanian, etc. (Dubatti, 2002: 23-31).

¹⁰ En su estudio sobre Benjamin y el *Proyecto de los pasajes*, Susan Buck-Morss explica la particular concepción de la historia que subyace al proyecto benjaminiano atendiendo especialmente a la recurrencia de la imagen del relámpago como idea de un presente iluminado desde el pasado. Esto implicaba abandonar el principio historiográfico de mostrar las cosas “como realmente fueron” en el camino continuo hacia el progreso, y apuntar, en cambio, a rescatar los objetos históricos de ese continuum para mostrarlos como precursores del presente más allá de lo distantes o extraños que pudieran ser. Las exposiciones, la prostituta, el coleccionista, los pasajes parisinos importan, en tanto “están dialécticamente ‘construidos’ como ‘objetos históricos’, mónadas políticamente cargadas, ‘arrancadas’ del continuum histórico y ‘actualizadas en el presente’” (Buck-Morss, 1995: 242-252).

en las que las nociones vertebrales de la modernidad no responden, en efecto, a una visión binaria y totalizadora, pero que tampoco se despliegan en una multiplicidad. Para comprender las obras que algunos autores destacados desarrollan durante los noventa habrá que detenerse, más que en la multiplicidad, en la fragmentación como valor estético, social y político. Fragmentan los discursos y establecen relaciones no lineales entre los restos que quedan, traen de la periferia los objetos para iluminar en ellos la subjetividad, recogen los desechos de la modernidad y los exhiben como “restos de un mundo soñado”. Existe, entonces, en los noventa, una dramaturgia que piensa en términos de interrupción y montaje más que en términos de hibridación y deconstrucción. En ese teatro, la historia y el sujeto no se diluyen; se desplazan, como en Monti, de la idea a la materia como medio de expresión. Los autores manipulan a conciencia su saber sobre la naturaleza dialógica del lenguaje, sobre el carácter dual de la materia, sobre la conexión entre mundos ajenos. Son estos saberes los que le ponen límites a la nada, los que hacen del fragmento discursivo el punto de una constelación, de la muñeca de porcelana un sujeto degradado, del teatro “una cancha con niebla”. Se trata de una continuidad estético-ideológica que se desarrolla tácitamente en la puesta en marcha de formas dramáticas que, como dijimos, rescatan contenidos de “verdadera experiencia” condensados en imágenes estéticas.

II.

Como ya adelantamos, la perspectiva teórica que nos permite explicar las transformaciones que conlleva para el teatro argentino el desplazamiento desde una perspectiva idealista hacia una perspectiva materialista la encontramos en el pensamiento de Walter Benjamin. Es indudable que su entramado conceptual no puede eludirse cuando se trata de ver cómo se inscribe en el arte moderno la superación del idealismo. Sin embargo, a pesar del lugar central que ocupan en la producción teórica de la segunda mitad del siglo XX, las derivas del pensamiento benjaminiano no han despertado el interés de la crítica y la historiografía teatral argentinas, más allá de citas esporádicas, algo que sí ha ocurrido en el ámbito de los estudios literarios en nuestro país¹¹.

¹¹ Solo a modo de referencia diremos que Beatriz Sarlo, Miguel Dalmaroni, Miguel Vedda y Martín Kohan, son algunos de los críticos literarios argentinos que han abordado la obra de Benjamin como objeto de análisis, como clave de lectura y, en el caso del último, también como punto de partida de su producción literaria.

De manera asistemática pero no por eso menos lúcida, Benjamin propone la negatividad, la discontinuidad y el montaje de fragmentos como los principios de su teoría estética y cultural, ese complejo armazón intelectual que se intuye por debajo del material que conforma su proyecto más ambicioso: el *Libro de los pasajes*. Partir de esos mismos principios materialistas nos permite reconocer en Monti y el teatro de los noventa una concepción común fundada en la capacidad del teatro para producir imágenes de mundo que funcionen como “los negativos” del pensamiento argentino moderno: la resistencia a la idea de progreso como principio de la relación entre teatro e historia, la lucha cuerpo a cuerpo del sujeto con el objeto; la búsqueda de un lenguaje que haga hablar a las cosas.

El valor que Benjamin tiene en la historia de la filosofía y de la estética sigue el camino fragmentario trazado por su obra. Sus reflexiones en torno a la reproductibilidad del arte y el concepto de “aura” lo llevan a ser uno de los autores más citados en la actualidad. Su cercanía con la Escuela de Frankfurt y su compromiso con la obra de su amigo Bertolt Brecht lo convierten en un paso obligado para aproximarse a la noción de dialéctica negativa y a la comprensión del teatro épico-didáctico.

Nuestro interés en la teoría benjaminiana tiene que ver con los modos en los que este autor aborda los fenómenos culturales y estéticos desde una perspectiva materialista que los organiza en un modo no historicista de concebir la historia de la cultura. En esa organización se evidencia el vínculo que Benjamin establece entre una “teoría crítica” del arte y la cultura y “la esperanza de que en ella la verdad se manifestara como fuerza mesiánica inmediatamente operante y capaz de transformar el mundo” (Witte, 1997: 54). El materialismo de Benjamin es, en efecto, transformador en muchos aspectos. Para nuestro trabajo lo es en sus audaces entrecruzamientos entre la historia y la teología – largamente discutidos por los estudios especializados en su obra- pero también en su condición de pensamiento que adquiere la forma poco convencional de un montaje de “restos” y en su búsqueda de un concepto de experiencia que sea autónomo respecto de la conciencia reflexiva.

De las diversas formas en las que Benjamin se refiere a la experiencia¹², nos interesa a los fines de esta investigación lo que él designa como *verdadera experiencia* en oposición a la *experiencia vivida*. Para Benjamin, La *experiencia vivida* está

¹² Para un relevamiento de los modos en los que el concepto de experiencia aparece en la obra de Walter Benjamin nos remitimos a la entrada “Experiencia” del volumen *Conceptos de Walter Benjamin* (2014) a cargo de Thomas Weber.

constituida por los acontecimientos que son incorporados en el registro de la memoria voluntaria, es decir, en el registro consciente. En la *verdadera experiencia*, en cambio, los individuos obtienen una imagen histórico-social de sí que es siempre precaria y que hay que reelaborar cada vez, puesto que se trata de una detención en la que el pasado individual entra en conjunción con el pasado colectivo. Por eso para Benjamin la *verdadera experiencia* es indisociable de la facultad humana de recordar, pues es en la memoria involuntaria que el sujeto se apropia de lo socialmente significativo, de ese contenido que él encuentra en las *correspondencias* baudelerianas y en las “fechas de la reminiscencia” cultural¹³.

El punto de partida de este modo de entender estas dos modalidades de la experiencia Benjamin lo encuentra en el diálogo que Marcel Proust entabla con Henri Bergson. Si Bergson restringe la *verdadera experiencia* –aquella que se construye no sobre hecho aislados sino sobre datos acumulados que confluyen en la memoria muchas veces de manera inconsciente- a la esfera del poeta, Proust redoblará la apuesta al diferenciar en su obra más conocida, *En busca del tiempo perdido*, la memoria involuntaria de la memoria voluntaria, como los dos modos de organización de la experiencia. Esta última se encuentra subordinada a la inteligencia y trae al presente, bajo la forma del recuerdo, una imagen que no contiene nada de lo transcurrido; la primera, en cambio, funciona automáticamente, trayendo al presente, de manera azarosa, aquello que la inteligencia no pudo asimilar como memoria voluntaria. Para Proust el pasado se encuentra “fuera del dominio de la inteligencia y de su alcance en un objeto material... que no sospechamos. Y es una cuestión de azar si lo encontramos antes de morir o no lo encontramos nunca” (Proust en Benjamin, 2012: 189). Benjamin neutraliza el carácter eminentemente privado que Proust le asigna a la *verdadera experiencia* al afirmar que: “Donde reina la experiencia en sentido estricto aparecen conjugados en la memoria ciertos contenidos del pasado individual junto con aquellos del pasado colectivo” (Benjamin, *Baudelaire*, 2012: 190). Ejemplifica esta afirmación con los cultos y fiestas, acontecimientos en los que la memoria involuntaria y la memoria voluntaria dejan de excluirse mutuamente. En este sentido, para Benjamin, la verdadera experiencia es aquella en la que las aspiraciones interiores del hombre asimilan las aspiraciones exteriores, es decir, aquellas que son compartidas por todos

¹³ Las *correspondances* de Baudelaire remiten al “contenido” de las “fechas de reminiscencia”, como se los denomina en los cultos, días que se destacan respecto de la cotidianeidad. “No son fechas históricas sino fechas de la prehistoria”. Lo decisivo de estos “días festivos” es el encuentro con una “vida anterior” (Weber, 2014: 497).

(Benjamin, *Baudelaire*, 2012: 195-221). Esta misma concepción de experiencia subyace a una afirmación de Monti que, por su importancia en relación a la lectura que proponemos de su obra, citaremos recurrentemente:

Considero válido un material cuando siento que lo que he tocado en mi introspección me atañe no solamente a mí, sino también a los otros. Hay experiencias personales que solo tienen importancia para uno. Pero hay otras que son comunes a todos, o que de alguna manera resumen la experiencia del hombre en la Historia. La angustia ante la muerte, por ejemplo, o el deseo de infinito, no es una experiencia válida solamente para mí; está de alguna manera latente en todos. Para mí el material artísticamente válido es aquel que trasciende mi yo individual (Monti citado en Driskell, 1979: 6).

La *verdadera experiencia* es, entonces, aquella cuya expresión vale la pena buscar, la que se libera de la conciencia subjetiva conjugando contenidos del pasado individual y contenidos del pasado colectivo. En este sentido, es asimilable a la imagen dialéctica que sintetiza el despertar de la conciencia histórica:

El giro copernicano en la visión histórica es este: se tomó por punto fijo “lo que ha sido”, y se vio el presente esforzándose por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable. Pero ahora debe recibir su fijación dialéctica de la síntesis que lleva a cabo el despertar con las imágenes oníricas contrapuestas. La política obtiene el primado sobre la historia. Y, ciertamente, los ‘hechos’ históricos pasan a ser lo que ahora mismo nos sobrevino: constatarlos es la tarea del recuerdo. El despertar es el caso ejemplar del recordar. [...] Lo que quiere decir Proust cuando reordena experimentalmente los muebles, lo que conoce Bloch como la oscuridad del instante vivido, no es distinto de lo que aquí, en el nivel histórico, y colectivamente queda asegurado. Hay un ‘saber aún no consciente’ de *lo que ha sido*, y su afloramiento tiene la estructura del despertar (Benjamin en Hillach, 2014: 664).

En esta indispensable cita de Benjamin, convergen en una “fijación dialéctica” el acto de despertar, como la síntesis de imágenes oníricas contrapuestas, y el recordar, como el afloramiento de “un saber aún no consciente” de lo que ha sido, asimilable al contenido que Monti le confiere a la *imagen estética* (Monti, 1980).

Si en “El narrador” (1936) y en “Sobre algunos temas en Baudelaire” (1939) Benjamin “analiza un proceso epocal en el curso del cual las aspiraciones ‘exteriores’ del hombre tienen cada vez menos oportunidad de ser ‘incorporadas’ a la ‘experiencia’ del hombre individual” (Weber, 2014: 499), en “Experiencia y pobreza” (1933) este proceso había sido asimilado a una “nueva barbarie” que adquiriría un sentido positivo en tanto transformaba la “experiencia del hombre individual”, la *experiencia vivida* manifiesta en las huellas que este deja en su entorno, en esa *verdadera experiencia* que se manifestaba en los objetos vidriados liberados de las huellas subjetivas, objetos en los que “la humanidad se prepara a sobrevivir, si es preciso a la cultura” (Benjamin, 1998:

167-173). La *estética de lo inefable* que aquí postulamos como enlace entre la dramaturgia emergente en la década del setenta y la dramaturgia emergente de la década del noventa está configurada por formas dramáticas que, en efecto, como la narrativa de Nicolai Leskov, como la poesía de Baudelaire, como el arte de Brecht y de la Bauhaus asimilan la tensión entre las aspiraciones exteriores del ser humano y las aspiraciones interiores del individuo.

Por otra parte, en el prefacio de *Origen del 'Trauerspiel' alemán*, Benjamin ensaya una aproximación crítica a la teoría del conocimiento que sirva de base para la construcción de una teoría estética en torno al drama barroco. De esa crítica se desprenden los fundamentos de la antítesis entre conocimiento y verdad que es característica de su pensamiento y que Miguel Vedda (2012: 16) sintetiza en tres puntos: “1) la verdad, a diferencia del conocimiento, está desprovista de intencionalidad; 2) es un ser y no un tener; 3) no es independiente de su manifestación”. La profundización en estos fundamentos resume de manera clara y contundente la concepción que tiene Benjamin del conocimiento.

Para Benjamin, el conocimiento de la realidad externa no puede estar sujeto a las determinaciones de la conciencia. No concibe que la verdad del objeto, en un sentido trascendental, tenga que encontrarse por afuera del mismo; este tiene una existencia que excede al sujeto pero que solo se muestra a quienes se acercan a ella con la perspectiva del enamorado. Benjamin repudia la violencia con la que el idealismo aborda al objeto y, en este sentido, postula un conocimiento que deja afuera a la conciencia reflexiva –al asumir la actitud del enamorado. La expresión de este conocimiento es la lengua paradisíaca, parámetro desde el que Benjamin mide la degradación del lenguaje humano que reduce la relación entre objeto y palabra a una mera convención.

Para el autor del artículo [Benjamin], la lengua del hombre en el Paraíso es la del conocimiento perfecto; Dios crea el mundo a través de una palabra en la que coinciden inmediatamente la esencia verbal y el conocimiento. El hombre, que no fue creado a partir de la palabra, sino del barro, es el innominado al que se le concede el lenguaje, y que debe asumir la tarea de designar a las demás criaturas; con ello opera una *traducción* desde el lenguaje mudo de las cosas al lenguaje del nombre. El pecado original marca la hora de nacimiento del *verbo humano*, en que el lenguaje del hombre pierde su original inmediatez para rebajarse a la condición de herramienta para la comunicación de contenidos externos al propio lenguaje. La palabra que comunica solo en forma exterior es prácticamente una parodia del verbo creador divino; es la ruina del bienaventurado espíritu lingüístico, del espíritu adánico que se encuentra entre el lenguaje divino y el posterior a la caída (Vedda, 2012:7).

Tomando como punto de partida esta distinción entre el verbo divino, el verbo adánico y el verbo humano, Benjamin relaciona el verdadero conocimiento con la misión primera de Adán de redimir a la naturaleza de su mutismo dándole un nombre a las cosas, y la caída, con un segundo mutismo de la naturaleza, en la medida en que el lenguaje, degradado a una mera convención, ya no traduce el lenguaje mudo de las cosas al lenguaje de los nombres. Lo que interfiere entre la cosa y su nombre es el juicio subjetivo, que no es más que la tentativa del hombre de manipular la inmanencia del objeto (Benjamin, 1986: 139-153).

Es en contra de esta manipulación y a favor de un concepto de conocimiento como trascendencia de la subjetividad que construye su teoría del conocimiento: “A tal punto ahonda Benjamin en esta autonomización respecto de la conciencia, que afirma la necesidad de que el objeto –en analogía con lo que ocurre con la revelación mística- se autorrepresente al margen de toda relación con un sujeto [...]” (Vedda, 2012: 16). Asumiendo esa autonomización, Benjamin encuentra en la discontinuidad de los elementos empíricos y en su configuración en una imagen, el trabajo mediador de los conceptos entre el mundo de las ideas y el mundo fenoménico. En la imagen, autorrepresentada en una constelación, los elementos de los fenómenos disueltos por los conceptos se recuperan en tanto extremos. Estas ideas nos permiten abordar la noción de imagen desde una perspectiva que va más allá del nivel de los procedimientos escriturales y nos permiten avanzar en relación a los principios estéticos que habilitan la configuración de imágenes en oposición a la configuración de ideas.

En la constelación que Benjamin construye en torno al *Trauerspiel* encontramos uno de los conceptos más productivos a los fines de nuestra investigación: la alegoría. En la alegoría encuentran su sentido presente la ruina y la calavera, es decir, la mortificación de la naturaleza. Es notable que en las obras de Monti y de autores como Bartís y Veronese, los personajes se presenten fundamentalmente como materia mortificada. La calavera detrás de la máscara es uno de los tópicos más recurrentes en la obra montiana y, en tanto alegoría de la naturaleza mortificada, subyace al carácter objetual de muchos de los personajes que Veronese, Bartís y Tantanian crean en el inicio de sus trayectorias.

Es la alegoría una categoría estética que, en el devenir del pensamiento benjaminiano, se transmuta en un modo particular de conocimiento del mundo que retoma también en sus trabajos sobre la obra de Baudelaire. Como señala Burkhard Linder, tanto en su estudio sobre el *Trauerspiel* como el que realiza sobre Baudelaire,

“las características estéticas de lo alegórico (destrucción de la bella apariencia y expresión de la melancolía) son desplegadas en estrecha unión con una problemática de la época y con la forma de una obra determinada” (2014: 18). Esta estrecha unión de lo alegórico con la realidad y con la forma artística lleva a una definición de la alegoría como forma genuinamente filosófica que se manifiesta en la escritura y el pensamiento de Benjamin. Las imágenes de pensamiento alegóricas constituyen un modo dialéctico de acceder al conocimiento del mundo desde su transitoriedad: por eso, es fundamental atender al valor cognoscitivo que Benjamin le asigna al fragmento. El estudio de las citas –una de las formas que adquiere el fragmento- y de su montaje resulta indispensable al momento de explicar la función de las *constelaciones discursivas* dentro de una estética materialista. Así, resulta que el alegorista dispone de un conocimiento que no puede separarse de su doble carácter destructivo/constructivo. La alegoría, como forma estética y como pensamiento, destruye y desmonta la ilusión en las que el lenguaje convencional –expresión de la conciencia subjetiva- tiene atrapadas a las cosas. Las degrada a fragmentos, única posibilidad de que las cosas se hagan presentes en su singularidad, es decir, que hablen por sí mismas. En el montaje de fragmentos se “borran las huellas” de subjetividad en las cosas: esas huellas que tienen en el interior burgués su quintaescencia¹⁴. En este sentido, para Benjamin lo esencial del arte alegórico es que deja que las cosas impriman sus huellas en el hombre, aunque sea la huella de su transitoriedad. La relación de los sujetos con los objetos y la relación del lenguaje con las cosas constituyen dos ejes de nuestra investigación para cuyo abordaje resulta fundamental seguir este trayecto que el concepto de alegoría sigue en la obra benjaminiana.

Finalmente, el concepto de historia está cifrado, como sabemos, en uno de sus últimos textos: “Tesis de filosofía de la historia” (1955). Allí, Benjamin alcanza un poder de síntesis tal que le permite condensar todo el desarrollo de su pensamiento en la figura del “historiador materialista”. Así se piensa en tanto hacedor del *Libro de los pasajes*, y es esa mirada historiográfica la que desprende de sus trabajos sobre el *Trauerspiel* alemán y Baudelaire: “Para Benjamin era un hecho probado que la historia del arte o la historia de la literatura ‘no existen’ como disciplinas independientes, sino

¹⁴ En el *Libro de los Pasajes* hay un apartado dedicado al interior y a la huella entendida como el modo burgués de habitar ese interior. A modo de ejemplo, citamos una de las tantas reflexiones que Benjamin hace en torno a este motivo: “Los estuches, las sobrecubiertas y las fundas con las que se cubrían los enseres domésticos burgueses del siglo anterior, eran procedimientos para recoger y custodiar las huellas” (Benjamin, 2013: 244).

solo como un factor de ‘un factor de la historia general’” (Bolle, 2014: 529). No cabe duda de que Benjamin piensa las formas artísticas en lo que estas aportan al conocimiento de la historia en general y, en este sentido, se preocupa por estudiar aquellas en las que “lo insignificante”, “lo marginal”, “lo limítrofe” perduran como contenido de verdad. Eso es lo que Benjamin encuentra en la obra de su amigo Bertolt Brecht, cuando establece la analogía entre la mirada distanciada del espectador del teatro épico y la mirada distanciada del historiador materialista. En este punto, el concepto de historia benjaminiano une dos frentes contra los que su pensamiento se alza: el culto clasicista de lo bello, que tiene su expresión en el símbolo, y la concepción temporal como causalidad, base de la idea de la historia como progreso. Por eso, como señala Miguel Vedda, su ya famosa distinción entre símbolo y alegoría se entiende tomando como punto de partida la categoría de tiempo (2012: 36-42). Las correspondencias que años más tarde reconoce entre la degradación del hombre en la secularización barroca y la que sufre en la sociedad moderna y capitalista tienen que ver también con esta distinción que a nosotros nos permite preguntarnos por qué “el teatro más vivo, más interesante que se hace hoy en Buenos Aires (y que ha empezado a resultar tan apetitoso como exótico a los ojos latinoamericanos y europeos, sobre todo a los alemanes) es un teatro que huye del símbolo como de la peste” (Sprengelburd, 2005: 236-237). Esta fuga del símbolo ha sido explicada desde diversos marcos conceptuales entre los cuales uno de los más recurrentes es el paradigma del “teatro posdramático”¹⁵. Para nosotros, sin dudas, es la noción benjaminiana de alegoría la que nos permite explicar esa fuga del símbolo a la que se refiere Sprengelburd.

En la filosofía de la historia que Benjamin tiene en mente también juega un rol fundamental su teoría del conocimiento, indisociable de la dinámica destrucción/construcción. A la “reconstrucción” lineal que el conocimiento historicista hace del pasado, Benjamin opone el trabajo del historiador materialista que “debe destruir la representación del tiempo continuo para hacer perceptible la dimensión salvadora de la historia. Para construir un estado de cosas histórico, debe asumir un papel destructivo” (Ardersson, 2014: 361). Este carácter constructivo/destructivo Benjamin lo ve en el historiador y también en el artista cuando estos asumen una perspectiva materialista.

¹⁵ Para la noción de “teatro posdramático” remitimos al ya canónico texto de Hans-Thies Lehmann (2013).

Y aquí llegamos a un punto que atraviesa todos los aspectos del concepto de historia benjaminiano: la correspondencia que desde la primera tesis sobre la historia Benjamin establece entre historia y teología. La comprensión materialista de la historia es para Benjamin indisoluble de una perspectiva mesiánica, puesto que desde ella la sociedad sin clases se define no “como el fin último del progreso de la historia” sino como “su interrupción tan a menudo malograda y finalmente realizada”. En ese contrapunto entre progreso e interrupción, la destrucción revolucionaria se cruza con la idea de redención.

De este modo, le sería “devuelto al concepto de sociedad sin clases [...] su genuino rostro mesiánico”. Este concepto de revolución como interrupción se revela por su parte como “secularización” de un modelo teológico, de la representación de redención apocalíptica [...] (Pangritz, 2014: 1212).

Pero como el mismo Benjamin señala una y otra vez, conviene que la teología permanezca oculta: “La ‘desaparición’ de la teología, el juego del escondite del ‘hombrecito jorobado’ pequeño y feo, dentro de la teoría crítica de la sociedad sería, de acuerdo con esto, su verdadera tarea mesiánica, que debe contribuir a la victoria del materialismo histórico” (Pangritz, 2014: 1206). Será la perspectiva mesiánica la que aporte una “lectura mágica” del mundo que no solo le dé sentido a las semejanzas sensoriales entre la escena y el mundo sino también a las *extrasensoriales* que, a nuestro entender, constituyen el verdadero sostén significativo tanto de las obras de Monti como de las de los autores de los noventa que incluimos en nuestro corpus.

Después de llevar adelante un relevamiento de las críticas que recibe Benjamin en su intento por fusionar teología y materialismo histórico, Susan Buck-Morss interpreta que la teología funciona para Benjamin como un eje de la experiencia filosófica, es decir, de la *verdadera experiencia*. Para la investigadora, Benjamin toma una posición que recupera el carácter antihistoricista del método hermenéutico de la Cábala; apela a esa fuerza mesiánica que constituye “un puño firme, aparentemente brutal” capaz de arrancar los objetos históricos de su contexto y hacerlos significativos en tanto “actuales”. En este sentido, los elementos del mito arcaico funcionan como “claves para descifrar aquello que es absolutamente nuevo en la modernidad, es decir, su potencial real para lograr una sociedad sin clases” (Buck-Morss, 1989: 274). Esta visión, dice Buck-Morss, no es religiosa sino política, y por eso Benjamin puede cruzarla con el método que el marxismo le proporciona para analizar el devenir histórico empírico de la modernidad. Benjamin encuentra en el montaje –principio

constructivo de su proyecto de los pasajes- un modo de construcción en el que el significado teológico de las imágenes históricas, puesto en términos filosóficos-políticos, puede leerse como detención:

No solo el movimiento de las ideas, sino que también su detención forma parte del pensamiento. Cuando este se para de pronto en una constelación saturada de tensiones, le propina a esta un golpe por el cual cristaliza en mónada. El materialista histórico se acerca a un asunto de historia únicamente, solamente, cuando dicho asunto se le presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer, o dicho de otra manera: de una coyuntura revolucionaria en la lucha a favor del pasado oprimido (Benjamin, 1998: 190).

La detención mesiánica es la puerta de entrada para “un tiempo pleno, <tiempo-ahora>” en el que el presente cita al pasado en la cristalización de una imagen dialéctica o, en términos de Monti, en una imagen estética.

III.

Como ya señalamos, son tres las formas dramáticas de la *estética de lo inefable*: las *fantasmagorías escénicas*, la *dialéctica de lo animado y de lo inerte* y las *constelaciones discursivas*.

1. *Fantasmagorías escénicas*

El término fantasmagoría designa fundamentalmente una técnica asociada al desarrollo de la imagen en el siglo XIX. Esta consistía en la proyección, a partir del uso de un fantoscopio, de un desfile de fantasmas. Su creador fue el belga Etienne-Gaspard Robertson, quien se encargaba de realizar espectáculos que fueron muy populares a fines del siglo XVIII. Margaret Cohen, enlazando esta técnica con las producciones culturales de fines de siglo XIX, destaca la manera en la que Benjamin, un observador agudo de las tecnologías de la imagen, utiliza este término en en *Libro de los pasajes* y en los ensayos de 1935 y 1939 que constituyen las dos versiones resumidas de su proyecto inconcluso. Cohen identifica la tendencia benjaminiana que opone el sueño a la fantasmagoría como expresión de los productos de la cultura de la mercancía en el siglo XIX. Asocia esta tendencia a una teoría de la ideología –de la transposición ideológica de la realidad material del mundo mercantil- que desplaza la atención de las fantasmagorías mistificadoras a las fantasmagorías críticas –iluminadoras. Las primeras se acercan a lo que el marxismo define como falsa conciencia; las segundas, a una

actividad crítica que se apropia de los mecanismos ilusionistas de la transposición ideológica “para fines ideológicamente perturbadores” (Cohen, 2010: 126). En el modo en que Benjamin entiende las fantasmagorías hay implícito un concepto de la historia que, fiel a su estilo, Benjamin dejará cifrado en sus “Tesis de filosofía de la historia”¹⁶.

Hablar de *fantasmagorías escénicas* en el teatro argentino de fines del siglo XX equivale a encontrar aquí y ahora la mirada productivo-destructiva sobre la historia que animó el centro de Europa en las primeras décadas. El teatro de los noventa, al igual que el teatro de Ricardo Monti, evidencia escénicamente que la temporalidad no constituye una lógica lineal en la que los acontecimientos se acomodan causalmente sino una lógica de montaje en la que acontecimientos lejanos entre sí se relacionan, sin continuidad, en una detención dialéctica. Para comprender esta lógica es necesario profundizar en el modo en que determinados acontecimientos, personajes u objetos de las obras abordadas son arrancados del continuum de la historia y adquieren un significado que no se muestra como el hito coherente de una línea histórica sino como una configuración fantasmagórica.

2. La dialéctica de lo animado y lo inerte

La dialéctica es, en su significación original, un proceso de conocimiento cuyo elemento vital es el enfrentamiento entre antítesis. Se trata esencialmente de un despliegue temporal en el que dos puntos extremos interaccionan de modo que uno profundice aspectos del otro, que lo esclarezcan y valoren en su oposición. Por lo general, el conocimiento se piensa como una forma de relación del sujeto con los objetos que constituyen el mundo, la búsqueda de un acuerdo entre la conciencia reflexiva del sujeto y la realidad del objeto. Sin embargo, promediando el siglo XX, aparece cada vez con más firmeza la idea de que no es la coincidencia entre sujeto y objeto lo que constituye conocimiento sino el desajuste entre el pensamiento subjetivo y el ser objetivo. Ese desajuste no se hace visible en el manejo de las grandes categorías que organizan el

¹⁶ Rolf Tiedemann lo sintetiza muy bien en la introducción que hace en su carácter de editor del *Libro de los pasajes*: “El siglo también trasciende siempre dialécticamente ‘el antiguo orden social’ en las fantasmagorías de su cultura. Como ‘símbolos del deseo’, los pasajes e interiores, las salas de exposición, los panoramas son ‘restos de un mundo onírico’ soñado; sueños blochianos hacia adelante como anticipación del futuro: ‘Cada época no solo sueña la siguiente, sino que se encamina soñando hacia el despertar. Lleva su final consigo’. Buscando definir así como promover este final de la cultura burguesa en decadencia, el pensamiento dialéctico se convirtió para Benjamin en ‘el órgano del despertar histórico’ (GS, 5: 59)” (Tiedemann, 2010: 305).

pensamiento sino en los detalles aparentemente insignificantes que se desprenden de la observación de lo que llama la atención por particular y extraño en el mundo concreto.

La tendencia de Benjamin a la minucia o el detalle constituye un modo de acercarse a los fenómenos desde su “existencia corrompida” y no desde su “existencia idealizada” y hace que sus reflexiones adquieran muchas veces la forma de glosas de una realidad en un intento, como dice Tiedemann, de arrebatarse a lo concreto y lo particular su secreto sin que medie teoría alguna (2010: 291). Una interpretación y sistematización de esa metodología, que para muchos que conocían a Benjamin era más un rasgo de carácter que un modo de análisis (Buck-Morss, 2012: 184-185)¹⁷, pueden encontrarse en algunos aspectos clave de la dialéctica de la negatividad. Para Theodor Adorno, a diferencia de Hegel, la dialéctica constituye una lógica de acceso al conocimiento que parte de un principio de no identidad entre los conceptos que describen la realidad y esa realidad que describen (Adorno, 2013: 164-181). Así, el objeto no es ni el concepto ni la realidad en sí mismos, es la referencia crítica que resulta de la negación de uno en el otro. En este sentido “como en Kant, las antinomias de Adorno permanecían antinómicas, pero a causa de los límites de la realidad más que de los de la razón” (Buck-Morss, 2011:167). En esta línea de pensamiento, entonces, el objeto no puede ser abordado como algo “dado” inmediatamente en la experiencia o algo “conocido” totalmente por medio de la razón. Hay en los objetos “una verdad inintencional” que escapa a la red conceptual que el pensamiento idealista identifica como totalidad, verdad que se observa en el acercamiento a “lo particular concreto”. Partiendo de “la verdad inintencional” y “lo particular concreto” puede darse el pasaje de la dialéctica idealista a la dialéctica materialista (Adorno, 2013). Lo que Benjamin le aporta a ese desplazamiento es “una mirada microscópica” que hace posible extraer de los fenómenos un significado que no será una ley general sino una condición particular que explica ese fenómeno en su determinación histórica. En *Calle de dirección única* (1928), la mirada de Benjamin “se dirige a lo marginal y a lo olvidado, y se encuentra fascinado por el oculto poder iluminador de los objetos culturales aparentemente insignificantes como los libros para niños (de los cuales era ávido coleccionista) y objetos kitsch” (Richter, 2010: 243). Se trata de una mirada que no busca el saber en los

¹⁷ Susan Buck-Morss señala “el análisis microscópico” como un método que aparece tempranamente en los trabajos de Benjamin. “Un esbozo de este método en su forma premarxista fue presentado por Benjamin en *Ursprung des deutschenTrauespiels* (1927), aplicado a la crítica literaria. Aquí los fenómenos eran textos históricos y no objetos naturales: la “idea” del drama barroco era “decodificada”, no a partir de la disposición de platos y tazas, sino de los extremos y a menudo contradictorios elementos contenidos en los textos de dichos dramas (Buck-Morss, 2012: 187).

lugares culturalmente legitimados sino en lo descartado por la cultura. De ahí su fascinación por los pasajes, esos espacios que para la década del veinte constituían un depósito invaluable de estos descartes:

Desnudos torsos de muñecas con cabezas calvas esperan su pelo y su vestido. Verde rana y rojo coral, los peines nadan como en un acuario, las trompetas se vuelven conchas, las ocarinas pomos de paraguas, hay alpiste en las cubetas de la cámara oscura. Tres sillas de felpa con tapete de ganchillo tiene el vigilante de la galería en su garito, pero al lado hay una tienda vacía, de cuyo inventario solo quedó el letrero, que pretende comprar dentaduras de oro, de cera y rotas (Benjamin citado en Hillach, 2014: 653).

De la significativa descripción que hace Benjamin de la decadencia de los pasajes parisinos, se desprende un aspecto, solo perceptible para una mirada “microscópica” capaz de detenerse en lo que a simple vista parece intrascendente: la extraña, casi irreal, superposición que empieza a darse entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo animado y lo inerte. Atendiendo a imágenes como la que describe en esta cita y cruzándolas con su teoría de la alegoría, Benjamin llega a la conclusión de que la historia se nos aparece concretamente como mortificación del mundo de las cosas, es decir, como naturaleza transitoria (Buck-Morss, 1989: 181-226). Tenuemente en las obras de Monti y con contundencia en los autores que surgen en los noventa, la subjetividad empieza a ser percibida como una relación de fuerzas entre lo animado y lo inerte que tiene su correlato en el procedimiento de la manipulación.

3. *Constelaciones discursivas*

El sentido del término *constelaciones* proviene ante todo del uso que de él hace la astronomía: "agrupamiento arbitrario de estrellas". Quizá lo que haya llamado la atención de Benjamin haya sido, justamente, esa arbitrariedad que permite establecer conexiones entre los diversos patrones de producción y reproducción material y cultural y darle sentido a esa escritura en el cielo, a los agrupamientos novedosos que surgen de esas conexiones. En la primera mitad del siglo XX, en el valioso intercambio que se da entre pensamiento filosófico y producción artística en la Alemania del período de entreguerras, Benjamin descubre las posibilidades que este término tiene al momento de nombrar nuevos modelos de representación estética y filosófica. Las *constelaciones* toman la forma, entonces, de una teoría de la ideas en *Origen del 'Trauerspiel' alemán*, trabajo que, como señala Miguel Vedda (2012), resume todas las líneas que se abren en

la obra temprana de Benjamin, que van del análisis estético y político a la filosofía del lenguaje y a la teoría del conocimiento (2013: 5-51). Es evidente que para cuando el autor del *Libro de los pasajes* comienza a frecuentar a Bertolt Brecht, la noción de *constelación* ya estaba en su pensamiento; sin embargo, no hay dudas de que el interés por las tesis dramáticas de este último acompañó la evolución de un concepto que aparece de diversas maneras, estructural o temáticamente, en muchos de sus ensayos, al punto que el proyecto que lo acompaña en los últimos años de su vida –el *Libro de los Pasajes*– puede ser entendido como una *constelación* (Buck-Morss, 1989: 65-74), al igual que la teoría del distanciamiento en el teatro épico didáctico (Brecht, 2004: 159). Por lo demás, el concepto resultó lo suficientemente atractivo como para llamar la atención de su discípulo más destacado, Theodor Adorno, quien lo utilizó como categoría central en su búsqueda de un pensamiento estético filosófico materialista (Adorno, 2013: 363-382).

Para nosotros, la intención filosófica de considerar conjuntamente cosas dispersas o muy alejadas entre sí que guía el pensamiento benjaminiano es asimilable a la intensión artística de establecer redes de relaciones entre los discursos que fragmentariamente componen la cultura. La noción de *constelaciones discursivas* señala el valor materialista que tienen el fragmento discursivo y el recurso del montaje en el teatro de Ricardo Monti pero también en el teatro de Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanian. En la forma de las *constelaciones discursivas* se recupera el reconocimiento del texto como dispositivo intelectual de producción de sentido (Lotman, 1996: 91-109). Para la configuración de las imágenes estéticas se seleccionan y ensamblan elementos discursivos heterogéneos en un lenguaje que desafía la causalidad como sostén de la comunicación. En el desarrollo del conflicto prevalece la tensión entre lógicas diversas: en el contexto del teatro de Monti la primera de estas tensiones es la que se da entre el orden histórico y el orden metafísico cuya conjunción es clave en el desarrollo de una *estética de lo inefable*. El texto dramático se construye, entonces, a partir de *correspondencias*¹⁸ que

¹⁸ Recuperamos la definición de *correspondencia* que elabora Raymond Williams en su lectura del trabajo de Benjamin sobre Baudelaire: “Walter Benjamin, tomando el término de Baudelaire lo utilizó para describir ‘una experiencia que procura establecerse a prueba de crisis. Esto solo es posible dentro del reino del ritual.’ El verdadero proceso de la producción del arte es entonces la cristalización de tales experiencias por medio de dichos métodos. Su presencia y su autenticidad pueden ser reconocidas mediante lo que Benjamin denomina su ‘aura’. Una definición de este tipo puede mantenerse en un nivel subjetivo o puede movilizarse hacia la abstracciones corrientes del ‘mito’, del ‘inconsciente colectivo’ o de la ‘imaginación creativa’. Benjamin lo movilizó en el sentido de estas últimas alternativas; sin embargo también lo extendió en forma crucial, al ‘proceso histórico’, en una relación particular con su

se tienden entre elementos discursivos heterogéneos para componer una imagen en la que se entrecruzan, como en el ritual, como en la celebración, contenidos de experiencia pasados y presentes. El sentido no se constituye, entonces, en una progresión de acontecimientos e ideas ni en una deconstrucción de discursos sino en la configuración de la experiencia a partir de fragmentos textuales dispersos.

Es esta operación, creemos, la que distingue la obra de los autores que nos interesa analizar respecto de otros que efectivamente se proponen encontrar una forma dramática para las “pequeñas historias” que empiezan a hacerse visibles por doquier. Las *constelaciones discursivas* niegan la totalidad pero no por eso tienden a la expresión de la nada, por el contrario, se ubican en uno de los problemas clave del arte moderno: la relación entre la imagen, el fragmento y la totalidad¹⁹.

En la década del noventa, en la proliferación de poéticas dramáticas habitualmente asociadas al pensamiento posmoderno, *las formas de lo inefable* persisten y muestran la vigencia de una concepción materialista del arte que tiene la experiencia como punto de partida y la imagen estética como modo de expresión. Daniel Veronese, Alejandro Tantanian, Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Ricardo Bartís, entonces, no renuncian a la fuerza expresiva que guardan las nociones modernas, pero las abordan con una sofisticación estética a la que ni la crítica teatral ni el público argentino estaban acostumbrados. Así, la crítica justifica esa sofisticación relacionándola, por un lado, con la deconstrucción y la desintegración de esas nociones (Libonati y Aisemberg, 2000: 77-88; Pellettieri, Rodríguez, 2008: 9-28) y, por otro lado, con una sincronización global y con la multiplicidad de universos poéticos que es su correlato. Si en la superficie de la llamada posmodernidad las discusiones en torno a la función del arte se diluyen en “una coexistencia pacífica, no beligerante de micropoéticas y microconcepciones estéticas” (Dubatti, 2000: 34), en muchos y diversos textos dramáticos persiste implícitamente la polémica respecto de las posibilidades materiales del arte que no son sus posibilidades de intervención en la realidad sino sus posibilidades en tanto realidad en sí mismo; para decirlo con Monti, en tanto *realidad iluminada*²⁰.

comprensión de las condiciones sociales y materiales cambiantes que presenta el verdadero trabajo artístico” (Williams, 2009: 142).

¹⁹ Vemos en estos autores, por un lado, la permanencia de una preocupación por la noción moderna de “imagen” como montaje de fragmentos; por otro lado, el interés por enfatizar un conocimiento del mundo en sus fragmentos y no en su totalidad.

²⁰ Nos detendremos en este particular modo de caracterizar la escena en el inicio del capítulo I.

Encontramos en las *formas de lo inefable* un enlace estético-ideológico entre el teatro de Ricardo Monti y la llamada “nueva dramaturgia” que emerge en los noventa. El problema es que para explicar ese enlace tendremos que abordar estas producciones desde un entramado conceptual materialista que es indispensable si se quiere comprender el modo en que la dramaturgia argentina supera las polémicas realismo/neovanguardia y modernidad/posmodernidad que funcionan como mojones inamovibles en la configuración de su historia.

IV.

En relación con la estructura y organización de la tesis, en la Primera Parte nos proponemos fundamentar el carácter materialista de la dramaturgia de Monti y las formas dramáticas que configuran lo que llamamos *estética de lo inefable*. En el Capítulo I nos ocupamos de definir y caracterizar las categorías y conceptos desde los cuales se configura su particular concepción del lenguaje dramático en el contexto de la dramaturgia argentina moderna. En el Capítulo II abordamos la producción dramática de Monti en tanto *formas dramáticas de lo inefable* (es decir, como *fantasmagorías escénicas, dialéctica de lo animado y de lo inerte y constelaciones discursivas*) que permiten vincular su obra con la producción de autores que se dan a conocer en la “multiplicidad” de la práctica dramática de los años noventa.

La Segunda Parte indaga en las formas estéticas de lo inefable como los ejes en torno a los cuales se configura la singularidad del teatro emergente de los años noventa. El Capítulo III aborda en términos de *fantasmagorías escénicas* la particular dramaturgia que se desprende del proceso creativo que lleva adelante el director Ricardo Bartís. El Capítulo IV estudia la relación de los sistemas escénicos objetuales y la escritura de Daniel Veronese en función del procedimiento de la manipulación como la relación *dialéctica de lo animado y lo inerte*. El Capítulo V se detiene en las producciones dramáticas que Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanian realizan en el marco del colectivo de autores Caraja-jí para estudiarlas en tanto *constelaciones discursivas*.

Dado que el objetivo de nuestro trabajo es estudiar la concepción materialista que vincula a todos estos autores con Ricardo Monti, abordamos sus producciones privilegiando la forma dramática que en cada caso determina esa concepción de manera dominante, aunque no exclusiva. Así, si bien en Bartís privilegiamos el estudio de las *fantasmagorías escénicas*, también nos detendremos, cuando lo consideramos

necesario, en las formas de la *dialéctica de lo animado y lo inerte* y en las *constelaciones discursivas* como componentes de su estética. Esto es extensivo a Veronese, Daulte, Spregelburd y Tantanian.

Primera Parte

Ricardo Monti: la estética de lo inefable

Capítulo I. Estética de lo inefable

1. Una realidad intensificada

Me llevaron a ver una obra de teatro comercial en el teatro *Variedades* de Constitución. Mi primera sorpresa fue conocer la oscuridad total. Y luego, cómo esa oscuridad se rajaba con la apertura del telón y aparecía ese espacio inmensamente iluminado. Realmente para mí fue algo inolvidable. *Era la realidad, una especie de realidad más iluminada, de sobre-realidad que me capturó de inmediato.* Y esa fascinación estuvo desde siempre, inclusive determinando el teatro que yo pretendo lograr. No sé si en el sentido de los contenidos, sino en el sentido de esa sobre-realidad. *Esa realidad intensificada.* (Monti, 2002: 51)

La anécdota con la que Ricardo Monti ilustra su primer encuentro con la escena teatral cristaliza de manera nítida y contundente el supuesto en el que funda su dramaturgia: la escena teatral no “ilumina” la realidad, *es ella misma realidad iluminada.* Haciendo un uso particular de la *metáfora de la luz*²¹ -que será recurrente en su obra- Monti trasmuta la naturaleza de la producción dramaturgica que acompaña al teatro de arte porteño²²: la escena no es *una idea iluminadora* sobre la realidad sino una *realidad que se muestra a sí misma.* En este cambio subyace una cuestión determinante para la teoría del arte del siglo XX que en lo que respecta al teatro argentino no ha sido abordada como tal: la ya mencionada tensión entre una perspectiva idealista y una perspectiva materialista.²³ Al referirse a la escena como una *realidad iluminada*, Monti, en un gesto fundante, pone el acento en la naturaleza material del proceso de significación: en su breve descripción la escena no es la *representación* de la “realidad”, es su *intensificación.* ¿Qué es lo que en el arte se intensifica *de* la realidad? Aquellos aspectos que permanecen inenunciados

²¹ En el inicio de la mayoría de sus obras, la iluminación remite a la rasgadura de la oscuridad como origen material de la escena; la “luz” funda un espacio cuya lógica es independiente de la lógica racionalista: “Este hueco ardiente es mi dominio. Aquí armo y desarmo mis juegos” dice el personaje “Teatro” al inicio de *Historia tendenciosa de la clase media argentina,...* (Monti, 1972: 7), “Lux in tenebris” es la expresión con la que se abre *Una pasión sudamericana.* La metáfora de la luz evoca simultáneamente varias tradiciones: el platonismo, el iluminismo del siglo XVIII, el génesis bíblico, el misticismo judaico, la intuición poética de los románticos, pero también imágenes provenientes de la naturaleza, un relámpago, o de la tecnología, el flash de una cámara fotográfica, tradiciones que Walter Benjamin recupera sobre todo en relación con la imagen dialéctica.

²² La historiografía teatral argentina llama *teatro de arte* a una línea que se afirma promediando década del setenta y que, sin abandonar el precepto de la escena libre, recupera los parámetros estético-ideológicos del teatro independiente (1930-1969) en un proceso de profesionalización. *Teatro abierto '81* es consecuencia de ese movimiento que lleva a los artistas a organizarse con el fin de defender sus fuentes de trabajo, los teatros, apelando sobre todo a una estilización del teatro realista tradicional (Pellettieri, 2001: 95-98).

²³ Un recorrido sustancial por los conceptos y categorías que definen esta polarización y algunas de sus tensiones lo encontramos en la “teoría cultural” de Raymond Williams (1981, 2009).

para la conciencia reflexiva: para Monti, el teatro permite acceder a la comprensión de una realidad que no es idéntica a la razón:

Creo que el “realismo” abarca un continente mucho más amplio que el “costumbrismo” o el “naturalismo” costumbrista. Yo creo [...] que soy un autor realista. Lo que sucede es que incluyo dentro de la realidad indagada otras zonas que no son de lo cotidiano [...] me introduzco en una zona interna del individuo, en el laboratorio de ideas del individuo, en la fábrica de sueños. Pero esto también es una zona de la realidad. Como es real también el inconsciente [...] (Monti citado en Villagra, 2010).

Por eso, la emergencia de la poética de este autor (con el estreno de *Una noche con el Sr. Magnus & hijos*) no debe entenderse como una respuesta estética “novedosa” y “cuestionadora” de los modos en que el realismo reflexivo y la neovanguardia abordaban “los acuciantes problemas del contexto social y político de un país altamente revolucionado y politizado” (Fischer, 2007: 71-77), sino como una transformación radical de los modos causales de relacionar el teatro con la coyuntura política y social. Esa transformación que encuentra su fundamento en los principios de la negatividad, la fragmentariedad y la discontinuidad sitúa a la producción de Monti en un paradigma que se opone a toda forma idealista de representación: no importa si incorpora formas y procedimientos de otras poéticas, lo verdaderamente importante es que esas formas y procedimientos se ponen al servicio de una concepción materialista del teatro.

Esta transformación y los principios que la rigen pueden observarse en la docena de obras que estrena y publica en el transcurso de algo más de tres décadas. Las diversas lecturas críticas de la obra de Monti se han concentrado en la opacidad referencial y en su consecuente ambigüedad semántica: en esta línea de lectura dominante lo “críptico” se convierte en la clave que permite distinguir su singularidad frente a la producción de sus contemporáneos y delimitar su lugar en la historia del teatro argentino.

Sin embargo, ni las lecturas centradas en los aspectos referenciales de la obra de Monti ni las que ponen en primer plano su ambigüedad dan cuenta del modo en que ésta cifra una forma inédita de responder a dos cuestiones ineludibles: la que atañe a la relación del teatro con la realidad y la que se centra en la definición misma del lenguaje dramático, de su naturaleza y función. Se trata, en síntesis, de preguntarse por las similitudes y las diferencias de las concepciones que operan por debajo de los sistemas de procedimientos: la que tiene como principios la totalidad, la identidad y la causalidad (la concepción idealista) y la que ve en la negatividad, en la fragmentariedad y en la discontinuidad del lenguaje las bases de un conocimiento alegórico del mundo a través

del teatro (la concepción materialista). En verdad, lo que su teatro viene a refutar es la *estética de lo comunicable* que el realismo y la neovanguardia desarrollan, entendiendo *lo comunicable* como la herencia idealista del teatro independiente y como el valor canónico del teatro comprometido con la realidad social, como el valor naturalizado en los debates sobre el lugar del teatro en la sociedad y la función del dramaturgo²⁴.

La *estética de lo comunicable* es la que termina definiendo formal, referencial e intencionalmente la obra de autores enfrentados en la segunda mitad de la década del sesenta, pero también la de autores que irrumpen con posterioridad, en los primeros años de la década del setenta, con el auge del llamado “teatro político”. Es este paradigma instituido en el teatro argentino contemporáneo como criterio de validación el que Monti viene a reemplazar por un nuevo paradigma. No es que Monti oponga a la transparencia de lo comunicable la opacidad de lo críptico: en última instancia, lo críptico no sería otra cosa que una forma más opaca de lo comunicable igualmente atravesada por la lógica idealista de lo simbólico –hay que ahondar para entender qué es lo que se está comunicando, descifrar en términos simbólicos la lengua encriptada. Lo que cambia sustancialmente es la naturaleza y función del lenguaje dramático: frente a la identificación de este con un reflejo idealista que garantice el compromiso *iluminador* con la realidad inmediata, Monti afirma la materialidad *iluminada* como el impulso inicial de su teatro y de ella deriva la posibilidad de formular escénicamente “la experiencia del hombre en la Historia” (Monti en Driskel, 1979: 48), experiencia sobre la que funda la *estética de lo inefable*.

Los cambios que la *estética de lo inefable* opera en el lenguaje dramático son muchos y, de alguna manera, justifican los diversos abordajes que la producción montiana ha suscitado. Uno de los primeros trabajos que se ocupa de analizar la *opera prima* de esta autor destaca su condición de “teatro político” al tiempo que la sitúa en el marco de las transformaciones que el realismo argentino va operando a principios de la década de 1970. Así, en un capítulo titulado “Los parricidas: Monti y Gentile”, que notoriamente es el que cierra su libro *Realismo y teatro argentino* (1973), Néstor Tirri realiza un análisis comparativo de las formas dramáticas e inevitablemente políticas que adquiere el parricidio en *Una noche con el señor Magnus & hijos* de Ricardo Monti y en

²⁴ Un ejemplo muy concreto de la actualidad del valor canónico de *lo comunicable* podemos encontrarlo en la polémica que en mantienen Griselda Gambaro y Rafael Spregelburd a propósito del cuestionamiento que este último hiciera en una nota publicada en la revista *Ñ* (29 de abril y 5 y 12 de mayo de 2007) al mandato de *comunicar* “lo importante” como un modo de compromiso del teatro con el presente inmediato.

Hablemos a calzón quitado de Guillermo Gentile [1969]. Este eje va a ser retomado unos años más tarde para conformar un arco que podría definir la relación entre el teatro de los 70 y los 80: del parricidio al filicidio (Trastoy, 1987). En las cuatro obras que Ricardo Monti estrena entre 1977 y 1989 profundiza los procedimientos que más desconcierto causaban en sus primeras obras; *Visita* [1977] (1977, 2008), *Marathon* [1980] (1981, 2008), *La cortina de Abalorios* [1981] (2008) y *Una pasión sudamericana* [1989] (1989, 2005) son los textos en los que los cambios que la escritura de Monti opera en el lenguaje dramático se cristalizan en una poética de lo inefable. A esta consolidación, la crítica responde con el desarrollo de trabajos que se ocupan fundamentalmente de aspectos estilísticos: Peter Podol (1980) analiza el componente surrealista y grotesco en las obras de Monti, mientras que el historiador de teatro Luis Ordaz (1981) analiza comparativamente el uso de símbolos en *Marathon* y *El viejo criado*. Perla Zayas de Lima (1983), por su parte, cita a Monti como paradigma del neorrealismo y traza un camino que va de Gorostiza a este autor. Recién a finales de la década del ochenta, aparecen trabajos que abordan su obra de un modo más integral, atendiendo a los procedimientos dramáticos que constituyen una poética particular (Monteleone, 1987); a su lugar en el sistema teatral argentino (Pellettieri, 1989); a los modos de representación que se desprenden de su escritura (Sagasetta, 1989). Para el momento del estreno de *Una pasión sudamericana*, quedaba claro que la dramaturgia montiana traía consigo desplazamientos en el sistema teatral argentino que implicaban mucho más que haber tratado de eludir la censura con un estilo críptico.

Lo inefable en Monti es la asimilación dramática del contenido histórico y del contenido metafísico de la existencia. Su teatro da forma plena a un cambio que admite que, desde el nivel más profundo de la existencia humana, ingresen “las fuerzas inexpresables” que inevitablemente se conjugan con las fuerzas históricas. Para Monti la conjunción de estas fuerzas es aprehensible únicamente en imágenes que, trascendiendo la conciencia del sujeto, lleguen a hacer visible el momento en el que las experiencias colectivas se entrecruzan con las experiencias individuales:

Considero válido un material artístico cuando siento que lo que he tocado en mi introspección me atañe no solamente a mí, sino también a los otros. Hay experiencias personales que solamente tienen importancia para uno. Pero hay otras que son comunes a todos, o que de alguna manera resumen la experiencia del hombre en la Historia. La angustia ante la muerte, por ejemplo, o el deseo de infinito, no es una experiencia válida solamente para mí; está de alguna manera latente en todos. Para mí el material artísticamente válido es aquél que trasciende mi yo individual” (Monti citado en Driskell, 1979: 6).

De esta manera, la *estética de lo inefable* puede ser explicada en términos materialistas, puesto que postula la verdad de un mundo que excede la conciencia racionalista y a la que, por lo tanto, no se puede acceder más que distanciando los contenidos de esa conciencia, es decir los conceptos, para dar lugar a las imágenes que condensan la *verdadera experiencia*:

Podés tener de pronto la sensación de “me gustaría escribir tal idea”. Pero es muy raro que se te haya ocurrido escribir sobre tal idea si no ha habido una imagen previa. Puede ser una imagen que no detectaste, incluso. Pero aun en el caso de que haya un concepto aparentemente previo, si vos no lográs bajar ese concepto a la tierra de la imagen, de alguna manera va a quedar solo el concepto. Y el arte no procede por conceptos. Procede por imágenes (Monti en Pacheco, 1996: 30).

Es preciso, entonces, hacer notar la diferencia existente entre la noción de *imagen* montiana y aquella que el realismo reflexivo sostiene y la neovanguardia incorpora en su evolución:

El realismo en la teoría del conocimiento implica una actitud de afirmación a la par del ente (objeto) y de la conciencia (sujeto), sostener que ambos poseen ser. Sucede que entre el objeto y el sujeto hay una distancia que se disipa a partir de una actividad de relación: el conocimiento. En esta actividad de relación, el objeto aparece en la conciencia como representación, como imagen. Se trata, entonces, de partir de una comparación de dicha imagen del objeto con el objeto en sí y sus cualidades para obtener un criterio de verdad. La verdad deberá definirse según la fidelidad de la imagen al objeto (Pellettieri, 1997: 110).

Lo que la cita precedente sintetiza es el carácter idealista de una imagen (representación) cuyo valor de verdad es subalterno de un concepto de conocimiento entendido como la identidad entre la conciencia subjetiva y la experiencia objetiva. Contrariamente, la obra de Monti señala que “la existencia espiritual del hombre es la lengua misma, el hombre no puede comunicarse *a través* de ella sino solo *en* ella. La síntesis de esa totalidad intensiva de la lengua como esencia espiritual del hombre es el nombre” [la cursiva es nuestra] (Benjamin, 1986: 142). Dándole un nombre, traduciendo a un lenguaje material la *imagen*, el escritor salva del silencio experiencias que no están a disposición de la conciencia en la realidad inmediata sino en lo profundo de su propia constitución, por ejemplo, la angustia frente a la muerte²⁵.

²⁵ En una entrevista Monti relata el descubrimiento que significó para él ver que detrás de las imágenes de *Marathon* se encontraba el efecto de la muerte reciente de su padre: “[Marathon] está directamente ligada con la muerte de mi padre. Esto lo veo ahora, desde el hoy. Y está ligada no solamente por la época en la que fue escrita sino por la temática recurrente interna. Es una obra sobre la muerte, pero también se liga con el tema de la muerte durante el Proceso, con la cuestión de sobrevivir a toda costa, con el valor de

2. La otra polémica: materialismo vs. idealismo

En “Algunas sugerencias”²⁶, el paratexto que escribe para la primera edición de *Una noche con el señor Magnus & hijos* [1970] (1971), Monti se refiere a la escenografía, al maquillaje, a la actuación y a la música que *deberían* emplearse en la puesta en escena de la obra. Se trata de indicaciones precisas que plantean fundamentalmente continuar en la escena el distanciamiento propuesto en el texto. Allí, la escenografía se presenta como la tensión entre la totalidad del *interior burgués* (“Se presume que se trata del interior de una vieja casa. Objetos suntuosos”) y la fragmentación espacial, y sobre todo temporal, del *circo* (“una superficie escénica accidentada que permita juegos simultáneos en distintas área, una especie de ‘claro’ en el centro, de modo que el resto pueda funcionar a manera de gradas”). La *máscara*, como elemento central del maquillaje, fragmenta la entidad psicológica de los personajes a los que presenta de manera estereotipada y clownesca. La actuación, como era de esperarse en una propuesta de distanciamiento, se piensa a partir del *gesto* como procedimiento que discontinúa la relación entre la acción y los cuerpos: “la arbitrariedad de la imaginación”, “la multiplicación de alusiones internas en un juego infinito de espejos”, “las quebraduras salvajes de ritmo”, “los saltos sin transición a distintas zonas de realidad” determinan la fragmentación de la actuación en gestos –“cada gesto debería ser creado”. Finalmente, respecto de la música se remarca su relación con el silencio y

sobrevivir... Porque sí, porque hay que hacerlo, porque la muerte no te puede vencer, ¿entendés? En ningún sentido. Ni la muerte de un padre ni la muerte social que te rodea te pueden vencer” (Monti en Pacheco, 1996: 30).

²⁶ Reproducimos aquí las indicaciones que Monti hace en *Algunas sugerencias*:

Escenografía: Queda librada a la imaginación del escenógrafo. Se presume que se trata del interior de una vieja casa. Objetos suntuosos. Únicos requisitos: una ventana a foro, una superficie escénica accidentada que permita juegos simultáneos en distintas áreas, una especie de “claro” en el centro, de modo que el resto pueda funcionar a la manera de gradas, un biombo, rojo de un lado y con una pintura pop erótica del otro.

Maquillaje: Los actores deberían utilizar una máscara de maquillaje dibujada sobre el rostro, con rasgos estereotipados y clownescos (*Magnus...* en el fondo, es un espectáculo circense), salvo Julia hasta la escena del Biombo (2° acto).

Actuación: Es preciso lograr un estilo de actuación acorde con la propuesta estética de la obra. Gestos furtivos, o falsamente patéticos, arbitrariedad de la imaginación por sobre todas las cosas, multiplicar las alusiones internas en un juego infinito de espejos, quebraduras salvajes de ritmo, saltos sin transición a distintas zonas de la realidad: en suma, cada gesto debería ser creado.

Música: Utilizar una banda sonora con claros y distintos ruidos de fábrica, que se harán perceptibles en distintos momentos y estallarán al final de la obra a escenario iluminado, luego de unos instantes de absoluto silencio e inmovilidad de los personajes [...] (Monti, 1971: 5).

su heterogeneidad: se proponen seis temas musicales diversos para acompañar distintos momentos de la obra que, evidentemente, no pretende una unidad de ambiente.

Los procedimientos que Monti destaca en “Algunas sugerencias” son fácilmente asimilables a aspectos que definieron la dramaturgia alemana de las primeras tres décadas del siglo XX, especialmente en relación con el debate sobre el expresionismo; es decir, el momento “donde de forma más explícita la ‘revolución’ marxista se enfrentó al problema de la ‘revolución’ expresionista y Brecht a ambas, siendo su resultado la sentencia de muerte a la vanguardia y la definitiva opción de Brecht por su clásico realismo extrañado” (Sánchez, 1989: 20). Subyace a este debate el desarrollo de una estrategia formal marxista que recupera, en la voz dominante de Lukács, la tradición del realismo como base de un teatro materialista que le cuestiona al expresionismo el abandono de las determinaciones de lo real a favor de la expresión de una esencia vacía de realidad. Esa recuperación de la herencia burguesa para los fines de la revolución que postulan Lukács y otros está determinada por una concepción lineal del proceso histórico que se opone a la concepción interrumpida y fragmentaria que es el supuesto del expresionismo, tanto en su orientación subjetiva como en su orientación social. Esta transformación de los medios de expresión es lo que Brecht defiende del expresionismo, y su teatro es una muestra de las posibilidades de la fragmentación y el montaje en la construcción un teatro materialista dentro de los límites del realismo. El realismo por el que Brecht opta difiere de la concepción lukacsiana y es en muchos aspectos deudor de la “revolución expresionista”. Desde el fragmento y el montaje, Brecht, como el expresionismo, rechaza la herencia idealista; sin embargo, como señala José A. Sánchez, “la salvación brechtiana del expresionismo era una salvación para la *historia* y no una recuperación de su herencia en un supuesto utópico *presente*”. Brecht, como Lukács, cancela en su teatro la triple crisis a la que el expresionismo y la vanguardia en general habían querido responder: la crisis de la relación mimética, la crisis de la individualidad y la crisis de la función social del arte. Así, el arte expresionista queda limitado a una contribución formal-experimental al desarrollo de un teatro materialista (Sánchez, 1989: 24-25).

No obstante, desde una perspectiva más amplia sobre el intercambio entre el teatro expresionista y el teatro brechtiano podría observarse que en los términos de ese diálogo está también la posibilidad de discutir la operación que circunscribe la relación del teatro con la realidad al orden histórico, es decir, la posibilidad de pensar la interacción entre realidad y teatro como la conjunción de orden histórico y orden

metafísico. No es el interés de esta investigación profundizar en esa posibilidad en particular sino en la resonancia que esta tiene en un autor argentino cuya producción dramaturgica solo puede explicarse poniendo el énfasis en la conjunción de esos dos órdenes.

Llama la atención que los procedimientos que Monti destaca en “Algunas sugerencias” (el circo, la máscara, el gesto, la discontinuidad sonora) sean prácticamente los mismos que José A. Sánchez releva en su reconstrucción del diálogo, que él define como revolucionario, entre Brecht y el expresionismo. Alcanza con echar una ojeada al índice de la segunda parte de su libro dedicado a este tema para observar que, en efecto, los aspectos que considera clave de esa discusión son clave también para la concepción materialista del teatro que Monti explicita con sus sugerencias. Los tres apartados en los que se divide la parte del libro de Sánchez destinada a analizar el intercambio estético entre expresionismo y teatro épico-didáctico se titulan: *Máscaras*, *El circo* y *La herencia de Wagner*. En el último de estos apartados se abordan especialmente las nociones de fragmentación y gesto (Sánchez, 1989: 63-118).

Indudablemente Monti encuentra en el circo, la máscara, el gesto y la fragmentación un modo de producción que, formulando en la escena órdenes de experiencia que para el realismo estaban vedados, resiste la concepción idealista que hegemoniza al campo teatral argentino de principios de la década del setenta. En los umbrales de la década del setenta, la perspectiva idealista anima tanto el movimiento clarificador que desplaza la neovanguardia hacia el absurdo referencial como el movimiento teatralista que tiene su culminación en las formas híbridas del realismo reflexivo. Esa perspectiva es también la que alienta la relación preponderantemente irónica y paródica del teatro con la realidad política y social.

Es cierto que en el teatro de Buenos Aires estas mixturas posibilitaron la apertura formal de los textos dramáticos en relación con los procedimientos del polo realista y el polo teatralista; sin embargo, obras como *La nona* [1977] y *El viejo criado* [1980], de Roberto Cossa, y *Nada que ver* [1972] y *Sucede lo que pasa* [1975], de Griselda Gambaro, son evidencia de una apertura que, en última instancia, mantiene al texto en una única dirección: la construcción de sentido sobre una realidad inmediata que reclamaba ser representada de manera urgente (Pellettieri, 1997: 201-202). Mientras que a principios de la década del setenta la brecha entre autores que se presentaban como antagónicos se va achicando –generando una nueva tradición dramaturgica en la

que sobresalen los nombres de Patricio Esteve, Alberto Adellach, Walter Operto ²⁷-, ocurre que la que separa a Monti de estos autores se hace cada vez más infranqueable, puesto que su teatro se mantiene al margen de “la mecánica interna de nuestro sistema teatral” (Pellettieri, 2003: 451) la cual se justifica casi exclusivamente por la identificación con el contexto sociopolítico (Esteve, 1995; Arlt, 1995; Martini y Mazziotti, 1995).

En este sentido, el intercambio entre el realismo y la neovanguardia es posible porque, más allá de las diferencias procedimentales, ambos postulan la escena desde una lógica idealista sostenida por la identidad entre el fenómeno y la representación, por la causalidad, directa o indirecta, que siempre apunta a la continuidad y a la linealidad y por la totalidad como garante del sentido de las partes. Son estas mismas razones las que hacen que la consumación del intercambio de procedimientos entre Monti y esas estéticas no llegue a concretarse: en la base de su teatro encontramos la *no identidad* entre el fenómeno y la imagen, la *interrupción* de cualquier continuum y la construcción del sentido desde la *fragmentación* y el *montaje*, principios estos que remiten a una concepción materialista de la escena. Si los elementos realistas y neovanguardistas que de manera aislada pueden reconocerse entre los materiales discursivos de *Una noche con el señor Magnus & hijos* nos inducen a pensar que su carácter emergente se define por una relación intertextual polémica con las poéticas dominantes en el sistema teatral

²⁷ Dentro del “período de intercambio de procedimientos”, se recorta un corpus de obras que Pellettieri (1997) llama “teatro paródico al intertexto político” cuyos límites están marcados por la distancia o cercanía estética respecto del realismo reflexivo, poética dominante en el sistema teatral argentino, y la distancia o cercanía estética respecto de la propuesta brechtiana que por esos años se resignifica una vez más. En el arco que se extiende de uno a otro polo estético, *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los sucesos en los que se vieron involucrados algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones* (1971), la segunda obra de Ricardo Monti, aparece como paradigma de aquellas obras en las que priman los procedimientos brechtianos. *El avión negro* (1971), del Grupo de Autores, y *Chau papá* (1972), de Alberto Adellach, son una muestra del teatro que responde todavía con más intensidad al modelo realista reflexivo. Finalmente, la articulación entre los procedimientos brechtianos y realistas se evidencia en obras como *Ceremonia al pie del obelisco*, de Walter Operto, y *La gran histeria nacional*, de Patricio Esteve. Dos observaciones se desprenden de esta clasificación. En primer término, que los textos categorizados por Pellettieri como “teatro paródico al intertexto político” buscan la autonomía respecto del sistema teatral dominante, centrado en la identificación naturalista, apelando a procedimientos distanciadores; en segundo término, y como correlato del primero, que los modos de entender la eficacia política de la práctica artística se complejizan en esa búsqueda estética: obras como *El avión negro* o *Chau, papá* son políticas por su contenido referencial claramente asociado a una tesis sobre el presente del país; la inclusión de *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los sucesos en los que se vieron involucrados algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones*, en cambio, no puede tomar como base esa misma condición pues en ella los recursos “teatralistas” están efectivamente asociados a una discontinuidad del contenido referencial y de la postura intencional como causas del efecto crítico. Se presenta también otra cuestión respecto de este recorte que ilustra la complejidad de una sistematización del llamado “teatro político”: si para categorizar estas obras hay que aludir a la relación intertextual con lo político, señalándolo en tanto práctica semiótica, es porque hay que diferenciarlas de otro teatro que es en sí mismo práctica política: el teatro militante.

argentino, tenemos que apresurarnos a señalar que la complejidad de la obra supera ampliamente esa relación. La cuestión, a nuestro entender fundamental, en virtud de la cual la emergencia del teatro de Ricardo Monti se explica, está en la comprensión de un cambio necesario que desplaza la relación entre lenguaje artístico y realidad del cono idealista que realismo y neovanguardia conforman. Es este el cambio que de manera solitaria el teatro de Monti despliega en múltiples ejes que, en el término de tres décadas, serán los que determinen algunos de los giros más notables de la dramaturgia argentina de fin de siglo²⁸.

Los elementos que se ponderan en “Algunas sugerencias” resisten el idealismo en tanto constituyen formas materialistas. El texto que Monti escribe para prologar la publicación de *Una noche con el señor Magnus & hijos* refuerza los principios de no identidad, de fragmentación y de montaje que desde la primera obra subyacen a la concepción montiana del lenguaje dramático, en un contexto en el que la identidad, la totalidad y la causalidad parecen los únicos principios posibles de la relación entre arte y realidad²⁹.

La operación de refuerzo paratextual es entendible cuando se presta atención al modo en el que Huber Copello, director de la puesta en escena de *Una noche con el señor Magnus & hijos*, presenta la obra en otro paratexto³⁰. Aun en el interés de pensarla en términos materialistas, el director no puede romper con los límites que la

²⁸ En este sentido hablar de la relación de Monti con el contexto social y cultural que sirve de marco a sus primeros trabajos implica también la revisión y ampliación de la categoría “teatro político”. Porque su teatro es, en efecto, *un teatro político* pero no en los términos en los que éste suele definirse cuando se atiende a su relación mimética (teatro de tesis realista) con la realidad y/o a su posición ética en relación con ésta (teatro militante). Estamos de acuerdo con Rancière en que frente a las lógicas ética y mimética del arte entendido como político está la lógica estética, que juega con la suspensión de la referencialidad y la intencionalidad de la obra, pero que, sin embargo, sostiene un efecto político que no podrá ser medido más que como experiencia de disenso: “arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso, como experiencias de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible” (Rancière, 2010: 65).

²⁹ No obstante ello, realismo reflexivo y neovanguardia siguen siendo aún hoy las categorías que definen el segundo proceso de modernización de la escena. Esto es, las categorías desde las que, por la afirmación o por la negación, se limita y se construye una genealogía dramática a partir de ese período. Es decir, son el punto de anclaje de “lo hegemónico” en el campo teatral argentino de las últimas cuatro décadas. Más allá del acuerdo o no con el modo de caracterizar el binomio realismo-neovanguardia como ejemplo de la homogeneización del sistema teatral hacia la década del setenta (Pellettieri, 1997: 201-202), este funciona aquí en la medida en que consideramos las estéticas como concepciones del lenguaje dramático y en tanto es la perspectiva que se instaura con la dramaturgia de Monti la que confirma el proceso de homogeneización al ponerlas a ambas en el lugar de sus antagonistas. Si bien la mayoría de las veces el antagonismo de Monti y el llamado teatro de arte se expresa en términos de jerarquización de lo estético frente al avance del compromiso político del arte (Monti, 1997: 22), otras veces ese antagonismo se profundiza y pone en evidencia el verdadero alcance que la irrupción de la dramaturgia montiana tiene en la historia del teatro argentino (Monti en Driskell, 1979; Monteleone, 1987).

³⁰ La editorial Talía, responsable la publicación de valiosos textos dramáticos que se estrenan en el proceso de modernización del teatro argentino, tenía por costumbre solicitar al autor y al director de la puesta en escena que prologaran la obra.

tradición idealista impone en el teatro argentino. Refiriéndose a la puesta en escena de la *opera prima* de Monti, Copello (1971: 6) señala: “La pieza tenía que ser la conciencia de los espectadores, el contenido que por adelantado los unía. Y la evolución de ese contenido de la pieza debía dar como resultado una nueva conciencia”. Siguiendo con esta idea finaliza su valoración de la obra afirmando: “En definitiva *Magnus* terminaba en cada uno de los espectadores”. Para referirse a la relación “dialéctica” del espectáculo con la conciencia de los espectadores utiliza textualmente, sin hacer una referencia explícita a la fuente, enunciados del artículo “El ‘Piccolo’, Bertolazzi y Brecht (Notas acerca de un teatro materialista)” de Louis Althusser. Pero al hacerlo, omite el punto central en la argumentación que este último desarrolla en defensa de la obra *El Nost Milan* de Bertolazzi cuyo estreno en París había recibido muy malas críticas. Para Althusser, existen en el teatro dos modos opuestos de darle forma a la conciencia del espectador: un modo que se asienta en la conciencia de sí que la sociedad puede alcanzar con la mediación de la escena, “una materia inmediata que implica, busca y naturalmente encuentra espontáneamente su forma en la representación de la conciencia de sí viviendo la totalidad de su mundo en la transparencia de sus propios mitos” (Althusser, 2005:119), y otro, el que encuentra en Bertolazzi y en los grandes dramas de Bertolt Brecht, cuya condición es la de “una estructura latente descentrada” que pone en evidencia que

no hay dialéctica de la conciencia que desemboque en virtud de sus propias contradicciones, en la realidad misma; en resumen, que toda “fenomenología”, en sentido hegeliano, es imposible ya que la conciencia accede a lo real no por su propio desarrollo interno sino por el descubrimiento radical de “otro” diferente de sí misma (Althusser, 2005: 118).

En el señalamiento de que el mundo difiere de la conciencia que tiene de sí, Althusser encuentra las claves del distanciamiento como forma dramática: toda tentativa de un teatro materialista tendrá que partir de una estructura descentrada, asimétrica, que le niegue a la conciencia de sí el centro de la obra. El distanciamiento no es otra cosa que un modo de retardar la conciencia para que efectivamente *no coincida* con la realidad, para que las condiciones de existencia entren en contradicción con ella, puesto que la coincidencia entre conciencia y realidad es el verdadero refugio de los mitos de la moral burguesa (Althusser, 2005: 117).

Para Copello (1973: 6), la obra debía extraer contenidos ya existentes en los espectadores presentándolos como nuevos, como una “nueva conciencia” que se

develaba “juego dialéctico” cuyo objeto era “mostrarle un mundo, su mundo en derrumbe y la apertura hacia otro posible, que vendrá después de la destrucción de la casa de Magnus”. Resulta evidente que, en su concepción, las posibilidades del lenguaje dramático no podían sobrepasar el límite de “un comentario, aunque sea dialéctico, del reconocimiento-desconocimiento inamovible de sí”, es decir que la función del teatro se limitaría a ocultar o develar las “verdaderas” condiciones de existencia de los personajes.

En este modo de concebir la naturaleza del lenguaje dramático se ignora lo que Althusser (1999: 125), en consonancia con Brecht, realmente espera de un teatro materialista: que ponga en movimiento la conciencia “en tanto esfera inamovible del mundo mítico”. En ese sentido, la obra no es para él la evolución de un contenido sino “la evolución, la producción de una nueva conciencia en el espectador: inacabada como toda conciencia, pero movida por este inacabamiento mismo, *esta distancia conquistada*, esta obra inagotable de la crítica de la acción” (125) ³¹ [el subrayado es nuestro].

El director de *Una noche con el señor Magnus & hijos*, fiel a los principios que dominan la producción teatral en 1970³², circunscribe el efecto crítico de la obra a su

³¹ Reponemos aquí el párrafo que constituye la conclusión del artículo de Althusser que Copello parafrasea para caracterizar la propuesta de Monti: “Si volvemos a tomar, para terminar, este ensayo de definición, que no desea ser sino un problema mejor planteado, nos damos cuenta de que es *la pieza misma la conciencia del espectador; por esta razón esencial: el espectador no tiene otra conciencia que el contenido que lo une por adelantado a la pieza, y la evolución de ese contenido en la pieza misma: el resultado que la pieza produce a partir de ese reconocimiento de sí* del cual es la representación y la presencia. Brecht tenía razón: si el teatro no tiene más objeto que ser el comentario, aunque sea ‘dialéctico’, de este reconocimiento-desconocimiento inamovible de sí, el espectador conoce de antemano la música, es la suya. Si el teatro tiene por objeto, por el contrario, hacer vacilar esta figura intangible, poner en movimiento lo inmóvil, esa esfera inamovible del mundo mítico de la conciencia ilusoria, entonces la pieza es sin dudas la evolución, la producción de una nueva conciencia en el espectador: inacabada como toda conciencia, pero movida por este inacabamiento mismo, esta distancia conquistada, esta obra inagotable de la crítica en acción; la pieza es sin dudas la producción de un nuevo espectador, ese actor que comienza cuando termina el espectáculo, que no comienza sino para terminarlo, pero en la vida” (Althusser, 1999: 124-125) [El subrayado es nuestro].

³² Autores como Guillermo Gentile y Alberto Adellach, que también desarrollan el tópico parricida en los primeros años de la década del setenta, piensan sus obras a partir del primero de estos supuestos, que evidentemente también funciona como sustrato del pensamiento de Huber Copello. *Hablemos a calzón quitado*, de Guillermo Gentile, puede entenderse como ejemplo de la transición de dos fases del realismo reflexivo puesto que sus aportes se mantienen en el marco de esta estética. Uno de los elementos novedosos más destacable de esta pieza es la intensificación del nivel simbólico que convierte los encuentros personales en parábolas existenciales que llegan por un camino “nuevo” a la comprobación de la tesis realista. En este caso, la que afirma la emancipación individual como condición del posibilidad para el cambio social. Sin embargo, esta afirmación que parece traer consigo un desplazamiento importante respecto de la articulación entre lo social y lo individual construye el conflicto, al igual que *Soledad para cuatro, nuestro fin de semana* o *Estela de Madrugada*, a partir de la conciencia de sí de los personajes, conciencia que se construye escénicamente desde los principios de identidad, causalidad y totalidad. Desde el inicio queda claro que se trata del encuentro entre dos formas acabadas de conciencia:

relación con lo comunicable y evita mencionar lo relativo al lenguaje dramático como una forma que mantiene una relación descentrada con el mundo. La contraposición de los modos de relación entre lenguaje artístico y conciencia como supuesto de un espectáculo materialista es clave para el análisis de Althusser y es clave también para nuestro acercamiento al teatro de Monti, si pensamos que lo que su *opera prima* le aporta al teatro argentino es la certeza de que la conciencia se circunscribe a un contenido de experiencia limitado y que la escena es “una distancia conquistada” para la experiencia.

3. *El distanciamiento y la imagen*

Monti no busca la experiencia inefable *más allá* del mundo –en lo espiritual- sino, por el contrario, *en* el mundo dado materialmente, en los modos en que el arquetipo y el mito adquieren cuerpo en el mundo material e histórico. Contra poniéndose a este principio épico-didáctico, entiende que el teatro da cuenta por medio del distanciamiento no solo de la dimensión histórica de la experiencia sino también de una dimensión que la trasciende. Es la disolución de las fronteras entre los ámbitos restrictivos de la interioridad metafísica y de la exterioridad histórica lo que hace de su obra una propuesta tan compleja. Si en Brecht el distanciamiento muestra la acción en lo que tiene de histórico, en Monti este mismo procedimiento permite ver además su articulación con un sustrato metafísico, entendiendo que tal articulación es la *verdadera experiencia*.

En *Una noche con el señor Magnus & hijos* Monti ensaya las posibilidades de incorporar al teatro porteño las tensiones entre lo histórico y lo metafísico que definen el diálogo revolucionario de Brecht con el expresionismo (Sánchez, 1989). Esa audacia, que en principio parece condenarlo a la soledad, lo lleva al encuentro con el director Jaime Kogan³³. Con él constituye una dupla cuyo primer trabajo conjunto intenta

la de Juan, formada a partir del discurso del padre, y la de Martín, formada por los libros de filosofía, política y sexualidad que trae consigo. Así, los procedimientos dramáticos, aun los más novedosos, están al servicio de esta distinción. El reloj que se acelera es asociado rápidamente a la temporalidad que Martín trae a la casa; el espejo deforma la imagen familiar asocial, ahistórica, que se quiebra una y otra vez. El patetismo de Juan, exacerbado en el final, deja en evidencia esa pérdida psico-emocional que conlleva el crecimiento intelectual y social, “el cambio de conciencia”. Todo esto es fácilmente reconocible por el público acostumbrado a la impronta contenidista del teatro nacional puesto que el planteo estético-político se sigue apoyando en la continuidad entre los procedimientos dramáticos utilizados y un mensaje que debe ser transparente para el espectador.

³³ La sociedad artística que Monti constituye con Jaime Kogan es merecedora de un análisis en profundidad que aquí, por ocuparnos particularmente de la producción dramatúrgica, no realizaremos. Sin

conciliar la particular propuesta estética montiana y la función social del teatro que proponía la “segunda modernidad teatral argentina” (Pellettieri, 1997). En *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en los que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones* [1971] (1972) se imprime la tensión entre una perspectiva artística enraizada y una propuesta emergente que se resiste a ser incorporada al orden dominante. Si en esa obra Monti accede a plegarse al movimiento que concibe la obra como una herramienta para el cambio político y social, lo hace tratando de mantener la tensión entre esa finalidad comunicativa y la profundidad inefable de los personajes. Mientras el director y los actores tienden al señalamiento del conflicto en su relación con la historia reciente, el dramaturgo subraya la relación que este mantiene con la dimensión metafísica de la existencia. Por eso resulta fundamental para comprender su teatro el supuesto de que la *verdadera experiencia* es constitutiva del mundo material, aunque permanezca silenciada. Este supuesto se asienta en la confianza respecto de las posibilidades que el distanciamiento tiene de enlazar lo histórico y lo metafísico.

Al igual que Brecht, Monti sabe que todo está contenido en la materialidad del lenguaje³⁴ pero, a diferencia de aquel, entiende que un lenguaje distanciador no manifiesta sólo la historicidad de las acciones sino también, su metafísica³⁵. En efecto, en un recorrido por la producción de Ricardo Monti, las similitudes y diferencias entre obras podrían explicarse a partir del modo en que cada una da cuenta de la convergencia de lo que permanece con lo que muta. Jorge Monteleone, en uno de los análisis más

embargo, nos parece importante señalar que muchas de las puestas que Kogan hace de obras de Monti se encuentran documentadas en fotos y filmaciones que constituyen un documento indispensable para pensar también el desarrollo de una estética de lo inefable en la puesta en escena. Nosotros nos ceñiremos solo al señalamiento de la tensión que se evidencia en el texto dramático que Monti escribe en un proyecto colectivo dirigido por Kogan.

³⁴ “Que el materialismo brechtiano fue un materialismo conscientemente *lingüístico* es algo que se fue progresivamente develando en su producción de los años veinte y que alcanzó en *Hombre por hombre* su formulación más explícita. Uno no es nadie hasta que otro lo nombra (S, 862). El ‘nombre’ da realidad a lo indiferenciado, el ‘nombre’ *crea* realidades *nuevas*. Pero esa creación había perdido el privilegio cognoscitivo que la estética expresionista le otorgara: el nombrar no era un nombrar ‘esencial’, sino un nombrar funcional, que en nada disolvía, sino que reforzaba la duda [...]” (Sánchez, 1989: 45-46). En la contraposición que hace Sánchez entre el nombrar esencial de los expresionistas y el nombrar funcional de Brecht (nombrar para poner en duda) se ubica la operación montiana de nombrar para que la esencia y la duda se articulen dialécticamente.

³⁵ Desde una perspectiva social, Brecht veía que las relaciones no se establecían en la profundidad de la esencia íntima de las cosas sino en la superficialidad de la apariencia que el mundo adopta. Para él las experiencias comunicables eran aquellas que ocurrían como acontecer histórico; para los expresionistas, en cambio, el arte debía reconstruir “la realidad” que la apariencia ocultaba bajo la forma de una experiencia metafísica, resultado de la “penetración mística del sí” (Sánchez, 1989: 27-54). Para Monti la experiencia comunicable es aquella que da forma a una imagen en la que convergen el acontecer histórico y la “penetración mística de sí”.

orgánicos que se han hecho de la obra de Monti, se acerca bastante a esta idea cuando, partiendo de la afirmación de Bataille “la sociedad es un ser consciente”, explica el enlace entre el ser individual y el ser social en la obra de nuestro dramaturgo:

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

Esta noción de sociedad que encuentra lo concreto individual en lo abstracto genérico, es uno de los modos en los que podría hacerse visible el desplazamiento que venimos señalando de una concepción idealista hacia una concepción materialista. Solo que en ese desplazamiento, la categoría abarcadora no se limita a una noción de sociedad como conciencia –y no suma de conciencias- sino que se extiende a una noción de experiencia en la que se conjugan “ciertos contenidos del pasado individual junto con aquellos del pasado colectivo” (Benjamin, *Baudelaire*, 2012: 190).

Por eso, si en virtud de la centralidad que le da a los procedimientos épico-didácticos, la vuelta de Monti hacia Brecht en *Historia tendenciosa de la clase media argentina...* pudiera entenderse primordialmente como un gesto más de compromiso del teatro argentino con la realidad inmediata, sería preciso advertir que no se trata aquí del “brechtianismo argentino” que con mucho de ironía y algo de furia Alberto Ure describe:

Los brechtianos argentinos, ocasionales o consecuentes, tienen su espacio conquistado y reconocido. Representan las obras de Brecht casi exclusivamente y han repetido monótonamente durante décadas sus errores originales: hacer un teatro absolutamente conformista, lo que resulta siniestro para cualquiera. Con paciencia inútil, han expuesto siempre las mismas ideas ante un público que las compartía absolutamente. Y como esas ideas eran reconocidas por actores y espectadores como la única visión del mundo verdadera, y además tenían el curso de la historia a su favor, encantaban a quienes las compartían, los magnetizaban como un espejo hipnotizador. Eran esquemas sencillos, pero pocos pases bastaban para que actores y espectadores accedieran a la conciencia histórica, y no prestaran mucha atención a lo que provocaba el trance. La actuación podía ser pura rutina, acumulación de torpezas, evidentes incapacidades, pero, ¿a quién pueden importarles esos detalles cuando es eyectado a la Verdad del Futuro? (Ure, 2003: 77-78).

En una singular transmutación del “espacio conquistado y conocido” por los “brechtianos argentinos”, la dramaturgia de Monti concibe esos procedimientos no como marcas de una visión de mundo sino según una inmediata potencia materialista condensada en el distanciamiento. Potencia que coloca al teatro en un lugar respecto de la realidad muy diferente al que Ure insinúa en la crítica a sus colegas brechtianos. Si la productividad del paradigma épico-didáctico empieza a notarse en la década del cincuenta, especialmente con la obras de Osvaldo Dragún, es necesario decir también que se nota allí la superficialidad con la que ese paradigma es entendido: Dragún ve en el modelo épico-didáctico la capacidad de distanciar los acontecimientos cotidianos; sin embargo, no alcanza a ver que ese distanciamiento implica hacerlos llamativos y dignos de atención *en su materialidad*. Así, la estructura melodramática de *Historias para ser contadas* [1952] mantiene la interrupción y el montaje dentro de los límites de una concepción idealista del teatro que nada tiene que ver con la fuerza de suprimir la catarsis aristotélica que Benjamin, siguiendo las ideas del propio Brecht, le asigna a esos recursos. Los cuadros que componen la más conocida de las obras de Dragún no son situaciones que se presenten desde y hacia una mirada extrañada, sino que, por el contrario, se trata de situaciones que promueven el encuentro de “viejos conocidos” y, en este sentido, se acercan a lo que señala Ure respecto del brechtianismo en el teatro argentino. Como se deja entrever en sus afirmaciones, el lugar del encuentro entre artista y espectador es la *idea*, que se antepone a la *forma dramática* y la determina. Por eso, no importa si la acción se presenta interrumpida o si los actores se señalan a sí mismos como gestos sociales, puesto que la distancia que esos recursos generen será rápidamente salvada por una tesis realista que, en el caso de Dragún, viene de la mano del melodrama social.

En el teatro épico, dice Benjamin, la interrupción es el momento de la confrontación del extraño con la situación que, para ser comprendida, debe analizarse en su materialidad:

El ejemplo más elemental: una escena familiar. De repente entra un extraño. La mujer está a punto de coger un bronce para tirárselo a la hija; el padre está a punto de abrir una ventana para llamar a un policía. En ese instante aparece en la puerta un extraño. “Tableau”, como solía decirse hacia 1900. Esto es: el extraño es confrontado con la situación; rostros descompuestos, una ventana abierta, mobiliario devastado. Pero hay sin embargo, una mirada ante la cual las escenas de la vida burguesa no se presentan de manera muy distinta (Benjamin, 2002: 24-25).

En la composición que el extraño se hace de la escena, la identidad, la causalidad y la totalidad que sostenían “naturalmente” el devenir de la situación se disuelven. La interrupción detiene los acontecimientos -como en un “tableau”- para que la mirada distanciada los atravesase en su materialidad, más allá de la posible idea que pueda hacerse de la situación. La mirada del materialista histórico que puede ver las escenas de la vida burguesa como si fueran un “tableau”, es decir, como si fueran el montaje de un instante:

Quien hasta el día actual se haya llevado la victoria, marcha en el cortejo triunfal en el que los dominadores de hoy pasan sobre los que también hoy yacen en tierra. Como suele ser costumbre, en el cortejo triunfal llevan consigo el botín. Se le designa como bienes de la cultura. En el materialista histórico tienen que contar con un espectador distanciado. Ya que los bienes culturales que abarca con la mirada, tienen todos y cada uno un origen que no podrá considerar sin horror. Deben su existencia no solo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro. Por eso el materialista histórico se distancia de él en la medida de lo posible. Considera cometido suyo pasarle a la historia el cepillo a contrapelo (Benjamin, 1973: 181-182).

La evidente analogía que Benjamin establece entre la mirada del materialista histórico y la mirada distanciada de los sujetos del teatro épico didáctico –del dramaturgo, del actor y del espectador- prueba que el distanciamiento es mucho más que una técnica provista de una serie de recursos. Es el principio fundamental de una concepción materialista del lenguaje dramático, equiparable a una concepción materialista de la historia; lo que las une es fundamentalmente la confianza en un conocimiento que abarque lo individual y lo colectivo en un solo movimiento: la interrupción del devenir incesante de la historia. El “sendero clandestino” del teatro no aristotélico por el que Benjamin ve que transitan los misterios medievales, los dramas barrocos de Calderón y el teatro de Brecht es el camino de una concepción materialista del lenguaje dramático que ensaya una y otra vez una mirada distanciada respecto de la escena (Benjamin, 2002: 23). Dragún y los brechtianos que caracteriza Ure desconocen este recorrido “agreste y enmarañado” del que habla Benjamin; por eso ven en el autor de *Madre Coraje* más un ícono del pensamiento de izquierda que el eslabón de una vertiente teatral materialista. Es esta condición del teatro brechtiano la que subraya Szondi cuando define el distanciamiento como “la necesidad de volver hacia lo formal un relación de contenido sujeto-objeto que solo puede crearse trabajosamente mediante recursos auxiliares dentro del marco dramático” (Szondi citado en Grimm, 2004:12). También Althusser la subraya cuando

afirma que para que se produzca la distancia entre el espectador y la pieza “es necesario que, en cierta manera esta distancia se produzca en el seno de la pieza misma y no solo en su tratamiento técnico o en la modalidad psicológica de los personajes” (Althusser, 2004: 121). Lo que ambos están señalando es el lugar clave que el distanciamiento tiene en el desplazamiento de un teatro idealista a un teatro materialista. Y es por su lugar fundamental en ese desplazamiento que Monti lo recupera para su proyecto estético.

Podemos decir que la diferencia entre Monti y los otros intentos de incorporar la estética brechtiana que se dan en la década del setenta es una cuestión de énfasis, de poner el acento no en la ética marxista de Brecht, sino en el carácter materialista de su estética. Sin embargo, a diferencia del alemán, Monti no va a restringir esa materialidad al universo socio-histórico. El alcance que su perspectiva le otorga al principio de distanciamiento trasciende al propio Brecht, en tanto se concibe como una operación de enlace entre la exterioridad histórica del mundo social y la interioridad metafísica del sujeto. En este sentido, Monti acerca la estética brechtiana a lo que ésta resiste del pensamiento benjaminiano³⁶ pues, como Benjamin, ve que el aislamiento de la historia respecto de una mirada metafísica conduce a una representación atrofiada de la experiencia. Es por eso que amplía las posibilidades del distanciamiento para salvar los límites de la visión puramente historicista a la que Brecht lo circunscribe. De esa manera, el distanciamiento montiano no se limita a desnaturalizar episodios de la vida social; también torna sociales episodios “extraños” en ese contexto, por ejemplo, el mito, el sueño, la revelación. Así como el materialista histórico necesita de una mirada distanciada respecto del mundo histórico, también el dramaturgo materialista necesita distanciarse para ver aquellos acontecimientos que no solo pertenecen a una época o a un hombre en particular sino a un sustrato metafísico común a todos:

La especulación pura no será la única en beneficiarse de esta visión del devenir universal. Podemos hacerla entrar en nuestra vida de todos los días y, a través de ella,

³⁶ En un fragmento del diario de trabajo de Brecht se descubre a un tiempo la admiración y la desconfianza que le inspira el sistema de conceptos que se desprende del trabajo de Benjamin sobre Baudelaire. “Tiene cosas buenas, demuestra cómo después del 48 la idea de la inminencia de una época sin historia deforma la literatura. La victoria de Versalles de la burguesía sobre la comuna se dio por descontada. Se las arreglaron con el mal. Se le dio forma de flor. Es una lectura inútil. Lo curioso es que es un spleen lo que le permite a Benjamin escribir esto. Parte de algo que él llama *aura* y está relacionado con el soñar (el soñar despierto). Dice: si uno siente que le están dirigiendo una mirada, incluso en la espalda, la devuelve (!). La expectativa de que lo que uno mira lo mire a uno proporciona el aura. Según Benjamin, en los últimos tiempos el aura se está desintegrando, junto con lo cúlctico. Lo descubrió analizando el fenómeno del cine, donde el aura se desintegra por la reproductibilidad de las obras de arte. Pura mística en una postura contraria a la mística. ¡Así se adapta la concepción materialista de la historia! Es bastante siniestro” (Brecht citado en Wizisla, 2007: 269). Los signos de exclamación son elocuentes, hay un aspecto de la reflexión de su amigo que no está dispuesto a consentir.

obtener de la filosofía satisfacciones análogas a las del arte, pero más frecuentes, más continuas, más accesibles también al común de los mortales (Bergson citado en Benjamin, *Baudelaire*, 2012: 224).

Esa forma particular de distanciamiento, que hace entrar en “nuestra vida de todos los días” “esta visión del devenir universal”, en Monti se pone de manifiesto especialmente en el modo en que su teatro combina elementos épico-didácticos y elementos expresionistas.

Así por ejemplo, en *Una noche con el señor Magnus & hijos*, el prólogo distancia la escena a la manera del teatro brechtiano al anteponer una síntesis del conflicto que rompe con la perspectiva ilusionista de la intriga. Sin embargo, no apela como el alemán a la estricta racionalidad de los comportamientos sociales sino que incorpora el sueño como condensador de los aspectos metafísicos del conflicto. A través del relato de una pesadilla “muy clara” en la que Magnus es metafóricamente una rata, el Gato se presenta, sin más, como un “alma parricida” (Monti, 1971: 7-10) como una conciencia inestable, centro de un universo onírico producto de su impulso creador. El Gato no es nadie, puesto que carece de una psicología que lo determine y es, al mismo tiempo, varios personajes, al punto de que por momentos el resto de los personajes funcionan como irradiaciones que están ahí para mostrar diferentes aspectos de esa alma (Gravier, 1967:116-130). Por eso, si en principio se puede afirmar que el Gato es el símbolo de una clase intelectual movilizada contra los valores sociales que defendían sus mayores, esta afirmación no puede asociarse a un sistema de fuerzas que proviene de su interioridad. En este sentido, lo que Monti rescata del expresionismo y del teatro épico didáctico es esa modalidad alegórica que afirma la naturaleza material de las imágenes estéticas. Así, contrariamente al modo en que la crítica en general aborda la presencia de lo histórico y lo metafísico en las obras de Monti, no postulamos aquí dos claves de lectura –una que recupere los aspectos históricos, otra que recupere los aspectos metafísicos- (Pellettieri, 2000: 56-70, Griskan, 2010) sino una clave de lectura que tiene su fundamento en la disolución de las fronteras que separan lo histórico de lo metafísico.

En el caso de Monti, mover el mundo mítico de la conciencia ilusoria, descentrar la conciencia, implica hacer que ingresen a ella formas de experiencia que permanecen por afuera, condensadas en imágenes que se ofrecen “como en una pantalla interna al registro de la mirada interior” (Monti, 1980: 43-47). Lo que la pantalla interna proyecta es aquello que la conciencia no alcanza a procesar. El modo en el que se percibe esta

imagen se aproxima a la noción de memoria involuntaria que Benjamin rescata de Bergson y Proust, en relación con Baudelaire. Si la imagen viene en principio cargada de misterio proustiano, este no tarda en develarse como el “estilo”, que “no sería una construcción retórica posterior” sino “el esfuerzo del artista para traducir -en palabras en el caso del escritor- dicha imagen” (Monti, 1980: 43-47). Así, por ejemplo, los dos actos que componen *Una noche con el señor Magnus & hijos* son la traducción “en palabras” de una serie de imágenes que el prólogo condensa en el cruce del sueño del Gato, el miedo de Wolfi y en la exaltación de Santiago:

GATO. La ventana estaba atascada... Había tres personas. Yo sabía que éramos nosotros. Santiago, Wolfi, yo... Y sin embargo, no podíamos reconocernos...

WOLFI. Ya no te estoy escuchando, Gato.

GATO. El aire se hacía cada vez más pesado... Nos sofocaba... Íbamos a asfixiarnos, Wolfi, te lo juro, cuando saltó la rata...

WOLFI. ¡Basta!

GATO. Una rata enorme y veloz... Saltó desde una grieta y entonces comprendimos...

WOLFI. (*Llamando hacia bastidores*) ¡Santiago!

GATO. Comprendimos que era ella la que envenenaba el aire y no nos dejaba respirar... Esa rata gorda...

Wolfi da vueltas enceguecido y mareado

La rata se dio cuenta de que íbamos a matarla y se ocultó ahí, en ese rincón...

Indica el lugar donde se halla Wolfi. Este pega un grito y corre hacia el rincón opuesto.

Nos espiaba con sus ojitos duros... Santiago le tira un silla y la rata huye... Wolfi corre tras ella...

[...]

GATO. ¿Quién nos arrojó a esta cárcel? ¿Quién nos sepultó en esta cueva? ¿Nadie conoce ese nombre?

SANTIAGO. (*Interviene, apasionado*) ¡Yo lo conozco, Gato!

WOLFI. ¡Parricida!

GATO. ¡Silencio, puta!

WOLFI. ¡Parricida!

El Gato se abalanza sobre él. Wolfi logra escapar.

GATO. ¡Porque yo digo lo que ustedes piensan!

SANTIAGO. ¡Yo lo pienso, Gato!

Silencio. Continúa solo.

Yo lo pienso. Cuando estoy solo. Cuando miro por la ventana a las mujeres que pasan por la calle. Cuando él me acaricia el pelo. Gato, en la cocina...

GATO. El cuchillo grande.

SANTIAGO. Cada vez que lo veo.

GATO. Pienso.

SANTIAGO. Que podría.

GATO. Servirnos.

Wolfi. ¡Socorro! ¡Parricidio! (Monti, 2000: 84-86)

El centro de lo que aquí llamamos *estética de lo inefable* se encuentra entonces en la noción de *imagen estética* que Monti caracteriza en un artículo publicado en 1980. En unas pocas páginas, Monti asume el desafío de señalar los múltiples pliegues que para él tiene el proceso de producción de un texto dramático. En primer lugar señala que una imagen estética es la verdadera creación del artista, oculta debajo de las palabras que la habitan. Estas se ofrecen “como en una pantalla interna al registro de la mirada interior”. Esa proyección interna, aclara, que podría llevar a confundir la imagen con el sueño, el recuerdo o la fantasía, es el único aspecto común, pues una vez acontecida la imagen no podrá eludir “su destino social, su carácter de signo, su esencia comunicable, su característica de ser un puente tendido hacia el otro”; y agrega, “la imagen estética se distingue de las otras no solo por su función o destino, sino por sus mismas cualidades sensibles, o por decirlo así, materiales” (Monti, 1980: 44). Con estas afirmaciones remarca lo esencial: la naturaleza material, interna y colectiva al mismo tiempo, de la *imagen estética*.

Es notable que para ejemplificar el carácter comunicable de la imagen, Monti recurra a Proust, al relato de la primera experiencia literaria del protagonista de *En busca del tiempo perdido*:

El niño descubre que ciertas imágenes encierran algo misterioso que a pesar de sus esfuerzos no consigue desentrañar. Presiente que ellas no son más que la vestidura de algo que está a punto de abrirse. Y esto ocurre solo el día en que por primera vez logra formular en palabras una imagen. Lo que se ocultaba tras los campanarios de Martinville era una bonita frase. Solo al escribirla se sintió libre del peso de esos campanarios (Monti, 1980: 44).

Esta noción que para Monti vertebra la producción artística coincide en este y otros aspectos con la de imagen dialéctica, concepto que Benjamin utiliza como eje metodológico en su búsqueda de una reflexión materialista sobre la modernidad. Se trata en ambos casos de una configuración que se construye en el choque efímero de extremos. Las figuras baudelaerianas del jugador y de la prostituta parisina, por ejemplo, son imágenes dialécticas de la modernidad que se despliegan en palabras: la primera, despliega la correspondencia entre azar y trabajo (Benjamin, *Baudelaire*, 2012: 56-59) y la segunda, la condición de ser vendedora y mercancía al mismo tiempo (Benjamin, *Baudelaire*, 2012: 216-221)³⁷. Para Monti, “el artista es un individuo que ha ejercitado,

³⁷ Para Benjamin, “lo moderno es uno de los acentos principales de su poesía [de Baudelaire]. Con el *spleen* parte en dos el ideal (“Spleen et idéal”). Pero es precisamente la modernidad la que cita la protohistoria. Esto ocurre a través de la ambigüedad propia de la situación social y del producto de esta época. La ambigüedad es la aparición en imagen de la dialéctica, la ley de la dialéctica detenida. Esta

o ejercita, una especie de alerta interna que le permite detectar, fijar, desmenuzar, interrogar, orientar esa serie de imágenes, que a veces fluyen y a veces destellan espasmódicamente” (Monti, 1980: 45). En este sentido, la imagen estética –en la experiencia artística- como la imagen dialéctica –en la experiencia filosófica- sintetizan el punto de intersección de por lo menos dos ejes que unen aspectos extremos de un fenómeno. Así, en *Una pasión sudamericana*, el Brigadier es una imagen situada en el entrecruzamiento de los ejes oscuridad-luz, barbarie-civilización y sueño-vigilia. La importancia del eje “oscuridad-luz” se remonta a la génesis del universo; la dicotomía barbarie-civilización a la génesis de la patria (América, Argentina) y, finalmente, la oposición entre sueño y vigilia a la génesis del sujeto:

Brigadier: Esta tierra... siempre en la oscuridad, como un animal dormido. Puro barro, sangre y fiebre. Y esta gente que viene con sus cartas topográficas, soñando guerrear como en Europa. Fondillos caídos. Andan como locos por el desierto, persiguiendo la fábrica de espejismos. No merecen más que desprecio y sin embargo aquí estamos, olfateándonos en la noche. Y al amanecer, si Dios es servido, nos rajaremos las pieles (*Pausa*) Quiero comerles el corazón. Romperles sus pechos blancos, arrancarles el corazón con los dientes y arrojarlo al barro, a las patas de los caballos. (*Pausa*) Hay que dejarlos venir. Esperarlos en calma, como una hoguera. Custodiando al animal dormido hasta que se despierte y brame, y todos los pueblos vean su gloria. Amén. (*Pausa. Cambia a un tono más ligero*) Pero no hay que descuidarse, Corvalán. Porque ellos no son nada, pero el que los manda gobierna los mares. Y tiene vapores para traer su civilización (Monti, 2005: 60-61).

La barbarie está cifrada en sustantivos tales como “animal”, “barro”, “desierto” y en acciones tales como “arrancarles el corazón con los dientes”, “arrojarlo a las patas de los caballos”, “bramar”. Por su parte la civilización –los sueños de la civilización- son las cartas topográficas –el mapa es lo opuesto a la figura sarmientina del baqueano, es el mapa escrito frente al mapa viviente-, el guerrear a la europea –que contrasta con la guerra gaucha, la guerra intempestiva y que la obra parodia en la figura de uno de los bufones: Murat-, en la locura del que persigue en el desierto la fábrica de espejismos –la locura que se atribuye a los salvajes unitarios que en este caso se condensa en la imagen de la fábrica de espejismos de Martínez Estrada-, en los vapores que traen la civilización y la meten tierra adentro por esos ríos a los que, como dice el Brigadier, habría que encadenar como traidores a la patria –en una clara alusión al combate de la

detención es utopía; de ahí que la imagen dialéctica sea imagen onírica. Una imagen semejante presenta la mercancía como tal: como fetiche. Una imagen semejante presentan los pasajes, que son tanto casa como calle. Una imagen semejante presenta la prostituta, que es vendedora y mercancía al mismo tiempo” (Benjamin, 2012: 58).

Vuelta de Obligado. Sin embargo, civilización y barbarie no son dicotómicas: ambas están olfateándose en la noche (en la oscuridad) como animales, ambas esperan el amanecer (la luz) para rasgarse las pieles como si fueran dos caras de una misma moneda. No es casual en ese sentido la relación de oposición y especular a un tiempo que se establece entre el Brigadier y el Loco que, lejos de separar a ambos personajes, refuerza la imagen en la que los extremos mencionados se condensan.

Veinte años después, para aclarar su concepto de “imagen” frente al auge del “teatro de imágenes”, Monti señala:

[...] yo aplicaba el término “imagen” a esa percepción interior –creo que en la filosofía se llama representación-, en la que, como respuesta a un estímulo externo o interno, se condensaba sensorialmente un núcleo significativo. Algo similar a una réplica en plena vigilia de lo que ocurría en el sueño, e igual de misterioso. Lo importante era que en esta condensación sensorial (donde estaban comprometidas no sólo la visualización, sino las percepciones sonora, táctil, olfativa y hasta gustativa), lo que estaba contenido era, en sentido amplio, un “significado”, por lo general oculto. Escribir la obra era, es, un proceso por el cual, a partir de una “imagen” inicial, y en interacción dialéctica con otras “imágenes” que van surgiendo, se desarrolla ese núcleo de sentido, se lo devela progresivamente, hasta que alcanza su destino que es otra “imagen” final significativa (Monti, 2000: 21).

En el fragmento citado Monti, explica la creación dramática como un proceso semiótico que parte del “significado” –condensado en una imagen sensorial- para llegar a un significante –la “imagen final significativa”- que no es otra cosa que la forma dramática que devela en el lenguaje la imagen inicial. En la producción artística la percepción individual se muestra tan profundamente que alcanza un carácter universal – en el sentido de colectivo- que hace que en un rasgo “naturalmente” subjetivo se condense un aspecto de la condición humana y que, en una historia particular, se condense la “Historia con mayúsculas” (Monti, 2000: 22). En la *imagen estética*, el artista percibe la detención que hace que “una determinada época salte del curso homogéneo de la historia; y del mismo modo hace saltar una determinada vida de una época y a una obra determinada de la obra de una vida” (Benjamin, 1998: 190).

En verdad, toda la obra de Monti podría ser leída en la alternancia de combinaciones para los tres ejes que mencionamos anteriormente (oscuridad-luz, barbarie-civilización, sueño-vigilia) y que, como ya señalamos, se remontan nada menos que a la génesis de la civilización, de la patria y del sujeto. En el caso de *Una pasión sudamericana* los campos determinados por el entrecruzamiento de los ejes antitéticos describen aspectos fragmentarios y contradictorios de la figura del caudillo:

lo presentan como el letrado, el verdugo, el estratega, el artista, el mesías, el loco. El lenguaje que se aglutina en torno a esos campos genera un estilo de escritura que se corresponde con esa imagen liberada del concepto, o mejor, liberada del idealismo subjetivo que se esconde en un continuum lineal de conceptos. En este sentido, el Brigadier no es una representación del caudillo sino su reconstrucción emblemática a partir de la contemplación alegórica³⁸. Este carácter emblemático hace de *Una pasión sudamericana* “la exposición barroca y profana” de la historia como “sufrimiento”, un recorrido por “las estaciones de su decadencia” (Benjamin, *Baudelaire*, 2012: 209)³⁹: *el infierno, el mundo, el purgatorio y el paraíso*. Estas “estaciones” el recorrido onírico por el que los Locos guían al Brigadier, se asemejan a las “estaciones alegóricas” en “el camino del calvario del melancólico” (Benjamin, *Trauespiel*, 2012: 253). El teatro de Monti no se sostiene en la representación simbólica en tanto “la manifestación instantánea y viva de lo insondable” sino en la expresión alegórica que obliga a mirar la historia desde sus ruinas, desde “la mortificación y el cadáver”, no para ver en ellos el fin sino la condición ineludible para la redención de la “verdadera experiencia”, es decir, la experiencia del hombre en la Historia. Es esta expresión alegórica de la “verdadera experiencia” la que Monti rescata en *Finlandia* [2002], su reescritura de *Una pasión sudamericana*. Deliberadamente, Monti sustrae todas las alusiones a la historia americana ubicando la escena en “la helada llanura finlandesa” y profundiza los elementos alegóricos de los personajes de modo que se destaque la relación dialéctica fundamental que se establece entre las imágenes que remiten a la muerte y aquellas que se orientan claramente hacia la salvación de la existencia humana: los personajes de *Finlandia* son imágenes de esa relación que para Monti siempre es una relación entre naturaleza e historia. Sin abandonar la discursividad sumamente elaborada de *Una pasión sudamericana*, los locos y los amantes se transfiguran en un fenómeno de la

³⁸ Si para Goethe el único procedimiento adecuado es el símbolo, en tanto “representa lo particular en lo general, no como sueño o sombra, sino como manifestación instantánea y viva de lo insondable”, para Benjamin la potencia para significar la modernidad está en la identificación barroca de la alegoría con la mortificación y el cadáver. “En la alegoría la *facies hippocratica* –es decir: el semblante de la muerte- de la historia aparece ante el espectador como paisaje primigenio petrificado (*erstarrte Urlandschaft*). La historia, en lo que tiene ‘de atemporal, doloroso, fallido, se estampa en un rostro; no, más bien, en una calavera’; desprovista de toda la ‘armonía clásica de la forma, de todo lo humano’, la calavera expresa como enigma no solo ‘la naturaleza de la existencia humana en general sino también la historicidad biográfica del individuo. Este es el núcleo de la contemplación alegórica, de la exposición barroca y profana de la historia como historia del sufrimiento del mundo. Ella solo es significativa en las estaciones de su decadencia’” (Vedda, 2012: 37).

³⁹ Es este recorrido por las estaciones de la decadencia americana la que la crítica no logra reconocer en la obra, dado que “el texto ha sido leído desde el realismo. Se busca una referencialidad inmediata con el contexto social de los propios críticos y con el concepto de la historia que ellos sustentan”. (Pellettieri, 2005: 29).

naturaleza: los siameses Mezzogiorno –un hombre y una mujer unidos por el sexo en un estado de permanente éxtasis-; Beltrami, el equivalente del Brigadier, es una figura primitiva envuelta en pieles; y el ayudante, cruce entre el Edecán y los escribientes, se reduce a la decrepitud de la vejez. *Finlandia* se trata en efecto de la caída de los personajes de *Una pasión sudamericana* a un “estado criatural” que contrasta aún más con lo elaborado del lenguaje.

En sus últimas obras, Monti realiza una operación que profundiza la relación entre caída y salvación al presentar la escena como la conjunción de la revelación histórica y la revelación mística, entendiendo con Benjamin la revelación como un ejemplo más de aquello que se autorrepresenta, que se hace presente más allá de la conciencia como una forma de *verdadera experiencia*. *No te soltaré hasta que me bendigas* [2003] y *Apocalipsis mañana* [2003] desarrollan la búsqueda de una forma artística que aproveche la potencia expresiva de la revelación, no solo en el abstracto mundo celestial sino también en el mundo concreto de lo histórico. *No te soltaré hasta que me bendigas*, en todas las acciones que llevan de la situación inicial del encuentro a la situación final de la muerte, la motivación histórica es indisociable de la motivación metafísica: por eso, no creemos adecuada la distinción entre un “plano realista” –en el que habitan el travesti y el custodio- y un “plano simbólico” –el del encuentro entre Sarah Bernhardt y el presidente Roca- que desarrolla Osvaldo Pellettieri (2000: 56-70). En verdad la obra constituye un único plano en el que los otros dos, lejos de distinguirse, se conjugan. Esta conjunción es posible porque “Roca custodio” y “Roca presidente” están hechos de contenidos que se corresponden con el hacer individual, pero también de otros que son propios de una existencia primigenia común, socialmente activa en el lenguaje, que trasciende lo individual constituyéndose en un sustrato colectivo: la experiencia inefable del hombre en la Historia.

Es esta conjunción la que la imagen montiana rescata del silencio que la conciencia le impone a la experiencia: la imagen rompe el “continuum”, selecciona algunos elementos y los reordena en una configuración en la que el pasado individual y el pasado colectivo son indisociables. Como ya señalamos, la imagen estética que Monti propone se encuentra en el extremo opuesto de aquella que el realismo le adjudica. En el teatro de Monti, la verdad se define por un principio de *no identidad*, fundamento de una línea filosófica que intenta sortear las trampas que el idealismo le tiende a la filosofía materialista y, por extensión a la lingüística y a la teoría de la cultura que se

quieren materialistas⁴⁰. En relación con esto, dice Susan Buck-Morss, es importante entender que en esta discusión se juega la posibilidad de seguir sosteniendo o no a la comprensión racional como el modo de acceso al conocimiento. Y agrega:

Si la realidad no podía llegar a identificarse con los conceptos racionales, universales, que habían pretendido los idealistas desde Kant, entonces corría el peligro de despedazarse en una profusión de particularidades que se enfrentaran al sujeto de forma opaca e inexplicable (Buck-Morss, 2011: 181).

Buck-Morss contrasta el modo en que el idealismo concibe la relación entre sujeto y objeto con aquel que propone Benjamin y que Adorno continúa: “solo a través de la mediación de la imagen dialéctica podía ser entendida esta relación, precisamente por no estar dada de forma inmediata en la experiencia” (Buck-Morss, 2011: 183). Precisamente, porque el conocimiento del objeto no se da de forma inmediata en la experiencia –el objeto es mucho más que el objeto en sí, que su fetichización–, necesita de una mediación dialéctica que desplace la reflexión de lo general abstracto hacia lo particular concreto, que es lo que, en efecto, activa desde el objeto la experiencia depositada en la memoria involuntaria del sujeto⁴¹. Entendidas como el origen de un teatro materialista, las *imágenes estéticas* recuperan, a golpes de relámpago, lo que hay más allá del objeto fetichizado, más allá de la construcción subjetiva de ese objeto; en ellas, entonces, la escritura dramática redime al mundo material de su ausencia de palabra introduciendo “fragmentariamente nuevas organizaciones conceptuales mediante nuevas relaciones entre palabras, colores, formas, líneas, objetos, situaciones...” (Monti, 1980: 46). Esta redención implica, desde una mirada benjaminiana, traducir el lenguaje de los hombres, expresión de conceptos que organizan el conocimiento racional de las cosas, al lenguaje de los nombres, expresión de lo inefable, de la esencia inaprensible del hombre en la que la separación entre conciencia y experiencia no tiene razón de ser.

Hacia finales de los años ochenta, como correlato de los espacios que las ediciones de Teatro Abierto posteriores a 1982 habían abierto para la escritura

⁴⁰ La teoría del signo ideológico de Valentín Voloshinov es ejemplo de una teoría lingüística materialista que busca sustraer el signo lingüístico de los embates idealistas, (Voloshinov, 1992). También la sociología de la cultura que desarrolla Raymond Williams se encuentra atravesada por la discusión del matiz idealista que domina la historia de conceptos clave como “lenguaje”, “cultura”, “literatura” y “determinación” (Williams, 1981, 2009).

⁴¹ Es ineludible aquí una cita de Benjamin que vincula la memoria involuntaria proustiana con el concepto de *aura*: “Si llamamos a esas representaciones que, alojadas en la *memoire involuntaire*, buscan agruparse alrededor de un objeto de la intuición, entonces el aura en un objeto de este tipo corresponderá precisamente a la experiencia que se deposita como ejercicio sobre un objeto de uso” (Benjamin, 2012: 230). Es este ejercicio el que la reproductibilidad técnica del arte reduce.

dramática, los talleres de dramaturgia se consolidan como instancia en la formación del artista de teatro⁴². Los autores que emergen promediando los años noventa inician de manera más o menos sistemática su formación como escritores en los talleres de Ricardo Monti, de Roberto Cossa y, sobre todo, de Mauricio Kartun⁴³. Ese es el caso de Daniel Veronese⁴⁴ y de la mayoría de los autores que en 1995 son convocados por el Teatro San Martín con el objetivo de escribir obras para la Comedia Juvenil, grupo que ingresa al teatro argentino con el nombre de Caraja-jí y en cuya historia nos detendremos más adelante⁴⁵.

Mauricio Kartun es uno de los primeros que asiste al taller de escritura que Ricardo Monti empieza a dictar a mediados de los setenta⁴⁶ y es quien, desde los talleres que dicta en el marco de Teatro Abierto y en adelante, popularizará la concepción de la *imagen estética* como génesis de la producción dramática:

Si partimos del concepto de que es la imagen lo que da vida, y que sin ella solo queda la ilusión falaz de animar (dar *animus*, alma) una idea, podremos entender la importancia fundamental de la *sensorialidad* en nuestro banco de trabajo. La *sensorialidad*, la capacidad para concebir imaginariamente con todos los sentidos una imagen, es el

⁴² Nos referimos a un fenómeno que se inicia en la década del ochenta (y continúa hasta el presente), que tiene al texto dramático como su protagonista y que adquiere forma institucional con la creación de la carrera de dramaturgia de la EMAD en 1992.

⁴³ “Coordinando un grupo de autores jóvenes en Teatro Abierto me descubro maestro (...) Voy pergeñando una metodología, o una estrategia por lo menos, que parece dar buenos resultados. Teniendo que enseñar empiezo por fin a aprender” (Kartun, 2006).

⁴⁴ Desde fines de los ochenta, mientras integra el Grupo de Titiriteros del Teatro Municipal General San Martín, Veronese empieza su formación dramática con Roberto Cossa y con Mauricio Kartun; para los primeros años de la década del noventa, y simultáneamente al inicio de su participación en el grupo de investigación teatral El Periférico de Objetos (que integra junto a Ana Alvarado, Emilio García Wehbi, Paula Nátoli y Román Lamas), se empiezan a conocer sus textos dramáticos. Algunos de estos textos, como *Cámara Gesell* y *Circo Negro* forman parte de espectáculos que presenta El Periférico de Objetos, mientras que otros son llevados a escena por diferentes directores sobre todo en el contexto del teatro San Martín y en una movida teatral que para mediados de los noventa se concentra en el Centro Cultural Ricardo Rojas y que propicia fundamentalmente que se haga visible la producción de escritores jóvenes. Prueba de esto es que los primeros textos de los autores que conforman “la nueva dramaturgia argentina” se publican casi exclusivamente en la colección *Libros del Rojas*.

⁴⁵ Los nombres más destacados que surgen de este grupo son Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian y Javier Daulte, destacados sobre todo por la proyección internacional que alcanzan sus producciones. Uno de los aspectos más interesantes que tiene este caso es que los autores mayoritariamente se forman también como actores y directores, haciendo cada vez más evidente que la práctica de escritura dramática no es independiente de esas otras formas de intervención en la producción escénica, aunque, en efecto, tenga una dimensión literaria.

⁴⁶ Javier Daulte y Alejandro Tantanian asisten al taller de Ricardo Monti. Daulte conoce además a Monti del teatro Payró, de cuya cooperativa forma parte. Tantanian, por su parte, obtiene en 1995 una beca Antorchas para formarse en dramaturgia con Monti. Es un lugar común de la crítica decir que la formación de estos artistas se desarrolla en relación con la apertura del país al mundo global en el período de la postdictadura; sin embargo, resulta más que interesante observar el modo en el que aprovechan en su formación lo que el sistema teatral argentino les ofrece. En este caso, un maestro de dramaturgia cuya obra evidentemente estos artistas conocen y admiran, pues entre 1989 y 1994 Monti estrena tres espectáculos que tienen gran impacto en el campo intelectual: *Una pasión sudamericana*, *La oscuridad de la razón* y *Rayuela*.

procedimiento base del trabajo dramático y el ejercicio fundamental de su entrenamiento (Kartun, 2006: 21-22).

Con este punto de partida, Kartun se convierte en el principal formador de la nueva generación de escritores que en los noventa se agrupa bajo el nombre de “nueva dramaturgia argentina”. Ahora bien, si, como se desprende de la cita precedente, Kartun funda su método de enseñanza de dramaturgia en la concepción montiana de *imagen estética*, en tanto escritor sostiene los principios de una concepción del lenguaje teatral que se distancia de la de Monti para acercarse más a la de otro de sus maestros: Roberto Cossa. Más allá de las evidentes diferencias que existen entre ambos proyectos artísticos, los dos comparten el mismo sustrato idealista.

Kartun persigue en sus textos la expresión de una identidad nacional que para él está cifrada en la cultura popular. En este sentido, su escritura es, como él mismo señala, una “escritura bastarda” que se funda en el no reconocimiento de la paternidad de la alta cultura extranjera, en la búsqueda de lo esencial en los sectores populares que el teatro margina. Sus imágenes responden a una idea totalizadora cuyo centro es la identidad nacional y particularmente la incidencia que en su formación tiene la cultura popular. Esta función rectora que Kartun le asigna a su teatro responde a los principios de identidad, totalidad y causalidad; aunque el punto de partida sea la percepción, el punto de llegada es la idea (Kartun, 2006: 19-62). Para decirlo sintéticamente Kartun, propone la imagen como la cuna de la idea, mientras que Monti propone la imagen como la cuna de la imagen. Esto que estamos señalando evidencia en la poética de Kartun la tensión que existe entre el modo de entender la producción dramática que llega con el teatro de Ricardo Monti y el que se encuentra en las formas que vienen determinadas por los paradigmas de la década del sesenta y el setenta. Podemos decir que procedimentalmente Kartun recupera las formas presentes en Monti, pero en sus obras de los años ochenta y noventa las subordina a una concepción del lenguaje que cree en la preeminencia de la conciencia por sobre la experiencia.

Es necesario señalar, entonces, que lo que diferencia a la *estética de lo inefable* de la propuesta de Mauricio Kartun es la búsqueda de un lenguaje que le dé materialidad a las imágenes. Estas, como las imágenes dialécticas benjaminianas, constituyen el choque efímero de por lo menos dos polaridades. En las obras de Monti los extremos de esas polaridades responden siempre a la conjunción de una dimensión histórica y una dimensión metafísica. En las imágenes se borran los límites que separan los componentes de las polaridades circo/interior burgués, máscara/ente psicológico,

gesto/comportamiento social y saltos en el lenguaje/causalidad lineal: la imagen estética borra en la experiencia misma la frontera entre historia y metafísica. Esta operación estético-filosófica indudablemente es la que le concierne a *Una noche con el señor Magnus & hijos*, obra en la que la arena circense se abre en el interior burgués para hacer coincidir allí un contenido individual –el grito expresionista- y un contenido colectivo –el gesto social. Como dice Monteleone (1989: 64), en el final de *Una noche con el señor Magnus & hijos* no se puede definir si el parricidio es el fin de un mito e inicio de una historia contradictoria y cambiante o un vacío que condena a una nueva recurrencia e inmovilidad. La escena no se circunscribe al acontecer histórico ni a la trascendencia metafísica sino a la conjunción de ambas dimensiones de la existencia humana. Es esta operación la que determina todo el desarrollo del teatro montiano.

En todas sus elecciones Monti muestra afinidad con el pensamiento y las estéticas en lengua alemana de fines del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX, porque en ese momento encuentran enfrentadas las dos formas que para él deberían conjugarse en la escena teatral: la indagación de la interioridad subjetiva, que deja de lado elementos sociales que parecen no tener ninguna incidencia en ese interior, y la representación de procesos históricos en la que quedan excluidos los aspectos que aluden a la dimensión metafísica de la experiencia humana. Para Raymond Williams (1981: 63): “el impulso principal y altamente original del expresionismo subjetivo fue la dramatización del aislamiento y la vulnerabilidad: el grito del individuo extraviado en un mundo sin sentido”. El movimiento opuesto al que Williams define como “expresionismo social” –Brecht es uno de sus exponentes- se caracteriza por poner el acento en la proyección y polarización estéticas de las fuerzas sociales. Monti alcanza a ver que, no obstante sus diferencias, se trata de formas que buscan romper con los principios de identidad, totalidad y causalidad que subyacen a las formas idealistas. En el singular cruce de procedimientos que se orientan a expresar la profundidad metafísica de la experiencia de la modernidad y aquellos que se orientan a expresar la superficie histórica de esa experiencia, la dramaturgia de Monti concibe la escena como la conjunción de dos figuras que funcionan como emblemas de la interioridad subjetiva y de la exterioridad histórica.

4. *El gesto y el grito*

El agudo grito de pavor, el que produce el pánico, viene a ser el reverso de las fiestas de masas. En efecto, el ligero escalofrío que recorre los hombros lo desea. Pues para la existencia profunda e inconsciente de la masa, las fiestas y los fuegos son un juego que le ayuda sin duda a prepararse para el instante exacto en que se va a hacer mayor de edad, a la hora en que el pánico y la fiesta, cual dos hermanos que se reconocen tras estar separados mucho tiempo, se abrazan finalmente; en el momento de la revolución.

Benjamin, Imágenes que piensan

La reflexión sobre los cambios en los modos de producción que introduce el expresionismo está en la base del llamado teatro épico didáctico y constituye un punto clave al momento de pensar el desplazamiento de un teatro idealista hacia un teatro materialista. Monti, estudioso de estas estéticas, instala su escritura en el diálogo entre el expresionismo y Brecht para llevar adelante el cuestionamiento a las formas escénicas idealistas. Por eso, su teatro amplía el alcance del distanciamiento a la complementación y contraste de dos figuras que definen estéticamente la escisión entre el mundo objetivo y la interioridad subjetiva en la modernidad: el *gesto social* brechtiano y el *grito* expresionista:

El grito no es tanto expresión de la angustia pasiva cuanto de la resistencia estética. El grito es un acto afirmativo. Lo que se afirma es la existencia de la propia subjetividad frente al peligro de anulación por parte de órdenes externos contrarios a ella (Sánchez, 1989: 27)

Del expresionismo rescata sobre todo la búsqueda estética de lo interior como espacio de resistencia a un mundo extraño. Solo que en su teatro, profundizar en la interioridad no lleva al encuentro de la unidad perdida, de lo esencial, sino a la recuperación del contenido de experiencia depositado en las imágenes que se configuran por afuera del procesamiento de la conciencia.

Aun en *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los sucesos en los que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones* [1971] (1972), obra que se pretende comprometida con la realidad inmediata, Monti no abandona su posición anti-idealista. En este sentido, si hay una prueba de las diferencias que existen entre su concepción del lenguaje dramático – con la doble orientación que le da hacia la superficie histórica y hacia la interioridad subjetiva- y el idealismo predominante en el sistema teatral argentino, es la incomodidad que le genera escribir *Historia tendenciosa...* como proyecto de creación

colectiva con el elenco del teatro Payró, dirigido en ese momento por Jaime Kogan⁴⁷. Esta concesión que Monti hace a las condiciones del campo teatral de los setenta lleva al interior del texto dramático la tensión que ya se evidenciaba en los paratextos que acompañaban la primera publicación de *Una noche con el señor Magnus & hijos*: la concepción del lenguaje dramático que subyace a la producción montiana no se corresponde con los principios idealistas desde los que se piensa la relación entre teatro y realidad en el sistema teatral argentino aun cuando se trate, como en el caso del grupo de artistas dirigidos por Kogan, de una intención “materialista”. El resultado es, como el propio Monti lo señala, una obra “gibosa” (Monti y Pellettieri, 1997: 22).

Las gibas que Monti percibe tienen que ver sin dudas con la alternancia entre zonas en las que predomina una evaluación transparente de la realidad argentina que actores y director comparten⁴⁸ y zonas en las que se evidencia esa densidad que

⁴⁷ La historia del Teatro Payró se remonta a 1952, año en el que Onofre Lovero comienza el proyecto de un teatro para artistas independientes que se inaugura el 13 de julio de 1953. Continuando con una tradición instalada por el mítico Teatro del Pueblo, en la sala de Los independientes, si bien se estrenan obras de autores extranjeros (Bertolt Brecht es el más notable) las puestas son mayoritariamente sobre textos de autores nacionales. En 1967 cambia su nombre por el de Teatro Payro y pasa a ser dirigida por Jaime Kogan. El primer espectáculo propio del grupo Payró, la comedia musical Viet-Rock, podía ser leído a finales de los sesenta como un llamado a asumir nuevos riesgos en cuanto a técnicas de actuación y de creación escénica. Sin embargo, evidencia también una búsqueda de textos dramáticos que acompañen esa apuesta al cambio que propiciaba el llamado “teatro de arte” (Pellettieri, 2003: 458). El grupo del Payró no abandona la impronta didáctica que caracterizaba al teatro independiente; sin embargo, deja en claro que el saber del teatro no se agota en las lógicas mimética y ética, que se impone explorar nuevas formas de hacer ingresar estéticamente la historia a la escena. El programa de mano de Viet-Rock muestra por dónde pasa el cuestionamiento a la escena tradicional y su modo de relacionarse con el contexto histórico-político. En el texto que presenta la obra, la guerra de Vietnam aparece referida como un entramado de discursos provenientes de espacios diversos de poder: el espectáculo es el resultado de un hacer colectivo orientado a una toma de partido respecto del mundo que esos discursos proponen. La puesta de la obra de Megan Terry que realiza el Payró muestra cómo la escena porteña comienza a asumir su condición de conciencia social en cambio; evidencia un desplazamiento que parte de pensar el espectáculo como la transformación del contexto inmediato en un texto artístico para ir hacia una escena que se presenta como el contexto artístico inmediato de los textos que constituyen esa realidad. Si se tienen en cuenta las declaraciones que los integrantes del elenco del Payró, es posible observar que la eficacia crítica de Viet-Rock no se sostenía en la existencia de un lenguaje previo que permitiera la transmisión de un mensaje antiimperialista, se apoyaba fundamentalmente en la idea de que en ese espectáculo se estaba inventando un lenguaje capaz de generar nuevos sentidos respecto de la guerra, un mensaje antibelicista que propiciaba nuevos modos de codificar ese acontecimiento histórico que era la guerra de Vietnam. Jaime Kogan, director de Viet-Rock, logra sintetizar este movimiento cuando señala: “Nuestra obligación es inventar los lenguajes que garanticen en cada momento ideológica y artísticamente la eficacia en la transmisión de dichos sentidos” (Kogan citado por Dosio, 2003: 65). Si bien la eficacia crítica del espectáculo se sigue planteando como la transmisión de los sentidos que los discursos sociales y culturales ocultaban, queda claro que en esta propuesta existe una búsqueda en cuanto a la heterogeneidad de lenguajes, con las posibilidades de la combinación del alegato con el cuadro musical, de las citas de periódicos con los relatos de los actores sobre su viaje hasta el teatro, con la música de Jorge Schussheim interpretada en vivo por Manal. Estas decisiones hacen evidente el carácter brechtiano del proyecto: el cierre con los actores acercándose al público, buscando su decisión respecto del tema del espectáculo ilustra certeramente la interpretación que el teatro argentino hace de la teoría escénica de Bertolt Brecht.

⁴⁸ Nos referimos a la manera en la que Brecht es asimilado en la puesta de los setenta y que en el capítulo 1 retomamos a partir de la crítica que le hace a esa tendencia el director Alberto Ure.

sobreviene cuando a un auténtico distanciamiento se une esa crueldad que, tal como señala Jorge Monteleone, se resuelve en “cierta crispación expresionista”.⁴⁹ Tanto en la segunda pieza de Monti como en el resto de su obra, la crispación expresionista y el distanciamiento se conjugan en imágenes densas, asimilables al encuentro entre el pánico y la fiesta popular con el que Benjamin grafica el tiempo revolucionario en el fragmento citado al inicio de este apartado pero también al encuentro entre el grito y el gesto sobre el que Monti llama la atención nada menos que para explicar su modo de entender el distanciamiento brechtiano:

Lo que Brecht procuraba era una mirada crítica. Pero yo recuerdo una anécdota bastante iluminadora al respecto. Un argentino vio Madre Coraje en Berlín y se sorprendió muchísimo. Trabajaba nada menos que la mujer de Brecht, Helen Weigel. Se sorprendió terriblemente con el hecho de la muerte de uno de los hijos, con el regateo que Madre Coraje hace hasta que finalmente escucha el sonido de los fusiles. La resolución actoral de Weigel había sido el silencio, abrir mucho los ojos, abrir grande la boca y dejar caer dos lagrimones. ¿Qué distanciamiento era? Yo creo que hay que tomarlo [al distanciamiento] en sus grandes rasgos en cuanto a la estructuración narrativa dramática, y en cuanto a la actitud del actor. Eso no significa que el actor no ponga sus emociones sino que el actor tenga la capacidad de desdoblarse y señalarse a sí mismo. Señalar lo que Brecht llama el *gestus* social, es decir aquello que define socialmente al personaje (Monti, 2002: 54-55).

Monti alcanza a ver que si bien el gesto brechtiano se orienta a definir socialmente al personaje, no logra ocultar aspectos metafísicos que también lo definen. La imagen de Helen Weigel en silencio con los ojos y la boca muy abiertos, frente a la que Monti se pregunta “¿qué distanciamiento era?” es, a todas luces, el momento en el que grito expresionista coincide con el gesto brechtiano. Algo de lo que la imagen de la Weigel condensa está en la base del teatro montiano: tomado en sus grandes rasgos el distanciamiento involucra la dialéctica entre un contenido de experiencia colectivo, el *gesto*, y un contenido de experiencia individual, el *grito*, en la forma de imágenes estéticas.

Como decíamos más arriba, debido a las condiciones de producción, en *Historia de la clase media argentina...* estas imágenes alternan con otras en las que predominan las

⁴⁹ Jorge Monteleone, uno de los analistas más lúcidos de la obra de Monti, relacionando el teatro de nuestro autor con lo que David Viñas señala en un artículo de *Crisis* respecto de la antinomia Artaud-Brecht, a la que define como falacia, propone pensar la densidad de las piezas de Monti como la unión de crueldad y distanciamiento. Monteleone ve que esa intersección entre Brecht y Artaud que Viñas propone está en “el intento de provocar, sacudir, alzar en vilo al público concreto por agonía o extrañamiento”, a partir del entretreído de una estructura no aristotélica y una aire onírico no exento de crueldad (Monteleone, 1982: 66-67).

referencias a la realidad socio-política⁵⁰. Si el desenlace del espectáculo consiste en un debate en el que claramente se apela a la identificación de los espectadores, su inicio es un monólogo cuyo espesor solo puede entenderse en función de la conjunción del gesto y el grito: en términos de Benjamin, de la conjunción de lo histórico y lo trascendente:

TEATRO. – (*Al público.*) Reunidos esta sórdida noche... (*Pausa.*) En noche de ambiguos contornos... (*Pausa.*) En la noche ecuménica de nuestro tiempo yo asumo desde este instante la representación de la fugaz experiencia del teatro. Amén (*Pausa.*) ¡Qué silencio! (*Breve pausa*) ¡Este hueco ardiente es mi dominio! ¡Aquí armo y desarmo mis juegos! Fantasmas pálidos o brillantes. Simuladores de vida. (*Pausa.*) ¿Siguen estando ahí? (*Mientras se acerca paso a paso hacia proscenio*) Ruido pesado, a respiración. Un enorme animal tenso en la oscuridad, agazapado para saltar. (*Pausa tensa*) Bueno, basta de juegos. Mi misión acá es simple: vigilar la coherencia del espectáculo. Dentro de unos instantes, este vacío se poblará de personajes y símbolos de nuestra historia. Aclaremos que no tenemos ninguna pretensión de objetividad. Además no nos vamos a basar solo en hechos públicos. Hay otra historia, una historia secreta, que cada tanto asomará a este escenario. En esos momentos, los actores hablarán de ellos, de su propia historia personal, o de cosas que vivieron de cerca. En fin. (*Pausa. Se acerca mucho a proscenio. Se pone en cuclillas. Susurra casi*) La señora que les voy a presentar en primer término tiene un carácter muy particular... Cuesta un poco definirla. Quizá nunca existió realmente fuera de nuestra imaginación. Pero es suficiente escarbar un poco en cada uno para encontrarla. La hemos bebido junto con la leche materna. Alimentó ardientes fantasías en las camas revueltas de la adolescencia. Y si alguna vez creímos que la habíamos perdido, la reencontramos fugaz en algún momento de euforia y triunfo. (*Se incorpora. Sus palabras van adquiriendo un tono vibrante.*) Me refiero a alguien cuyo nombre puede entenderse como sinónimo de felicidad, de poder, de *joie de vivre*... A alguien que es el placer de la existencia, la pura ganancia, la plusvalía de nuestro corazón... ¡LA GRAN VEDETTE POLA! ¡EL MOTOR DE LA HISTORIA! (*Entra Pola desastrosa, rengueando.*) (Monti, 1972: 7).

⁵⁰ El texto dramático presenta, siguiendo la preceptiva brechtiana, una estructura no secuencial, dividida en cuadros: representaciones independientes que un narrador llamado “Teatro” introduce cada vez, presentando a los otros personajes y estableciendo una distancia que deshace la ilusión de realidad y acentúa el hecho teatral. Se introducen canciones para producir cambios de forma en la estructura dramática; se utilizan juegos de palabras, contrastes, desmascaramientos y lógicas erróneas; se incorporan citas de textos (históricos, políticos, literarios) y se insinúan como trasfondo de la acción sucesos históricos y políticos. Tenemos hasta aquí una estructura dramática que responde a la lógica del distanciamiento. A esta estructura se suman las implosiones, que son definidas por el dramaturgo y el director como “los momentos de la obra en los que se pasa del juego externo al recuerdo subjetivo y a la evocación de una problemática individual” (Monti y Kogan, 1972). Las reminiscencias bergsonianas de esta afirmación subrayan el contraste entre las implosiones y los motivos que se desarrollan en los cuadros que presenta Teatro. Mientras estos últimos responden a una exterioridad histórica, es esperable que las primeras traigan a la escena la interioridad metafísica de las evocaciones, eso que Bergson llama memoria involuntaria. No obstante, tal contraste se ve limitado porque las implosiones lejos de ser la expresión de una interioridad subjetiva, se vuelven un instrumento para relacionar de manera bastante directa los acontecimientos de la historia argentina con la realidad inmediata. Algo similar ocurre con la inserción del “interrogatorio” escrito por Jaime Kogan para la frustrada puesta de *Operación Masacre*, que el grupo había empezado a preparar el año anterior.

En tanto “maestro de ceremonias”, *Teatro* se corresponde con la figura del “presentador”, cuya función dentro del teatro brechtiano es la de “mostrar”, es decir, distanciar por medio de la exhibición del artificio. Sin embargo, esta función distanciadora se plantea desde la perspectiva de un “alma expresionista”⁵¹ que asume “la representación de la fugaz experiencia del teatro”. Esa fugaz experiencia instala un tiempo no histórico sino cultural –“la noche ecuménica de nuestro tiempo”- que define la escena como un espacio entre onírico y fantasmagórico –“un hueco ardiente” habitado por “simuladores de vida”- y al público como lo opuesto –“un enorme animal tenso agazapado en la oscuridad”. En ese espacio desfilarán personajes de la historia argentina pública y privada. Atendiendo a su presentación, *Teatro* es el “animador” de la escena en dos sentidos: uno, que en efecto tiene que ver con “vigilar la coherencia del espectáculo” y que lo emparenta con el maestro de ceremonias de los espectáculos de variedades –en este sentido *Historia tendenciosa de la clase media argentina*, ... presenta la historia argentina como un cabaret- y otro, que remite a su condición de evocador de ánimas, “fantasmas pálidos o brillantes”, condición que será subrayada en la reescritura que se publica en la década del noventa.⁵² En efecto, *Teatro* “da continuidad al espectáculo” de la historia y en este sentido, tal como afirma Pellettieri (1994), “la rectifica” pero esa rectificación no es independiente del tratamiento alegórico que tienen los personajes históricos cuando ingresan al dominio del “animador”. Si como el propio *Teatro* afirma, *Historia tendenciosa de la clase media argentina*... es “una extraña alegoría” (Monti, 1972: 13), su función en tanto “animador” será la de “interrumpir” la causalidad del espectáculo, hacer que sus fragmentos “salten del continuum de la historia” e ingresen en una configuración en la que el grito expresionista y el gesto social son asimilados en una imagen estética –los juegos que *Teatro* “arma y desarma”, juegos en los que la experiencia individual se toca con la experiencia colectiva. Aunque gran parte de la crítica aborda esta obra como una

⁵¹ “El teatro expresionista no presenta caracteres sino almas. Para captar la importancia de la distinción, es necesario referirse a los nombres que llevan los personajes. Un personaje de la comedia clásica lleva un nombre que algunas veces indica su defecto dominante: el héroe de la comedia clásica es Harpágón, aquel que se aferra al dinero con avidez. El héroe del drama naturalista se caracteriza por poseer nombre y apellido. Si lleva un apellido de familia, es porque posee algo heredado; su nombre precisa su identidad, lo individualiza [...]. Por el contrario, para los expresionistas un personaje de teatro es esencialmente un alma. Es, pues, necesario renunciar a abordar la conciencia mediante una estrategia exterior, es necesario renunciar a la psicología tradicional” (Gravier, 1967:117).

⁵² Nos referimos a *Una historia tendenciosa*, nueva versión de *Historia tendenciosa de la clase media argentina* que Monti publica junto con *Una pasión sudamericana* en 1993 en un volumen editado por Girol Books.

parodia de la historia⁵³, resulta muy difícil centrar su sentido en la inmediatez histórica: hay algo en la escritura de Monti que escapa a esa conceptualización y se orienta hacia lo inefable. Tal sería el caso de la escena en la que se representa la muerte del Peludo:

PELUDO. – Ah...qué...qué frío...qué humo...Ah...perros sangrientos...Pola... ¿Dónde está Pola? Pola, no me abandonés a estas horas de la noche. El camino es largo...Hace frío, está muy oscuro...Hay perros... Les brillan los ojitos... ¡Fuirá, perros! ¡Ah, Pola era blanca y pura como una magnolia...en los zaguanes...de Balvanera! (*la escena es casi solemne, evangélica. El peludo cae varias veces y el borracho acude a ayudarlo. En determinado momento, el borracho saca un pañuelo y lo aplica sobre la cara del Peludo. Este se queda en el foro, de rodillas frente al público. Se incorpora con cierta irritación.*) Ah, ¿y me van a dejar ir así nomás? (*Pausa. Absoluto silencio de los demás. Con una última y hosca mirada en torno.*) Por mí se pueden ir todos a la mierda. (*Cae de bruces. El borracho queda a su lado.*) (Monti, 1972: 19).

La imagen se construye en el entrecruzamiento de elementos provenientes de la historia argentina –Peludo es el apodo de Hipólito Yrigoyen- con el discurso evangélico y la lírica del malevaje. Se arranca de la historia al líder político, de los evangelios, al mesías y de la literatura nacional, al malevo, y se los incorpora a una configuración en la que cada uno de estos elementos adquiere una significación que solo es posible en su relación con los otros elementos. Una significación que borra la separación entre esa experiencia que la conciencia reflexiva procesa como aquello que Benjamin denomina “experiencia vivida”⁵⁴ –es decir como “historia de vida”- y la “verdadera experiencia”, que es el resto que queda por afuera de lo que la conciencia procesa.

⁵³ Quienes se ocupan de analizar el teatro político de los inicios de la década de 1970, la poética de Ricardo Monti o esta obra en particular coinciden en destacar la presencia de algunos procedimientos característicos de la poética de Brecht. Sin embargo, no se analizan en tanto generadores de distanciamiento sino en tanto procedimientos subordinados a la intencionalidad que autor y director explicitan en el preliminar. Parecería, entonces, que *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones* “retoma en caracterización y funcionalidad los artificios del autor alemán, sólo que para servir a una semántica diversa. [...] la parodia como principio constructivo, estaba más al servicio de una concepción romántica y mesiánica que de las explicaciones y la semántica del materialismo dialéctico”. (Pellettieri, 1996:39). Julia Elena Sagaseta destaca elementos brechtianos como la presencia del personaje “Teatro”, las *songs* y la construcción de personajes alegóricos, pero cuando señala la utilización de lenguajes dramáticos diversos como la moralidad, la farsa y el circo para organizar genéricamente los materiales de los dos actos que componen la obra, no relaciona este procedimiento con las formas del efecto de distanciamiento propuesto por Brecht (Sagaseta, 1989: 230). Patricio Esteve, siguiendo los trabajos de Jorge Monteleone y Peter Podol, destaca el carácter farsesco y paródico de la obra así como también la visión surrealista como forma de revisión crítica de la historia argentina (Esteve, 1995).

⁵⁴ Como ya señalamos en la introducción, en algunas traducciones al español de la obra de Benjamin se utiliza el término “vivencia” para lo que aquí fijamos como “experiencia vivida”. Tomamos esta expresión porque consideramos que expresa de manera más contundente el contraste con la “verdadera experiencia”.

En la pormenorizada síntesis que Susan Buck-Morss (1989: 241-277) realiza respecto de los diversos abordajes a la filosofía benjaminiana (Jauss, Paul de Man, Peter Bürger y Adorno), se evidencia en toda su magnitud la complejidad que el pensamiento de Benjamin adopta con relación al entrecruzamiento de lo histórico con lo metafísico. Consideramos con esta autora que la complejidad de este vínculo entre destrucción revolucionaria y construcción redentora resulta indispensable para comprender lo que Benjamin entiende por “verdadera experiencia”. Para Benjamin de la fusión entre teología y materialismo histórico emergen las imágenes dialécticas que son la expresión de esa “verdadera experiencia”:

Sin la teología (el eje de la trascendencia) el marxismo cae en el positivismo; sin el marxismo (el eje de la historia empírica) la teología termina en la magia. Las imágenes dialécticas emergen en “la encrucijada entre la magia y el positivismo” pero en este punto cero ambos caminos son negados, y al mismo tiempo dialécticamente superados (Buck-Morss, 1989: 275).

Esto que Buck-Morss afirma en relación con el pensamiento benjaminiano es asimilable a la estética montiana: la imagen estética se ubica en “la encrucijada entre la magia y el positivismo”, pero no como un empalme entre doctrina sociopolítica y doctrina religiosa –aunque su posición política y el conocimiento que tiene del cristianismo sean fácilmente reconocibles⁵⁵- sino en tanto es el modo de prefigurar la *verdadera experiencia*. Es aquí donde la mirada que Benjamin tiene respecto de la experiencia se toca con lo que definimos como *estética de lo inefable* y que en Monti está asociada al cruce entre el gesto y el grito. Esta estética, a diferencia de la *estética de lo comunicable*, no se preocupa por la asimilación de la conciencia a la escena sino por la asimilación de la experiencia; asimilación que problematiza la relación del teatro con la historia, la relación del sujeto con el objeto y la relación del lenguaje con las cosas.

5. La crítica teatral y la adaptación teatral

La preponderancia de lo inefable, que en términos dramáticos definimos como la formulación dramática de la *verdadera experiencia* –experiencia en la que se conjugan el gesto y el grito, lo empírico y lo trascendente-, se hace visible también en otras actividades que Monti desarrolla paralelamente a su producción dramática: a) la crítica

⁵⁵ En relación con esto ver Eduardo Graham (2011: 50-55).

teatral y b) la adaptación teatral de obras literarias, actividad, esta última, que Monti considera por afuera de su producción dramática propiamente dicha⁵⁶.

a) La crítica teatral

Entre mayo y agosto de 1976, Monti se desempeña como crítico de teatro en la revista *Crisis*⁵⁷. En el número treinta y ocho realiza las reseñas de las obras *Woyzeck*, de Georg Büchner, dirigida por Jorge Eines, *Parra* de Luis Machi, dirigida por el mismo autor y *Tiempo de vivir*, de Thornton Wilder, dirigida por Agustín Alezzo; en el número treinta y nueve publica la reseña de *Sucede lo que pasa*, de Griselda Gambaro, con dirección de Alberto Ure; en el número cuarenta, la reseña de *Arenas que la vida se llevó...*, de Alberto Adellach, dirigida por Ángel Ruggiero. Estas colaboraciones se proponen dar al teatro una presencia que hasta ese momento no tenía en el proyecto de la revista. Si bien en el número treinta y ocho Monti reseña dos obras de autores extranjeros, en los siguientes números destinará el espacio a la presentación de dos obras de autores argentinos consagrados, gesto que deja en claro la incorporación de Monti a la vertiente nacionalista de la revista.

Griselda Gambaro y Alberto Adellach, los autores de las obras que Monti analiza en los dos últimos números de la primera etapa de la revista *Crisis*, representan los polos estéticos entre los que se dirime la dramaturgia argentina moderna: nos referimos al realismo reflexivo y a la neovanguardia. Si como venimos postulando, Monti transmuta el paradigma idealista que opera como subtexto de la llamada “subfase de intercambio de procedimientos” entre el realismo y la vanguardia (Pellettieri, 1997), las críticas que escribe crean otro espacio desde el cual sostener su concepción del lenguaje dramático y discutir los principios y categorías que definen el teatro argentino moderno.

En su tarea de crítico, Monti no abandona su interés en subrayar la “verdadera experiencia” como contenido artístico legítimo y, en este sentido, parece estar buscando en sus abordajes críticos aquellas fisuras por las que se accede “a una comprensión más

⁵⁶ Son dos novelas que Monti ha adaptado: *Rayuela*, de Julio Cortázar, y *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann, ambas producidas a pedido. La adaptación de la obra de Cortázar le fue solicitada por Horacio Bauer para conmemorar el año cortazariano. La obra de Mann le fue solicitada por las productoras Patricia Liguori y Cristina Fridman varios años después para un proyecto que finalmente no se concretó.

⁵⁷ La revista *Crisis* se publicó, en su primera etapa, entre los años 1973 y 1976, constituyéndose en un referente para el pensamiento intelectual latinoamericano. Para ahondar en las características de esta publicación ver María Sondénguer (2008).

profunda, más abarcadora de la vida” asimilable a la que él mismo propone en sus obras. Así, por ejemplo, respecto de la obra de Gambaro señala:

La obra se gesta negándose en tensión consigo misma. De lo muerto surge lo vivo. Del “teleteatro” brota la “obra”. Por su parte lo temático forma un contrapunto con lo estructural: los juegos de los personajes se convierten en realidad. Así, por ejemplo, la enfermedad del hermano que aparece al principio como la fantasía aprehensiva de un hipocondríaco, resulta auténtica. Lo paradójico respecto de la estructura antes señalada consiste en que lo real es el dolor, la enfermedad, la muerte. Y otra vuelta de tuerca: es precisamente esto último lo que le permite a Teresa, la hermana del enfermo, acceder a una comprensión más profunda, más abarcadora de la vida (Monti, 1976: 55).

Es evidente que este abordaje hace serie con el tratamiento alegórico de la realidad que es uno de los ejes estéticos de la dramaturgia montiana. Porque son esos aspectos alegóricos de la obra de Gambaro los que se propone destacar, cierra la nota afirmando que es un equívoco definir la poética de esta autora atendiendo solo a “la polémica ‘naturalismo-vanguardia’ o a la imagen ditelliana que todavía pesa sobre él”, pues es “condición necesaria para descifrar y gozar este teatro acercarse a él sin esquemas previos. Solo entonces nos susurrará su secreto, su propio ‘asombro ante la vida y la muerte’” (Monti, 1976: 55).

Por otra parte, en relación con la obra de Adellach, el interés por discutir o reafirmar los valores sociales se trasmuta en la mirada de Monti en un ejercicio de la “memoria involuntaria”, “confiando en que toda experiencia individual encontrará en otras alguna resonancia, por lejana que esta sea” (Monti, 1976: 68). Así el resto del análisis de *Arenas que la vida se llevó* consiste en enumerar correspondencias entre la experiencia individual y la experiencia colectiva:

6. Y están también como fantasmas surgidos del fondo de nuestra memoria colectiva, los abuelos inmigrantes, apenas esbozados en la penumbra del escenario, apenas nombrados, apenas comentados por un rasguído de guitarra.
7. Y está la noche. [...] esa noche cerrada, argentina, ya depositada en las capas más profundas y amargas de una generación entera.
8. Y el grito. [...] ¿Y qué pensar de una sociedad en la cual el modo de ingresar un joven al mundo adulto es un grito de espanto y angustia?
9. Y el perdón. [...] Cómo una forma, en última instancia, de estar más juntos frente al verdadero Culpable. (Monti, 1976: 68).

En esta enumeración de rasgos de la obra de Adellach, está implícita la reflexión de Monti sobre su producción anterior, pero sobre todo la anticipación de aspectos centrales de su obra posterior. Para Monti, en la obra de Adellach están esbozados “Los fantasmas surgidos de nuestra memoria colectiva” que dan forma los Mitos de *Marathon*; la noche argentina “depositada en las capas más amargas y profundas de una

generación entera” que es el cronotopo de *Una pasión sudamericana*; y están, aunque escindidos, el gesto y el grito.

En las reseñas se evidencia la tensión entre el interés de autores como Alberto Adellach y Griselda Gambaro por ofrecer una tesis sobre la realidad inmediata –de manera realista o de manera teatralista- y el interés de Monti por remitir la escena a la expresión de una experiencia más abarcadora, más profunda, que para él es la *verdadera experiencia*, “la experiencia del hombre en la Historia”. En este sentido, Monti concibe una clave de lectura que desplaza los principios y categorías idealistas desde los que se define el teatro argentino moderno; también en su producción crítica “la realidad nacional” aparece negada, fragmentada, discontinuada a partir de una mirada materialista⁵⁸.

También la estructura y el estilo que Monti le imprime a sus reseñas teatrales se orientan en este mismo sentido. Monti organiza su mirada sobre las obras teatrales en una serie de viñetas o postales enumeradas que le dan al texto la impronta de un devenir de imágenes de pensamiento. Ese carácter discontinuo y fragmentario se opone ostensiblemente a las convenciones del género que predominan en ese momento y trasfiguran la reseña en un breve ensayo. Por otra parte, Monti apela con soltura a figuras retóricas y formas literarias para construir un estilo de escritura que se despega del periodismo cultural canónico.

b) La adaptación teatral

En 1994, Monti escribe una versión teatral de Rayuela⁵⁹, la novela de Julio Cortázar. Algunos procedimientos de los que se vale esta adaptación están inscriptos en la novela: la duplicación, el personaje como continuidad y la forma del péndulo (Barrenechea, 1996; Montaldo, 1996); sin embargo, su utilización se reorienta en función de un nuevo contexto, con nuevas condiciones y problemáticas que se conectan con las condiciones y problemáticas de la década del sesenta –contexto de producción

⁵⁸ Postulamos que el intercambio entre el realismo y la neovanguardia es posible porque más allá de las diferencias procedimentales ambos postulan la escena desde una lógica idealista sostenida por la identidad entre el fenómeno y la representación, por la causalidad que, sea directa o indirecta, siempre apunta a la continuidad y a la linealidad, por la totalidad como garante del sentido de las partes; la consumación del intercambio de procedimientos entre Monti y esas estéticas, en cambio, no llega a concretarse porque en la base de su teatro encontramos la *no identidad* entre el fenómeno y la imagen, la *interrupción* de cualquier continuum, la construcción del sentido desde la *fragmentación* y el *montaje*: principios que remiten a una concepción materialista de la escena.

⁵⁹ Para este análisis trabajamos con una copia cedida por el autor.

de la novela- pero que no se confunden con estas. En este sentido, la versión teatral no señala lo mismo que la novela; más bien propone una lógica diversa que deriva del reacomodamiento escénico de los procedimientos y materiales narrativos de Cortázar. En este caso, la singularidad de la versión dramática reside en cómo la conciencia de los personajes cortazarianos se vuelve espacio de conjunción de la interioridad subjetiva y la exterioridad histórica. La versión teatral de *Rayuela*, como otras obras de Monti, muestra aspectos de los personajes que el teatro dominante no reconoce en la medida en que se encuentran fuera de la causalidad histórica: en este caso, en el entrecruzamiento de mitos y sueños. Áreas de la identidad social que vienen de un orden de realidad que no puede explicarse desde esa causalidad. Por eso, no creemos que, como señalan Balestrino y Sosa (1997: 140), se trate de “una *semiosis extroversiva*”, en la que “la escritura de Monti remite a los códigos del hipotexto y reduce a un estrecho margen el desplazamiento de la propia escritura”. Para nosotros, Monti no remite a los códigos del hipotexto, más bien los utiliza para ensanchar las posibilidades de su propia escritura.

La obra está organizada en treinta y tres escenas, articuladas por el personaje de Morelli. El escritor de culto que Oliveira y sus amigos del club analizan, el autor de múltiples fragmentos reproducidos en varios capítulos de la novela, es el personaje literario que hace visible la forma arquetípica del intercesor. De esta manera, el personaje cortazariano se inscribe en la tradición de intercesores que pueblan la poética de Monti. Como Teatro en *Historia tendenciosa de la clase media argentina*, como los viejos de *Visita*, como el Brigadier de *Una pasión sudamericana*, Morelli media – intercede- entre lo histórico y lo trascendente, mezclando personas, lugares y tiempos:

MORELLI. Un intercesor... Yo, Morelli, que viviendo en 1950 ya estoy muerto y podrido en 1980, soy apenas eso: un intercesor. Como los santos pintados que señalan el cielo con el dedo. Una irrealdad mostrando otra. Soy el que sueño esto y mezcla: personas, lugares, tiempos (Monti, original cedido por el autor).

El intercesor Morelli se construye, como cualquier personaje montiano, apelando a la dimensión alegórica (“estoy muerto y podrido”) de la existencia y la dimensión destructivo-constructiva de la cultura. Para abrir esas dimensiones que son tan típicas en su dramaturgia, Monti aprovecha al máximo la duplicación, principio constructivo de la novela que le sirve como eje organizador del drama:

La duplicación (que por momentos implica tres, cuatro o más fragmentos), figura fundante de la escritura cortazariana, será el lugar de tránsito en el cual se genera *Rayuela*. Esta novela, (detonante del “fenómeno Cortázar”) es un texto escrito en París, publicado en Argentina en 1963, después de doce años de exilio del autor y que se

encuentra apegado a ambos espacios, a ambas lenguas, ambas culturas. Hay entre la duplicación un sistema de redes tendidas, de “hilos” que suelen seguir recorridos irregulares y fracturados, trancos o lineales pero siempre contenidos por el entramado de una experiencia vivida en la colocación desplazada, en la mirada oblicua (Montaldo, 1996: 583).

Teniendo presente esta forma de entender la novela, Monti cita fragmentos relacionados con esta colocación desplazada y los articula de modo que sirvan a la construcción de una lógica nueva, rescata de *Rayuela* lo que hace de sus personajes y situaciones portadores de una problemática central para el contexto cultural y político de la década del noventa: la emergencia de aspectos más profundos de la experiencia individual que son necesarios en la construcción de una experiencia colectiva que el neoliberalismo había reducido a su mínima expresión. Las citas que el dramaturgo selecciona traen a escena los fantasmas y sueños comunes que laten en el interior de las individualidades cortazarianas y que operan en la construcción de abstracciones genéricas que organizan y dan sentido social a sus vidas. Por eso, podemos decir que la versión teatral de la novela hace visible la *verdadera experiencia*, tal y como la explica en el siguiente fragmento en el que comenta *Marathon*:

Aquello que de alguna manera está inscripto en la memoria más profunda de los participantes y que tiene que ver con experiencias históricas trascendentales que de alguna manera los han llevado hasta ese punto, en el que están como arquetipos. Y estos mitos a su vez tienen una intención no solo de ubicación histórica sino que también tienen una especie de decurso metafísico. Así como los sueños son individuales, también transcurren en una especie de sueño selectivo más profundo que es este sueño respecto de qué es Sudamérica, este sueño sudamericano (Monti en Ferreyra, 2012: 89).

De ese modo, el texto dramático y la puesta convergen para hacer puente con un texto anclado en la narrativa de Cortázar como resistencia al avance de formas de lo colectivo por sobre lo individual, pero no para referirlo respetuosamente, sino para utilizarlo como proveedor de *imágenes* en las que lo individual y lo colectivo se conjugan.

En la versión teatral, los deseos, las pasiones, las singularidades de los personajes novelescos descubren su materia común cuando se supera la dimensión histórica que explica los acontecimientos a partir de una causalidad racional y se ingresa en esa zona en la que indefectiblemente los habitantes de una y otra orilla comparten formas comunes del deseo. No importa si el personaje es Ossip o Traveler, si es la Maga o Talita: la presencia de Horacio en la escena pone en evidencia, para decirlo con palabras de Monti, “esta aspiración, siempre del ser humano, de ir tras de un sueño que puede ser una fantasmagoría”. Más aún cuando lo que se exhibe, bajo la forma de un

recuerdo o un sueño, es el deseo robado o perdido. De ese modo pueden entenderse los parlamentos de Horacio y la Maga que traen a la tertulia de jazz de una bohardilla parisina, el relato de una violación en un conventillo de Montevideo y las imágenes oníricas de un patio de los suburbios de Buenos Aires.

Del mismo modo en que Ana María Barrenechea descubre en el devenir novelesco de Oliveira una continuidad del protagonista de “El perseguidor”, uno de los cuentos más notables de Cortázar (Barrenechea, 1996: 677), Monti encuentra en Horacio la reversión de los bailarines de *Marathon*, de Equis, el protagonista de *Visita*, del Brigadier, personaje central de *Una pasión sudamericana*, de Mariano, el protagonista de *La oscuridad de la razón*. Como ellos, Horacio, el Oliveira teatral, se ubica en una zona experiencial en la que ese individualismo que parece desconectarlo del mundo social es lo que más fuertemente lo aferra a él. Los procesos que conforman la conciencia del individuo, aprehensibles sólo de manera simbólica, son inherentes al proceso social entendido como la apertura de zonas de transición entre la dimensión histórica y la dimensión metafísica de la experiencia humana. Así, Horacio inaugura y clausura la obra con una cita de *Rayuela* (el inicio del capítulo 73) que remite a la verdadera experiencia, rozando casi la experiencia del *flâneur* benjaminiano.

HORACIO. Sí, pero quien nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette, saliendo de los portales carcomidos, de los parvos zaguanes, del fuego sin imagen que lame las piedras y acecha en los vanos de las puertas, cómo haremos para lavarnos de su quemadura dulce que prosigue, que se aposenta para durar aliada al tiempo y al recuerdo, a las sustancias pegajosas que nos retienen de este lado, y que nos arderá dulcemente hasta calcinarnos. (Monti, 1994).

Ese fuego inmaterial que se alía al tiempo y al recuerdo y a las sustancias pegajosas es el que ilumina la escena típica del teatro de Ricardo Monti, aquella de la que emergen intercesores de fantasmas, de irrealidades, de sueños, para romper con el orden causal de la historia, para experimentar con espacios y tiempos en los que la conjunción de lo histórico y lo metafísico, de lo colectivo y lo individual, de lo literario y lo teatral habilita la *verdadera experiencia*.

Es evidente que también en su tarea de adaptador Monti pondera la expresión de la conjunción de contenidos de la *verdadera experiencia* que, en efecto, se actualiza, en este caso en los personajes de Cortázar, como conjunción de lo histórico y lo metafísico:

Yo no puedo separar lo social de lo personal, de lo metafísico. Mis obras están construidas sobre hechos o situaciones que permiten reflexionar sobre esos distintos niveles. De ahí que mis obras resulten complejas en general, porque la gente preferiría: bueno, ¿esto es individual, es un análisis psicológico, es un análisis social o es un

planteo metafísico? La gente quiere o una cosa o la otra (Monti citado en Driskell, 1979: 48).

Atendiendo a las ideas que se desprenden de estas declaraciones, podemos entender por qué Monti se sorprende cuando le señalan el carácter críptico de su obra (Monti y Pellettieri, 1997: 27). Para el autor, su producción es transparente porque en las imágenes que la componen se borra la frontera entre lo trascendente y lo empírico. Solo estas imágenes, dice Monti, son dignas de ser comunicadas. Porque pertenecen al subsuelo de la condición humana, porque no se organizan en torno a conflictos inmediatos sino a esos otros que están cargados de universalidad (Monti, 2000: 22) en tanto reflexión liberada de la subjetividad, abren la posibilidad a la experiencia que Monti refiere como la “Historia” con mayúsculas, asimilable a la *verdadera experiencia* que Benjamin reconoce como material de la poesía de Charles Baudelaire (Benjamin, *Baudelaire*, 2012: 185-241) o de las piezas didácticas de su amigo Bertolt Brecht:

Brecht se esfuerza en *El vuelo de Lindbergh* por descomponer el espectro de la “vivencia” para conseguir de él los colores de la “experiencia”. Esa experiencia que solo podía sacarse del trabajo de los Lindbergh y no de la excitación del público, y que además debía devolverse a “los Lindbergh” (Benjamin, 2002: 26).

Esta cita es un ejemplo muy contundente del modo en que Benjamin entiende la experiencia en relación con un teatro materialista. Desde su perspectiva, los procedimientos brechtianos se orientan a extraer de la espectacularidad de la hazaña histórica conocida como “El vuelo de Lindbergh” las imágenes que efectivamente expresan el trabajo de sus protagonistas, lo que proustianamente Benjamin concibe como “lo verdaderamente acontecido” y no lo que la conciencia ofrece como *experiencia vivida*. Devolverle a los Lindbergh su experiencia significa conjugar lo que esta tiene de subjetiva con lo que efectivamente tiene en tanto “experiencia del hombre en la Historia”.

Capítulo II. Formas dramáticas de lo inefable

Si como venimos diciendo, el eje central de lo que llamamos *estética de lo inefable* está en el imperativo de superar el hiato idealista que restringe la *experiencia* solo a las *experiencias vividas* entendidas como contenidos de la conciencia, imperativo que, postulamos, se encuentra en clara consonancia con el gesto benjaminiano que señala la escisión entre historia y metafísica como una fisura en la experiencia de la modernidad⁶⁰ (1986, 2012), resulta evidente que las obras de Monti son una muestra de formas dramáticas materialistas orientadas a salvar ese hiato. Son esas formas las que le dan singularidad a la dramaturgia montiana y las que permitirían explicar, por ejemplo, en qué consistiría esa “resistencia” a la “modernidad domesticada” a la que se refiere Pellettieri (2005: 9-52). Pellettieri señala la “resistencia” pero no llega a explicar que ésta se desarrolla en el marco de un enfrentamiento entre dos formas radicalmente opuestas: las idealistas y las materialistas. La pasión de los amantes de *Una pasión sudamericana*, así como la decisión de fusilarlos, son ejemplos contundentes de estas *verdaderas experiencias*, cuya inefabilidad se condensa materialmente en el parlamento final del Brigadier:

BRIGADIER. Fueron... demasiado naturales. Y si aquí estamos, Flores, haciendo un mundo es porque Alguien, alguna vez, pegó un formidable tajo en la naturaleza... Porque fuimos expulsados para siempre del paraíso... Y porque en el camino que vamos, aunque no sabemos a dónde vamos, no podemos retroceder. (Pausa) Donde ellos estén siempre voy a estar yo. Donde yo esté siempre van a estar ellos. Con esto el Loco va a saber que yo también soy un civilizador... Vaya (Monti, 2005: 111)⁶¹.

⁶⁰ Esta asimilación aparece magníficamente ilustrada en uno de los últimos trabajos del filósofo alemán dado a conocer, fragmentariamente, después de su muerte: *Tesis sobre filosofía de la historia*. Refiere Benjamin, en la primera de las tesis, la historia de un autómatas ajedrecista capaz de derrotar a cualquier rival. El secreto de este prodigio radica en que debajo de la mesa, oculto por un complejo sistema de espejos que le permite ver la partida, se sienta un enano jorobado maestro en el juego que guía con hilos la mano del muñeco. Lo que Benjamin ejemplifica con este relato es que para poder vencer a sus rivales, el muñeco que llamamos “materialismo histórico” tiene a su servicio a la teología que “como es sabido, es pequeña y fea y no debe dejarse ver en modo alguno” (Benjamin, 1973, 177). Sobresale en el pensamiento de Benjamin una dimensión mesiánico-revolucionaria que lo coloca en dos frentes: aquel que desarrolla a partir de su participación en el Movimiento de la Juventud y para el que tiene como interlocutor más visible a su amigo Gershom Sholem y aquel otro, el marxista, que descubre de la mano de Acja Laci y que tendrá a Bertolt Brecht como su mayor influencia. *Tesis sobre filosofía de la historia*, como muchos especialistas lo señalan, es el punto en el que estos dos polos se muestran como la conjunción inexorable que efectivamente constituye el pensamiento de Benjamin.

⁶¹ Nuestro autor parecería estar respondiendo artísticamente a una de las primeras demandas que Walter Benjamin le hace al pensamiento filosófico moderno: elaborar un concepto de conocimiento que entienda la experiencia como la fusión del contenido empírico, indisociable de la historia, y el contenido trascendente, indisociable de la metafísica (Benjamin, 1986: 7-16).

El fragmento citado es la imagen que justifica la trascendencia del fusilamiento pero también la liberación de Barrabás y la adopción del hijo recién nacido: en su conjunto, las acciones finales del Brigadier constituyen una *imagen estética*. Esta síntesis final del Brigadier es asimilable a la tarea propia de un historiador materialista tal como la piensa Benjamin:

El historicismo se contenta con establecer un nexo causal de diversos momentos históricos. Pero ningún hecho es ya histórico por ser causa. Llegará a serlo postumamente a través de datos que muy bien pueden estar separados de él por milenios. El historiador que parta de ello, dejará de desgranar la sucesión de datos como un rosario entre sus dedos. Captará la constelación en la que con otra anterior muy determinada ha entrado su propia época. Fundamenta así un concepto de presente como «tiempo-ahora» en el que se han metido esparciéndose astillas del mesiánico (Benjamin, 1989: 191).

Si bien en Monti no hay un interés por poner en primer lugar el fin revolucionario, eso no es límite para que sus obras sean analizadas en los términos materialistas que propone el pensamiento benjaminiano. Basta con atender al hecho de que las conclusiones que Benjamin pudo desarrollar en relación con el arte y la historia de la modernidad no partieron exclusivamente del análisis de obras artísticas determinadas por la lógica marxista⁶². Muy por el contrario, la operación materialista que realiza consiste en horadar el pensamiento idealista volviendo sobre los sueños y aspiraciones que lo sostienen para ver lo que estos tienen de actual en cuanto a la aspiración de una sociedad sin clases. En este sentido, las *formas dramáticas de lo inefable* pueden configurar su materialidad en esa aspiración del hombre de ir tras un sueño, aunque este sea una fantasmagoría (en Monti, la sociedad sin clases es solo una de las fantasmagorías posibles). Las *fantasmagorías escénicas*, *la dialéctica de lo animado y lo inerte* y *las constelaciones discursivas* expresan lo inefable de la experiencia apelando a los principios de la negatividad, la fragmentariedad y la discontinuidad, poniendo a través de las relaciones materiales complejas que se despliegan entre la escena teatral y la historia, entre el sujeto y el objeto, entre el lenguaje y las cosas.

⁶² El materialismo de Benjamin va más allá del sentido marxista y tiene que ver fundamentalmente con un modo de relación con el mundo que es condición para la revolución. El *libro de los pasajes* es un proyecto necesario cuya lectura es necesaria para comprender en profundidad lo que Benjamin entiende por materialismo histórico. En este sentido, Baudelaire, Kafka, Brecht son para Benjamin puntos de ruptura en la historia del arte: sus obras son revolucionarias más allá de que se refieran o no a la revolución.

1. Fantasmagorías escénicas: la facies hippocratica de la historia

El argumento de *Marathon* [1980] es simple: en una maratón de baile de los años treinta, un grupo de participantes compite por un premio que desconoce pero que anhela profundamente. Las parejas danzan bajo la mirada vigilante del Animador y el Guardaespaldas; ganará la que resista hasta el final. En ese clima sofocante, algunos personajes entran y salen de estados de ensoñación que en el texto dramático son llamados *Mitos*. Se trata de breves escenas en las se combinan fundamentalmente fragmentos de la historia, de la literatura, de la cultura⁶³. El pasado americano, nombrado en el texto como “el teatro de los hechos”, se hace visible en esas cinco escenas-mitos que van desde el descubrimiento del continente hasta las dictaduras del siglo XX, pasando por el significativo mito revolucionario. Como señala el personaje del Animador “al calor animal del acontecimiento teatral” “nuestros héroes” vuelven de su tumba “agradecidos de estar con nosotros esta noche de agosto de 1535”. Al igual que Teatro en *Historia tendenciosa de la clase media argentina...*, el animador de la maratón se presenta como potencia creadora de un presente escénico hecho de la convergencia de elementos del pasado histórico y cultural latinoamericano y del pasado individual de los bailarines. Mediante una operación de rememoración, la obra recupera los mitos del país en su carácter de ruinas de un sueño y los actualiza para el presente en su aspiración a la eternidad⁶⁴. Vincula imágenes nuevas del deseo con las imágenes del deseo petrificadas en los mitos. Así, la conquista, el modelo agroexportador, la industrialización, el fascismo y la revolución saltan al presente como lo que siempre fueron: ilusorias imágenes oníricas.

Atendiendo a algunos elementos que aparecen en las didascalias y otros que se evidencian en el parlamento de presentación del Animador, es posible asimilar los mitos

⁶³ En este sentido, los Mitos de *Marathon* constituyen *constelaciones discursivas*. Si bien no los analizaremos en este sentido, es válido decir que lo que señalamos sobre esta forma en el apartado correspondiente de este capítulo sirve también para pensar su configuración.

⁶⁴ *El viejo criado*, de Roberto Cossa, se estrena el mismo año que *Marathon*. Luis Ordaz las publica en un mismo volumen al año siguiente. Para el historiador se trata de dos ejemplos de una tendencia que utiliza la metáfora como enmascaramiento de las referencias a la realidad inmediata. En la obra de Cossa “confluyen y se intercalan dos mundos igualmente evasivos y falsos. Uno es el compuesto por Carlitos e Ivonne, que llegan enancados en la mitología del tango”, mientras que en la obra de Monti “se observan tres planos bien diferenciados en los que se envuelve la acción escénica: 1°) la realidad en un tiempo y en un espacio preciso; 2°) las ensoñaciones humanas de esa realidad y 3°) el Mito, que emerge con su misma simbología” (Ordaz, 1981:1-10). Ordaz no analiza el modo en el que esos planos se vinculan en una y otra obra. Si lo hubiera hecho, quizá habría advertido que Cossa en efecto propone un desarrollo metafórico que oculta la denuncia de la realidad inmediata creando un universo paralelo que es su reflejo deformante, pero Monti, en cambio, propone los Mitos como la conjunción del pasado y el presente y no como una mera simbolización.

que irrumpen en la maratón a un tipo de espectáculo de proyección muy popular en Europa entre los siglos XVIII y XIX conocidos por el nombre de *experiencias fantasmagóricas*⁶⁵. Veamos, por ejemplo, como se presenta el Mito I que da inicio a la serie:

La música ha cesado bruscamente. Una pálida luminosidad cubre lentamente el lugar. En la pista, Vespucci, los restantes bailarines y el Guardaespaldas se hallan tendidos en los lugares donde los sorprendió el apagón. Solo el animador permanece erguido frente al micrófono, sonriente y misterioso.

ANIMADOR – (*susurra íntimo por el micrófono.*) Adelante, señores, pasen al teatro de los hechos. Rodeen con sus cuerpos la dorada pista de nuestro circo universal. No dejen huecos libres. Que un halo de calor animal envuelva a nuestros héroes y disuelva el frío que los ha tumbado. Porque han bailado mucho, hasta quedar en sus huesos, hasta disolver sus cuerpos en la muerte y en la memoria de los otros. Adelante, señores. Agradecidos de estar con nosotros esta noche de agosto de 1535 (Monti, 2008: 103).

Tal como señalamos en nuestra introducción, Margaret Cohen propone pensar la relación entre las *experiencias fantasmagóricas* y el concepto benjaminiano de *fantasmagoría* nada menos que para rescatar el modo en que este último “desafía la oposición postulada por la Ilustración entre mistificación ideológica y crítica cultural y emblemática al mismo tiempo uno de los objetivos centrales del *Libro de los pasajes*, proyecto que va asociado a un singular método: liberar el análisis marxista de su abrumadora valoración de las formas racionales de representación” (Cohen, 2010: 208). Cohen aborda estos espectáculos atendiendo fundamentalmente a que Benjamin define las fantasmagorías como una “iluminación” de “la presencia sensible”. Para Cohen las *fantasmagorías* del siglo XVIII ejemplifican el estudio que Benjamin hace de las producciones culturales del siglo XIX: el modo en que esos espectáculos transforman sangrientos episodios de la historia reciente en apariciones estéticas, pesadillas fantásticas para una noche de entretenimiento, es asimilable al modo en que los episodios históricos que constituyen la mitología del progreso americano devienen en *fantasmagorías escénicas* que animan, aún desde sus ruinas, el imaginario del presente.

El Animador de *Marathon*, recurrentemente, convoca al público con una arenga que bien podría ser la de un fantasmagorista del siglo XVIII:

¡Pasen, damas y caballeros! ¡Acomódense donde gusten, que hay sitio para todos! [...] ¡Pasen damas y caballeros! ¡Ocupen la oscuridad! ¡En este iluminado centro verán pasar: el tiempo, el tiempo, el tiempo! ¡Protegidos por la oscuridad, durante un par de

⁶⁵ Hemos descrito estas experiencias en la introducción, al referirnos al origen de la categoría “fantasmagorías escénicas”.

horas la muerte no los tocará, ni la duración ni el desgaste que consume a nuestros héroes! ¡Pasen damas y caballeros, es bastante por tan poco dinero! (Monti, 2008:92).

En una “pálida luminosidad”, que asemeja una proyección, los Mitos se proyectan como restos de un mundo soñado por los bailarines. Estos restos adquieren materialidad en el presente onírico/espectacular de la escena: son la representación escénica de la conjunción de contenidos del pasado individual de los bailarines con contenidos del pasado colectivo de la nación, del continente pero también del mundo. En el “sueño” de Vespucci, el albañil tuberculoso que anhela recuperar su casa hipotecada, *se proyecta* la “presencia sensible” del navegante español sifilítico cuya única conexión con la vida se corresponde con el deseo de aquel: alcanzar tierra, tener *su casa*. Puede decirse que en el presente de la maratón, la historia argentina cobra sentido en tanto se entrecruza con la “historia interior” que subyace a las historias de los bailarines; así, en ellos se aglutinan los restos mortuorios de la América soñada por el conquistador, por el terrateniente, por el industrial, por el revolucionario, por el fascista. La historia argentina –sin eludir su contacto con la historia mundial - se vuelve significativa para el presente en “las estaciones de su decadencia”, es decir, en sus restos. Es así como hay que entender los mitos: como los restos de un sueño. Como dice el animador: “Si esto no fuera ridículo, sería una tragedia”. En consonancia con lo que aquí estamos señalando los mitos pueden ser entendidos como figuras arquetípicas que aparecen en las rasgaduras de lo individual:

En *Marathon* el mismo personaje que baila por su casita encarna la figura del conquistador arquetípico, arrasado por la enfermedad, en busca de su morada, la tierra que habrá de conquistar; el mismo violento y mezquino guardaespaldas es el fascista arquetípico que asegura: “El sufragio universal, más que una ficción es una conspiración contra el orden social”. El espectador de *Marathon* presencia en continuidad un hecho circunstancial y un mito, no porque estén confundidos sino porque el ser del individuo y el ser de la sociedad están enlazados en la obra de Monti. Al respecto, la síntesis lograda en *Marathon* es fruto de una creciente tendencia a lo arquetípico iniciada desde la primera obra (Monteleone, 1987: 70).

Conviene de todos modos señalar que Monti propone ir hacia las figuras arquetípicas de la historia americana no para ver su relación causal con el presente sino para mostrar, como diría Benjamin, su *facies hippocratica*:

La relación entre el símbolo y la alegoría puede ser definida incisiva y esquemáticamente bajo la luz de la decisiva categoría de tiempo, cuya incorporación en este terreno de la semiótica es el gran descubrimiento romántico de estos pensadores. Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en

la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se abre ante los ojos del espectador como un paisaje primigenio petrificado. La historia, en todo lo que esta tiene de atemporal, doloroso y fallido se estampa en un rostro; no, más bien en una calavera. Y, por más que sea verdad que la calavera carece de toda libertad 'simbólica' de expresión, de toda armonía clásica de la forma, de todo lo humano, en esta forma suya, que ha recaído del modo más extremo en el estado de naturaleza, se expresa significativamente como enigma, no solo la naturaleza de la existencia humana en general, sino también la historicidad biográfica de un individuo. *Este es el núcleo de la contemplación barroca, de la exposición barroca y profana de la historia como historia del sufrimiento del mundo; ella solo es significativa en las estaciones de su decadencia.* A mayor significado, mayor la tendencia a sucumbir ante la muerte, pues es la muerte la que soterra a la mayor profundidad la tajante línea de demarcación entre la *physis* y el significado. Pero si desde siempre la naturaleza ha sucumbido ante la muerte, entonces esta es, también desde siempre alegórica (Benjamin, *Trauespiel*, 2012: 208-209, *el subrayado es nuestro*).

Vemos que en Benjamin la calavera es la expresión alegórica de la existencia humana en general y de la historicidad biográfica de un individuo en particular, es decir, de su existencia en tanto sujeto. En la alegoría la historia del hombre y del mundo se expone como sufrimiento en su mortificación, haciendo hincapié en “lo que tiene de atemporal, doloroso y fallido”, en oposición a la “transfiguración de la decadencia” en símbolo. En este sentido, la relación que el teatro de Monti establece con el arquetipo no es simbólica sino alegórica. Lo que llega al sueño del inmigrante tuberculoso de Marathon es el despojo, el casi cadáver de un conquistador español; lo que llega al sueño del revolucionario es “la luz perdida” de las revoluciones de la independencia; lo que llega al sueño del terrateniente es la imagen barroca y sanguinolenta de un matadero; lo que llega al sueño del industrial es un *music hall* fantasmal; lo que llega al sueño del guardaespaldas es el cementerio. En efecto, las “rasgaduras del individuo” a las que hace referencia Monteleone no muestran el arquetipo sino su ruina. Ese es el tipo de correspondencias que la escena establece entre el albañil italiano y el navegante español: ambos son los restos de un sueño colectivo cristalizado en la figura arquetípica del conquistador. *Marathon* es un ejemplo de cómo Monti pasa el cepillo a contrapelo de la transmisión histórica de la cultura. Contra el efecto reaccionario de una historia cultural entendida como “el pozo formado por momentos memorables a los que no ha rozado en la conciencia de los hombres ni una sola experiencia auténtica, es decir, política” (Benjamin, 1998: 190), Monti recupera imágenes en las que fragmentos históricos y culturales del pasado discontinúan el presente, imágenes que hacen que “una determinada época salte del curso homogéneo de la historia” pero también que una

vida salte de un época y una obra, de una vida (Benjamin, 1998: 190). De algún modo, las escenas-mito expresan una densidad temporo-espacial que se asemeja bastante a lo que Benjamin llama “tiempo-ahora”, un presente que se entiende a sí mismo como un pasado que retorna, retorno que para Monti solo puede tener una forma fantasmagórica. En este sentido deben ser entendidos “los premios” que los bailarines esperan: en ellos se entretajan la experiencia pasada de los mitos y la experiencia presente de los bailarines: en *la casa* se entretajan el presente de Vespucci y el mito de la conquista, en *la utopía*, el presente de Tom Mix y el mito revolucionario, en *la carne*, el presente del Hombre y el mito agroexportador, en *la máquina*, el presente de NN y el mito industrializador, en *el orden*, el presente del Guardaespaldas y el mito fascista. Se trata de fantasmagorías que expresan la verdadera experiencia de América, de la Historia de América con mayúsculas que, para Monti, se revela fundamentalmente en los momentos de su decadencia. Monti remite a esas imágenes del pasado americano porque las considera de especial relevancia política para su propio tiempo, pero lo hace de una forma en la que “no es que el pasado arroje luz sobre el presente o el presente su luz sobre el pasado, sino que en la imagen (dialéctica) el pasado se une al presente en una constelación” (Benjamin citado en Buck-Morss, 1989: 319).

Monti ya había intentado exponer la historia como la conjunción del pasado y el presente en *Historia tendenciosa de la clase media argentina...* [1972]. Del mismo modo en que el Animador de *Marathon* es una versión profundizada de Teatro, Pola, la prostituta decadente, anticipa el carácter metafísico de los mitos latinoamericanos: la misteriosa calavera en la que se miran y por la que son mirados a su turno los personajes de *Historia tendenciosa...* análogos en cierto modo al conquistador, al revolucionario, al terrateniente, al industrial y al fascista de *Marathon*. Las condiciones de producción de la obra ya referidas⁶⁶, hacen que esta línea de reflexión estético-política se diluya en un final de abierta intencionalidad didáctica. El predominio de la intencionalidad se desvanece en la reescritura de *Historia de la clase media argentina...* que lleva como título *Una historia tendenciosa* (1993)⁶⁷. Las coincidencias que pueden establecerse entre *Marathon* y la reescritura de *Historia tendenciosa de la clase media argentina...* son notables. En efecto, la reestructuración de la intriga en la forma del espectáculo de variedades y la reorganización del sistema de personajes se corresponden con aspectos

⁶⁶ Nos referimos a la condición de producción dramaturgica realizada en interacción con el director y los actores del proyecto.

⁶⁷ En este sentido, *Una historia tendenciosa* (1993) recoge mucho del camino que Monti transita desde *Visita* [1973] (1977) hasta *Una pasión sudamericana* [1989] (1993).

puntuales de *Marathon*. A modo de ejemplo, podemos mencionar la incorporación del personaje del General cuya idea de la realidad se asienta en la tríada orden, quietud y silencio, aspectos que marcan también la correspondencia entre el Guardaespaldas y el mito fascista en *Marathon*:

¡Al llegar a tres empiezo el dictado! ¡Muévase! ¡No se mueva! ¡Un! ¡Dos! ¡Tres! La realidad puede dividirse en varios compartimentos. Estancos. ¡Compartimento primero! ¡No se mueva! ¡Compartimento segundo! ¡Compartimento tercero! ¿Me sigue? [...] Eso es. Todo quieto. Callado. Una esfera perfecta. Siglos, siglos de inmovilidad y silencio. Milenios (Monti, 2000: 195).

Del mismo modo, podemos decir que los Mitos de *Marathon* son una reformulación de las “implosiones” con las que Monti y Kogan pretendían hacer ingresar la experiencia de los actores en *Historia tendenciosa de la clase media argentina...* Mientras que las “implosiones” resultar ser la expresión de la *experiencia vivida*, los Mitos se orientan a expresar la *verdadera experiencia* como conjunción de pasado individual y el pasado colectivo.

También en *Visita* (1977) se evidencia esta concepción de la historia como fantasmagoría. Si como afirma Benjamin “en las ruinas de los grandes edificios habla la idea de su proyecto con más hondura que en otros menores, aún mejor conservados”, el departamento de *Visita* muestra en sus ruinas, repletas de huellas de lo que ha sido, son los restos del proyecto oligárquico. A las ruinas del *interior burgués*, al *ahora de lo que ha sido*, llega Equis, el enigmático visitante de ese “eterno caducar” habitado por figuras inmortales que viven en cuerpos que disimulan su transitoriedad con máscaras de maquillaje⁶⁸. Los objetos anticuados, las marcas de los cuadros en la pared, las expresiones *demodés*, los propios cuerpos, la *melancholy* que los invade a cada momento, todo señala la decadencia de la *physis*, transfigurada en restos de un mundo soñado⁶⁹. Al igual que los muebles y ornamentos vetustos o ausentes de *Visita*, son también ejemplo de esto las botellas vacías, los manteles apolillados, la cortina de abalorios y el cráneo de vaca que componen la escena de *La cortina de Abalorios* y las ruinas en las que se ubican *Una pasión sudamericana*, *Asunción* y *La oscuridad de la*

⁶⁸ Nos detendremos en el análisis de los cuerpos y de las máscaras en el siguiente apartado de este capítulo.

⁶⁹ Si el realismo, a fuerza de encuentros personales, había logrado homogeneizar el espacio y el tiempo escénicos, Monti juega ya desde su *opera prima* a abrir grietas discursivas que conecten en la escena distintas zonas de realidad. En *Visita*, estas grietas se ensanchan para instaurar una zona de quiebre con la unidad de lo dado, un mundo desde el cual sea posible acceder otro. Por eso, abundan las acciones rituales, que son las que permiten el pasaje por un espacio y un tiempo de naturaleza heterogénea, como los sueños.

razón: una estancia abandonada, un edificio a medio camino entre la construcción y la destrucción –“una montaña de escombros” de los que emergen “en monstruosa mezcla de estilos, muros rematados en ornamentación barroca, columnatas neoclásicas, escaleras que conducen a ninguna parte. El conjunto es absurdo, producto del sueño o el delirio de un arquitecto enloquecido”-, una choza en la que aparecen “transplantados” un crucifijo y un sillón barrocos. Los sueños del pasado americano –los de la conquista en el caso de *Asunción*, los de la independencia en *La oscuridad de la razón*, los de la construcción de una nación en *Una pasión sudamericana*- se acumulan en la escena como una montaña de escombros, como una pila de papeles o como un montaje ridículo de ornamentos. En este sentido, el presente en estas obras puede pensarse como el instante de una detención en la que las ruinas del progreso, los escombros, los papeles, los ornamentos, los personajes, componen una imagen que expresa la “verdadera experiencia”.

Cada vez que la crítica se propuso indagar en las razones de la visita de Equis, buscó la respuesta en su gesto de degüello. Tal gesto ha sido interpretado en general como una amenaza; sin embargo, lo que el devenir de la obra evidencia es que la “decisión difícil” que Equis debe tomar no es la de matar sino la de *matarse*. Refiriéndose a *Visita*, Monti rescata una frase de William Faulkner que para él resume la obra: “entre la nada y la pena, elijo la pena” (Monti en Driskell, 1979: 46). En sintonía con Benjamin, muestra el devenir del progreso como un eterno degradarse sin fin. Concebidas como fantasmagorías, sus obras revelan la preocupación del hombre por superar la oposición entre transitoriedad y eternidad. Como en las remembranzas proustianas, en ellas la historia se escribe hacia atrás, no en el movimiento causal del pasado hacia el presente sino en el movimiento dialéctico del presente hacia el pasado. Podemos decir que para Monti, como para Benjamin, la verdad contenida en el pasado no es estática, exterior a la historia, sino inmanente y por eso mismo mediatizada por un presente en constante cambio. El dramaturgo se comporta como el historiador que “deja de permitir que la secuencia de acontecimientos se deslice entre sus dedos como un rosario. Aprehende la constelación que su propia época forma con una específica era anterior” (Benjamin, 1989: 191).

Es desde esta máxima benjaminiana que puede comprenderse la compleja estructura de *No te soltaré hasta que me bendigas*, obra que Monti escribe en los noventa. En su inicio, los personajes del custodio y el travesti establecen un pacto misterioso:

Clava su mirada desafiante en el travesti, y su expresión va cambiando, de la sorpresa a la curiosidad y finalmente a otra cosa. Algo misterioso, una especie de pacto misterioso y secreto se establece entre ambos hombres (Monti, 2000: 204).

Lo que se establece entre estos dos hombres es evidentemente un pacto de actuación que, en principio, consiste en rememorar su pasado como si fuera un pasado común entre el presidente Julio Argentino Roca y de la diva francesa Sarah Bernhardt. Es necesario comprender que la alusión (del subtítulo) al “misterio” entendido en sus dos acepciones –como enigma y como género dramático- abre una dimensión alegórica que habilita que el encuentro del custodio y el travesti sea también el encuentro del presidente Roca y la Bernhardt. La representación dentro de la representación, procedimiento distanciador básico presente en la dramaturgia de Monti desde *Una noche con el señor Magnus e hijos*, organiza la escena de *No te soltaré hasta que me bendigas* como una dinámica teatral en la que Roca y Sarah actúan, salen y entran de la ficción, explicitan marcaciones de dirección, improvisan, se maquillan en escena. Esta conciencia del artificio escénico además se pone de manifiesto en el modo en que estos personajes se presentan a sí mismos. Los largos parlamentos en los que relatan acontecimientos, sentimientos, modos de concebir la política, el arte, el amor, el poder, podrían constituir –desde una perspectiva realista- un encuentro personal (Pellettieri, 2000: 59). Pero desde una perspectiva distanciada que tiene a la cita por procedimiento básico son imágenes en las que se conjugan contenidos del pasado individual –el del custodio y el del travesti- con contenidos del pasado el de Roca y el de Sara Bernhardt. Esa conjunción se instala en el preciso instante en el que los personajes se presentan a sí mismos: “soy Roca; soy Sarah”.

En su análisis de *No te soltaré hasta que me bendigas*, Osvaldo Pellettieri (2000: 56-71) destaca dos planos en la ficción del texto: el plano de resolución realista y el plano mítico simbólico, de los cuales se desprenden dos claves de lectura. Para nosotros resulta importante el reconocimiento de esos planos pero atendiendo a que las relaciones que se establecen entre ellos en la escena se corresponden con los principios de negatividad, fragmentariedad y discontinuidad. Los elementos “realistas” y los elementos “simbólicos” enumerados por Pellettieri no son unidades de sentido sino fragmentos que se agolpan como memoria involuntaria o como ensoñación en los parlamentos de los personajes. Resulta imposible establecer entre ellos una relación causal que organice a uno y otros elementos en dos planos; en verdad, lo que se impone es una discontinuidad que resulta de la combinación fragmentaria de esos elementos en

un único plano alegórico en el que la historia no es el tiempo homogéneo y vacío en el que se acomodan los acontecimientos de una vida consciente de su historicidad. Es esa fragmentariedad del tiempo alegórico la que permite que, en un salto, el pasado adquiera densidad de presente. Por eso, en *No te soltaré hasta que me bendigas* no importa tanto la existencia por separado de los dos planos de expresión que Pellettieri señala sino su conjunción como contenidos de un pasado individual y un pasado colectivo, es decir, como la *verdadera experiencia* contenida en la rememoración conjunta que hacen los personajes. El misterioso pacto inicial entre el custodio y el travesti consiste, entonces, en conjugar los contenidos del pasado colectivo, histórico y cultural –del que emergen las figuras del presidente Roca y de Sarah Bernhardt– con el relato de sus propias biografías⁷⁰. Así, el encuentro presente del custodio y el travesti –lo que para Pellettieri sería el plano realista– es indisociable del encuentro rememorado entre Julio Argentino Roca y Sarah Bernhardt –lo que para Pellettieri sería el plano simbólico–; del mismo modo que los “Mitos” son indisociables de la “maratón de baile” en *Marathon*. En *No te soltaré hasta que me bendigas*, la correspondencia entre los contenidos del pasado individual y los contenidos del pasado colectivo que se establece en la narración de Roca y Sarah se corresponden con configuración de la experiencia inefable del crimen:

ROCA – Ese tipo es un asesino. Es triste perderse en los sueños de un asesino.

SARAH- Todos somos asesinos en sueños.

ROCA – Sí, ¿Pero cortaste alguna vez un cuerpo ajeno hasta ver saltar los intestinos? ¿Disparaste alguna vez contra la nuca de un hombre arrodillado en el suelo? ¿Un hombre que lloraba, babeaba, se cagaba? ¿Apretaste sin embargo el gatillo y tu mano se salpicó de sangre y de sesos? (Monti, 2000: 214).

En esta cita, las preguntas retóricas que refieren esa experiencia inefable del crimen tienen prefigurada una respuesta en la que Roca presidente y Roca custodio se conjugan: ambos, presidente y custodio, se encuentran en la respuesta afirmativa, en la experiencia que esa afirmación contiene. A diferencia de Sarah, ambos cortaron un cuerpo, ambos dispararon, ambos fueron testigos del miedo y del dolor ajeno, ambos apretaron el gatillo y se salpicaron de sangre. Para decirlo rápidamente, la figura de Roca salta del continuum histórico para configurar el tiempo-ahora del crimen en el

⁷⁰ En el apartado titulado “Pérdida de la experiencia a través de la información” que forma parte del artículo “Experiencia”, Thomas Weber hace una clara síntesis de la relación que la narración tiene con la experiencia en el pensamiento de Benjamin (2014: 511-516). Las fuentes benjaminianas imprescindibles para profundizar en esta relación se encuentran a nuestro entender en el artículo “Karl Krauss, hombre universal” (1928) y en la nota “Experiencia y pobreza” (1933).

pasado del custodio. Como imagen recurrente, la figura del asesino reaparece a lo largo de la obra de Monti en el personaje del guardaespaldas de *Marathon*, en el personaje de Barrabás de *Una pasión sudamericana*, en la madre y el tío de *La oscuridad de la razón*. En *No te soltaré hasta que me bendigas*, Monti elige conjugar el crimen como experiencia que tiene sus consecuencias en una vida en particular, la del custodio y el travesti, con el crimen como experiencia colectiva que es constitutiva en este caso de la Nación Argentina misma. Por eso la decisión del crimen no es el resultado de algo que pudiéramos llamar “un encuentro personal”, porque no es una elaboración de la conciencia que se manifiesta en un discurso sino un resto de experiencia que se pone de manifiesto en una imagen en la que los contenidos del pasado colectivo se alían a los contenidos del pasado individual en el presente de la representación que los personajes han pactado. Sarah recuerda su paso por la llanura argentina y, citando *La cautiva* de Esteban Echeverría, relata su estancia en la frontera y la muerte de su hijo durante una epidemia de viruela. Cuando Roca le señala que para ese entonces los indios habían sido exterminados, Sarah explicita la confusión que se le genera a veces entre lo que efectivamente corresponde a la realidad y lo que efectivamente corresponde al teatro:

SARAH – [...] Muchas veces confundo mis representaciones con la realidad...La realidad, bah, ¿qué es eso? Nunca he sido más real que en un escenario. Pausa. Pero estoy tan cansada. He actuado tanto (Monti, 2000: 211).

Es inevitable percibir en este planteo de Sarah la afirmación del carácter material de la escena. Sarah define el escenario, la representación, de un modo que explica la relación de su personaje con el personaje del custodio. Esta relación es la construcción de una ficción a partir de los restos de un mundo soñado, de los fragmentos que quedan de la destrucción de otras ficciones. Su trabajo como narradores consiste, como el trabajo del historiador materialista, “en arrancar del pasado aquel hecho inconcluso, emparentado con el presente, y en reconstruirlo bajo la forma de un ‘descubrimiento’ ‘ligado de un modo singular al reconocer’” (Bolle, 2014: 536):

ROCA – A veces, por ejemplo, espío a mis custodios. En particular a uno, que me produce una fascinante repulsión. [...] Un asesino por encargo, totalmente insensible. Ojo, inteligente. No es ningún bruto. Solo que algo en él parece roto. Una herida muy profunda, un tajo en su clemencia. [...] Bueno, descubrí que este... bicho vivió una pasión sublime (Monti, 2000: 213).

Roca le cuenta a Sarah la historia de amor del custodio en clave de melodrama, una historia con momentos sublimes y sordideces varias que se extiende hasta el momento culminante de la muerte del hijo; a lo largo de su desarrollo, narración melodramática y

experiencia melodramática se confunden al igual que en la representación de Sarah, al punto que es necesario detener el devenir de la acción para volver a presentar a los personajes: Roca le recuerda a Sarah que él no es *ese* custodio. Sarah busca en su bolso un espejito y le pide a Roca que lo sostenga. Se quita íntegramente el maquillaje y se vuelve a maquillar. Al momento queda claro que ambos *reconocen algo* en esa máscara. Materiales de la memoria individual y de la memoria colectiva se funden completamente en el relato de la muerte del hijo:

ROCA – (refiriéndose al hijo) [...] ¿Sabe?, tenía puesto un vestido de la madre, que yo había guardado... Y tenía la cara toda pintada, como una mujer, y me sonreía triste con los labios pintados, muy rojos... [...] Se había disparado así, en la boca, entre los labios pintados (Monti, 2000: 234).

Así, en el desenlace de *No te soltaré hasta que me bendigas* la historia del custodio y el travesti y la historia de Roca y Sarah Bernhardt se funden en la experiencia del crimen; por eso resulta difícil sostener que la obra encuentra su resolución en el plano realista⁷¹. La imagen final construida a partir de fragmentos biográficos del custodio y del travesti con fragmentos de un pasado histórico y cultural colectivo –las figuras del presidente Roca y de la diva Sarah Bernhardt, el episodio *Genesis 32*, la imagen plástica de *La Pietá*–, detiene la transmisión de la cultura en un tiempo-ahora: “El tiempo-ahora, que como modelo del mesiánico resume en una abreviatura enorme la historia de toda la humanidad, coincide capilarmente con la figura que dicha historia compone en el universo” (Benjamin, 1989: 191). En el final de *No te soltaré hasta que me bendigas*, esa figura que “la historia de toda la humanidad” compone en el “universo” de la escena es la de la experiencia inefable del crimen, central en el imaginario montiano. Esa particular manera de comprender la historia que Monti instala en el teatro argentino encuentra otro espacio para desarrollarse en la producción de Ricardo Bartís. Con su teatro, Bartís recupera la historia como fantasmagoría, como restos de un mundo soñado.

Si se supera el límite que el propio Bartís impone a la lectura de sus textos dramáticos –por ser estos el resultado de un proceso que tiene como centro la actuación– y se los aborda en función de lo que escrituralmente aportan, es posible ver que en ellos elementos que nos remiten indefectiblemente a la *estética de lo inefable* y la concepción

⁷¹ Nos referimos al modo en el que Pellettieri lee la resolución de *No te soltaré hasta que me bendigas* (Pellettieri, 2000: 61).

materialista del lenguaje dramático que subyace a sus formas. Justamente porque los textos de Bartís son indisociables del proceso de ensayo, es que ellos condensan la expresión de la pura intensidad de la experiencia que, alojada en la historicidad los cuerpos, se despliega por sobre cualquier idea previa:

El ensayo es como una especie de estallido, de pura intensidad, de pura búsqueda, donde más que nunca la obra, el tema, las ideas quedan como una referencia violentada y acribillada por el mecanismo de despliegue que el ensayo propone. [...] Lo que se rescata [en la fijación escrita de esa experiencia] es la intensidad de algunos momentos. No se desarrolla la legalidad de las circunstancias ni de lo previo al ensayo, se introduce el momento en su plenitud, en su nivel más alto. En los ensayos de *Postales* ya quedaba claro que había que atacar la idea de obra, que lo performático, lo volátil, la pura ocasión era un valor por encima de la idea de texto (Bartís, 2003: 67).

Bartís concibe el ensayo como un estallido de momentos de gran intensidad que, en efecto, violentan y acribillan las ideas, el tema, la obra entendida como argumento. Se trata de “momentos en su plenitud, en su nivel más alto” que constituyen lo que con Monti podríamos llamar *imágenes*, solo que aquí no son ya proyecciones internas del propio Bartís sino externas: están en relación directa con la corporalidad escénica, puesto que es el cuerpo de los actores la pantalla en la que se proyectan. De este modo, la materialidad de la imagen se modifica pero no su función generadora de un lenguaje alegórico que la exprese, de un lenguaje hecho de pedazos de textos de la memoria:

Los núcleos temáticos [de *Postales* argentinas] eran: finales de los ochenta, una sensación muy clara de “tener” que decir algo y al mismo tiempo sentirnos muy vacíos. Ese lenguaje de sumatoria de pedazos de textos de la memoria, era también una forma de referirnos al lenguaje. Luego algunos núcleos básicos de comportamiento argentino: la madre, el primer amor, los mandatos paternos, la ciudad, la muerte (Bartís, 2003: 64).

Asumiendo esta perspectiva y desde su particular metodología de creación, Bartís resiste la equiparación estética del lenguaje escénico y la realidad apelando como Monti a la expresión de algo que es inefable. Si bien se trata de un modo de producción artística que se sustrae a la práctica dramatúrgica tradicional, tiene en su base los mismos principios anti-idealistas que guían la producción montiana: la negatividad, la fragmentariedad y la discontinuidad. Si para Monti la inefabilidad pasa por la necesidad de conjugar la interioridad subjetiva y la exterioridad colectiva, para Bartís lo inefable es aquel resto de experiencia histórica genuina almacenada en los cuerpos, los objetos y los textos como los restos de un mundo soñado. Quizá sea a causa de esta comprensión de la relación del teatro con la historia que una de las mejores definiciones de Mito que

podrían aplicarse al uso que este tiene en la estructura de *Marathon* sea la formulada por Ricardo Bartís.

Qué es el Mito sino algo que se repite. La repetición como un eco más profundo. El eco, pedazos de sonido rebotados, sumatoria de capas. Pedazos, deshechos, conversaciones fugaces e intensas que no han tenido lugar. El teatro escapando de su atrás, de su obligación de narrar, de dar cuenta de un orden; intentando crear el “instante”, el instante teatral. Una actividad dependiente de la mirada del otro, que narra en su hacer algunas tragedias de lo humano: el tiempo, lo artificial, la muerte (Bartís, 2003: 14).

En *Postales argentinas* [1989], Bartís recupera, ya desde el título, la idea de descomponer la historia argentina en imágenes que aprehendan sus objetos más significativos por fuera de la lógica causal en la que el relato del progreso se sostiene. En efecto, esas imágenes son fantasmagóricas en tanto muestran en el cuerpo del hijo los restos de la modernidad soñada por el padre. Si miramos con atención, la actividad poética de Girardi no es otra cosa que la trasmutación de las imágenes fosilizadas del deseo del padre –fetiches poéticos celosamente guardados en el cuerpo de la madre- en las imágenes decadentes de su propio deseo –ruinas poéticas que empiezan a acumularse en el cuerpo de la novia-.

No sólo en la forma particular que adquiere su teatro sino también en la reflexión que Ricardo Bartís desarrolla en torno a su práctica, está presente la idea de que el resto de realidad que le queda a la escena es el que proviene de acontecimientos “rescatados” de continuum histórico que traen a la escena su halo fantasmal:

Siempre he pensado que el teatro, la actuación y la dirección no se eligen, sino más bien se padecen. El teatro es una pasión por la que uno es tomado, uno no lo elige por vocación. Se actúa por obligación, por necesidad. Se impone. Pero la niebla también convoca fantasmas: los propios, los ajenos, los de los actores, los de los actores que uno ha visto, los de las obras de teatro que uno ha visto y que lo han conmovido, las situaciones teatrales que uno ha visto y en las que ha reconocido lo teatral. Y siempre la impresión de que la niebla impide ver para atrás. (Bartís, 2002: 9)

En este sentido, el teatro de los noventa profundiza zonas de transición entre dimensiones de experiencia que escapan a la construcción temporal de la narración escénica tradicional, es decir, aquella que se sostiene en la causalidad histórica llenando de acontecimientos un tiempo homogéneo y vacío. Por eso, ofrecer elementos de conexión entre temporalidades extremas es una de las condiciones fundamentales del nuevo teatro y es otro de los puntos en los que este retoma un aspecto clave del pensamiento de la modernidad: la crítica al mito del progreso. Con el estreno de *Postales argentinas* (1989), la escena recupera un elemento metateatral presente en la dramaturgia de Monti: el teatro no trata sólo de develar las injusticias detrás de las

convenciones que rigen el comportamiento social de los hombres sino también de formular en escena las fantasmagorías de la modernidad, de tomar, como quería Benjamin, las producciones culturales caducas y exhibirlas como restos de un mundo soñado. Si Monti logra representar entre los setenta y los ochenta “esa aspiración siempre del ser humano de ir tras un sueño que puede ser una fantasmagoría”⁷², en los noventa algunas líneas teatrales afrontan con lucidez la tarea de mostrar en los residuos del futuro soñado en el pasado, un presente escénico fantasmagórico.

2. *Dialéctica de lo animado y de lo inerte: el niño, el muñeco, el pequeño cadáver*

En 1979, dos años después del estreno de *Visita*, Monti relata el origen de la obra del siguiente modo:

Por ejemplo, *Visita*: el detonante primero fue una noticia periodística. Se trataba de un tipo que asaltaba matrimonios viejos y que se quedaba toda la noche en la casa. Se hacía atender por estos padres ficticios (porque finalmente este hombre no buscaba sino padres), se hacía servir la comida, cuidar por sus víctimas, y luego se iba con el producto de su robo. A mí me conmovió mucho eso. Recuerdo que estaba en un bar, leí la noticia, cerré el diario y vi la obra. La vi como si fuera un sueño, muy rápido. No sabía cómo iba a terminar, pero vi los personajes, hasta el enano, que nada tenía que ver en la noticia periodística.

Sin embargo, hace poco me encontré con un amigo que hacía cinco o seis años que no veía y que vino a ver la obra. En una parte de la obra, Perla le dice a Equis que en la casa va a encontrar un Prilidiano Pueyrredón auténtico (Pueyrredón es un gran pintor argentino de 1850) que es espantoso, y que ella, si quiere, se lo regala. Entonces, este amigo me dijo: “Yo sé a qué Prilidiano Pueyrredón te referís en la obra”. Yo lo miré primero sin entender, pero inmediatamente empecé a reconstruir toda la situación: este amigo tenía a su vez una amiga que estaba viviendo en una casona prestada de una gente muy adinerada que estaba de viaje por Europa y que le había prestado la casa para vivir por unos cuantos años. Una casona viejísima que se venía abajo, pero muy atiborrada de objetos de arte y de antigüedades. Entre ellos había un cuadro de Prilidiano Pueyrredón. Era un cuadro extraño, que representaba un matrimonio, muy siglo XIX, muy hierático y severo, con una criaturita cerúlea vestida a la usanza de esa época con puntillas blancas, que tenía un aspecto terriblemente espectral. Después me enteré por este amigo que, al parecer, el modelo para el chiquito fue un muñeco, de ahí la sensación tan extraña que emanaba de ese cuadro.

[...] Cuando mi amigo me trajo todo eso a la memoria, recordé que en esa época yo empecé a pensar en *Visita*, y entonces sentí interiormente que *Visita* se conectaba con ese cuadro, y que los personajes de ese cuadro eran los personajes de *Visita*. Ese matrimonio de mitad del siglo pasado, tan adusto, y ese niño que parecía un pequeño

⁷² Frase con la que Ricardo Monti sintetiza la propuesta de *Marathon*, en una entrevista que realizamos en 2010 (Ferreya, 2010: 87-95).

cadáver. Por eso te digo, las influencias o los orígenes de una obra son un estímulo de este tipo (Driskell, 1979: 48-49).

En esta extensa cita, además de dejar en claro la procedencia material de las *imágenes estéticas* señalando el momento preciso en el que un objeto –en este caso una noticia periodística- hace presente una imagen en la que se conjugan contenidos que trascienden la individualidad con otros que están latentes en todos –la búsqueda de padres-, Monti llama la atención sobre un aspecto de sus obras que no encuentra en los abordajes críticos la profundidad que amerita⁷³: nos referimos a la relación que en ellas establece lo animado y lo inerte, asimilable a la tensión que se produce entre la realidad de que “el modelo para el chiquito fue un muñeco” y la imagen de “ese niño que parecía un pequeño cadáver”. Contrariamente a lo construcción realista de la relación del sujeto con el objeto, en donde es la conciencia del sujeto la que determina al objeto, lo que Monti está subrayando es que el objeto, en este caso el muñeco, imprime su huella en el sujeto en la corrupción del cuerpo. En la imagen del niño está latente la imagen del muñeco que sirvió de modelo; en la co-presencia de esas dos imágenes se activa una tercera: el pequeño cadáver.

Si atendiendo a lo que él mismo sugiere en esta anécdota, se considera a los personajes de Monti como imágenes que condensan la transitoriedad del sujeto en la relación dialéctica que se establece entre el carácter animado y el carácter inerte del cuerpo, la condición materialista de su lenguaje se vuelve evidente. Al desplazar el eje de sus personajes de la conciencia torturada al cuerpo mortificado, los presenta no sólo en lo que tienen de sujetos sino también en lo que tienen de objetos. Es esta dialéctica la que hace que los habitantes del departamento de *Visita* sean al mismo tiempo gestos sociales y figuras expresionistas. Lali, Perla y Gaspar son muñecos sobre los que operan dos fuerzas: una exterior que hace de ellos un catálogo de gestos propios de la oligarquía y una interior que hace de ellos versiones degradadas del sujeto, lo que en términos expresionistas podría entenderse como el *grito* del hombre moderno. “La máscara blanca” y “el recargado maquillaje” de Perla que “acentúa sus rasgos cadavéricos”, su “rictus duro” y sus “ojos helados”, del mismo modo que “el blanco de cal” del rostro de Lali que “acentúa rasgos de infinita corrupción” (Monti, 2008: 31 y

⁷³ En el artículo “El maquillaje de la muerte y el cuerpo corrupto en *Visita* de Ricardo Monti”, Lydia Di Lello realiza enumera algunas posibles aproximaciones al tema del cuerpo en una de las obras de Monti y propone una interpretación para la relación que en *Visita* establecen los cuerpos vivos y los cuerpos muertos (www.centrocultural.coop/revista/articulo/160/).

37), deben ser leídos en relación directa con los movimientos enérgicos, los gestos seductores que despliegan y la representación de ceremonias mecanizadas propias del interior burgués como las de la lectura, el tabaco o el té. Así deben ser leídos porque, ciertamente, lo que define su existencia es la relación dialéctica entre los rasgos cadavéricos que los precipitan hacia lo inerte y los gestos sociales que los mantienen en la esfera de lo animado.

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

Ah, ¡Qué melancolía! En los salones del tercero, delante de los espejos colgaban preciosos gobelinos. ¡Cuántas veces me sorprendió mi imagen, con un tapiz de fondo! Mi piel de porcelana, mis amplios vestidos...Y yo ruborosa, sin saber si el espejo me había atrapado, o si una dama del tapiz había cobrado vida (Monti, 2008: 36).

Si estos tres personajes se muestran una y otra vez en el misterio de los cuerpos corrompidos por el tiempo, en los gestos por medio de los cuales anhelan recuperar un pasado cuya corporalidad se ha esfumado, Equis, en cambio, se presenta desde una seductora carnalidad, desde una sensualidad melancólica: “rasgos delicados, casi femeninos. Piel blanca, transparente, labios finos y rojos, que ahora se desdibujan en una tenue y tímida sonrisa. Ojos oscuros, muy sombreados. Manos largas y blancas” (Monti: 2008: 32). Estos rasgos, gestos y signos componen una carnalidad romántica en

la que se pierde la transitoriedad del cuerpo, la que las figuras expresionistas intentan recupera a fuerza de maquillarse y representar gestos. En este sentido, no son los límites que separan la materia del espíritu los que están puestos en tensión sino los que separan al cuerpo animado (vivo) del cuerpo inerte (muerto):

“¡Y pensar que me casé con él por su virilidad! Bigotes negros, ojos feroces... Y ahora es un desecho inmundo”, dice Perla (Monti, 2008: 48); “Seguramente usted no adivinó que este vestido... Yo mismo nuestra noche de bodas se lo saqué despacio, hasta que el cuerpo brotó, caliente, lleno de secretos... Temblaba... Y ahora mírela. Y miré para qué sirven ahora estos tules ajados... Es un misterio, ¿no cree?” (Monti, 2008: 58).

Los personajes de Monti establecen un sistema de relaciones que se sostiene, en efecto, en la *dialéctica de lo animado y lo inerte*. Por un lado, están los que son –como el muñeco de la pintura de Prilidiano Pueyrredón- objetos antropomórficos, cuerpos fosilizados simuladores de vida. Muchos de ellos permanecen quietos, limitados a mínimos movimientos –como Doña Blanca de *Asunción* y Bianca de *Apocalipsis mañana*-, o tirados en la escena hasta que un estímulo exterior los anima –como los locos y los escribientes de *Una pasión sudamericana* que vuelven, cuando no hay nada que contar ni escribir, a lo que con Benjamin podríamos nombrar como un *paisaje primigenio petrificado*⁷⁴. En una operación que entrecruza elementos distanciadores –el más notable es la escena dentro de la escena- con elementos expresionistas –como las máscaras-, los cuerpos se presentan frente al espectador como objetos inertes, animados por la lucha que sobre ellos libran una fuerza exterior y una fuerza interior, asimilables al gesto social y al grito interior.

Por otro lado, aparecen personajes cuya carnalidad no alcanza a ocultar la permanente tensión que los emparenta con los primeros: a este grupo pertenecen Equis de *Visita*, los bailarines de *Marathon*, los amantes de *Una pasión sudamericana*, Mariano y Alma, en *La oscuridad de la razón*, Asunción en *Asunción*, el custodio de *No te soltaré hasta que me bendigas*. En el “hueco ardiente” de la escena, se hace visible la lucha que unos y otros llevan adelante para no precipitarse hacia lo inerte, algo que se hace explícito en el mandato que siguen los bailarines de *Marathon* de no dejar de bailar:

⁷⁴ A lo largo de *Una pasión sudamericana*, por ejemplo, se repiten las didascalias que señalan el momento en el que los personajes pasan de la inercia a la animación y viceversa: “Los locos se desploman, profundamente dormidos (72); “Mecánicamente los Escribientes se incorporan y comienzan a bailar un lento y grotesco minué, que Farfarello puntea suavemente” (76).

ANIMADOR. Vean esta gente, por favor. Comprueben ustedes mismos los estragos del combate. Exhaustos, doloridos. ¿Cuánto hace que están bailando? Diez días, quince, veinte, ya perdieron la cuenta. ¡Adelante, que esta puede ser la noche definitiva! ¡La noche del triunfo! (*simula escuchar una pregunta*) ¿El premio? Lamento no poder satisfacer tan legítima curiosidad, porque en esta maratón el premio es una sorpresa. ¡Sí, damas y caballeros, esta gente no sabe por qué baila! ¡Es la fe lo que los mueve! ¡La fe los hace bailar! Ciegos se dirigen hacia el final, hacia la exaltación o la derrota. Señores, ¿quién entiende a los hombre? Yo no me atrevo. Ahí están, se agitan, se mueven, mueren... Se destrozan ferozmente. Y renacen, renacen, como insectos fugaces. Y sin embargo ellos, luchando a muerte con la indiferencia y con la nada, construyen sus frágiles obras, disponiéndose para la eternidad (Monti, 2008: 92-93).

Como señala el personaje de *La oscuridad de la razón*: “El cuerpo está ahí: ningún gesto, ni brillo, ni palabra... Y una descubre que lo que amaba no era ese cuerpo, sí el movimiento que lo ocultaba” (Monti, 2005: 156). La muerte pone en evidencia lo que el movimiento oculta: que el sujeto comparte la naturaleza inerte del objeto, que los límites que separan al sujeto del objeto están precariamente sostenidos por ese movimiento.

Quien mejor conoce esto es el mozo de *La cortina de abalorios* [1981]: “Desplomado sobre una de las sillas, el mozo dormita. Es una figura pequeña, triste, tensa. La bandeja se le resbala de la rodillas, pero cuando está a punto de caérsele, él la retiene sin despertarse como si aún dormido algo en él estuviera alerta” (Monti, 2008: 165). La detención en ese gesto que a simple vista parece intrascendente, marca en la constitución de este personaje la resistencia a precipitarse hacia lo inerte:

MAMÁ. _ [...] [dirigiéndose al mozo] ¿Quién sos? ¿Estás ahí?, carne que sueña, esperando... ¿Esperando qué? ¿Cuál es tu deseo? *Regardes-moi!* ¿No existo, no? Estoy muerta. ¡Lo sabías, perro! ¡Por eso estás ahí, sin temblar! ¡Lleno! *Regardes-moi!* ¡La cara, ahora! ¡Los ojos! ¿Están vacíos, no? ¡Las arrugas! ¡Las venas! ¿Están secas, no? ¡Y no me mires así! ¡No me mires así! (Monti, 2008: 169).

Una vez más, la carne tensa se enfrenta a los ojos vacíos, a las venas secas, a la calavera detrás del maquillaje, y una vez más sabemos que los gestos ampulosos de la prostituta animan el resto objetual de una experiencia en la que se conjugan contenidos del pasado individual y contenidos del pasado colectivo. En consonancia con esto se dice el mozo a sí mismo: “No te han ahorrado siquiera... el trabajo de sepultarte a vos mismo... Vamos, hermano cadáver. Te llevo” (Monti, 2008: 183). Este parlamento del mozo, el único que enuncia en toda la obra, explicita lo que aquí venimos señalando: Monti aborda la subjetividad desde la mortificación del cuerpo, desde la precariedad de los límites que

separan al sujeto del objeto y desde las formas que esa precariedad adquiere. La muerte recurrente del mozo es un ejemplo inmejorable de esa precariedad de la que hablamos: primero es asesinado por el terrateniente, en una escena que cita la vinculación histórica de la matanza y la posesión de tierras; la segunda vez lo mata el prestamista inglés, haciéndolo la víctima propiciatoria de un conflicto que se produce por un juego “financiero” del que no participa; la tercera vez, es apuñalado por la madama en la puesta en escena de una experimentación positivista malograda.

Pero no es solo en la recurrencia de la muerte en donde los límites entre el sujeto y el objeto se diluyen. En un artículo en el que analiza escenas sexuales en obras que formaron parte de la primera edición de Teatro Abierto, Eva Golluscio (2005) aborda la interacción de los personajes de *La cortina de abalorios* en términos de una relación sexual sadomasoquista y se detiene especialmente en la escena en la que Mamá obliga al mozo a arrodillarse y mirarle el sexo. Al poner el acento en el carácter violento de la situación que se escenifica, Golluscio omite señalar el tratamiento objetual que tiene el sexo en el monólogo de la prostituta, tratamiento que vincula la genitalidad y el conocimiento: “¿sabés que es esto?”: “un museo de la imaginación”, “un libro abierto”, “un espejo” “un escenario”, “un diamante”; después de eso no hay nada más “la vie eternelle”. Ocurre entonces que si bien la postura remite a un acto sexual sadomasoquista, el monólogo cita una lección de metafísica, algo similar a lo que acontece en la escena de Visita en la que Lali lleva a Equis en un viaje cósmico. “¿Qué es lo que te encadena a la tierra?”, le pregunta Lali a Equis. “La fuerza de gravedad” responde éste empíricamente. “¿Y la muerte?”, retruca el viejo; “Todo muere”, sentencia Equis. La incredulidad del intruso obliga a Lali a mostrar “sus poderes”:

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

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

[...] ¿Te da miedo, eh? Y sin embargo, eso sucederá. (*Pausa.*) ¿Temblás? (Monti, 2008: 45)

Tanto el monólogo de Mamá como el de Lali son la manifestación de la eternidad en lo transitorio del cuerpo; en los dos casos se trata de una paradójica hierofanía, a un tiempo lasciva y trascendente. La eternidad, la experiencia cósmica, se hace presente en el cuerpo como deseo, como búsqueda, como un permanente ir hacia algo que no se sabe que existe pero que sin embargo se espera: “¡Carne podrida! ¡Eso es todo lo que hay acá!”⁷⁵, dice Equis al final del “viaje”, haciendo hincapié en la corrupción del cuerpo. En *Visita* la escena de la manifestación de lo eterno en la transitoriedad del cuerpo, tiene su extremo dialéctico hacia el final de la obra: cuando Lali intenta retener a Equis, reconoce la cara visible de la eternidad, una máscara sin cuerpo, una fantasmagoría:

LALI _ (A Equis, violento) ¡Fuera! ¡Fuera! ¡No te quiero ver más! Bestia desagradecida! ¡No tolero más! ¡Ni sangre! ¡Ni cuerpo! ¡Ni alimentos podridos! ¡Me dan asco! ¡Quiero fantasmagoría! (Se levanta de un salto y se precipita hacia Perla. Le arrebatada el estuche de maquillaje y comienza a pintarrajearse frenéticamente.) ¡Quiero espíritu! ¡Espíritu! (Monti, 2008: 77).

En *La cortina de abalorios* la contrapartida se encuentra en el final: mientras el mozo yace en el suelo se escucha la voz desesperada de Mamá pidiendo “Servicio... servicio...”.

Si como señala Golluscio (2005: 216): “en verdad, para referirse al sexo esta madama sádica se expresa en términos muy intelectuales y líricos, que contrastan con la crueldad gestual y postural dentro de la cual esa palabra suya se instala”, queda claro en la misma configuración de la escena sostenida a partir de la quietud y el silencio del mozo –el cuerpo lleno- y la gestualidad de Mamá –el cuerpo vacío- que esto no se debe a la estetización metafórica sino a la mostración de una transitoriedad en la que se conjugan contenidos universales que la transforman y la exceden. Por eso resulta sorpresiva la resolución que la investigadora le da a su lectura:

⁷⁵ La lucha sórdida que entablan Lali y Equis culmina con la muerte del primero y la culpa del segundo. La reacción de Perla y Gaspar es la de estar repitiendo una acción que por su recurrencia ya está automatizada y que no tiene nada de excepcional. Las frases sentenciosas de la vieja sobre lo que implica la muerte se entremezclan con las indicaciones a Gaspar, quien en ese momento le está haciendo la manicura. La intensificación de la densidad simbólica que se reconoce en el desarrollo de la poética de Monti es más bien la intensificación del distanciamiento sostenido por los principios de no identidad, fragmentación y montaje. En *Visita*, la profundización de este lenguaje le permite objetivar la idea de la experiencia en la articulación de mundos heterogéneos; una experiencia mediada por los sueños, el arte, la religión, la mitología. Cada vez más, en las obras de Monti, la existencia de los personajes es caracterizada por lo que imaginan, lo que temen, lo que sueñan. Para esto, Monti modifica el dispositivo teatral que orienta la atención a una existencia causal y dispone para sus personajes una experiencia abierta a múltiples dimensiones, en las que resuenan ecos y asociaciones que no tienen una conexión lógica. No abandona los recursos lingüísticos del distanciamiento, solo los reorienta.

Y es que todo este aspecto sexual que tan abundante parece cuando se lo aísla metodológicamente resulta accesorio con respecto al verdadero problema exhibido en la pieza. Lo que en ella se plantea es otra cosa: aquí se habla de la entrega del país a potencias extranjeras con la complicidad del sector agroexportador criollo, del mecanismo del endeudamiento, del problema de las exportaciones de materias primas con valores fijados por mercados internacionales, y de las franquicias aduaneras cada vez más amplias consentidas por el estado argentino. En la pieza de Monti lo sexual es metáfora plena; allí lo único obsceno es la entrega de lo nacional y la muerte, esas sangres secas cuya huella se trata de borrar frotando con un pañuelo y esos cadáveres ocultados tras cortinas de fruslerías (Golluscio, 2005: 216).

Una escena que pone el acceso al misterio de lo eterno –“ese es el problema, la eternidad”, dice Bebe Pezuela- en términos de una relación entre un cuerpo vivo y un cuerpo muerto, no puede pensarse como mero accesorio de un cuadro realista de denuncia social, económica y política. En efecto, en *La cortina de abalorios* se habla de la complicidad del sector agroexportador en la entrega del país a potencias extranjeras, pero la eficacia crítica de esta obra no se encuentra, no puede encontrarse de ninguna manera, en el reconocimiento aislado de una denuncia que se sostiene en el restablecimiento de una cercanía entre las palabras y las cosas que la misma obra quebranta, por ejemplo, al construir a los personajes como la “materia mortificada” desde la que se señala lo que permanece, lo eterno como fondo de esa transitoriedad.

La cortina de abalorios no solo articula escenas extraídas de *Historia tendenciosa de la clase media argentina*,..., articula también elementos que provienen de *Visita* y de *Marathon*, sobre todo en lo que concierne a la configuración de los personajes como objetos condenados a lo inerte. La obra que presenta en Teatro Abierto⁷⁶ funciona entonces como una síntesis de los aspectos de la *estética de lo*

⁷⁶ Si bien nos hemos referido con anterioridad a Teatro Abierto, creemos que en este punto es necesario definir brevemente el fenómeno. Teatro Abierto es el momento culminante del llamado “teatro de arte” que se inicia en la década del sesenta y que es la continuación del teatro independiente del que toma su didactismo y su ideología pero no su oposición al teatro profesional. La primera versión de Teatro Abierto tiene lugar en el año 1981 y surge como respuesta a la dictadura militar iniciada en 1976 pero también como respuesta a declaraciones de funcionarios referidas a la inexistencia del teatro argentino y a acciones como el cierre de la cátedra de historia del teatro argentino en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático. Frente a esa situación, veintiún autores y veintiún directores inician un ciclo de obras breves cuyo éxito supera rápidamente las expectativas de los organizadores. Con obras de Roberto Cossa, Carlos Gorostiza, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky y Carlos Somigliana, directores como Omar Grasso, Jorge Petraglia, Carlos Gandolfo, Hugo Urquijo y Osvaldo Bonet y los actores más destacados del período. Apenas iniciado el ciclo, el Teatro del Picadero, sede de Teatro Abierto, es incendiado. Frente a esta situación, intelectuales y artistas reaccionan en defensa del ciclo y los principales medios de comunicación -revistas opositoras como *Humor*, pero también los grandes diarios como *Clarín* y aún los más conservadores como *La Nación*- lo reivindicaron. Distintos dueños de salas ofrecen sus espacios al ciclo y sus organizadores finalmente optan por continuarlo en el Tabarís. En una serie de entrevistas realizadas para el diario *Clarín* por María Esther Gilio (15 de julio de 1981) se destacan la palabra del público y las razones por las que acudían a las funciones del ciclo: “emocionarse”, “verse representado”,

inefable que venía ensayando, cada vez con más profundidad, desde *Una noche con el señor Magnus & hijos* hasta *Marathon*. Mientras el resto de las obras que participan del ciclo se sostienen en el carácter develador, iluminador, del símbolo respecto de una idea del proceso social, la pieza de Monti funciona como “el fondo oscuro sobre el cual el mundo del símbolo había de destacarse de manera luminosa” (Benjamin, *Trauerspiel*, 2012: 203). Es hacia ese fondo oscuro que Monti dirige la mirada haciendo evidente “el renovado interés en la alegoría [que] resulta de la decadencia de la estética idealista clásica y de su enfático concepto de símbolo” (Lindner, 2014: 17).

Como participante de un proyecto que se sostiene en una profunda politización de la práctica artística, Monti profundiza la *dialéctica de lo animado y lo inerte* en el tratamiento de los personajes llevándolos hacia un modo de expresión alegórica que contraste con el modo de expresión simbólico que caracteriza tanto a los personajes realistas como a los personajes absurdistas. Atrapados en la transitoriedad de los cuerpos, sus personajes dialogan y monologan sobre lo que permanece porque, en efecto y como señala Bebe Pezuela, para ellos el problema es la eternidad. Encontrarse de cara con la eternidad en esa transitoriedad que se les impone, esa es la cuestión de los personajes de Monti; por eso ubican sus cuerpos mortificados en escenarios ruinosos en los que su condición de buscadores de lo eterno se hace más evidente. El tema es qué formas adquiere la eternidad en lo transitorio: Monti diría que la forma de una experiencia que condensa todas las experiencias, la experiencia del hombre en la Historia. Y es hacia la expresión de esas experiencias que dirige su teatro, aun en contextos como el de Teatro Abierto, en el que la cercanía de la escena con la realidad inmediata se vuelve una condición. En *La cortina de abalorios*, la *dialéctica de lo*

“identificarse”, “participar” son algunas de las razones que explican la notoria concurrencia. Son estas mismas razones las que llevan a Alberto Ure a cuestionar en una nota del mismo diario (15 de octubre de 1891) la complicidad entre público y espectadores y la ausencia de una verdadera renovación estética. Para Ure el público aplaudía “su propia existencia, su presencia, su intención de constituirse como público, su encuentro consigo mismo” en ese “verdadero melodrama de masas” que ofrecía al público “un soporte para los sueños que quiere soñar” para que ambos, público y espectáculo “se pierdan en la fascinación y la soledad” sin poner en juego otro pensamiento ya que “otro pensamiento resultaría intolerable”. Es notable que este “pacto idealista” entre realizadores y público que denuncia Ure sea el tópico involuntario de algunas de las obras más destacadas del Ciclo. Por ejemplo, en *El acompañamiento*, de Carlos Gorostiza, uno de los personajes, Sebastián, se solidariza con los sueños de cantor que tiene Tuco, el loco, y al final de la obra lo acompaña con una guitarra imaginaria. El mensaje optimista -soñemos a pesar de todo, nadie puede impedir que soñemos- y llamativamente idealista de la obra -la guitarra no es más que una idea- también puede ser leído en términos de Ure: Sebastián –acompañante pero también público y Tuco -el artista soñador- terminan perdiéndose “en la fascinación y la soledad”, en una réplica en pequeño de ese “melodrama de masas” que para Ure fue Teatro Abierto. No se trata por supuesto de negar la importancia del fenómeno, solamente señalar que en él se cristaliza la tendencia idealista del teatro argentino que encuentra en el materialismo de Monti –aún en *La cortina de abalorios*, obra que estrena en Teatro Abierto 81- uno de sus principales críticos.

animado y lo inerte es, entonces, un modo alegórico de expresar la subjetividad de los personajes, en un contexto en el que se impone un teatro orientado a comunicar una idea de la realidad de manera simbólica.

En Doña Blanca, la protagonista de *Asunción* [1992] (2005), la dialéctica de lo *animado y lo inerte* intensifica aún más su carácter alegórico:

En medio de la noche una pobre construcción de barro y paja, despojada de todo, salvo de dos o tres objetos, desproporcionadamente suntuosos, trasplantados. Un enorme crucifijo barroco y un sillón de madera torneada, de la misma estirpe. En él está sentada doña Blanca. Es una imagen espectral. Tal vez calva, su rostro, cubierto de afeites, es una máscara de albayalde, con manchas de colorete en las mejillas y carmín en los labios. En sus vestidos está todo el raso y el brocado y la pompa de Europa. Infinidad de joyas la cubren. Sus manos desaparecen bajo los anillos, su cuello casi no emerge de los collares y gargantillas que lo envuelven, de sus orejas cuelgan todos los pendientes. Apenas puede moverse, por su enfermedad y por los ornamentos con los que intenta revestirla o disimularla. En un rincón, sobre unas mantas tiradas en el piso de tierra, se divisa Asunción, una púber en trance de parir. Como un animal de la floresta, la india no grita su dolor de parto, sólo lo gime y murmura: un continuo, imperceptible rezo guaraní. La luz es incierta de velas o palmatorias. Doña Blanca tiene un puñal en las manos (Monti, 2005:229).

La didascalía presenta a Doña Blanca como una figura suspendida entre el sujeto y el objeto, asimilable al niño del cuadro de Prilidiano Pueyrredón. Debajo de la máscara de albayalde, de todo el raso y el brocado, de las joyas acumuladas se adivina el cadáver. Inmovilizada por su enfermedad y por los ornamentos que la cubren, Doña Blanca es un objeto más del conjunto barroco trasplantado al interior de la choza de barro y paja. En ella se borra la fracturada línea que en la composición escénica separa lo animado de lo inerte; es un ejemplo contundente de un personaje que, en efecto, exhibe la historia de la cultura como mortificación de la naturaleza. Lo que se percibe en la conjunción de la imagen que describe la didascalía y el monólogo de Doña Blanca es la decadencia de la conquista, que tiene al sufrimiento y a la mortificación del cuerpo como contenidos de experiencia. En este sentido, Doña Blanca funciona como el emblema de la conquista “en todo lo que esta tiene de ahistórico, doloroso y fallido” (Benjamin, *Trauerspiel* 2012: 208-209): emblema que sirve de marco ineluctable para el nacimiento desde el barro, desde la arcilla, de una cultura mestiza. Asunción, la india, es, como Equis, como los bailarines de *Marathon*, como el Brigadier y los amantes, como el mozo, “carne que sueña” al amparo del movimiento que logra todavía ocultar la quietud del cuerpo. Doña Blanca y Asunción son sujetos atravesados por la dialéctica entre dos fuerzas contrarias: la que precipita la existencia hacia el extremo de lo inerte –

“entre la nada y la pena, elijo la pena”- y la que la empuja hacia su opuesto –“esta aspiración, siempre del ser humano, de ir tras un sueño que puede ser una fantasmagoría”.

Asunción configura la imagen del sufrimiento a partir del montaje de una imagen visual –la composición escénica- y una imagen lingüística –el texto dramático- en las que se combinan naturaleza y cultura. Mientras el sufrimiento que le provoca a Doña Blanca su extrema corrupción se corresponde con un lenguaje altamente elaborado, el dolor pleno de la púber parturienta, asimilable al de un animal de la floresta, se expresa en “un murmullo, en un imperceptible rezo guaraní”, un lenguaje primitivo. En ese montaje se exhibe la ineludible relación que la mortificación de la naturaleza – expresada en la forma de la *dialéctica de lo animado y lo inerte*- tiene con el desarrollo de la cultura, es decir, de la palabra. Por eso, si en efecto es posible leer en *Asunción* una indagación de la peculiaridad latinoamericana (López, 2001: 352-360) también es posible observar el señalamiento de una experiencia que trasciende el acontecimiento histórico y muestra ese punto en el que el pasado individual y el pasado colectivo se conjugan. En efecto, Irala, el hombre que emerge desde las sombras para comprobar la muerte de Doña Blanca y ser testigo del nacimiento de su hijo mestizo, es el personaje histórico pero es también ese “alguien” que “alguna vez pegó un formidable tajo en la naturaleza” (Monti, 2005: 111). De la imagen de la historia como una cesura que se abre en la naturaleza, recurrente en la obra de Monti, surge la pregunta final de *Asunción*: “¿Qué saldrá?”.

Por otra parte, Bianca, la protagonista de *Apocalipsis mañana* se presenta en función de la lucha por no caer en “un mero estado criatural” (Benjamin, *Trauerspiel*, 2012: 116): “Tiene un ataque de asma, no puede respirar. Busca desesperadamente un sobre de cocaína, lo abre, arma una línea y aspira. Se afloja en un ensueño. Soy feliz...soy feliz...” (Monti, 2008: 243). Es una anciana que ha permanecido la mayor parte de su vida encerrada en su departamento: el 20 de diciembre de 2001, primer aniversario de la muerte de su hermana, se viste con su ropa, se maquilla como ella y sale a la calle para ser testigo del apocalipsis de la nación argentina. Como en Doña Blanca, también en ella la inercia es un campo de fuerzas a vencer; el mundo de Bianca es, en efecto, un mundo de cadáveres: “Fuiste el primer cadáver de mi vida. Y pensar que el segundo...el segundo...” (Monti, 2008: 243), le dice a su hermana en un falso diálogo. Por otra parte, los dos hombres con los que se topa las dos únicas veces que

sale de su casa son hombres cuyas miradas le piden que los salve de la muerte, que les de la vida. Al primero le entrega su virginidad, lo salva, al segundo lo ve morir:

Era un muchacho de ojos negros. Tan, tan parecido al nuestro, Rosie... Estaba frente a mí, tirado en la vereda. Terriblemente blanco, como si la sangre se le hubiera escapado de la cara y le mojara las ropas y las manos y los oscuros cabellos rizados. Y tenía sus ojos negros clavados en mis ojos, como ese día lejano, y me miraba igual Rosie. Esos ojos tan negros...me miraban con tanta desesperación, con tanto deseo, eran gritos mudos... y como el otro, me rogaba en silencio que yo lo salvara de... que le diera la vida... [...]

Y mi muchacho de los ojos negros quedó muerto en esa vereda.

Y yo esta vez no pude cambiar de canal (Monti, 2008: 249-250).

En *Apocalipsis mañana*, el sufrimiento y la mortificación del cuerpo no aparecen ocultos tras una máscara de albayalde, ni bajo ornamentos suntuosos, Bianca es “una anciana de alrededor de 75 años, de aspecto agradable y formal. Cuidadosa y elegantemente vestida. Cabellos blanco azulados enmarcan su cabeza con un peinado impecable y un tanto anticuado” (Monti, 2008: 242). Sin embargo, tanto en el inicio de su monólogo como en el desenlace queda claro que es una subjetividad construida en la suspensión dialéctica entre una fuerza externa –un gesto- y una fuerza interna –un ahogo, un grito mudo-: “*Se le corta la respiración y parece ahogarse. Desesperadamente busca su cocaína, hace una línea y aspira. Se afloja, Una desvaída sonrisa. Canturrea. Soy feliz, soy feliz*” (Monti, 2008: 250).

Desde el principio, Monti construye sus personajes en la frontera entre lo que se mueve y lo que por su grado de corrupción necesita asistencia para ser movido, en las fronteras entre el cuerpo vivo y el cuerpo muerto, entre el sujeto y el objeto⁷⁷. Sirvan de ejemplo las entradas a escena de Julia en *Una noche con el señor Magnus & hijos* y de Pola en *Historia tendenciosa de la clase media argentina,...*; en el caso de Julia, los rasgos duros y filosos y la inmovilidad se destacan desde su primera aparición:

Se hace la luz. Hay unos segundos de vacío y silencio. Luego entra Julia con lentitud. Lleva un sacón de gamuza gris o marrón sobre los hombros, un cigarrillo medio consumido entre los dedos. Pelo largo, castaño. Grandes ojos oscuros en un rostro duro y filoso. Dieciocho años. Voz de múltiples matices: grave, rosca, crispante. Permanece inmóvil en el centro de la escena (Monti, 2000: 88).

⁷⁷ Si bien la relación sujeto/objeto se puede vincular también con la dicotomía vida/artificio planteada por románticos como E.T.A. Hoffman, en la narrativa, y como Heinrich von Kleist, en el teatro, es importante señalar que en Monti se trata más de la relación barroca entre la vida y la muerte. En este sentido, vale la pena señalar que la reflexión que Kleist desarrolla respecto de este tema en “Sobre el teatro de marionetas” (Kleist, 2008) es discutida nada menos que por Tadeus Kantor para quien “los sosías, autómatas y maniqués” no son “la aparición necesaria de la perfección sobre la escena” sino “la necesidad de mostrar la frontera extraña la realidad de la vida y la ficción artística” (Mangieri y Gómez, 2001: 138).

En el caso de Pola, todo esto se refuerza con la posibilidad de que debajo de todo ese maquillaje se oculte una “blanca calavera”, como los personajes femeninos posteriores: como en Blanca, como en Bianca, como en Mamá, como en Madame –su reversión en *Una historia tendenciosa*.

En el desarrollo de la dramaturgia montiana, el señalamiento de la transitoriedad en la mortificación de los cuerpos se vuelve uno de los ejes centrales. Monti se preocupa por mostrar la decadencia física de los personajes y las ruinas de su existencia como constitutivas de la historia; en esos cuerpos está latente la inercia, la descomposición, la muerte, pero no en el sentido existencial que propone el teatro del absurdo. No se trata en este caso de una postergación de la acción o de una falta de motivación frente al conflicto. Se trata de ver al objeto inerte, la calavera, en la constitución misma de los sujetos, en sus gestos y en sus palabras, en su modo de llevar adelante lo que le toca de la acción. Como los poetas barrocos que estudia Benjamin en su libro sobre el *Trauerspiel*, Monti no solo ve “en la ruina ‘el fragmento más significativo’, sino también la determinación objetiva para su propia construcción poética, cuyos elementos jamás se unifican en un todo integrado” (Buck-Morss, 1989: 186).

La irrupción de los objetos y su manipulación como práctica escénica y práctica dramática de los noventa vuelve sobre el problema del conocimiento como la relación transparente entre la conciencia reflexiva y la existencia del objeto. Las obras del Periférico de Objetos son la expresión de un proceso dialéctico que tiene al sujeto y al objeto como los polos de una contradicción que se hace visible cuando se focaliza una vez más en la antinomia animado/inerte. En este sentido, sus espectáculos se proponen como una forma dialéctica de acceso al conocimiento que escapa a la mera adquisición de verdades; conocimiento entendido como la suspensión de lo percibido en el momento mismo de la percepción. En los objetos caducos que componen la escena del Periférico de Objetos “la dialéctica se encuentra suspendida de manera inestable y, por cierto, condicionada por una percepción perturbada por algo incierto” (Hillach, 2014: 655). El procedimiento de la manipulación asimila la acción dramática a la inmovilidad titubeante, un temblor suave, imperceptible, que indica que el personaje de rigidez cadavérica, de expresión cerúlea, como el niño de la pintura de Prilidiano Pueyrredón, está vivo.

¿Qué más pueden ser las muñecas antiguas que pueblan los espectáculos del Periférico de Objetos que sujetos degradados a su objetualidad? Rescatados de un basurero o de un puesto perdido al final de la feria de San Telmo, esos objetos se ofrecen como humanidad mortificada en el presente de un país signado por la transitoriedad; transitoriedad que se expresa aprovechando al máximo la potencia alegórica de esos objetos⁷⁸. En la década del noventa, la escena teatral se permite ser una vez más, como en Monti, el campo dialéctico en el que el símbolo y la alegoría pugnan por tener el dominio de la temporalidad. A diferencia del símbolo, el modo alegórico “permite volver visiblemente palpable la experiencia de un mundo fragmentado, en el que el pasaje del tiempo no significa progreso sino desintegración” (Buck-Morss, 1995: 36). En *El hombre de arena* [1993], por ejemplo, se produce el entierro y desentierro de personajes-muñecos por parte de cuatro viudas manipuladoras. El gesto de superación de la muerte, es decir la vida, está contenido y se libera en los cuerpos inertes de los muñecos animados por la manipulación. Al mismo tiempo, en la reiteración compulsiva de sus acciones de manipulación, las viudas se cosifican, se vuelven artefactos de un hacer automático cada vez más veloz: la manipulación de la muerte hace de la escena una máquina generadora de vida. Lo animado y lo inerte son los engranajes de esa máquina dialéctica: la reiteración frenética de una acción empuja lo animado a su punto más extremo, la automatización del movimiento lo ubica en los bordes de la inercia, la simulación artificiosa de la vuelta a la vida hace de lo inerte la máxima expresión de su contrario, la materia viva. El público en general, al igual que la crítica, vio en esas acciones la representación de los acontecimientos más oscuros de la historia argentina reciente: la desaparición de personas, el asesinato masivo, el entierro en fosas comunes. Imposible eludir esa relación. Sin embargo, es conveniente no dejar de lado que el trabajo del Periférico de Objetos no se orienta a esa representación, sino a la puesta en juego de un sistema que subyace tanto a los mecanismos represivos de una dictadura como a los mecanismos estéticos de un espectáculo de títeres. En relación con esto podemos decir que el proceso implicado en las puestas del Periférico de Objetos

⁷⁸ En *Origen del 'Trauerspiel' alemán*, Benjamin define esa potencia como la inscripción de la transitoriedad histórica inscrita en la naturaleza: “En el semblante de la naturaleza está inscrita la palabra ‘historia’ con la escritura cifrada de la transitoriedad. La fisonomía alegórica de la historia-natural (*Natur-Geschichte*), que es puesta en escena por el *Trauerspiel*, está realmente presente como ruina. Con esta, la historia se ha trasladado sensiblemente al escenario. Y sin duda, así figurada, la historia no se manifiesta como proceso de una vida eterna, sino como transcurso de ineluctable decadencia. De este modo, la alegoría confiesa estar más allá de la belleza. Las alegorías son en el reino del pensamiento lo mismo que las ruinas en el reino de las cosas” (Benjamin, 2012: 221).

deja sus huellas en la dramaturgia de Daniel Veronese, cuya escritura puede ser estudiada como el hacer del alegorista, que

busca aquí o allí, en las caóticas profundidades que su conocimiento pone a su disposición, toma un elemento, lo pone al lado de otro, y ve si combinan: aquel significado con esta imagen, o esta imagen con aquel significado. El resultado nunca puede predecirse porque no hay mediación natural entre ambos (Benjamin citado en Buck-Morss, 1995: 266).

La dramaturgia de Ricardo Monti se encuentra con la dramaturgia de Daniel Veronese en el modo alegórico de abordar la subjetividad. Por eso, los textos dramáticos de estos autores habilitan una lectura emblemática de la escena; al estilo barroco, obligan a detenerse en cada uno de los componentes de la construcción al momento de descifrar lo que ésta oculta. En este sentido, tanto los personajes de Monti como los de Veronese funcionan como emblemas de la degradación humana, “degradación que bien podría ser la representación de la condición humana en la figura de un muñeco antropomórfico. Los cuerpos artificiales como sustitutos, sucedáneos, versiones desidealizadas de un modelo humano” (Veronese, 1999/2000).

3. Constelaciones discursivas: detener el progreso y la transmisión de la cultura

La relación destructivo/constructiva que Monti establece con los discursos sociales y culturales previos –relación que se evidencia en la fragmentación y la discontinuidad de las estructuras, estilos y contenidos de esos discursos a través del procedimiento de la cita- se distingue notablemente del uso de la parodia que caracteriza a las textualidades que aparecen hacia comienzos de los setentas.

La parodia es un modo de relación con la palabra ajena, una composición polifónica que, como señala Bajtín, puede aprovechar al máximo el carácter dialógico del material lingüístico o ser un elemento puramente exterior que oculta el carácter monológico de un texto (Bajtín, 2012: 335-373). Ciertamente, al inicio de la década del setenta, el teatro argentino asume en conjunto una actitud paródica monológica que se sostiene, con variantes de forma e intensidad, durante las dos décadas siguientes. El discurso político en primer término, pero también el discurso historiográfico, el discurso literario, el discurso dramatúrgico y los discursos sociales en general son asimilados paródicamente en textos que constituyen una de las líneas de la segunda modernidad teatral. En esta línea se encuentran *El avión negro* [1970], *Ceremonia al pie del obelisco* [1971], *La gran histeria nacional* [1972], obras en las que el sustrato monológico limita

la parodia a la expresión de una visión de mundo determinada. Así, por ejemplo, *El avión negro*, aun poniendo en escena a los sectores populares, representa la vuelta de Perón al país según la mirada de los intelectuales de izquierda. Los juicios de valor y los sobrentendidos que subyacen a las canciones que interpreta la murga pertenecen al discurso de la clase media y no al discurso de “la masa peronista”. La “voz” de esa masa es la que los sectores de izquierda le construyen. Se trata de una polifonía monológica, una polifonía que ahoga el carácter dialógico de enunciado, puesto que la voz “citada” de los sectores populares permanece ausente en el discurso que se le adjudica. No hay allí ni un atisbo de las formas desde las cuales los sectores populares se evalúan a sí mismos y a quienes enfrentan sus intereses. De esta manera, en *El avión negro* la parodia se limita al presentar los discursos de los sectores populares y medios de manera caricaturesca.

Si bien es posible reconocer tendencias ideológicas y consecuentes enfrentamientos entre los diversos elementos discursivos que despuntan en las obras de Monti, lo cierto es que les estaríamos haciendo muy poca justicia si redujéramos la función de esos elementos al enfrentamiento ideológico que la parodia condensa. La heterogeneidad discursiva que ya se evidencia en sus primeras obras, alcanza en el devenir de su producción una complejidad notable. Basta con detenerse en la descripción que hace Julia Elena Sagasetta del lenguaje de *Los Locos* en *Una pasión sudamericana* para ver que detrás de la abrumadora proliferación de formas surge una estructura que solo de manera parcial podría caracterizarse como paródica:

Los locos responden representando. El tema del teatro es recurrente en la obra. Sus actuaciones las armarán en intertextualidad con la *Divina Comedia* y con el *Cantar de los Cantares*. No serán tres si no cuatro los estados que recorrerán: Infierno, Mundo, Purgatorio y Paraíso. Los registros lingüísticos irán desde lo escatológico al lirismo más puro y de sus acciones resultarán situaciones carnavalescas, con inversiones, parodias, extrañas mezclas de lenguaje. Las dramatizaciones empiezan en el Infierno con el tema de la doncella que tentó el maligno. Lo desarrollan a través de una canción obscena, con el lenguaje desenfadado de la canción picaresca popular. En la segunda representación, Mundo, Estanislao y San Benito representan a Camila y su amante cuyo acercamiento es impedido por los otros con “bufonadas, empujones y golpes” o sea carnavalizando la situación. Farfarello comenta en cuartetos heptasílabos acompañándose con la mandolina. El diálogo de los amantes es metafórico, muy rico en imágenes cuyo texto generador es el *Cantar de los Cantares*. En medio de una situación polifónica (el Brigadier se dirige a Barrabás, los escribientes leen el informe de la huida de Camila, los bufones hablan) los locos comienzan a dramatizar el Purgatorio. El tono poético se acentúa para significar el ansia de penetrar en lo profundo del otro. Sigue la intertextualidad con el *Cantar de los Cantares* y de esa imaginería se contagia el habla del Brigadier. El lenguaje se erotiza y compone una poesía violenta cuando la

voluptuosidad se hace más viva. El paraíso se describe en un poema compuesto por octavas reales. La representación se hace siguiendo un código de movimiento en consonancia con el recitado: “en un movimiento circular, de rotación, hecho de incorporaciones y caídas”. Las octavas van contando a través de una forma pastoril, la huida, los pocos momentos de felicidad de los amantes (fuera del tiempo y en un lugar primigenio, el paraíso). Es el momento de la unión y la transgresión máximas (Sagasetta, 1989: 237-238).

Como vemos, Sagasetta releva minuciosamente fragmentos diversos cuya procedencia se remonta a libros bíblicos, a paradigmas formales, temáticos o estilísticos de la literatura occidental, a acontecimientos históricos y políticos. En efecto, el reconocimiento de esa procedencia es necesario; sin embargo, lo que verdaderamente determina la operación estética de Monti es el montaje que quiebra el vínculo de esos fragmentos con el contexto discursivo de origen que les daba unidad de sentido y los recupera en una nueva configuración significativa. Los fragmentos, arrancados de *La Divina Comedia*, la lírica renacentista, la historia argentina, la Biblia, Sarmiento, Alberdi o la tradición ensayística argentina, adquieren sentido en la *imagen* que se genera en su constelación. Para Monti la creación estética requiere de una discontinuidad discursiva asociada al arte de citar: una constelación de citas –como el discurso de los locos de *Una pasión sudamericana*- es para el autor el ejemplo más acabado de la creación entendida como la transformación artística de la realidad:

También hay una cita renacentista en el poema sobre la guerra, que habla sobre un estado ideal de la guerra, que la hace el personaje de Farfarello que es una mezcla de mandolinista plebeyo y un poeta aristocrático. Es una mezcla de todo eso porque es el demiurgo, es el creador, el representante del artista, realiza una transformación artística de la realidad (Monti en Ferreyra, 2012: 94).

La cita es una disrupción en la continuidad del lenguaje que funciona más como medio de transformación artística que como una voz autorizada. Por eso, el acto de citar no se remite solo a un fragmento de enunciado citado literalmente: pueden aparecer también otros tipos de fragmentos tales como motivos, estructuras o estilos de la literatura –la métrica renacentista del poema de la guerra que recita Farfarello y de la representación del Paraíso-, de la liturgia –“la que estaba perdida y fue encontrada”-, de discursos sociales disímiles –el discurso bélico-, así como también de otros lenguajes artísticos como la música, la plástica, el cine: “La plástica expresionista esta aludida en *Magnus*. También elementos del cine, en esa obra Julia se arregla el pelo como Rita Hayworth, hay escenas pensadas desde la cinematografía” (Monti en Ferreyra, 2012: 93).

En la ruptura con un contexto de sentido dado –la pintura expresionista, el cine hollywoodense- los fragmentos liberan un significado nuevo a partir de las correspondencias que se establecen entre ellos. Se trata de destruir la unidad de sentido dada por un contexto discursivo ya existente para generar, en la combinación de sus fragmentos, *imágenes* que de otro modo permanecerían ocultas detrás de las palabras *ya dichas*:

Estudí profundamente la octava real para el Paraíso de *Una pasión sudamericana*. Porque yo ahí me enfrentaba a un gran dilema que era que en el momento de la disolución de las palabras y la fusión de los amantes con la naturaleza ¿cómo lo expreso? Y ahí se me ocurrió. Lo expreso por lo contrario, lo expreso con la palabra lo más elaborada posible. Porque si no, no iba a poder expresar esa disolución, me iba a ir a algo modernista y eso no tenía sentido. Hablé de la disolución de la palabra a través de la palabra lo más elaborada posible, la égloga que es la poesía del estado paradisíaco del renacimiento. La construcción poética es mía pero tomo la forma de la égloga que habla del retorno a un paraíso perdido (Monti citado en Ferreyra, 2012: 94).

Monti trae a su texto “la palabra lo más elaborada posible” y la combina con otros elementos arrancados de otros contextos discursivos para, que en la configuración de sus relaciones, aparezca expresado ese contenido de experiencia que es “la disolución de la palabra y la fusión de los amantes con la naturaleza”, disolución que parece “arrancada” de los dramas barrocos que estudia Benjamin y que podría funcionar como cita de la figura paradójica que él mismo denomina “historia natural”⁷⁹.

Así, los fragmentos discursivos relevados por Sagasetta no fueron elegidos por anacrónicos o parodiables sino por actuales. En la constelación, estos fragmentos se combinan apelando a lo que en ellos permanece vigente como *verdadera experiencia*. En este sentido, Monti cita discursos preexistentes como la moda cita un ropaje del pasado: “husmea lo actual donde quiera que lo actual se mueva en la jungla de otrora” (Benjamin, 1998: 188).

Si es verdad que en *Una pasión sudamericana* [1989], *La oscuridad de la razón* [1993] y *Asunción* [1993], “la historicidad funciona como clave de la identidad americana” (Burgos, 2008: 285-292), habrá que entender que esa historicidad no se sostiene en una continuidad discursiva en la que “el aquí americano y el allá europeo aparecen fuertemente contrastados” en tanto “identidades” opuestas, sino en una detención de esa continuidad: fragmentos provenientes de contextos discursivos

⁷⁹ “[...] la total secularización de lo histórico en el estado de la Creación, en la ‘condición de criaturas’, en la que, como más tarde se explicará, la vida se subordina al ‘pecado original y conduce a la muerte’” (Linder, 2014: 26).

diversos se actualizan en una imagen. Dado que para Monti no se trata de informar una idea sino de dar forma a una imagen, las *constelaciones discursivas* niegan, fragmentan y discontinúan la relación idealista que las palabras establecen con fenómenos tales como la identidad.

Monti procede con los discursos como el historiador materialista benjaminiano procede con los hechos. Si para este último articular históricamente lo pasado no significa conocerlo “tal y como verdaderamente ha sido” sino “adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro” (Benjamin, 1989: 180), para Monti, articular discursos no lleva a develar la verdad de una idea previa, sino a adueñarse del sentido “tal y como relumbra” en una imagen. En este sentido, la obra se sustrae al proceso lineal de transmisión de la cultura, opera por afuera de ese proceso, en esa percepción asimilable al “tiempo-ahora” benjaminiano (Benjamin, 1989: 187-188) que Monti llama *imagen estética*. Como el tiempo-ahora, la *imagen estética* adquiere la forma de una *constelación* saturada de tensiones: si “la antigua Roma fue para Robespierre un pasado cargado de ‘tiempo-ahora’ que él hacía saltar del continuum de la historia”, *La Divina Comedia*, la historia, la *Biblia* son para Monti formas lingüísticas cargadas de imágenes que el alegorista hace saltar del continuum discursivo:

El dubitativo encuentra fuerza justamente recurriendo a la cita: no para conservar un texto, sino para purificarlo, para arrancarlo de su contexto y destruirlo; lo único que puede hacer con esperanzas; lo único que perdura más allá de cierto lapso –puesto que se la arranca de su lugar temporal propio” (Benjamin, 1986: 185-186).

Por supuesto, la diferencia que se impone entre el dramaturgo argentino y el materialista histórico radica en que este último se encuentra parado en el punto justo en el que el tiempo revolucionario se cruza con el mesiánico. Sin embargo, eso no significa que Monti no pueda recuperar para las *constelaciones discursivas* la potencia expresiva que tiene la detención mesiánica de la historia que Benjamin resume magistralmente en el siguiente párrafo:

La percibe [a la detención] para hacer que una determinada época salte del curso homogéneo de la historia; y del mismo modo hace saltar a una determinada vida de una época y a una obra determinada de la obra de una vida. El alcance de su procedimiento consiste en que la obra de una vida está conservada y suspendida en la obra, en la obra de una vida la época y en la época el decurso completo de la historia (Benjamin, 1989: 190).

Las *constelaciones discursivas* quiebran la noción de significado entendida como identificación entre las palabras y las cosas, puesto que su configuración deja entrever que entre cita y cita se filtra una *semejanza* no comunicable en las palabras pero existente –en tanto significado- en una imagen. La imagen de un fenómeno o cosa, como ya hemos señalado, se opone a la idea como la existencia verdadera se antepone al fenómeno⁸⁰. En este sentido, las *constelaciones discursivas* dan forma a imágenes de mundo no a ideas de mundo; enunciarlas como ideas, es decir, como la expresión de una verdad que las precede, es reducirlas a lo que tienen de comunicable, dejando afuera el significado contenido en su configuración. Veamos el siguiente fragmento del Paraíso que los locos representan para el Brigadier:

SAN BENITO — Una tarde detuvo nuestra huida
Un río muy antiguo y luminoso.
MURAT — “Hermana –dije- , el árbol de la vida
Más allá de este río crece hermoso.
¿Va conmigo tu senda o vas perdida?”
BIGUÁ — “Hermano –respondí-, junto al esposo,
mezclado en su camino corre el mío.”
ESTANISLAO — Y quebró nuestro pie la luz del río.
SAN BENITO — Y hundidos en la clara muchedumbre
de las aguas, fuimos dos fingidos
peces, ya limpios de mortal herrumbre.
(Monti, 2005: 105-106)

Reconocemos citada en este fragmento la métrica de la octava real. Reconocemos, además, el apelativo que usan los amantes del *Cantar de los cantares*: “Hermana –dije- el árbol de la vida/más allá de este río crece hermoso”. Al nivel del contenido, el episodio de la huida de Camila O’Gorman y Ladislao Gutiérrez hacia el litoral. Tenemos que señalar también que los nombres de Los Locos proceden de contextos discursos diversos –por ejemplo, Biguá era el nombre de uno de los bufones de Rosas, Murat, el de uno de los generales más destacados de Napoleón. Una vez realizado este reconocimiento hacia “afuera” del enunciado, habrá que preguntarse qué figura de sentido, qué significaciones están contenidas en la configuración misma, es decir, en el sistema de relaciones que necesariamente se establecen al interior del texto entre los fragmentos citados en los diferentes niveles del enunciado. ¿Qué es lo que aparece en la combinación de una estructura lírica renacentista, un estilo bíblico y un contenido

⁸⁰ Remitimos al apartado del capítulo I de esta tesis, titulado “El distanciamiento y la imagen”. Allí tratamos la confrontación entre imagen e idea en Monti.

histórico? Una vez más, lo inefable de la experiencia, lo que Benjamin llama la *verdadera experiencia*, asimilable en las *correspondencias* que pueden establecerse entre los fragmentos discursivos diversos. Por eso no es la significación que el fragmento tenía en el contexto del que fue extraído lo que importa, sino el valor que la cita tiene en tanto significante arrancado de su significado original, pues es ese valor el que le permite combinarse con otros fragmentos para contribuir a una significación:

Es como si frente a un mural, en la oscuridad, encendés un fósforo y ves un fragmento. No le encontrás ningún sentido. Después prendés otro en el otro extremo y decís “pero que tiene que ver esto con lo otro”. Bueno, es que todavía no prendiste los fósforos suficientes como para ver la conexión entre una cosa y otra (Monti en Pacheco, 1996: 30).

Las *imágenes estéticas* se configuran en las relaciones y correspondencias que pueden establecerse entre fragmentos que, arrancados de sus contextos de sentido, se combinan en un nuevo lenguaje. En Monti ese lenguaje adquiere muchas veces la forma retórica de un sueño narrado en el instante mismo del despertar⁸¹. El monólogo de Equis, al final de *Visita*, es un ejemplo del modo en que la memoria involuntaria condensa la *verdadera experiencia* en una imagen configurada de manera fragmentaria:

Si yo alguna vez realmente viví... Si eso realmente fue... No son más que fragmentos sin mucho sentido... Hay una tarde, una cara, un color, y se mezclan... Olor a lavandina, a desinfectante... Un bar sucio y viejo... La tarde oscura, fría... Un silencio atroz... El zumbido de una mosca... Alguien que bosteza... Y yo estaba aplastado por el sufrimiento contra el vidrio del ventanal. Y afuera la tarde moría... Y apareció un viejo amarillo de ojos malignos. Y me sonrió. Un viejo raído y sucio... Me sonrió con odio y desapareció... Ya no recuerdo porqué sufrí tanto esa tarde. (Pausa) Una masa de árboles, cruzando el campo... Árboles misteriosos... Alguien me llama... Me acuesto sobre el pasto... La luz grande, inmóvil... La tierra tibia... El cielo desteñido por la luz... Una nube se detuvo sobre mí... Blanda, frágil, infinitamente blanca... Suspendida... Y entonces todo fue puro, claro, lógico, hasta que desapareció... Y un día

⁸¹ Es obvio que Benjamin encuentra en Proust el valor estético del sueño narrado en el instante mismo del despertar. El folio K del *Libro de los Pasajes* compila las reflexiones que Benjamin hace en torno a la relación entre el sueño y el despertar, reflexiones en las que la noción proustiana de “memoria involuntaria” tiene un lugar destacado. En una de las anotaciones señala: “Proust habla del ‘sueño muy vivo y creador del inconsciente... donde terminan de grabarse las cosas que solo nos tocan ligeramente, donde las manos adormiladas se apoderan de las llaves que abren, buscada en vano hasta ese momento’ Marcel Proust, *La Prisonnière* [La prisionera], II. París, 1923, p.189” (Benjamin, 2013: 407) y en otra agrega: “El pasaje clásico sobre el despertar tras la noche en el cuarto oscuro: ‘Cuando despertaba así, con mi espíritu agitándose para intentar saber sin conseguirlo, donde estaba, todo daba vueltas a mi alrededor en la oscuridad, las cosas, los países, los años. Demasiado embotado para moverse, mi cuerpo trataba de determinar, con arreglo a la forma de su fatiga, la posición de sus miembros para deducir por ella la dirección de la pared y la ubicación de los muebles, para reconstruir y dar nombre a la morada en que se encontraba. Su memoria, la memoria de sus costillas, de sus rodillas, de sus hombros, le ofrecía una tras otra varias alcobas donde había dormido, mientras a su alrededor las visibles paredes, cambiando de sitio según la forma de la habitación imaginada, se arremolinaban en las tinieblas. [...]’ Marcel Proust, *Por el camino de Swan*, I, p 15” (Benjamin, 2013: 408).

pensé que todo lo que después hice o sufrí, o cometí, fue para recuperar esa... Y quisiera olvidar todo lo sórdido, lo sucio... Esa nube que ya no se detendrá más sobre mí (Monti, 2008: 83).

Las palabras de Equis siguen el proceso de materialización de una *imagen estética* que condensa contenidos de experiencia que no han sido asimilados por la conciencia reflexiva sino que permanecen fragmentariamente en los sueños y en las rememoraciones. Es en el lenguaje –en el uso de los verbos, en la utilización de los signos de puntuación, en la estructura sintáctica, en la alusión a formas lingüísticas preexistentes- en donde se evidencia la universalidad de esos restos de experiencia que quedan luego de haber pasado por el tamiz de la conciencia. En el monólogo de Equis, el pretérito perfecto simple da lugar al tiempo histórico, mientras que el presente expresa la temporalidad metafísica, el momento en el que el individuo se trasciende a sí mismo. Los puntos suspensivos rompen la continuidad semántica y muestran la fuerza expresiva de cada fragmento extraído de contextos diversos –de la literatura, de la pintura, de la liturgia, del cine. Las imágenes del sueño de Equis sintetizan una detención dialéctica que habilita el ingreso de un contenido de experiencia que se encuentra fuera del alcance de la conciencia. Esa detención abre el camino que luego transitarán personajes como los bailarines de *Marathon* o el Brigadier de *Una pasión sudamericana*: mostrar los sueños como una materialidad discursiva que conecta a los sujetos, no en sus experiencias asimiladas conscientemente, sino en los restos de experiencia que la conciencia no llegó a asimilar⁸². Obviamente, esto atañe no ya a lo dramáticamente comunicable sino a las *formas de lo inefable*.

De manera análoga a lo que observamos en *Una pasión sudamericana*, en *La oscuridad de la razón* los fragmentos discursivos que remiten a la historia argentina del siglo XIX encuentran correspondencias con otros que vienen de la lírica romántica, del drama barroco y de la tragedia clásica. Si hasta *Una pasión sudamericana* el dispositivo de la representación dentro de la representación servía para organizar las *constelaciones*

⁸² Liliana López asocia el predominio de la función poética la ausencia de una causalidad histórica que organice las acciones: “El predominio de la función poética del lenguaje, por sobre las restantes funciones, construye códigos internos, particulares de cada uno de estos microcosmos. Al discurso del hablante dramático básico, fuertemente literaturizado, se integra una pragmática del diálogo que funciona mediante dispositivos que entretejen leyes propias, acordes con su causalidad implícita. En *Visita* las acciones son aparentemente inmotivadas, se ignoran los términos del eje de la ideología, e incluso los actantes pueden reinterpretarse a medida que “avanza” la acción (En el sentido de la ficción o representación, no en una dimensión espacio temporal): Equis –el extraño, el extranjero, la visita- atraviesa los espacios interiores, interpreta los roles indicados u ordenados, y según en cada instancia puede ser el objeto de deseo de los otros, el sujeto, un ayudante u oponente. Ambigüedad inquietante que logra romper con la lectura unívoca e impide toda interpretación mecánica” (López, 2001: 158).

discursivas –por ejemplo, los Mitos en *Marathon* y las “estaciones” en *Una pasión sudamericana*- a partir de *La oscuridad de la razón* esa organización se diluye: es como si en un movimiento de zoom, la pieza pusiera el foco en uno de los Mitos de *Marathon* o en una de las “estaciones” de la representación de Los Locos de *Una pasión sudamericana* y lo expandiera a la totalidad de la obra.

Liliana López analiza las relaciones que *La oscuridad de la razón* establece con sistemas estéticos precedentes: la trilogía de Esquilo, el tópico del extranjero, la lírica barroca y la resolución mística. En el establecimiento de estas relaciones –concluye López- Monti sella su singularidad. Es posible, en efecto, encontrar en la obra elementos provenientes de esos contextos estéticos; sin embargo, para el análisis que nosotros venimos sosteniendo resulta fundamental destacar el carácter destructivo de esa relación. Monti arranca los elementos de esos contextos, no para utilizarlos como puente de vinculación significativa con estos, sino para aprovecharlos en tanto fragmentos liberados de su unidad de sentido. En Mariano aparecen citados Echeverría, Orestes, Hamlet, Hölderlin: éste se configura en la constelación de elementos fragmentarios arrancados de esas construcciones discursivas. Si en *Una pasión sudamericana* las *constelaciones discursivas* constituyen una detención en la transmisión de la cultura, un punto en el que desde el fragmento y el montaje la palabra anacrónica y extranjera se muestra actual y propia, en *La oscuridad de la razón* esa detención funciona como el epicentro de la *no* identidad. Mariano es lo que conecta a Orestes, a *Hamlet*, a Echeverría, a Hölderlin: *es* las semejanzas que pueden establecerse entre todas estas figuras, semejanzas perceptibles únicamente en la forma de esa particular constelación de discursos. Para decirlo de otro modo, las semejanzas que esos personajes arrancados de la literatura argentina y universal tienen con Mariano y entre sí son las que lo constituyen en personaje. En este sentido, las *constelaciones discursivas* no comunican “la realidad” del personaje sino que la intensifican en una *imagen* que lo expresa como la *verdadera experiencia* que permanece oculta en la transmisión lineal de la cultura.

En las *constelaciones discursivas*, se cifra un modo de relación entre las palabras y las cosas que no tiene por principio la comunicación sino la percepción *semejanzas extrasensoriales* (Benjamin, 1991:85-89). Por eso, Monti no establece relaciones paródicas o estilísticas con los discursos sino relaciones constelares entre fragmentos. La presencia de lenguajes heterogéneos condensa una mirada respecto del contexto social y cultural cuyo foco está puesto en las relaciones constelares que el presente

establece con y entre los restos discursivos del pasado y de otras culturas. Esta operación hace visible que un entramado apretado y homogéneo de hechos y causas no puede dar cuenta de lo que Monti llama “la experiencia del hombre en la Historia”. Dice Benjamin respecto del conocimiento: “Las ideas se relacionan con las cosas como las constelaciones con las estrellas” (Benjamin, *Trauerspiel*, 2012: 68). Podría decir Monti, refiriéndose al modo de producción de una obra, que “las imágenes se relacionan con los discursos como las constelaciones con las estrellas”.

Es este modo de entender la relación entre las *imágenes estéticas* y la transmisión de la cultura, el que prima en las obras que Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanian escriben en el marco del Caraja-jí. Como en el teatro de Monti, en estas producciones, los fenómenos de la realidad –eso que vulgarmente llamamos “las cosas”- no son asimilables al contenido de la obra, sino que aparecen en la disposición de elementos discursivos cuyas relaciones expresan la *verdadera experiencia*. Por eso, sus obras implican volver permanentemente sobre discursos particulares y concretos –la historia, el psicoanálisis, la literatura, las reglas de un juego, el informe judicial, la crónica policial- puesto que están determinadas por la interconexión recíproca de fragmentos arrancados de esos contextos que solo tiene sentido en esa configuración. Es por eso que consideramos que la dramaturgia de los noventa es lo contrario a un arte dirigido hacia afuera, de un arte entendido como conciencia que –en su superficie lisa y continua- refleja la realidad. En efecto, estas obras producen un desajuste entre el lenguaje y el referente asimilable al teatro del absurdo; sin embargo, en ellas ese desajuste no redundaba en el develamiento de una conciencia engañosa sino en la expresión de esa *verdadera experiencia* que los acerca a la concepción montiana de la relación material que lenguaje establece con las cosas.

Así, en Daulte, Spregelburd y Tantanian los tópicos con los que el idealismo se refiere a la historia reciente del país –la desaparición, el exilio, las relaciones víctima-victimario, el filicidio, la familia como metáfora- son reemplazados por *imágenes* como las de *la fatalidad, la otredad y la ausencia* que, lejos de expresarse en la prosecución lineal de la historia “a lo largo de un tiempo homogéneo y vacío”, se configuran en *constelaciones discursivas* que dan forma a la *verdadera experiencia*. Estas imágenes captan “la constelación en la que con otra anterior muy determinada entra su propia época” (Benjamin, 1998: 191): es por eso que uno de los primeros cuestionamientos al que debieron enfrentarse estos artistas estaba vinculado a la supuesta ausencia de

relación de sus textos con el contexto inmediato⁸³. Si el teatro argentino moderno había llegado a ser lo que era por su tendencia a convertir el contexto social en texto, era obvio que la ausencia de una unidad interna orientada al sostenimiento de una tesis realista respecto del presente iba a ser leída como una falencia. Desde la perspectiva del teatro dominante resulta imposible ver que esa no-relación con el contexto lejos de ser una falta, es una tendencia que busca en esa relación lo inverso: convertir al texto en contexto de la historia. Para decirlo con Benjamin, hacer de la obra un tiempo-ahora que en “un salto de tigre” haga presentes los restos simbólicos de un pasado cargado de tensiones.

Por eso el teatro de los noventa no abandona los grandes relatos: porque no puede prescindir de los sentidos –de los “significados” aclararía Spregelburd- que están condensados en sus fragmentos una vez que estos son arrancados de los contextos que les dan unidad de sentido. La operación que este teatro ejerce sobre “los grandes relatos” no es de deconstrucción sino de destrucción: la diversidad que esta dramaturgia presenta puede explicarse más en extenso desde la noción benjaminiana de *fragmentación* que desde el concepto deleuziano de *multiplicidad*, porque esa diversidad se formula en oposición a una totalidad –la historia, el sujeto- que se destruye. Esto es algo muy diferente a lo que Deleuze y Guattari definen como multiplicidad:

Fue creado [el concepto de multiplicidad] a fin de eludir la oposición abstracta entre lo múltiple y lo uno, eludir la dialéctica, lograr concebir lo múltiple en estado puro, dejar de considerarlo como un fragmento numérico de una Unidad o Totalidad perdida o como el elemento orgánico de una Unidad o Totalidad por venir, y distinguir en cambio entre diferentes tipos de multiplicidad (Deleuze y Guattari, 1987: 32).

El pensamiento post estructuralista, desde el que se fueron definiendo algunos rasgos de la “era posmoderna”, no está en modo alguno enraizado en la dramaturgia que emerge en los noventa. Es evidente que en la mayoría de las obras es el fragmento de una totalidad destruida lo que predomina, no la multiplicidad en estado puro⁸⁴. Por eso,

⁸³ En una entrevista realizada por Celia Dosio, Spregelburd cuenta la devolución que le hicieron los coordinadores del taller del Teatro General San Martín al proyecto de escritura de *Rasgando la cruz* (1996): “[...] me decían que nuestra obligación era pensar lo que pasaba en Argentina y que en vez de hablar de la República Checa por qué no localizaba la obra en Villa Ballester donde había muchos alemanes” (Dosio, 2008: 74).

⁸⁴ Celia Dosio analiza las obras del grupo desde una perspectiva que recupera la multiplicidad como nuevo fundamento de valor del teatro de ese período. Esto la lleva a relacionar *intertextualmente* las obras del grupo con otras provenientes de lenguajes artísticos heterogéneos (el cine, la televisión, el rock) y de sistemas culturales diversos (la cultura canónica, la cultura de masa). Así por ejemplo, observa que una obra como *Rasgando la cruz*, de Rafael Spregelburd, por su argumento, se puede relacionar con el cine

resulta apresurado afirmar que la heterogeneidad de lenguajes que se abre en la producción dramaturgica del colectivo de autores Caraja-jí constituye un gesto de abandono de la tradición teatral instaurada y un permiso para abrirse a nuevos referentes (Dosio, 2008: 46). En efecto, esa producción se abre a nuevos géneros y lenguajes con avidez, pero en el marco de la polémica con los principios idealistas que la llamada “segunda modernización teatral” había dejado instalada. Para nosotros, los materiales que provienen del cine y la televisión pueden ser usados en función de una producción escénica idealista o de una producción escénica materialista, y es ahí donde “la nueva dramaturgia” muestra toda su potencialidad.

En necesario en este punto abrir un paréntesis en relación con esa heterogeneidad para dejar en claro cual es el lugar que desde nuestra perspectiva tiene el movimiento *under* que adquiere protagonismo en la década del ochenta. En consonancia con la actividad cultural alternativa que tiene su epicentro en el circuito del rock, este movimiento comienza a desarrollarse en espacios alternativos, apelando a formatos novedosos y a una actitud contestataria. Grupos como *Los melli*, *Las gambas al ajillo* y *Los macocos* recuperaban en sus espectáculos formas artísticas populares provenientes del cine, el circo, la revista, el varieté y las combinaban con formas cultas provenientes sobre todo de la poesía modernista, en un intento por subvertir la tendencia a la uniformidad que casi diez años de totalitarismo habían dejado como herencia. El principio constructivo de los espectáculos era la parodia, estructura polifónica en la que operaban la exageración caricaturesca, la contradicción y el contraste, el travestismo, la ruptura de la cuarta pared y la improvisación frente a la palabra sublime; en definitiva, recursos dialógicos que transgredían los límites que el teatro como práctica cultural imponía, fundamentalmente el texto como límite del cuerpo. Así, la parodia le permite al teatro *under* ser contestatario y en algún punto exhaustivo. Contestatario porque se proclamaba abiertamente como el anti-orden; exhaustivo porque en esa polifonía mostraba una versión más abarcativa de la situación política, social y cultural de la postdictadura. En este sentido se constituye en una alternativa a *Teatro Abierto*: las consecuencias del autoritarismo habitaban lugares vedados a la mirada utópica de ese movimiento pero no a estas formas escénicas que tenían al cuerpo de los actores como centro. Esto tiene como correlato la proliferación de textos dramáticos que no tienen a la

bélico que al igual que la obra trata situaciones en torno a la situación de los civiles en el contexto de la guerra. El descubrimiento de las relaciones intertextuales es más un ejercicio de ingenio “posmoderno” que la reconstrucción de una “serie” (Dosio, 2008: 45-121).

escritura como el punto de partida del proceso de producción escénica sino a la actuación. Quien mejor sintetiza con posterioridad esta tendencia es Ricardo Bartís. Su producción trae al sistema teatral argentino problemáticas que el proceso de modernización había ocultado en pos del compromiso ético y la comunicación de una verdad. Y, muy a su pesar, esas problemáticas definen no solo aspectos y condiciones de la actuación como el hacer por excelencia de la actividad teatral, sino también cuestiones que están asociadas a un modo de asimilar esa actividad en la escritura teatral, condiciones que se evidencian en el teatro que él mismo desarrolla desde finales de los ochenta, cuando crea el colectivo Sportivo Teatral.

Si bien reconocemos que en el movimiento *under* se encuentra la explicación a varias de las singularidades de la dramaturgia y del teatro de los noventa en general, el foco de nuestra investigación se orienta a observar la productividad que la *estética de lo inefable* tiene en la producción emergente de los noventa porque consideramos que es esa estética la que funda la concepción del lenguaje dramático que se desprende de esa producción. Al momento de preguntarnos por los principios que rigen una concepción del lenguaje dramático en las obras con las que hacia fines de los ochenta y principios de los noventa se dan a conocer Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanian, encontramos como respuesta particularidades que necesariamente nos llevan a las *formas dramáticas de lo inefable*. En la década del ochenta la *estética de lo inefable* se encuentra latente en los estrenos de *Marathon* [1980] [1983] y de *Una pasión sudamericana* [1989], en la circulación de los textos y las categorías que Monti acuña en los talleres de escritura, y en su propia actividad como formador de dramaturgos. De este modo, por ejemplo, la noción montiana de “imagen estética” se alinea con los modos en que estos autores entienden la producción dramática, en la medida en que rescata el universo material del despotismo que sobre éste ejerce ese conocimiento subjetivo que, bajo la forma de una tesis realista, se había constituido en el caballito de batalla del teatro argentino.

Segunda Parte

Las formas de lo inefable en la dramaturgia argentina de los años noventa

Capítulo III. Ricardo Bartís

1. *Fantasmagorías, actuación y escritura*

En 1988, en el marco del Festival Iberoamericano de Cádiz, se estrena *Postales argentinas*, espectáculo con el que alcanza notoriedad el *Sportivo teatral de Buenos Aires*, grupo que, aprovechando el impulso renovador del movimiento *under*, se propone desarrollar un lenguaje capaz de distanciarse de los modos de producción que caracterizan la actividad teatral argentina. Para finales de 1989, la obra ya había recorrido varios festivales y había sido premiada como espectáculo revelación de la temporada en Buenos Aires.

Ricardo Bartís, co-autor del texto y director de *Postales argentinas* [1988] (1992, 2003), explica sus condiciones de producción apelando a las particulares del teatro argentino en las décadas del setenta y el ochenta, particularidades que para él tienen que ver, por un lado, con

[...] la manifestación de un tipo de teatro que aparecía como traducción de un pensamiento progresista cuya modalidad didáctica y enunciativa era la del pensamiento de la izquierda tradicional en la Argentina, y además recibía influencias de las tradiciones europeas y americanas (en el caso del teatro independiente y el teatro de arte). Estas supuestas vanguardias o manifestaciones progresistas instalaron, en el plano de la cultura teatral, un costumbrismo rioplatense en el que se traducían, sublimados, algunos de los conflictos que planteaba la realidad desde la mirada de la clase media, en la que había mucha mesa de bar, mucho pensamiento melancólico y siempre una salida esperanzada (Bartís, 1996: 18).

Por otro lado, Bartís reconoce en la década del ochenta un cambio en los modos de posicionarse frente a las tradiciones que se pone de manifiesto en la experiencia del “teatro off”, que se distingue del “costumbrismo rioplatense” por presentar una teatralidad “más efímera basada en el cuerpo del actor y en la producción de hechos, porque verifica que hay un público que los captura con inmediatez y devuelve una confirmación de interés sobre eso” (Bartís, 1996: 18). Esas experiencias desembocan en diversas formas de experimentación, aun en espectáculos más tradicionales, que incorporan técnicas extraídas de ese teatro emergente para someterlas a desarrollos conservadores en una evidente muestra de preocupación “por la aparición de lenguajes no convencionales y de formas narrativas diferentes” (Bartís, 1996: 18). En ese contexto

se destaca *Postales argentinas*, cuya búsqueda de lenguajes y formas narrativas alternativas coincide con la búsqueda del acontecimiento⁸⁵:

Eso lo produce el mecanismo de la actuación, o mejor, la puesta en escena basada en la actuación. También se cuestiona la relación con la textualidad, no porque se niegue el trabajo sobre un texto, sino porque se verifica la posibilidad de la producción de un texto propio que se transforma en texto dramático y de puesta (Bartís, 1996: 19).

Estas dos condiciones que Bartís destaca como las puntas de lanza del trabajo que desarrolla junto a María José Gabín, Pompeyo Audivert, Carlos Viggiano, Alfredo Ramos, Jorge Pastorino y Andrés Barragán entre 1988 y 1990, son las que Jorge Dubatti recupera para caracterizar lo que el dramaturgo define como un “teatro de estados”:

En oposición a un teatro de la representación, Bartís entiende por teatro de estados un teatro de cuerpos afectados por el acontecimiento teatral y que constituyen en sí mismos el centro de la materia poética y la fuente de imaginario. Un teatro en el que valen más las presencias reales de los actores que las ausencias de la ficción, en el que el actor es el portavoz del lenguaje. Siempre en los espectáculos de Bartís la elección de los actores es fundamental, así como el descubrimiento de sus posibilidades expresivas y de sus saberes, de su plástica y de su música corporal [...] El teatro de estados es espacio de la voluntad de existencia del actor y de su capacidad de incisión en el tejido de lo real. Bartís no proletariza a sus actores sometiéndolos a una forma impuesta por la jerarquía del director o de un texto previo que debe ser re-presentado. La materia poética son los mismos actores, su capacidad de opinión y construcción de mundo. Si para Bartís “el texto es el vampiro del actor”, éste debe rasgar, violentar, reescribir los textos literarios con su cuerpo para fundar una poética propia desde el acontecimiento musical, rítmico, de intensidades y estados que constituye la actuación. La poética espectacular de *Postales argentinas* se vincula con “la necesidad de recuperar la capacidad de juego en el escenario, sin ‘componer’ personajes desde una formulación psicológica”. Se intenta, así, conformar un nuevo lenguaje a partir del trabajo actoral. La materialidad escénica tendría discurso, palabra y temas, pero el entrelazamiento y la lógica de las escenas “deviene de lo escénico y no del sentido” (Fukelman y Dubatti, 2011: 90-91).

Sin embargo, a pesar de la centralidad que le otorga al cuerpo de los actores y de su declarada prescindencia de la escritura, Bartís produce una dramaturgia en la que se condensan de manera muy nítida los principios que la rigen también en tanto proyecto escritural. Los textos editados son mucho más que el resultado de un trabajo de dirección: poseen un espesor que nos obliga a pensarlos en tanto formas dramáticas autónomas que permanecen más allá de la escena y que, de hecho, condicionan la

⁸⁵ En concordancia con una relación inmanentista entre teatro y filosofía, Alan Badiou define el acontecimiento como uno de los rasgos de esa relación: “El teatro es un *acabamiento*. El texto de teatro, o si se quiere el poema teatral, es solamente virtual o abierto. No es atestado como texto de teatro sino por la representación. El teatro propiamente dicho es la virtualidad de la Idea *advenida* en la actualidad precedera del escenario. Pero además, esta virtualidad propiamente teatral existe solo en este advenimiento. El teatro *es* advenimiento, que es lo único que acaba la Idea. Es lo que se llamará la dimensión de acontecimiento de la verdad teatral” (Badiou, 2005: 122)

mirada que uno puede tener sobre los espectáculos desde el presente. Que sean textos que señalan en cada uno de los elementos que los componen la ausencia del cuerpo, que echen en falta la actuación que les ha dado origen, que exhiban el quiebre de la palabra y el cuerpo como la imposibilidad de representación, hace todavía más necesario acercarse a ellos para observar lo que los define en tanto dramaturgia, más allá de ser el resultado de un proceso de producción escénica particular.

Este acercamiento no se contradice en nada con la posición de Bartís, quien en sus declaraciones más que a ser catalogado como dramaturgo se resiste a ser catalogado como escritor. Es en la escritura dramática a priori e independiente de la actuación en donde no se reconoce, en la tarea de escribir un texto al que luego se adaptan los cuerpos actorales. Por eso, su dramaturgia recoge los fragmentos discursivos que se desprenden de los avatares de los cuerpos. Si como afirma Pellettieri (1990: 11-12) *Postales argentinas* se constituye en modelo del cuestionamiento a la modernidad teatral, en un “teatro de resistencia” a esa modernidad, una de los cuestionamientos más evidentes es a la escritura dramática previa. Del mismo modo, también resulta antimoderno el interés por fijar en la permanencia textual el cuerpo del actor –en las iniciales de los nombres- en tanto materia poética signada por la fugacidad. La dramaturgia bartisiana evoca la actuación como lo materialmente ausente en los textos en oposición a la idea como presencia trascendente en los textos. Por eso, uno de los modos de acercarse al desafío que el proyecto artístico de Bartís trae al sistema teatral argentino es preguntarse por los principios que organizan esa “escritura de lo materialmente ausente”, porque en definitiva, lo que parece estar detrás de la resistencia de Bartís a los textos es la forma idealista de narrar la experiencia, y en esa resistencia, asume lo que considera el gran problema del arte contemporáneo: “No aceptar el modelo idealista de la belleza y de la obra terminada” (Bartís, 2003: 223). Al teatro que representa sobre la estructura tradicional del relato, Bartís opone el acontecimiento que se produce como fundación de un territorio poético, de la conexión de mundos, de esa zona de cruces que él define como una “cancha con niebla”:

A lo mejor es un elemento de la condición humana que el teatro formula, porque el teatro intenta por momento producir niveles de energía que permitan conectar mundo que de otra manera nos son ajenos, inconexos. El teatro, sumatoria de escenas que se ignoran, que se hacen señas entre sí, que se desconocen. El intento a través de los procedimientos teatrales de crear una malla, una ligazón que no es el sentido, que no es la narración tradicional, sino la construcción poética que genera una verdad proveedora de formas: el lenguaje (Bartís, 2003: 9).

El crítico español Óscar Cornago ve en el teatro de Bartís la construcción de “un acontecimiento físico y real que saca a la luz los funcionamientos representacionales que sostienen los mecanismos de poder” (2005: 71). Cornago descubre en la producción del director argentino un proyecto estético que coincide con el planteamiento no representacional de Lyotard, en tanto convierte “a la actuación en un acontecimiento no reducible a su sentido representacional” (70), es decir, no asimilable a una construcción que responde a unos determinados intereses políticos. Para nosotros el teatro de Bartís, en tanto acontecimiento, no se enfrenta solo a lo representacional sino también a “lo vivencial”, entendiendo por esto lo opuesto a la *verdadera experiencia*. Y es aquí donde Bartís escapa a la categoría de posmoderno: en la base de su teatro está la noción de *verdadera experiencia* y eso se traduce tanto en lo escénico como en lo textual o, todavía mejor, en la conjunción de ambos.

Los textos que componen la dramaturgia de Bartís están plagados de hiatos que condensan escrituralmente el momento en el que “la actuación se impone como flujo asociativo que multiplica las posibilidades de percepción del que especta [...]” (Bartís, 2003:177) y, por ende, las situaciones que allí se despliegan resisten la identificación con un concepto. Ese flujo asociativo que para Bartís está en la base del acontecimiento poético se activa como memoria involuntaria en el cuerpo de los actores: el texto es uno de los resultados de esa activación en la que “ciertas marcas del actor, que son biográficas, empiezan a impregnar casi materialmente el trabajo” (Bartís, 2003: 176). El texto es el resto lingüístico de los modos en los que esa *verdadera experiencia* de los actores se impregna en la situación escénica. Los textos bartisianos no son producto del sentido -es decir, de la memoria voluntaria- sino del “flujo de asociaciones, que no es consecuencia ni efecto de la causa anterior sino permiso poético dinámico que se empezará a producir” (Bartís, 2003: 179), es decir, son memoria involuntaria. Por eso se trata de textos que, lejos de confirmar niveles de *experiencia vivida*, registran la *verdadera experiencia* almacenada en los cuerpos y orientan su percepción. Se entiende que en Bartís, como en Monti, la experiencia remite a la memoria. No a la memoria dominada por el orden racional y convertida en un registro de “lo vivido”, sino a la memoria entendida como medio para que el presente se adueñe de aspectos del pasado que no se agotan en el registro consciente: “En el recuerdo voluntario lo recordado se convierte en pasado; en el involuntario en presente” (Weber, 2014: 494). El carácter que Bartís le otorga a los ensayos guarda semejanza con el valor cultural que tienen en Benjamin los días festivos: el valor de ser momentos en los que las aspiraciones de una

comunidad se incorporan a la experiencia de los sujetos. Bartís descubre que los ensayos van en contra del proceso de alienación en el que “‘las aspiraciones interiores del hombre’ cobran un ‘carácter privado [...] irremediable’” (Weber, 2014: 499); descubre que

[...] es parecido a lo que sucede en la vida, con la existencia: que no queda nada y uno apela en un intento de organización a la memoria, para decir: “Fui aquel...” Y uno sabe profundamente que eso es falso, que uno no fue nada, que uno tiene sensación poética de haber estado en algunas situaciones, no de haber sido. Y este es un elemento muy fuerte dentro de nuestra estética: la idea de aprender a estar, de entrenarnos en estar, no en ser sino en estar, con gran nivel de conciencia del artificio sin ser coreográficos, sin apelar a la muletilla de la forma [...] (Bartís, 2003: 180).

Es en este sentido que hay que comprender el lugar que Bartís le da a los ensayos y al flujo asociativo que en ellos genera la improvisación:

[...] Cuanta mayor cantidad de planos asociativos tenga una escena, mayores posibilidades de lectura tendrá. La dirección en ese tipo de trabajo tiene que crear el flujo asociativo y mantenerse en un plano de gran precepción de aquello que va sucediendo y tratar de empujar y dirigir, en el sentido estricto del término, los flujos asociativos de la improvisación. La improvisación entonces no será un camino hacia, no será una muleta para después hacer la escena, sino que será el basamento creador. La improvisación no es un juego, no es acercarme a la escena, sino el intento de observar lo teatral en la materia estrictamente escénica: el tiempo y el espacio narrado en los cuerpos de los actores [...] (Bartís, 2003, 177).

El tiempo y el espacio narrado en el cuerpo de los actores que improvisan son los componentes de una experiencia auténtica que no viene de una idea sino de lo que Bartís llama “flujo asociativo” que nada tiene que ver con la conciencia. Los textos que quedan como registro de ese acontecimiento son la expresión escrita de esa dinámica en la que “lo recordado” se hace presente, se percibe como *verdadera experiencia*.

Aunque es evidente que la preocupación por evitar la preeminencia de la escritura como relato previo está en el origen del proyecto estético de Bartís, *Postales argentinas* puede ser entendida como una teoría de la escritura dramática pensada como respuesta a la polarización que se evidencia en el sistema teatral argentino: una teatralidad centrada en el texto, continuidad de los setenta, y una teatralidad centrada en el cuerpo, que irrumpe con fuerza en los ochenta. *Postales argentinas* funda un nuevo modo de entender el teatro en la fisura que se abre entre estas dos tendencias. Naturalmente, de esa fundación resultan concepciones del texto y del cuerpo que polemizan con un contexto teatral en el que Bartís lúcidamente reconoce debilidades y fortalezas. Dado que en esa polémica el énfasis está puesto en la recuperación del

cuerpo del actor como materia poética frente a la preeminencia del texto, la posibilidad de reconstruir desde la concepción bartisiana un modo de entender la textualidad dramática se diluye. Y, sin embargo, es evidente que si bien no hay un texto que preexista a la actuación, sí hay una concepción de la textualidad que subyace al modo en el que Bartís trabaja el nivel discursivo con los actores. Esta concepción se muestra con “una pavorosa ingenuidad” en la operación poética que define la escritura de Héctor Girardi.

MADRE. [...] ¿Cómo anda el correo?

HECTOR. Bien, mamá... Bueno, más o menos... El edificio está vacío y hace un lustro que nadie retira cartas... No sé si seguir yendo.

MADRE. Debes seguir, hijo, recuerda que dentro de esos sobres amarillentos palpitan palabras (Mientras empieza a repartir las cartas y hace un movimiento que lanza las cartas hacia arriba.), frases sin destino que pueden convertirse en caldo de tu prosa. Debes, sorber, robar allí, encontrar el alimento de tu literatura. ¡Truco! (Bartis, 2003: 46).

Como Girardi, los actores de las obras que dirige Bartís buscan su prosa en las palabras que la cultura guarda en “sobres amarillentos”, palabras que no parecen tener ya ningún destino y que, por eso, pueden ser “robadas” para convertirse en otra cosa. Los parlamentos de *Postales argentinas*, como los del resto de sus obras, conforman *constelaciones discursivas* que se arman a partir del reconocimiento de correspondencias entre fragmentos discursivos que mantienen con el actor que se apropia de ellos y entre sí, una relación de ajenidad. El mismo Girardi descubre que el procedimiento de su madre es la cita cuando ésta, “entrando en éxtasis ambiguo”, elabora una semblanza del padre muerto. Allí, lugares comunes de la paternidad –“Fue el hombre más bueno que jamás se haya conocido”- se combinan con expresiones populares, con fragmentos de tangos, de poemas –“Era rubio y sus ojos celestes alumbraban una pasión argentina”- y hasta con una reformulación de la frase más famosa de Platero y yo de Juan Ramón Jiménez –“Era blando, peludo y suave, casi se diría que no tenía huesos”- (Bartís, 2003: 47). Este descubrimiento provoca en el poeta una crisis de identidad que se resuelve con el asesinato de la madre. Como en la escritura de Monti, la profusión de citas lleva a la no identidad, a la disolución de la unidad psicológica de los personajes.

¿Qué era lo cierto y qué era lo falso en su discurso de madre? ¿Soy yo, en realidad, el que me habito o soy el resultado de las lecturas trasnochadas de mi madre? (Mira su propia mano, imitando a Hamlet) ¿Quién soy? ¿A dónde voy? ¿Dónde estoy? ¿Estoy huérfano de historia! ¿Debo leer! ¿Debo informarme! (La madre toma el reloj y sigue

con su letanía de citas mezcladas.) Comencé a leer. A los seis meses de lectura descubrí que las evocaciones de mi infancia habían sido robadas de “La gallina degollada y otros cuentos” de Horacio Quiroga y los relatos sobre la memoria de mi abuelo de “Funes el memorioso” de Jorge Luis Borges... Durante diecisiete años la literatura fue mi único alimento, leí Shakespeare, Góngora, Discépolo, Beckett, Ortega y Gasset, Neruda, Sarmiento, Voltaire, Canaro, Mecánica popular, Chichita Derquiaga, diarios, revistas... Ocho años y nueve meses leyendo, descubriendo... ¡no podía más!... (Se come los papeles de diario que sacó antes del roperito y se dirige a la mesa) (Bartís, 2003: 48).

En un bar del puente de la Noria, Girardi encuentra a Pamela Watson, su amor y musa inspiradora; por ella recupera la escritura apropiándose del recurso de la madre, es decir de la combinación de citas: “Ese lenguaje de sumatoria de pedazos de textos de la memoria –dice Bartís- era también una forma de referirnos al lenguaje” (Bartís, 2003: 64). Como tempranamente señala Alberto Ure, la ambiciosa construcción de esta obra no se reduce a su comicidad, es decir, al tono paródico con el que se acerca a núcleos de la cultura argentina. El tema de la obra es la literatura, “la obra imposible porque todas las palabras ya pertenecen a frases, y las frases a otros textos, y los textos se han mezclado para burlarse del que los invoca” (Ure citado en Bartís, 2003: 63). Para Ure, en *Postales argentinas* la actuación habla de otra pérdida que no es la de la identidad –el director cita obras contemporáneas a *Postales* como *El protagonista*, *El partener*, *Ulf*, en las que se retrata esa pérdida-, sino la pérdida de “una escritura romántica”, de una escritura sostenida en la figura del autor genio.

Por lo que venimos diciendo, es necesario prestar atención al modo en que se ponen en juego en las categorizaciones que se hacen del teatro de Bartís esos fragmentos de un “teatro perdido” que la escritura recupera y hace ingresar, muy a su pesar, en la historia de la dramaturgia argentina. Cuando adquieren el estatuto de escritos, los textos de Bartís se ponen inmediatamente en relación con la dramaturgia anterior y posterior, más allá del singular proceso de composición de sus espectáculos o, mejor, a causa de ese proceso. El propio Bartís señala el problema que trae aparejado leer un texto que surge de ese modo de producción y reflexionar sobre él:

He vuelto a leer *Postales argentinas* después de quince años para, se supone, reflexionar sobre este “texto”.

Apenas comencé, recordé los gestos precisos e intensos de Pompeyo Audivert y María José Gabin, el sonido triste y conmovedor del bandoneón de Carlos Viggiano. Pura actuación, pura intensidad teatral. Fuimos felices haciendo ese espectáculo, pese a que hablábamos de la muerte de la Argentina. Texto y actuación anticipatorios. El habla, los gestos, como un conjunto de pedazos, deshechos, basura, residuos de la memoria. Lugares, gestos, frases de una pavorosa ingenuidad. No llegué al final. Me quedaron, sin

embargo, las imágenes, Audivert con Gabin en brazos, la despedida, el bandoneón gimiendo, “Buenos Aires la Reina del Plata, adiós cosas muertas” (Bartís, 2003: 37).

Partiendo de una posición irónica respecto del lugar del texto en el teatro, Bartís elije señalar la relación de este con la actuación en la forma de una evocación: el habla –el texto- y los gestos –la actuación- hacen de la obra “un conjunto de pedazos, deshechos, basura, residuos de la memoria”: imágenes que son una condensación de esos fragmentos mortuorios adheridos al cuerpo, a los objetos y a la palabra liberados en la escena. La despedida, el final de *Postales argentinas* que Bartís no llega a leer –porque no necesita leerlo-, es la configuración fragmentaria de cuerpo –representada por Audivert con Gabin en brazos-, objeto –el bandoneón gimiendo- y palabra –“Buenos Aires la Reina del Plata, adiós cosas muertas”. No hace falta hilar muy fino para encontrar en el relato de Bartís resonancias proustianas: la memoria involuntaria rescata en una imagen –la de “la despedida”- los fragmentos, los residuos en los que queda depositada la *verdadera experiencia*. En el caso de la obra que Bartís está releendo, la experiencia argentina solo puede hacerse visible en el presente como postales de una lejanía. Eso que Bartís presenta como el “ahora” de lo que “ha sido”, esa manera de buscar la experiencia en los residuos de la memoria es lo que queda fijado en su dramaturgia como restos discursivos de una experiencia y es, también, uno de los aspectos centrales desde los que es posible vincular su producción textual con la dramaturgia montiana.

Como Monti, Bartís busca en sus obras la conjunción del pasado y el presente en aquellas imágenes en las que se deposita la memoria involuntaria, es decir, en los residuos de la existencia humana que la conciencia subjetiva arroja a un costado; para decirlo con Benjamin, a los pies del ángel de la historia. Desde lugares diferentes, la escritura en Monti, la actuación en Bartís, buscan en el teatro lo mismo: la percepción de la vida desde lo fragmentario, lo efímero, lo discontinuo.

Postales argentinas [1988] (1991, 2003), *Hamlet o la guerra de los teatros* [1991] (2003), *Muñeca* [1994] (2003), *El corte* [1996] (2003), *El pecado que no se puede nombrar* [1998] (2003) están hechas de residuos de la historia y la cultura argentinas, y es esa naturaleza residual la que sobresale en la dramaturgia bartisiana. Los textos de Bartís, como los mitos de *Marathon* o las representaciones de los locos de *Una pasión sudamericana*, son fantasmagorías que expresan la transfiguración de los deseos pasados en imágenes residuales que todavía operan en el presente. Una mirada

superficial alcanza para confirmar que tanto la dramaturgia de Bartís como la de Monti se resisten a entregar, como propone Benjamin, “una porción tras otra de la herencia de la humanidad”, a dejar esa herencia “en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo actual” (Benjamin, 1998: 173). Básicamente, se niegan a renunciar a ese deseo no realizado que permanece latente en el mundo de “las cosas muertas”, por lo que ese mundo de una manera u otra aparece recuperado en sus obras.

En este sentido, las obras que Bartís produce a lo largo de los años noventa quebrantan la ausencia de deseo disfrazada de “ir para adelante” que constituye la experiencia neoliberal. Si a mediados de la década se hace evidente para el director la existencia de “un corte que alteró todo para mal”, a partir del cual “el miedo a tomar contacto con lo que somos” comienza dar forma al imaginario y al lenguaje argentinos, si es el miedo y no el deseo el motor de la dinámica social, su escena tendrá que hacerse cargo de eso de alguna manera. La intriga de *El corte* [1996] (2003), por ejemplo, oscila entre el deseo y el miedo, entre la carne y el corte. Entre esos polos hay pura confusión, pedazos discontinuos de historia, literatura y tradiciones⁸⁶ argentinas desde los que se trata de reconstruir una experiencia acontecida en un camping de San Antonio de Areco. La obra señala el presente de los carniceros que la protagonizan como el corte con esa experiencia que se reitera una y otra vez en una escena mítica cada vez más fragmentaria y confusa. Por eso es el texto en el que más claramente se evidencia su condición de producción desde un lenguaje escénico que tiene al cuerpo del actor como centro. Registra, en efecto, “el vínculo creador actor-director” como “la única voluntad escénica que desde el más estricto interior de la situación de creación teatral puede generar un sentido que se sostenga en la autonomía de su propia singularidad asumiendo como capacidad constitutiva la producción de devenir escénico” (Catalán, 2001: 20). El carácter fragmentario e inconexo que Bartís asocia a la búsqueda de “resonancias de confusión”, hace que *El corte* sea prácticamente ilegible si se lo piensa en términos de soporte textual de una nueva puesta en escena. Si se lo piensa, en cambio, como el registro del modo en el que la palabra pasa por el cuerpo de los actores en el devenir de la actuación, *El corte* permite una reflexión necesaria en torno a la problemática relación entre el cuerpo y la palabra en la escena y puede, entonces, ser entendido como

⁸⁶ La tradición hispanista, por ejemplo, opera a nivel del lenguaje y a nivel de la acción: los personajes usan giros expresivos que remiten a la variante peninsular del español (el tuteo en oposición al voceo es el más notable) pero, además, la tauromaquia funciona como una suerte de lógica que subyace a la resolución de los conflictos.

la expresión de “una experiencia que funda un territorio en el cuerpo y desactiva el modelo de control de la división de lo corporal y lo intelectual que nos formula el sistema de manera permanente” (Bartís, 2003: 120), como un modo de tomar contacto “con lo que somos”, no desde una conciencia sin cuerpo, sino desde un cuerpo pensante. Este interés por hacer que “el cuerpo salga del eterno segundo plano en el que nuestro sistema teatral –especialmente el realismo –lo ha situado” (Nuevos Espacios del GETEA, 1997: 53) implica necesariamente repensar la palabra teatral y su rol en la desactivación de la división entre lo corporal y lo intelectual. También en este sentido puede entenderse la relevancia insoslayable que tiene la memoria en la propuesta bartisiana: en efecto, la memoria es aquí “dimensión activa de la experiencia” y, desde esa condición, “debe encontrar su rumbo, diseñar formas artísticas que permitan recuperar críticamente nuestro pasado y construir otras identidades posibles” (Nuevos Espacios del GETEA, 1997: 53). Ahora bien, ¿en qué condiciones la memoria es efectivamente “dimensión activa de la experiencia”? Lo es cuando logra escapar al poder regulador de la conciencia, cuando llega de manera involuntaria:

En la tradición cultural argentina la palabra está ligada a la civilización y a la ley, mientras que al cuerpo se lo vincula semánticamente con la barbarie. Bartís buscará relativizar esta oposición que, como la historia ha demostrado, no es de ninguna manera tajante, ya que la fundación de la ley nunca es un acto pacífico [...] La relativa eficacia de la palabra siempre depende de un acto violento que la acompañe y Bartís comprende esto, sabe que las leyes que el pasado reciente escribió en el cuerpo –en el cuerpo social –a sangre y a fuego, solo pueden ser ‘extirpadas’ del mismo mediante un gesto que exceda lo puramente verbal, un gesto erótico, bárbaro pero al mismo tiempo civilizador (Nuevos Espacios del GETEA, 1997: 53).

De este modo, el texto de *El corte* es palabra que, escapando a su función de “égida y elemento vinculado a la ley y por ende al padre” (Bartís, 2003: 13), se transmuta en expresión de la *verdadera experiencia*, entendida como “fruto de un trabajo” y no como “sometimiento a una idea”. Recupera “un orden de experiencia” en el que el deseo y no la ley es la polaridad indispensable: “si la experiencia es pasado presente, el deseo es futuro presente, en tanto energía pulsional. Entre lo saciado de la experiencia y lo incumplido del deseo existe una conexión que mantiene en marcha el proceso vital” (Weber, 2014: 505). Es en los términos de esa conexión entre experiencia y deseo que podemos pensar la relación entre palabra y cuerpo en *El corte* y en el teatro de Bartís en general. En la palabra, como el cuerpo, la *verdadera experiencia* queda fijada como

negación de la identidad, como fragmentariedad y discontinuidad, es decir, como una zona que escapa a los principios de la conciencia reflexiva:

El actor produce el salto y el salto en la actuación no es la reproducción ni la representación de un personaje, sino asumir un territorio de absoluta libertad donde el yo queda diluido. Al punto tal que uno actúa no tanto para ser otro sino para no ser nada, para no ser [...] (Bartís, 2003: 117).

El discurso de ese *no ser* de la actuación será forzosamente constelar. Así, por ejemplo, una escena de *El corte* presenta la situación de los carniceros contándole un cuento al hijo, una ficción en la que, metafóricamente –“es un relato ficticio que quiere decir otra cosa”, explica uno de ellos- se transmite una experiencia. Entre los padres y el niño/a se establece un contrapunto: mientras los primeros tratan de “dar forma al cuento”, transformarlo en una historia bella y alegre de príncipes y princesas, el segundo interviene, citando unos versos de Alfredo Zitarrosa, hasta degradar el relato a la animalidad y la muerte:

Hace ya mucho tiempo, en primavera, en el bosque de Areco un príncipe hermoso y gentil se esconde detrás de un árbol. Cuando la princesa pasa a su lado, sin verlo, le pega con un tronco en plena frente, y la princesa cae con un ojo reventado y la cabeza partida. *Ya solo un pobre costillar enorme, ya solo un pobre cuero y sangre, media tonelada de huesos astillados, hincados en toda esa vida temblorosa y atónita* (Bartís: 2003: 166). [El subrayado es nuestro].

Del mismo modo, por si quedara alguna duda de qué se entiende por historia en el teatro bartisiano, el final de *El pecado que no se puede nombrar* [1998] (2003), obra que toma como fuentes *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt, deja en claro cuál es la lógica que vincula pasado, presente y futuro en la escena:

M: Perder un sueño es como perder una fortuna, que digo, es peor. Nuestro pecado es haber perdido nuestros sueños. Sin embargo, hay que ser fuertes y aunque uno se sienta cansado decirse: “Estoy cansado ahora, estoy arrepentido ahora, pero no lo estaré mañana”. Esa es la verdad, mañana, la vida no puede ser esto. Habrá que cambiarla aunque haya que quemarlos vivos a todos (Bartís, 2003: 219).

“Cada época sueña la siguiente”, dice una de las tantas citas que Benjamin utiliza como epígrafes en “París, capital del siglo XIX” (*Baudelaire*, 2012: 47). Desde el abandono, M⁸⁷ sueña, citando a Erdosain, el regreso de Elsa. Desde el fracaso, como los personajes

⁸⁷ Bartís, al igual que en *El Corte*, utiliza las iniciales de los nombres, apellidos o apodos de los actores para identificar al personaje en el texto. En el caso de *El pecado que no se puede nombrar*, este procedimiento implica además hacer explícito que los personajes de Arlt no son interpretados por los actores sino citados en el sentido que Benjamin entiende la actuación distanciada: “Hacer que los gestos puedan ser citados” (Benjamin, 2002: 25).

de la narrativa de Arlt, el grupo de *El pecado que no se puede nombrar* sueña que *mañana* hará lo que no puede hacer *ahora*. Son los restos de esa actividad los que le interesan como materia poética y política a Bartís, esas fantasmagorías que hablan de cómo el pasado soñó nuestro presente y de cómo el presente necesita de una catástrofe que haga que las posibilidades del pasado cuajen en él –“aunque haya que quemarlos vivos a todos”. En efecto, si para finales de los noventa el Estado Argentino es la ruina del proyecto de Nación que soñaron nuestros muertos, solo se puede hablar de él *verdaderamente* en tanto “resto de un sueño perdido”, es decir, en tanto fantasmagoría de la modernización argentina. En *El pecado que no se puede nombrar*, Bartís encuentra en la actuación una imagen en la que, a la manera de Monti, la cercanía del cuerpo de los actores se cruza con la lejanía de las novelas arltianas.

Una vez más, las correspondencias estarán dadas por núcleos básicos de comportamiento que conectan los textos de Arlt con la vida política, social y cultural del presente:

La relación entre la locura y el poder, la política como una forma paranoica de la mirada de la realidad. Basta ver a nuestros políticos actuales para reflexionar sobre eso... La idea de que en el orden político, para acumular poder se debe ser y hacer cualquier cosa. Con tal de dominar las almas de los hombres, ante la tristeza que provocan la muerte de Dios y la ausencia de la revolución social, hay que introducir una mentira enorme y ganarlos desde la mentira. Estoy diciendo textos de Arlt... Además me interesa la crítica a ciertos comportamientos “burgueses”: el matrimonio, el amor, los sueños menores típicamente argentinos. Arlt está dotado de una notable argentinidad. Y habla hacia el porvenir, se está adelantando, está hablando de algo que sucede en el presente y que va a seguir sucediendo (Bartís, 2003: 184).

La conjunción del pasado y el presente se activa en las correspondencias que se establecen entre el discurso arltiano y el discurso político y social de la argentina de los noventa, condensadas en lo que Bartís llama “núcleos de comportamiento argentino”. Bartís cita el lenguaje de los personajes de Arlt, del mismo modo que cita el lenguaje de Hamlet o de los personajes de Discépolo, en lo que este tiene de actual. Se trata de la misma operación que, apoyados en Benjamin, señalábamos en Monti: “husmea lo actual donde quiera que lo actual se mueva en la jungla de otrora” (Benjamin, 1998: 188). Elementos particulares y concretos de un discurso pasado y ajeno se muestran como elementos actuales y propios. Sin embargo, lo que en Monti es una operación de escritura, en Bartís es una operación de la actuación. Esta diferencia señala en el teatro argentino de las últimas décadas del siglo XX un desplazamiento notable en la

concepción de la teatralidad del que Bartís es quizás el mayor exponente, desplazamiento que se condensa en la fórmula “la actuación es vampiro del texto”.

De esta manera sintetiza Bartís su modo de entender una de las relaciones fundamentales del acontecimiento escénico: la que se da entre cuerpo y palabra. Paradójicamente, en su afán por liberar al cuerpo de la legalidad del texto, le otorga a este último una función que, lejos de limitarlo, lo dinamiza. Así, en *El pecado que no se puede nombrar*, el montaje de citas de las novelas de Arlt funciona en el nivel discursivo como límite a la estructura narrativa idealista y a la composición psicológica de los personajes. El nivel discursivo es una constelación de fragmentos arltianos que arremete directamente contra la posibilidad de pensar a los personajes desde su psicología, al punto tal que distintos fragmentos de la novela son distribuidos azarosamente entre los actores, sin respetar su procedencia. En ese sentido, funciona como correlato de esa situación de otro orden que es la actuación. La actuación niega, fragmenta y discontinúa el discurso arltiano en todos sus niveles, buscando quebrar el núcleo mítico de “la argentinidad” que lo sostiene. El texto dramático asume la negatividad, la fragmentariedad y la discontinuidad como sus principios estéticos; esto es lo que lo define en tanto “escritura dramática” más allá de que sea el resultado del trabajo de producción de un autor, de un director o de un actor. Desde esta perspectiva, pensar qué lugar tiene el teatro de Ricardo Monti en el devenir de propuestas como la de Ricardo Bartís nos lleva comprender de otro modo el sistema teatral argentino y su modernización. Si atendemos al hecho de que en los últimos cuarenta años la emergencia de formas dramáticas se encuentra atravesada por la oposición entre un modo idealista y un modo materialista de relacionar el teatro y la realidad, podremos observar que, en las producciones artísticas concretas, esto se traduce en una polarización que tiene a la *estética de lo comunicable* y la *estética de lo inefable* como sus extremos. La primera se asienta en el carácter develador de la conciencia reflexiva; la segunda, en cambio, desconfía de ese carácter: apunta a niveles de experiencia a los que la conciencia no llega, reclama para sí la función de expresar “el pecado que no se puede nombrar”: la culpa por el descarte cultural y político de los sueños fracasados.

Por eso, en el texto de *El pecado que no se puede nombrar*, como en *Marathon*, los sueños de la modernidad argentina –la casa, la fábrica, la carne, la revolución– discontinúan el presente de la actuación –la maratón de baile. Solo que aquí no aparecen asociados a un actor en particular –el albañil, el empresario, etc.– sino entremezclados. P es, en algún sentido, quien articula en un proyecto común los planes sobre el futuro que,

fragmentariamente y de manera inconexa, despliegan los integrantes de la sociedad secreta: en el diálogo, el proyecto adquiere la forma de la conspiración, del complot, de la secta, del negocio ilegal, del travestismo pero, sobre todo, de la mentira como constructora de un universo particular.

L. ¡Esa gente sufre! Por eso la mentira metafísica es imprescindible, será el sustituto perfecto de Dios.

[...]

P. ¿Se dan cuenta del poder de la mentira? Le he pedido a este amigo que hablara de dictadura y ya creíamos tener la revolución en el ejército. Esto fue nada más que un ensayo, más adelante representaremos la comedia.

[...]

Es decir: la sociedad tendrá un elemento de fantasía: la mentira metafísica, y otro elemento positivo: la industria. He aquí mi idea: esta sociedad se compondrá de dos castas. La mayoría vivirá sumergida en la más absoluta ignorancia circundada de milagros apócrifos y por lo tanto mucho más interesantes que los milagros históricos, y la minoría

administrará los placeres y los milagros para el rebaño (Bartís, 2003: 191-194).

El pecado que no se puede nombrar lleva al límite las posibilidades políticas, culturales y poéticas de la mentira. Es imposible no reconocer *lo actual* en las fórmulas caducas del discurso de Arlt. Aquí, el mito industrial se entremezcla con el mito agroexportador y el mito fascista. La actuación multiplica los planos asociativos de la mentira; estos quedan fijados en el texto como *correspondencias* entre el discurso de Arlt y el discurso político, cultural y social de fines de la década de noventa en Argentina. Estas conexiones entre discursos son el correlato textual de los flujos asociativos de la improvisación.

Si como afirman Liza Casullo y Ana Amado, en el teatro de Bartís “el cuerpo del actor va a ser el portante de los nuevos signos que actualicen aquel relato original, lo atraviesen y lo reescriban en el tiempo y el espacio escénico” (2004: 172), en la actuación de los personajes de *El pecado que no se puede nombrar* los sueños de la modernidad se actualizan como citas del deseo de los personajes de Arlt. Si en *El corte* el deseo aparecía en estado puro, al punto que era extinguido en su misma realización, en *El pecado que no se puede nombrar* se encuentra mediado por los personajes de Arlt (Rodríguez, 1999: 51-53). Así, por ejemplo, las reflexiones de M sobre las consecuencias de la violencia ejercida sobre los cuerpos, son asimilables a la curiosidad de los carniceros de *El corte* respecto de la fragmentación de la carne viva: “hay momentos que tengo ganas de meter la mano en la picadora de carne. [...] para ver cómo se resquebraja la carne estando vivo, porque de nada sirve meter un trozo muerto.

Pero si tú metes la mano y sientes cómo se desgarran, yo creo que ahí uno entiende la esencia de la sangre, de los huesos, de la materia, de la carne...” (Bartís, 2003: 161). Los personajes de Bartís actúan el deseo de los personajes artlianos en el momento preciso de su extinción: mientras el neoliberalismo decreta la muerte de aquellos deseos, la escena bartisiana “se adueña de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro” (Benjamin, 1989: 180).

Atendiendo a este aspecto Horacio González –quizás el crítico más interesado en descifrar su resistencia a lo textual- afirma que el teatro de Ricardo Bartís el texto se torna cuerpo:

El texto es así una articulación de palabras que pierden valor espiritual, psicológico o perceptivo. Ausentes de narración se tornan cuerpos. “En el sueño hay sangre y hay un toro y un torero”, dice Mabel en *El corte*. Y uno de los carniceros: “Hay momentos que tengo ganas de meter la mano en la picadora de carne (...) Sí, para ver cómo se resquebraja la carne estando uno vivo, porque de nada sirve meter un trozo muerto...”. Son expresiones que presentan imágenes muy cercanas a lo que sería el acto de convertirse en “cuerpo” cada línea del texto (González, 2001: 14).

González señala esa particularidad de los textos bartisianos que hace de los actores sus designaciones y sus enemigos a un tiempo: “el sentimiento es que se produjo una fisura inubicable por la cual nadie se empeña en que textos y situaciones suturen sus respectivos campos semánticos” (González, 2001: 14). Esto se traduce en una existencia “fantasmal y funambulesca” que involucra tanto a la escritura como a la escena. González desarrolla en sus reflexiones aristas del teatro de Bartís que ayudan a comprender cuáles son los alcances de lo que se dio en llamar “teatro de estados”, qué aspectos se ocultan detrás de la centralidad de los cuerpos, fundamentalmente los modos en que estos convocan a los textos desde la “actuación”. En el desarrollo de su idea, González se pregunta qué pasa con los textos –especialmente con los denominados “clásicos”- en ese teatro de estados que entiende la actuación como “la movilización de fuerzas inasibles en lo real”. Su hipótesis es que cada texto es “sometido a un trabajo actoral que lo perturba en su esencia textual y no lo convierte necesariamente en otro texto, lo convierte en un mito”. Para González, un texto se torna mítico cuando se coloca al límite de su disolución y desde ese límite habla, cuando “sigue diciendo las que en cada caso son sus últimas palabras”, puesto que “las versiones no logran diluir así el eco de las obras y cargan con ellas como mitos”. Queda claro entonces que desde la perspectiva de este crítico la actuación refunda al texto como mito “propiciador de actualidad escénica y actual él mismo”, es decir que en la relación entre texto y

actuación, se actualiza el elemento mítico del texto. Se profundiza un aspecto que resulta fundamental en relación con lo que venimos planteando: la relación entre actuación y dramaturgia, en una propuesta como la bartisiana, debe pensarse en función de la apertura de una zona fantasmal que para González es la mitificación del texto en el cuerpo actoral y que, para nosotros, se configura en el modo en que pasado y presente se enlazan en el instante de la actuación. En la imágenes que componen la escena bartisiana, esa que es el resultado de los ensayos, lo viejo, lo arcaico, lo residual –y para Bartís no hay nada más viejo, más arcaico y más residual que los textos- se entrelaza con lo nuevo, lo presente, lo actual –y para Bartís no hay nada más actual que el cuerpo- de una manera fantasmagórica en la que lo viejo se perpetua en lo nuevo como la huella de la *verdadera experiencia*.

Desde esta perspectiva, podemos decir que *Postales argentinas* se muestra como la descomposición discursiva del mito del progreso argentino, su transformación en fósil de la historia. Reconstruye la vida del poeta Héctor Girardi, su pasión por la escritura, que no es otra cosa que su adecuación al mandato paterno, al sueño inconcluso del padre que finalmente encuentra en el hijo no su continuación sino su muerte. En la sumatoria de palabras ajenas, en la recuperación de fragmentos de la memoria literaria, de periódicos, de discursos políticos y filosóficos, la actuación encuentra un discurso que descompone la idea de “progreso” en una evocación en la que el pasado y el presente se tocan. ¿Cuáles son los puntos en los que pasado y presente se tocan en la obra de Bartís -en *Postales argentinas*, pero también en otras obras suyas como *El corte* o *El pecado que no se puede nombrar*? Las ruinas, los restos, los fósiles de la historia y la cultura argentina que el director busca –al igual que los arqueólogos de *Postales*- en los textos, en los objetos y, sobre todo, en los cuerpos de los actores.

Son obras construidas a partir del cruce de elementos decadentes de la cultura argentina; por eso, no pueden ser entendidas como una transhistorización de figuras culturales que funcionan “como si fueran matrices arquetípicas de la cultura nacional, atraviesan los tiempos y son representativas para Bartís de todos los momentos de la historia argentina o por lo menos de los que les interesa conectar” (Dubatti en Bartís, 2003: 186). Las figuras que Bartís pone en escena no son los elementos invariables de la cultura sino, por el contrario, aquellos en los que la historia ha dejado registro de su transitoriedad: *la casa, la utopía, la carne, la máquina, el orden*, aquellos elementos que organizaban semánticamente los mitos de *Marathon* y que son recuperados como emblemas de la descomposición de la modernidad. Por eso, no podemos decir que en la

escena bartisiana el pasado sea una metáfora del presente: la relación que su teatro propone entre coordenadas temporales no es de sustitución sino de contigüidad. El presente se toca con el pasado en las ruinas de esos sueños que están todavía adheridos a los cuerpos, a los textos y a los objetos –como están adheridas a la ciudad las estructuras ruinosas del proyecto modernizador, por ejemplo, las terminales ferroviarias- y que la actuación logra liberar. Queda claro que lo que le interesa al Bartís de los años noventa son, entre otras cosas, las ruinas discursivas de una transmisión cultural decadente, o mejor, de esos modos de decir caducos:

A: Ahora voy a cortar yo. Ahora yo voy a comprobar que con este oficio que abrazo con tanta pasión me forjaré un porvenir venturoso. Corto carne. Si pudiera poner una bomba y hacer volar todo el barrio en pedazos, en pedazos: cuadril, lomo, nalga, peceto, me sentiría feliz viéndolos volar por el aire mutilados, dando alaridos, despadazos. Quiero adoptar como guía a Oberón, el jinete nocturno que bajo sus negras alas desplegadas hace olvidar tanto la belleza como el horror del pasado (Bartís, 2003: 152).

Este parlamento es claramente el resultado de un montaje. La carne como uno de los mitos nacionales por excelencia se combina con la figura mitológica de Oberón⁸⁸, recurrente en la literatura universal, que se caracteriza por traer consigo una cesura temporal. Mientras la carne condensa la persistencia decadente del pasado, la continuidad fecunda del matadero⁸⁹; Oberón es el corte, es decir, la muerte de esa continuidad: “el jinete nocturno que bajo sus negras alas desplegadas hace olvidar tanto la belleza como el horror del pasado” (Bartís, 2003: 152). Se trata de un parlamento en el que los extremos de la permanencia y la transitoriedad de la historia se entrecruzan. Esto se opone al eterno retorno a los orígenes –ese día en un camping de Areco, a orillas del río, en una carpa- que propone el diálogo de los carniceros. Como señala Bartís, “[El corte] es algo semejante a una corrida de toros, donde tal vez no quede otra posibilidad que la de matar o morir [...]”. Hay un pasado idealizado y un corte, y después de ese corte, la carnicería [...]” (Bartís, 2003:150). En este sentido, *El corte* es claramente el intento de poner la mirada en la tensión que se da entre entender el pasado como lo que perdura o entender el pasado como lo que se degrada. Quizá sea esta tensión la que se proyecta en las relaciones que en el teatro de Bartís establecen el cuerpo y la palabra. Si

⁸⁸ Si bien la referencia más famosa a Oberón se encuentra en *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare, en *El corte* puede reconocerse la cita de *Trópico de capricornio* de Henry Miller.

⁸⁹ La remisión a *El matadero* de Esteban Echeverría es indudable. En ese texto, la carne funciona como el emblema del deseo bárbaro pero también es la carne mortificada del joven unitario. En esta constelación que une al matadero con la carnicería de *El corte* y al cuerpo del joven unitario con el cuerpo del hijo de los carniceros se configura una imagen emblemática del país.

hay algo de lo que Bartís desconfiaba es de la permanencia del sentido en la palabra y, por eso, sus textos atentan contra esa permanencia apelando a la centralidad del cuerpo.

2. *La actuación, vampiro del texto*

Si la idea es subvertir la posibilidad de que el texto sea “vampiro de la actuación”, en *Hamlet o la guerra de los teatros* y *Muñeca*, Bartís pone en práctica la idea de hacer que la actuación sea el vampiro del texto dramático convencional. En estas obras aborda la reescritura de estos dos clásicos –uno universal, el otro nacional- desde la actuación, entendiéndola como la operación “arqueológica” que permite desenterrar los “núcleos de comportamiento argentino” que se encuentran cifrados en esos textos.

Hamlet o la guerra de los teatros señala para Bartís los límites del discurso político y del discurso sobre la actuación de la Argentina de los años noventa (Bartís, 1990: 87-94). En su traducción libre, reduce los cinco actos del texto inglés a uno compuesto de doce escenas. Todas, salvo la primera y la última, se cierran con un apagón, que es una de las pocas indicaciones didascálicas que tiene el texto. Este procedimiento sirve a una marcación rítmica del tiempo, necesaria, en tanto se producen importantes elipsis en el devenir de la intriga: cada escena funciona como la puesta en acción de un eje de lectura del clásico que privilegia lo que este tiene para decir respecto de la crisis de verdadera experiencia en la actualidad argentina y de la actuación como su caja de resonancia. Bartís realiza un montaje de fragmentos del clásico shakesperiano atendiendo a las semejanzas no comunicativas con componentes del discurso político y del discurso de la actuación que a su vez se conectan entre sí. Cada una de las escenas funciona como una imagen que surge de las líneas de vínculo de esos discursos:

Hamlet quería sentir y le demandaba al actor sentimientos y verdad, pero a la vez no podía el mismo producir acción y tomar una determinación, a pesar de que tenía el mandato de su padre asesinado. Él debía entrar en acción, sin embargo, observaba el fenómeno y no podía producir acción. El actor desde “el acontecimiento mentiroso” del actuar, produce en cambio una modificación sustancial. Hamlet siente: “Yo, que vivo en realidad las circunstancias del asesinato de mi padre y el adulterio de mi madre, sería un actor extraordinario si pudiera actuar y alterar la conciencia de los espectadores. Sin embargo, pese a que tengo las vivencias, no puedo producir nada. En cambio, el actor que no vive mi circunstancia, ni participa de mi experiencia, miente y puede generar acción, puede hacer lo que yo no consigo. De esto deriva nuestra manera de entender al personaje de Polonio. Para nosotros Polonio encarnaba una forma de actuación atorranta, la fórmula “miento y soy”. Es decir, basta poner la cara de la mentira para ser. Esto empezaba a ser muy evidente en la Argentina de 1991. Era evidente que importaba más el derecho a enunciar algo que la verdad de lo

que se enunciaba, especialmente en el terreno de la política y de la vida pública (Bartís, 2003: 91-92).

En esta extensa cita, Bartís sintetiza su lectura de una de las tragedias más populares de Shakespeare. Es evidente que a partir de su experiencia de profesional del teatro y de observador de la vida política del país, ve las conexiones entre actuación y política que la tragedia shakesperiana sugiere. Opone “la verdad del actor” como generadora de acción a la potencia de la fórmula “miento y soy”, que resume su concepción de la actuación. Entrecruza esta oposición con otra que se hace evidente en el discurso político: la coexistencia de “la verdad de la enunciación” y “la mentira del enunciado”. El texto dramático de *Hamlet o la guerra de los teatros* registra, en esos términos, las correspondencias que Bartís encuentra entre el teatro clásico, el discurso político y el discurso sobre la actuación.

Atendiendo a estas semejanzas, la obra se inicia con un fragmento que coloca al protagonista en el cruce entre cuerpo, ley y práctica. Es en ese punto en donde el texto clásico, fosilizado por la transmisión cultural, se hace presente en el discurso político actual y en el discurso de la actuación: como Hamlet, el intelectual y el actor de la Argentina de los noventa se encuentran en el cruce de esos tres ejes indisociables de una dialéctica entre el parecer y el ser. De esa manera, en el contrapunto entre el rey Claudio y Hamlet, la dialéctica *parecer/ser* se presenta como el núcleo de la tragedia pero, sobre todo, de la realidad política y actoral:

REY. Parece que todavía se mantiene vivo el recuerdo de la muerte de nuestro querido hermano, Hamlet. Pero debemos pensar ya en él con un dolor más prudente y sin olvidarnos de nosotros mismos [...].

REINA. ¿Por qué te parece esto tan especial?

HAMLET. ¡Parece no, es! ¡Yo no sé parecer! Todo aquello es apariencia pues son acciones que el hombre puede actuar. La actuación no es más que engaño y disfraz. Infame, la calentura les hace correr ligero a la cama incestuosa (Bartís, 2003: 97).

Las frases del rey y de Hamlet se seleccionan y se combinan porque se corresponden con el discurso político y estético que domina la actualidad institucional y teatral de la Argentina.

Del mismo modo, las palabras de Laertes, Ofelia y Polonio relacionan la doctrina y el mandato –es decir, la ley- a las acciones verdaderas. Una vez más, Hamlet es ejemplo del que no puede actuar *verdaderamente*, es decir, el que no puede “elegir su ser”, su accionar, ni política ni estéticamente. Por eso en *Hamlet o la guerra de los*

teatros el mandato de actuar es más el mandato de “mentir para ser” que el mandato de “decir la verdad”, pues esa es la lógica que aúna a Elsinor con el arte de actuación y la Argentina de principios de los noventa: “El valor de la mentira como elemento de construcción poética estaba muy desprestigiado porque funcionaba como modalidad constante en el colectivo social” (Bartís, 2003: 88). Por eso, a pesar del mandato del padre –“¡si me tuviste alguna vez amor, véngame de este infame y monstruoso asesinato! [...] ¡Si tienes coraje no lo soportes! ¡No permitas que el lecho real de Dinamarca sea un camastro de lujuria y criminal incesto!” (Bartís, 2003: 99-100)-, Hamlet no puede actuar *en la realidad* porque, como señala en la segunda escena, él “no sabe parecer” y es el “saber parecer” el requerimiento para actuar en *esa* realidad. En este sentido, resultan interesantes las correspondencias que Bartís propone entre el mandato del padre, las instrucciones del director de teatro y la doctrina peronista, como la voz de “un padre que no se muere nunca”:

Además, [al padre muerto] lo pensábamos como una especie de supermaestro de actuación. Yo, en los ensayos, decía que el muerto era Augusto Fernandes. Era Fernandes que le daba instrucciones a Hamlet, y Hamlet era un seguidor de la línea de Fernandes [...]

Otra idea sobre el muerto es que podía ser Perón, porque pensábamos en la idea de un padre que no se muere nunca. ¿Quién era el padre? También nos parecía un poco bobalicona la actitud de Hamlet de someterse al mandato y no rebelarse. ¿Por qué Hamlet no le decía al padre que se dejara de joder, que estaba muerto? ¿Por qué Hamlet no hacía lo que tenía que hacer y se iba con Ofelia? No veíamos a Hamlet como un personaje heroico o romántico sino más bien como el intelectual argentino, vacío, de pura reflexión sobre sí mismo, donde el ser se va adelgazando carcomido por la conciencia, y donde la conciencia no es un elementos que organiza alternativas sino al revés (Bartís, 2003: 91-92).

El conflicto de Hamlet es el mismo conflicto que el de un actor de teatro al que se le pide que sienta lo que actúa o el del intelectual cuya conciencia no alcanza a revertir la escasez de *verdadera experiencia*. Volvemos a lo que decíamos unos párrafos más arriba: es la recuperación de la *verdadera experiencia* lo que Bartís coloca en el centro de sus obras.

En este sentido, las escenas 5 y 6, centradas en la actuación de Polonio, son el punto de giro de la obra. En la figura doble de Polonio y el intérprete de “La ratonera” convergen el actor político y el actor teatral: ambos son aquel que “miente y es” en oposición al lugar común del que “siente y es”. Es esa la condición que lo define como personaje bartisiano:

Bien declamado, buen acento y excelente expresión. Con rodeos y preguntas indirectas os acercáis al objetivo mucho más de lo que lograríais yendo directamente hacia él. Pensad en esto: con el anzuelo de la mentira pescas el pez de la verdad. Y así es como nosotros, los actores de talento y alcance, embistiendo de costado hallamos la dirección (Bartís, 2003: 100).

Este parlamento de Polonio condensa la propuesta del espectáculo y adquiere el valor de un manifiesto. De aquí en más el cruce entre actuación teatral y actuación política define el drama familiar de Hamlet. El monólogo más famoso –que en la versión de Bartís Hamlet refiere como el texto dramático que alguna vez oyó recitar al actor- es el ejemplo de la reflexión intelectual separada de la *verdadera experiencia*: una vida signada por el miedo a la muerte. Antes y después de la representación de “La ratonera”, acontecen las puestas en escena en las que Polonio dirige las acciones de Ofelia y de la reina a fin de descubrir “la verdad” del comportamiento de Hamlet: permanecer como el director en bastidores lo lleva a su muerte. No hay nada en el conflicto que escape a la actuación y su relación con la pobreza de experiencia; hasta la culpa del rey Claudio se presenta en términos de recursos actorales:

En este mundo corrupto, la dorada mano del crimen puede torcer la ley. Más no sucede así allá arriba. Allí no valen subterfugios; allí la acción se muestra tal cual es, y nosotros mismos nos vemos obligados a reconocer cara a cara nuestras culpas. ¿Qué recurso me queda? (Bartís, 2003: 109).

Todos los elementos de la intriga se transfiguran en pura actuación: el problema entre Hamlet y su madre es “una acción que enturbia la gracia y el sonrojo del pudor”; la muerte de Polonio es “una acción loca y criminal”; Claudio es “un rey de farsa”, “un rey de parches y remiendos”; Hamlet actúa la locura por astucia; Ofelia es una actriz enajenada en ausencia de su director y Laertes encuentra en Claudio alguien que dirija sus acciones. En la escena 11, para que no queden dudas respecto de las correspondencias entre el clásico, el discurso sobre actuación y el discurso político de los noventa, un parlamento de Hamlet se antepone a la planificación de su muerte. Allí se condensa el valor político de las acciones que se precipitan hacia el final: “[es él] quien de golpe y porrazo se interpuso entre el voto popular y mi esperanza. ¿No sería criminal dejar que ese cáncer de la naturaleza se cebe en ella con nuevas maldades? Sangre a mis pensamientos” (Bartís, 2003: 112).

Esa misma búsqueda de núcleos de argentinidad en el texto dramático clásico se encuentra en *Muñeca*, espectáculo que Bartís realiza en 1994 a partir de un autor clásico argentino: Armando Discépolo. De la dramaturgia discepoliana, Bartís elige un texto

que no constituye su punto más alto pero que, sin embargo, permite entrever un núcleo de la argentinidad que le interesa particularmente: la masculinidad. Bartís encuentra correspondencias entre la *Muñeca* discepoliana y el universo discursivo en el que se conservan en los años noventa los valores de lo masculino y, a partir de ellas, organiza las escenas. Para hacer visible esto, resultan imprescindibles los textos que funcionaban como “sinopsis de la versión” en el programa de mano de la obra y que Dubatti antepone, en la edición del texto, a las seis partes en las que se dividen los diálogos. Esos textos no solo tienen la función de organizar la obra en una estructura; también constituyen un modo de volver visibles las conexiones que para Bartís existen entre la obra de Discépolo y el discurso social que da forma al universo masculino contemporáneo. En su versión de *Muñeca*, releva esas correspondencias y las registra dándoles el valor de núcleos del relato: “I. *El traslado de los gestos. Un código cerrado y vacío. El mundo de los hombres. Irrumpe la Muñeca. El mito francés. La profecía. El desbande. El metejón* (Bartís, 2003: 128). Se trata de una enumeración de tópicos y motivos que configuran el discurso argentino sobre la masculinidad y que funcionan como criterio de selección y montaje de las citas discepolianas que componen los diálogos. Como en *Hamlet o la guerra de los teatros*, en *Muñeca* Bartís trabaja sobre el peso significativo del fragmento y rechaza la totalidad como núcleo de sentido. Discontinúa el texto discepoliano incorporando un parlamento en el que *Muñeca* se presenta como puro discurso: “soy lo que se dice de mí” (Bartís, 2003: 129). En esta inserción se insinúa otra correspondencia: el peronismo. La temprana referencia a Evita establece la conexión con ese otro núcleo de argentinidad y la posibilidad de pensar ese fenómeno político en los términos que propone la obra: el peronismo puede ser entendido como la relación entre una mujer y un hombre con una muchachada de fondo. Esa imagen del peronismo que se desprende del parlamento del personaje femenino le da al texto bartisiano un espesor que se densifica hacia el final con la inserción de una cita de Juan Domingo Perón en un parlamento de Anselmo: “Habla. Llevo en mis oídos esa maravillosa música” (Bartís, 2003: 135).

Paradójicamente, la relación de desconfianza que Bartís mantiene con la escritura dramática se traduce en una nueva forma de composición discursiva sostenida fundamentalmente por la cita de textos diversos. Los parlamentos de los personajes bartisianos son la combinación de citas que, como en *Monti*, no serán solo fragmentos textuales sino también rasgos de estilo, procedimientos y tópicos, es decir, componentes que pueden ser reconocidos como “lo ya dicho”. Evidentemente, Bartís es un lector

activo que piensa a sus actores como lectores igualmente activos y a la actuación como una práctica arqueológica que recupera los sueños fosilizados que permanecen adheridos a los textos. En relación con esto, el primer parlamento de *Postales argentinas* puede pensarse como la síntesis anticipatoria del posicionamiento bartisiano sobre la función del discurso en la escena:

ACTRIZ: Continuamos esta noche con el ciclo de conferencias tituladas “Postales Argentinas”. En el año 2043 fueron encontrados en el lecho seco del Río de la Plata los manuscritos que nos permiten reconstruir hoy la vida trunca de Héctor Girardi y su pasión por escribir. Al igual que el país al que perteneció Girardi, *estos textos son solo una colección de fragmentos y residuos defectuosos*, pese a lo cual poseen una importancia inmensa en la medida en que permiten recuperar para nuestros estudios las costumbres de este país borrado ya de la faz de la tierra. Con ustedes la estampa de hoy (Bartís, 2003: 42-43). [El subrayado es nuestro]

En la producción de Bartís, el texto dramático ocupa el lugar de “una colección de fragmentos y residuos defectuosos” que queda cuando el puro presente de la actuación, su voluntad de existencia, se agota. Por eso, tienen el valor de ser anticipaciones momentáneas de una utopía incumplida, sueños de modernidad transfigurados en objetos caducos. El mismo Bartís señala esta particularidad de su teatro; cuando se le pregunta por el sentido de la conferencia que funciona como situación-marco en *Postales Argentinas*, Bartís dice que esta “remite a una idea de pasado, de algo que tuvo valor y se rescata” en el presente: “Buenos Aires a fines de los ochenta ya se hundía definitivamente” (Bartís, 2003: 64). También en este otro sentido, los textos de Bartís pueden pensarse como un “teatro perdido”, puesto que son un registro fragmentario de “lo-que-no-ha-sido”, de lo que perdió nuestro país en su constante camino hacia el progreso, es decir, lo que se deposita al borde del camino como montones de ruinas. La importancia que Bartís le otorga al puro presente de la actuación hace todavía más intensa esa condición arcaica y residual del elemento textual de un espectáculo. ¿Qué es la actuación tal y como la piensa Bartís sino “adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro”? Ese recuerdo permanece en la memoria involuntaria hasta que un objeto, una situación u otra persona motivan la aparición de una imagen en la que, en efecto, el pasado *se hace* presente. Los textos son el registro, necesariamente fragmentario y residual, de la *verdadera experiencia* que se deposita como “basura de la memoria” en los cuerpos afectados por la actuación, es decir, liberados de la conciencia subjetiva. Bartís recupera los textos de sus obras a partir de un ejercicio de memoria en el que el recuerdo da forma discursiva a esa experiencia.

En el ensayo, el texto, junto con el objeto y el cuerpo, se pone a disposición de las *imágenes* que conjugan el pasado y el presente, es decir, de aquellas imágenes que condensan la transfiguración de los sueños del pasado en una cultura decadente. Por eso, tanto el espectador de sus obras como el lector de sus textos pueden ser asimilados a la figura del *Ángelus Novus* que, dice Benjamin, mira la montaña de restos que se acumula a sus pies y busca en esa catástrofe el sentido de una escena presente, una imagen que le otorga una naturaleza espiritual al que mira, en contraposición a la materialidad de aquello que es mirado.

El texto dramático bartisiano es la articulación discursiva del flujo de asociaciones orientadas por el director, verdadero trabajo de recuperación desde la memoria de lo acontecido en los ensayos. En este sentido, leer cualquiera de los títulos que componen el volumen *Cancha con niebla*⁹⁰ implica enfrentarse a una escritura emblemática en la que resulta difícil encontrar una “coherencia” entendida como la reposición de la “linealidad” del relato, porque esta no está en el enunciado que tenemos enfrente sino en un *sistema de correspondencias* cuyo principio es la semejanza que no se representa por sustitución –es decir de manera metafórica- sino por contigüidad, es decir de manera metonímica. Cuando el texto representa metafóricamente una semejanza, constituye una imagen del mundo acorde a sus propias estructuras conceptuales; cuando el texto presenta metonímicamente la semejanza surgida en el proceso de los ensayos, constituye una imagen de mundo determinada por los propios fragmentos conectados, por las relaciones que se establecen entre fenómenos discursivos particulares contenidos en los fragmentos, por las constelaciones que se construyen a partir de correspondencias no representacionales. El sentido, entonces, no está a priori en la conciencia reflexiva del autor sino que habita en las conexiones que el director junto con los actores establece entre fragmentos discursivos concretos.

En este sentido, los textos concebidos en el proceso de ensayo adquieren una forma constelar similar a los textos que Monti produce a partir de imágenes estéticas. ¿Por qué desde modos de producción tan distintos estos creadores llegan a una misma forma? Porque ambos comparten un posicionamiento estético anti-idealista que piensa la construcción del sentido por afuera de los principios de identidad, totalidad y causalidad que rigen la escritura dramática de la modernidad teatral argentina. Esto los lleva a buscar formas materialistas que den cuenta de aspectos de la experiencia que la

⁹⁰ Este volumen reúne los textos de los espectáculos estrenados por el Sportivo Teatral y dirigidos por Bartís desde *Postales Argentinas* hasta *Dónde más duele* (2003).

conciencia reflexiva no puede procesar “didácticamente”, es decir, de lo inefable. Bartís, como Monti, evita la conceptualización de la acción apelando a “saltos de abstracción” cuyo objetivo es “producir la mayor cantidad de discursos posibles en un desarrollo reducido de tiempo y espacio” (Bartís, 2003: 176). Para Bartís, ese salto se da en la actuación; para Monti, en la escritura; para ambos constituye la inevitable ruptura con los principios idealistas. Desde campos de proyección imaginaria aparentemente opuestos, -el cuerpo y la palabra- evitan la idea de que el ser es una identidad objetivable y controlable. En Bartís, mientras que la actuación “produce disturbios, erotiza los cuerpos”, el texto “funciona como límite o como elemento de mucho control durante mucho tiempo para la actuación” (Bartís, 2003: 119), encauza los cuerpos en el marco de una identidad social, psicológica, biográfica determinada. Monti logra en la escritura dramática acercarse bastante a lo que Bartís postula acerca de la actuación. Cualquiera que haya leído *Una Pasión sudamericana* o *La oscuridad de la razón* sabe que en este autor la potencia de las imágenes produce disturbios y erotiza la palabra hasta un punto en el que la actuación y los cuerpos puestos a jugar en ella solo tienen dos caminos: potenciar esas imágenes o funcionar como su límite.

En la misma línea que Monti, Bartís también se posiciona frente al énfasis en la totalidad y la causalidad como principios de la producción teatral argentina. De la totalidad dice:

[...] es una aspiración vulgar, es una aspiración burguesa en principio, hay que definir la idea de que la creencia de la totalidad es un valor arrasador que imposibilita los movimientos, o si no que fija los movimientos que de por sí van a producir un evento didáctico, porque necesitan afirmar algo que ya se presupone saber y entonces habría dictadura de ese saber, habría conducción en lo aparente, pero habría represión de los cuerpos y de los campos imaginarios específicos a favor de la presunción de una idea de la totalidad (Bartís, 2003: 115).

Es evidente que para Bartís la naturaleza del cuerpo de actor va en contra de esa “presunción de una idea de la totalidad”, mientras que la naturaleza del texto dramático en algún sentido la afirma, sobre todo por su lugar de estructura que preexiste el acontecimiento teatral. No obstante, es interesante observar que al igual que Monti, Bartís encuentra en las citas textuales, estructurales y estilísticas el material discursivo que mejor se adecua a su particular modo de trabajar la escena; ello sucede porque, al igual que Monti, lo que quiere evitar es un relato que venga de la memoria voluntaria, de la inmediatez de la experiencia, un lenguaje que esté determinado a priori por una idea de lo que se quiere comunicar. Por eso, la resistencia a la totalidad que se señala en

los espectáculos también puede ser leída en los textos. El carácter fragmentario de cualquiera de sus obras, la estructura inconexa que por momentos nos hace pensar en los poemas fallidos de Girardi, son elementos que dejan registro en el texto de ese interés por abandonar el principio de totalidad que todavía domina la producción y, más aún, la recepción del teatro argentino.

Del mismo modo que Monti veía las imágenes como la iluminación de aspectos discontinuos que permanecen invisibles en un orden causal, Bartís busca en el cuerpo actoral un punto de quiebre con un relato que lo preexista y lo someta a una secuencia de causas y efectos. En relación con esto, se puede decir que el alter ego negativo de Bartís es Augusto Fernandes, el director de lo que él llama “el teatro representativo”. La causalidad es uno de los códigos en los que se sostiene un teatro más parecido a sí mismo que a la verdadera experiencia que trata de descifrar. En general este abandono que hace Bartís de la causalidad puede explicarse desde una perspectiva deleuziana como movimiento de desterritorialización y como conexión rizomática: quizá sea esta una de las razones por las que se categoriza su teatro como “posmoderno”. A nuestro entender, resulta apresurado definir el teatro de Bartís en esos términos, puesto que se trata de un teatro más interesado en recuperar algunos elementos de la experiencia moderna perdidos entre tanta borrasca idealista, que en señalar su fin. El fuerte vínculo que el teatro de Bartís establece con el pasado, el modo en el que ese pasado ingresa como sentido en el presente de sus obras, no nos permite hablar de una concepción posmoderna del acontecimiento teatral sino más bien de un diálogo abierto con la modernidad argentina. En ese diálogo Bartís se descubre como un alegorista.

3. Coleccionismo y alegoría

Al gran coleccionista lo conmueven de un modo enteramente originario la confusión y la dispersión en que se encuentran las cosas en el mundo. Este mismo espectáculo fue lo que tanto ocupó a los hombres del Barroco; en particular, la imagen del mundo del alegórico no se explica sin el impacto turbador de este espectáculo. El alegórico constituye, por decirlo así, el polo opuesto del coleccionista. Ha renunciado a iluminar las cosas mediante la investigación de lo que le es afín o les pertenezca. Las desprende de su entorno, dejando desde el principio a su melancolía iluminar su significado. El coleccionista, por contra, junta lo que encaja entre sí; puede de este modo llegar a una enseñanza sobre las cosas mediante sus afinidades o mediante su sucesión en el tiempo (Benjamin citado en Köhn, 2014: 224).

En esta cita, que Köhn recupera para explicar el entrecruzamiento dialéctico de las figuras del coleccionista y del alegorista en el pensamiento benjaminiano, encontramos una clave posible para estudiar las indagaciones que desde la escena teatral de los noventa se hace de la historia cultural argentina. Algunos artistas empiezan a manifestar por esos años un gusto particular por los objetos en desuso, dándoles a estos un lugar protagónico en sus obras. Quizá el ejemplo más contundente de esta práctica lo encontramos en el *Periférico de Objetos*, no obstante se trata de una tendencia que también puede observarse por afuera del teatro de objetos, en propuestas tan disímiles como las de Ricardo Bartís y Mauricio Kartun⁹¹.

Es evidente que ambos practican el acopio. Sus espacios de trabajo están plagados de artefactos y objetos antiguos, muchas veces excéntricos, otras veces simplemente caducos: sirvan de ejemplo los retratos enmarcados que pueblan las paredes y las obras del *Sportivo* y las postales fotográficas de actores y fiestas de carnaval que componen el archivo personal de Kartun y que, a veces, parecen funcionar como modelos para escena de sus espectáculos. En efecto, ambos reúnen y exhiben en sus obras objetos de la cultura –de la cultura popular en particular–; sin embargo, no le asignan el mismo valor. Mientras que en la obra de Bartís se impone el carácter destructivo que remarca la confusión y la dispersión de las cosas en el mundo, carácter que Benjamin le adjudica al alegorista; en las obras de Kartun reina un carácter constructivo que afilia y organiza los elementos que encajan entre sí, como en el coleccionismo. Desde la perspectiva estética benjaminiana, el coleccionista Kartun “vuelve transmisibles las cosas”, mientras que el alegorista Bartís “las hace manejables o, por así decirlo, citables” (Köhn, 2014: 219).

⁹¹ Jorge Dubatti remite a la metáfora del cirujeo para referirse a algunos aspectos de la poética de estos autores. En Kartun esta práctica define su relación con la cultura popular: “La poesía de lo viejo y de lo descompuesto atraviesa todo el teatro de Kartun. Su escritura -como dramaturgo y director- es un ejercicio de serendipia, o como él lo llama, “cirujeo cultural”: Kartun posee la capacidad de descubrir tesoros donde otros sólo encuentran desperdicios, basura, materiales olvidables y despreciables” (Dubatti: 2007).

En Bartís, el cirujeo describe un anti-método que consiste en mezclar lo que queda como residuo de los métodos de creación escénica: “Retomando un concepto de otro gran director argentino, Alberto Ure (a quien Bartís admira declaradamente), el director de *Postales argentinas* asume el antimétodo del cirujeo, se reconoce un director-homeless que revuelve en los tachos de basura los residuos de los métodos centrales que llegan a las remotas orillas del Río de la Plata. El suyo es un método criollo de teatrista-creador: rejunte, mezcla, superposición, heterodoxia y fusión sin voluntad de clasicidad o pureza, suma de desechos, carencia, debilidad, precariedad y malentendidos” (Fukelman y Dubatti, 2011: 93).

Atendiendo a estas diferencias, podemos decir que en sus obras, Kartun apela a la permanencia de las cosas, las eleva a colección, las transforma en tesoros⁹²: su trabajo aparece asociado a la figura del coleccionista que busca en las afinidades entre los objetos culturales un saber, una verdad que los explique. De esta manera, la cultura popular argentina es incorporada a la dramaturgia de este autor a través de elementos que son considerados en lo que tienen de permanentes. Kartun se acerca a los objetos de la cultura en busca de “un saber poético” que viene de su condición de “elemento descompuesto”. Al no tener una función prefigurada, los objetos caducos de la modernidad pueden entrar en una nueva organización cultural en la que adquieren el valor de “un objeto precioso”:

En la medida en que uno descompone un elemento, toma de ese elemento algunas de sus partes y por lo tanto puede producir el fenómeno poético. Si yo pongo una cámara de fotos contemporánea –más allá de que no tendría que ver con la época-, genera algo que me obliga a tomarla como tal: es una cámara de fotos. En cambio la cámara de fotos que usamos en *La Madonnita*, que compré en un cambalache hecha pedazos y que luego restauré, al no tener un carácter contemporáneo, al haber perdido su utilidad, me permite recuperar otras cosas. Por ejemplo que al moverla, baila. Hay un momento donde Hertz la mueve y yo descubro: baila. Baila porque yo puedo descomponerla en su función. Puedo decir que no es una cámara. Es un objeto anacrónico que ya no tiene otra función que la de ser, en este caso, un objeto poético. Yo trabajo mucho con esto, el objeto en descomposición. La búsqueda de un carácter especial en un objeto que ha perdido todo valor. [...] *Yo siempre he trabajado un poco con ese mismo concepto: un viejo objeto que ya ha perdido su función se transforma –en la medida en que uno puede descubrir ese otro valor- en un objeto precioso*”. (Kartun citado Dubatti, 2007).

En efecto, la transmutación que describe Kartun del objeto inútil en objeto poético, en objeto precioso, se parece bastante a la operación que Benjamin le asigna al coleccionista:

Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad, y figura bajo la extraña categoría de la compleción. ¿Qué es esta “compleción” (?) Es el grandioso intento de superar la completa irracionalidad de su mera presencia integrándolo en un nuevo sistema histórico creado particularmente: la colección. Y para el verdadero coleccionista cada cosa en particular se convierte en una enciclopedia que contiene toda la ciencia de la época, del paisaje, de la industria, del propietario de quien proviene. La fascinación

⁹² “La serendipia de Kartun -dice Dubatti- nos hace descubrir maravillas donde parecía no haber nada. Éramos ricos y nos creíamos indigentes. Nuevamente este elemento funciona en la orgánica de todos los niveles textuales de la dramaturgia y de la puesta en escena: las viejas palabras, las viejas costumbres, los viejos objetos, los viejos espacios, y también el viejo teatro, la vieja literatura, las viejas manifestaciones del arte popular. Hay en Kartun una pasión por lo *retro*, por la estilización presente de los lenguajes del pasado, a su manera una forma de honrar y mantener viva la memoria de lo muerto” (Dubatti, 2007).

más profunda del coleccionista consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico, congelándose este mientras le atraviesa un último escalofrío (el escalofrío de ser adquirido). Todo lo recordado, pensado y sabido se convierte en zócalo, marco, pedestal, precinto de su posesión. [...] Coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis y, de entre las manifestaciones profanas de la “cercanía”, la más concluyente. Por lo tanto, en cierto modo el más pequeño acto de reflexión política hace época en el comercio de antigüedades. Estamos construyendo aquí un despertador que sacude el *kitsch* del siglo pasado, llamándolo “a reunión (“) (Benjamin, 2005: 223).

Es este el valor que adquieren los objetos de la cultura popular en *Como un puñal en las carnes* {1996}, *Desde la lona* {1997} y *Rápido nocturno, aire de foxtrot* {1998}, las tres obras breves que escribe hacia finales de los noventa: la pileta pelopincho, en la primera; el colectivo, en la segunda; el cerebro mágico, en la tercera; las comidas que están muy presentes en las tres. Se trata, en efecto, de objetos a partir de los cuales los personajes, “apelando a lo que se tiene a mano”, crean un nuevo orden alternativo al que en las obras se presenta como la lógica dominante. Así, Chapita, el “loco” de *Rápido nocturno, aire de foxtrot*, aprovecha los conocimientos que memoriza de las preguntas y respuestas del juego “El cerebro mágico” para alcanzar su objetivo de conquistar a Norma. En este sentido, ese objeto adquiere valor en tanto se lo inserta en un orden nuevo que lo redime culturalmente:

Se trataría entonces de buscar en nuestro pasado artefactos culturales despreciados por la modernidad (una modernidad en crisis) para construir con ellos una cultura propia y resistente tanto al neoliberalismo imperante como a las formas teatrales “posmodernas” a él asociadas (Rodríguez, 2004: 93).

Un nuevo orden que es también de lenguaje, una nueva sintaxis que se traduce en el “uso de oraciones unimembres, de elipsis mal utilizadas, de frases inconclusas que configuran una verdad poética desde lo verbal” (Rodríguez, 2004: 92).

Kartun saca los objetos culturales “despreciados por la modernidad” de su entorno funcional y los somete al orden poético que él les crea. Ese orden poético, como muy bien señala la crítica, se encuentra atravesado por una estética nacional y popular que concibe al teatro como la expresión de la identidad histórica, social y cultural de la Argentina (Dubatti, 2009:5-7). Así, los objetos que recupera del “basurero” de la cultura popular son exhibidos en la vitrina escénica como pequeños tesoros en los que se esconde “la verdadera identidad nacional”. Este es el valor que Kartun le otorga a estos objetos cuando los despoja, descomponiéndolos, de su valor de uso, y los exhibe en una organización que coincide con “la historia estética y existencial de nuestro pueblo”

(Pellettieri, 2001: 339-340). La cuestión es si en el modo kartuniano de señalar “la excelencia de lo vulgar” no es otro intento más de organización de las clases populares desde una mirada ajena que se corresponde con “una enseñanza sobre las cosas mediante sus afinidades o mediante su sucesión en el tiempo”. En su modo de relacionarse con los objetos, Kartun sigue apelando a la identidad entre la conciencia reflexiva y el objeto, a la ubicación de este último en una totalidad –en este caso “la cultura popular”- y en un devenir causal que lo destaque respecto lógica dominante. En este sentido, Kartun reconoce la cultura popular en las huellas que esta deja en el interior de la cultura nacional; “habitar significa dejar huellas”, dice Benjamin, y Kartun reconstruye en sus obras ese “habitar la cultura nacional” que correspondería a las clases populares⁹³.

La operación estético ideológica de Kartun es inversa a la de Bartís. Mientras que el primero reconstruye a partir de los objetos culturales una totalidad recuperable en tanto una nueva organización, el segundo exhibe esos objetos en su condición de restos fragmentarios de una totalidad inexistente. Bartís reconoce la cultura nacional en sus ruinas y, en un gesto alegórico, la transfigura en *materia fracasada*:

La Argentina, país en extinción. Si habláramos en términos teatrales, es una representación de aquello que alguna vez fue. Si definiéramos la idea de la libertad como la posibilidad de adueñarnos o de ser soberanos de nuestro cuerpo, el cuerpo social, la idea de una nación, de un país sería aquello que otorgaría esa noción primaria de libertad. Esta noción está totalmente arrasada en mi país. El liberalismo, el poder económico dominante, utilizó la dictadura y la idea del terror del cuerpo social para poder después naturalizar las modalidades económicas contemporáneas. Esto es: el dominio de la muerte, la idea de la destrucción sistemática de los valores, etc. en ese contexto nosotros producimos teatro (Bartís, 2003: 147).

En relación con esto surge una imagen muy poderosa en torno a la potencia expresiva de *Postales argentinas* que se refiere al hecho de que, dice Bartís, para los artistas que la hicieron, la obra hablaba de la muerte de la Argentina (Bartís, 2003: 37). Esta idea hizo que el espectáculo fuera leído como una metáfora del contexto social y político en el que se encontraba el país a fines de los años ochenta:

Postales argentinas habla de la muerte de la Argentina para pensar el país como consecuencia de la dictadura pero también para generar un nuevo gesto de autoafirmación de la Argentina como comunidad de sentido y destino. Hablar de la muerte se transforma, políticamente, en un mecanismo catártico de exorcismo o

⁹³ Atendiendo a esto la crítica periodística más conservadora ve en su teatro una nueva forma de costumbrismo. La crítica de Olga Cosentino es un ejemplo paradigmático de esto: “Costumbres argentinas. Mauricio Kartun brilla en la recreación de la década del 50, pero su obra se queda allí” (*Clarín*, 30 de octubre de 1998).

conjuro. La visión de la muerte permite calibrar la verdadera potencia de la nueva vida. Y de la futura. El teatro es el citado talismán que permite enfrentar la realidad en su dimensión trágica y valerse de la toma de conciencia para orientarse en el presente y el futuro.

Quince años después de su estreno, en 2002, Bartís reconoce que *Postales argentinas* elaboraba simbólicamente la experiencia demoledora de la dictadura pero además iluminaba el futuro: «Texto y actuación [fueron] anticipatorios». *Postales argentinas* advertía, anunciaba la degradación histórica de los años noventa bajo el menemismo (Fukelman y Dubatti, 2011: 97).

Fukelman y Dubatti sitúan el espectáculo del Sportivo Teatral en el llamado “teatro de la postdictadura”, proponiéndolo como un ejemplo más de producción poética de resistencia y resiliencia⁹⁴ sin advertir que la línea que esta obra funda, lejos de pensar la muerte como “un mecanismo catártico de exorcismo o conjuro”, se acerca a ella en tanto “percepción de la vida como elemento efímero, discontinuo”; por eso este teatro “parecería contener, al mismo tiempo que la seriedad de la muerte, su mueca ridícula, su propio patetismo, su ingenuidad” (Bartís, 2003: 116). La muerte de la Argentina, sobre la que las obras bartisianas vuelven una y otra vez, es la percepción de su transitoriedad histórica y cultural, no de su “autoafirmación como comunidad de sentido y de destino”. En *Postales argentinas*, y de modo sostenido en toda la producción de Bartís, los personajes caminan entre ruinas y esa es la única condición de existencia que obstinadamente señalan como productiva. En este sentido, no son obras que miren al futuro sino que, como ya señalamos, buscan en el pasado su punto de afirmación. La producción de Bartís contrapone a la lógica referencial y ética, que evoca “simbólicamente la experiencia demoledora de la dictadura” y anticipa “la degradación histórica de los años noventa”, una lógica estética que reconstruye artísticamente la caída de un país apelando a los restos cadavéricos de su cultura. La muerte constituye el núcleo básico de la lógica que organiza la relación de Bartís con los objetos culturales: son cosas muertas que alguna vez estuvieron animadas por sueños. Por eso, antes de su suicidio, Girardi se despide de las ruinas y los cadáveres que constituyeron su existencia:

Adiós Pamela, mi pequeña muchacha, mi ilusión, no haberme dado cuenta antes que te amaba... Adiós madre donde quiera que esté tu espíritu imbatible... Adiós Buenos Aires, la Reina del Plata... Buenos Aires, mi tierra querida... Adiós muchachos compañeros de mi vida... Adiós, cosas muertas... Parto hacia ti, anaranjado mar de

⁹⁴ Dubatti le asigna al teatro que se produce en el período al define como postdictadura el valor de ser resistencia cultural y resiliencia, es decir, capacidad de construir en la adversidad (Dubatti, 2003: 123-139).

Buenos Aires. (Hace un bollo con sus papeles, lo arroja, mima con su cuerpo la caída.)
(Bartís, 2003: 61).

Recordemos que la alegoría conceptualizada por Benjamin revela un modo de expresión –presente en el *Trauerspiel* alemán y en la lírica de Baudelaire- en el que los materiales de la cultura son asimilados dentro de la forma artística con lo temporalmente condicionado (Lindner, 2014: 24). El teatro de Bartís habilita este recurso como alternativa a los recursos que provienen de la modernidad teatral argentina y a los que se oponen a ella desde una tendencia “posmoderna”; a partir de esta estrategia, el teatro bartisiano se presenta como un contra proyecto cultural enfrentado a la cultura dominante de los años noventa sostenido por un modo de relación particular con aquellos elementos que indefectiblemente remiten al agotamiento de la cultura argentina. Cosas en las que se condensan lo que Bartís llama “núcleos básicos de la argentinidad” y a las que somete a una consideración alegórica.

En este sentido, desde un tratamiento alegórico de la cultura, Bartís señala la decadencia de la estética idealista y su énfasis en el concepto de símbolo, señalamiento que se pone de manifiesto en su rechazo a trabajar desde una idea preexistente: “El peligro de las ideas es cuando se las quiere poner en el escenario, que el escenario las resista. Uno ve las ideas, ve los espectáculos, y ve las ideas que tienen los espectáculos, pero no ve teatro [...]” (Bartís, 2003: 178).

La distinción que hace Benjamin entre símbolo y la alegoría y que nos explicar el funcionamiento de la *dialéctica de lo animado y lo inerte* en la dramaturgia de Ricardo Monti nos sirve aquí para analizar el modo en que Bartís apela a la mortificación de las producciones culturales. En efecto, este artista busca, como Monti, el sentido de la historia y la cultura argentinas en sus ruinas: despedaza los textos y las cosas, destruye la apariencia de belleza y encuentra en el cadáver el emblema de la existencia argentina –pensamos especialmente en el final de *El corte*: “Hay que guardar la carne”. En tanto alegorista, Bartís les da a los pedazos desmembrados, dispersos y extintos, el valor de signos capaces de expresar la *facies hippocratica*, la calavera de nuestra cultura oculta tras las capas y capas de maquillaje con las que la denominada “posmodernidad” mantiene su apariencia “civilizada”. En esta tarea lo motivan algunos de los aspectos del carácter destructivo que Benjamin define en una serie de tesis, sobre todo la búsqueda del malentendido y la confianza en la transitoriedad de la historia:

El carácter destructivo tiene la conciencia del hombre histórico, cuyo sentimiento fundamental es de desconfianza invencible respecto del curso de las cosas (y la

prontitud con que toma nota de que todo puede irse a pique). De ahí que el carácter destructivo sea la confianza misma. El carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes. Donde otros tropiezan con muros o montañas, él ve también un camino. Y como lo ve por todas partes, por eso tienen siempre algo que dejar en la cuneta. Y no siempre con áspera violencia, a veces con violencia refinada. Como por todas partes ve caminos, está siempre en la encrucijada. En ningún instante es capaz de ver lo que traerá consigo el próximo. Hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos (Benjamin, 1998)

Y son estos rasgos del carácter destructivo –el malentendido y la transitoriedad confiable– los que *El corte* propone, por ejemplo, como principios de relación con la cultura argentina. Desde el inicio, la obra formula una oposición entre lo que se sabe y “lo que se entiende mal”: entre esos polos se desarrollan las conversaciones en torno a Mabel, a la paternidad, al negocio de la carne; conversaciones en las que la recurrencia, la repetición y los ejercicios de memoria no tienen como función entender los hechos, las situaciones, los tiempos, sino más bien complicar el entendimiento, negar la narración del progreso, pararse en el punto “en el que todo se va a pique”. El hijo se encuentra en ese punto y desde ahí, desde la transitoriedad, “haciendo escombros de todo lo existente” busca abrir un camino que necesariamente es un cruce temporal entre la vida y la muerte:

Un amigo al que le gustan mucho las corridas de toros suele hablarme de algo, un movimiento, que se llama el *cruce*: el torero no puede moverse, y entonces, en vez de evitar al toro, trata de cruzarse con él. Piensa: “Voy hacia él pero no debo evitar el cruce, la posibilidad de que me mate. Tengo que matarlo o morir”. La comparación tal vez sea un poco extrema, pero a mí me parece que hay algunos actores que, eludiendo deliberadamente toda posibilidad de riesgo, ya no se cruzan más con el toro (Bartís, 2003: 224).

En el final de la obra, siguiendo el sueño de la madre, el hijo trasciende en torero, en inteligencia iluminada que busca en el juego de la carne y el espíritu un mañana sin padres, sin carteles de “prohibido pasar” –en fin, sin ley, sin texto. Construido discursivamente con citas fragmentarias de *Trópico de capricornio* el deseo del hijo se muestra en su funesta transitoriedad: “Ahora aquí, imagen pura, fantasma iluminado, me abriré paso hasta encontrar las fronteras. Arrojando sombras a este mundo descolorido, unilateral”. La impronta del alegorista se reconoce en esa apuesta a todo o nada, en ese momento en el que las únicas posibilidades son matar o morir. Ese momento en el que el cuerpo vaciado del espíritu que lo animaba se muestra como lo que es: carne inerte.

Por eso, en las obras de Bartís las cosas significan según el grado de destrucción al que han sido sometidas. En *Postales argentinas* –pero también en *Hamlet*, en *Muñeca*, en *El corte* y en *El pecado que no se puede nombrar*, en toda su producción de los noventa- la experiencia de un país que ingresa en la rigidez de la muerte se expresa a través de la fragmentación y el montaje de los desechos de su cultura, es decir, por medio de la intuición estética de la alegoría que ve en los cuerpos, los textos y los objetos la confusión y la transitoriedad, la devaluación de las cualidades que otrora le daban sentido.

Bartís hace referencia una y otra vez a la transformación en la estructura social de la experiencia, al corte que se da entre los sesenta y los noventa, y a su teatro como la percepción artística de ese cambio. Son muchas las imágenes bartisianas que expresan que “el grado de degradación en el cuerpo social es tan vasto que no se puede describir el síntoma” (Bartís, 2003: 142), pero hay tres que resultan particularmente significativas, puesto que curiosamente coinciden con algunas de las formas alegóricas que Benjamin señala en la lírica baudelairiana: la gran ciudad como ruina –trasfondo manifiesto en *Postales argentinas* que también aparece de manera menos explícita en el resto de las obras- y las figuras de la prostituta y el juego que –vinculadas a la mercancía y a la circulación del dinero- operan como punto de giro de *El pecado que no se puede nombrar*.

En *Postales argentinas*, la imagen de la ciudad de Buenos Aires que retratan los tangos es sometida al procedimiento destructivo y despedazador de la alegoría:

HECTOR: (*Escribiendo con un metro amarillo de ferretería sobre un pedazo de diario e intermitentemente mirando a su alrededor.*) Cuarenta y cinco años hoy, atravieso un Buenos Aires que emite sus últimos estertores. En las esquinas, las fogatas de los sobrevivientes iluminan los esqueletos rancios de mis vecinos de antaño. Hay viento y hay cenizas en el viento. Todo parece recordarme una ley de la sangre: debes escribir [...] (Bartís, 2003: 43).

La gran ciudad aparece como el cadáver de la industrialización, del confort, del orden social, en fin, del progreso. Los restos de las fábricas, de las viviendas y de los automóviles son los “desechos de jactancia humana” con los que Girardi se cruza en su camino hacia el Puente de la Noria, adonde va a tirar el cuerpo de su madre. El mismo puente y el cafetín que sobrevive a su lado son “una estatua negra del pasado” y “un tenue hálito de vida”. La obra le da a la ciudad de Buenos Aires, quintaescencia de la cultura porteña, un tratamiento alegórico que la despoja de las apariencias y la exhibe destruida y en pedazos, pura materia fracasada. Es en esa extinción de las apariencias en

donde el alegorista encuentra la belleza de la producción cultural: “¡Qué hermosa está Buenos Aires! ¡Negra! ¡Negra y brillante como un presagio de la muerte!”, dice Girardi antes de asumir indefectiblemente su fracaso. Aunque no se haga mención de ella, podemos adivinar la ciudad devastada como trasfondo implícito en otras obras que el Sportivo Teatral produce en los noventa. En todos los espectáculos que siguen a *Postales argentinas*, encontraremos una sensibilidad destructiva que extingue las apariencias transmutando el espacio público existente en ruinas. En vistas de ese “corte” histórico al que Bartís se refiere una y otra vez, los sujetos de sus obras ya no se encuentran unos a otros en sus sueños de progreso –como en lo que Bartís llama el teatro representacional- sino en las ruinas de esos sueños, y a ellas se aferran.

En *El pecado que no se puede nombrar*, la sociedad secreta piensa financiarse, citando el proyecto del astrólogo de Arlt, por medio de la explotación de prostíbulos que funcionen también como casas de juego. La prostitución es valorada en principio como práctica comercial productiva: “Con apenas tres pupilas distribuidas en estos 27 metros cuadrados, a razón de doce horas diarias y con un promedio de 10 pesos son 27 dividido 3. 9 por 10 noventa, por doce... ¿se da cuenta? Esto permitirá reinvertir un porcentaje mínimo de...”. Los conspiradores aspiran a sostener el proyecto revolucionario con el desarrollo de “la industria prostibularia”. En efecto, “la prostituta es concebida por la intuición alegórica como la mercancía más perfectamente consumada” (Benjamin citado en Lindner, 2014: 57), la mercancía que se torna humana. El problema es que al interior de la sociedad secreta son muchas y recurrentes las razones que dejan en claro que las mujeres no son confiables, aun en su condición de objetos. Bartís expone al extremo la conspiración arltiana, presentando la toma del poder como el punto en el que el hombre se torna prostituta, es decir mercancía. Bartís muestra el hermafroditismo síquico como el auténtico cambio de vida que operan el saber y el poder, un cambio de conciencia que implica la anulación de la propia sexualidad, del propio deseo, del propio cuerpo, por miedo a “algo que no se puede nombrar”. Es esta identidad del poder como degradación del deseo lo que se resiste, según Bartís, desde la práctica de la actuación:

Yo tengo la idea de que la actuación tiene mucho que ver con la sexualidad. Por ejemplo: un área de equilibrio es la pelvis, tradicionalmente desechada por la actuación clásica, más atenta a los hombros, la cabeza y las manos. Desde la pelvis, en cambio, se obtiene una actuación menos agresiva y solemne, más ambigua y activa. Por otro lado, me parece que no se puede actuar sin un impulso pasional. Hay que pensarlo desde la idea de lo erótico y no tanto desde lo genital, como una metafísica del amor, del momento supremo de la sexualidad. Un tipo del barrio decía que a veces, cuando uno está abrazado a su chica, está en contacto con el mundo. Me parece

entender ahora que lo que él quería decirnos era eso: que cuando entramos en contacto con el deseo, nos convertimos en portavoces de un orden superior, más noble, más profundo y auténtico (Bartís, 2003: 224).

De este modo, el hermafroditismo síquico conjuga en el proyecto de los conspiradores bartisianos dos órdenes de experiencia que aparecen dispersos en la narrativa de Arlt: la toma del poder y la ausencia de deseo:

A: Ya tenemos el dinero, busquemos las mujeres e instalemos el prostíbulo.

P: No es necesario. *Libres del cuerpo, seremos pura conciencia revolucionaria*. Nosotros seremos pupilas en el prostíbulo (Bartís, 2003: 203).

Sin sexualidad, sin deseo, sin cuerpo, las pupilas hermafroditas no son otra cosa que ficciones hechas a partir de restos de la feminidad que ellos mismos soñaron. En el universo bartisiano transformarse en pupila de un prostíbulo es citar un fragmento de experiencia femenina moldeada por la cultura en torno a la relación entre el poder y el deseo:

G. Recuerdo las ochavas de las calles Arenales y Talcahuano, los cruces de Montevideo y Avda. Quintana, apeteciendo el espectáculo de esas calles magníficas en arquitectura y negadas para siempre a los desdichados. Trabajaba en una linda casa de la Avenida Alvear. A la hora de la siesta entraba a mi piecita y en vez de zurcir mi ropa, pensaba: ¿Yo seré sirvienta toda la vida? Servir, siempre servir. Sería mejor hacer la calle.

L. Es cierto. Una mujer inteligente aunque fuera fea, si se diera a la mala vida se enriquecería y si no se enamorara de nadie podría ser la reina de una ciudad (Bartís, 2003: 214).

Queda claro en esta cita que el deseo niega el poder; para alcanzar el poder hay que renunciar al deseo, convertirse en mercancía humana: “si no se enamorara de nadie podría ser la reina de una ciudad”. La mirada alegórica bartisiana, haciendo del cuerpo masculino el depositario de una conciencia hecha de restos de sueños femeninos, descubre desde la narrativa arltiana, la relación dialéctica entre poder y deseo que se traduce en la fórmula “Habría que cambiarla [a la vida] aunque haya que quemarlos vivos a todos”. El deseo de cambiar de los fracasados, los marginales, los perdidos, se disfraza de doctrina política, de religiosidad, de avance científico, para esconder su verdadera forma que no es otra que la de la destrucción extrema: incendiarlo todo como única posibilidad de volver a empezar.

Otra imagen alegórica asociada a los conspiradores se encuentra en el jugador. En ella la toma de poder se vincula dialécticamente con el azar:

B. ¿Jugás siempre?

L. Sí, y Jesús por mi mucha inocencia me ha revelado el secreto de las carreras.
B. ¿Qué es eso?
L. El gran secreto, una ley de sincronismo estático. Ahora estoy con el caballo amarillo.
A. Ponele que sea cierto lo del sincronismo estático... Pero lo del caballo amarillo...
L. Son los colores papales.
A. ¡Los colores papales!
L. Seré el rey del mundo. Ganaré el dinero que quiera. Iré a revelar las verdades sagradas a la gente que no tiene fe.

También en el juego el poder se corresponde con el deseo incumplido. Ganar dinero en el azar será un modo de acceso al poder de los miserables. El deseo de ganar es reemplazado por “la ley del sincronismo estático”, un modo “milagroso” de dominar el azar que es el que verdaderamente mueve a los caballitos del “Costa Azul”. Finalmente el azar decide quienes serán feminizados. El juego como práctica cultural desde la que se busca cambiar la realidad es una constante en el teatro de Bartís. Ya aparece como dinámica de la relación madre e hijo en *Postales argentinas* y, en *Muñeca*, determina un modo de relación masculina.

El teatro de Bartís parte de fragmentos degradados de la cultura argentina para configurar un universo en el que, en efecto, reina la confusión y la transitoriedad. Debemos destacar que este teatro no intenta dar forma a esa destrucción sino que propone buscar el sentido asumiendo que son esas las condiciones de la modernidad argentina: el personaje de su teatro es un hombre que solo cuenta con despojos de su experiencia, “una especie de nueva barbarie” diría Benjamin:

¿Barbarie? Así es de hecho. Lo decimos para introducir un concepto nuevo, positivo de barbarie. ¿Adónde lo lleva al bárbaro la pobreza de experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra (Benjamin, 1998: 169).

Es en ese punto de “nueva barbarie” en donde nos dejan siempre los finales bartisianos. Y, sin embargo, no podemos decir que se trate de un teatro pesimista. Bartís rechaza la imagen idealista del teatro argentino moderno, “imagen adornada con todas las ofrendas del pasado, para volverse hacia el contemporáneo desnudo que grita como un recién nacido en los pañales sucios de esta época” (Benjamin, 1998: 170); a la imagen de “una modernidad domesticada” (Pellettieri, 1990: 11) contraponen la de quienes “añoran un mundo en torno en el que pueden hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan límpidamente que salga de ella algo decoroso”

(Benjamin, 1998: 172). La vigencia de esa pobreza de experiencia es lo que el teatro de Ricardo Bartís viene señalando desde finales de los ochenta a la actualidad y lo que, a nuestro entender, vincula sus obras con la producción de Ricardo Monti.

Al igual que Monti entiende que la finalidad de la escena no es ser la metáfora o la parodia de la historia, sino mostrar su *facies hippocratica*, es decir, el rostro que la devela como transitoriedad. En la medida en que las *fantasmagorías escénicas* fijan la historia en las estaciones de su decadencia, hacen visible los elementos del pasado como restos de un mundo soñado. En las imágenes fantasmagóricas que se elaboran a partir de esos restos se percibe la *verdadera experiencia*, aquella que hace que “una determinada época salte del curso homogéneo de la historia, y del mismo modo hace saltar a una determinada vida de una época y a una obra determinada de la obra de una vida” (Benjamin, 1998: 190).

Capítulo IV. Daniel Veronese

En los primeros años de la década del noventa, en simultáneo con su participación en el *Periférico de Objetos*, Daniel Veronese se da a conocer como dramaturgo. En 1992 se estrena en el teatro municipal General San Martín *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* {1990}⁹⁵, dirigida por Omar Grasso y, en 1994, en el marco del espectáculo *Música rota* dirigido por Rubén Szuchmacher, se estrenan *Señoritas porteñas*, *Luisa* y *Luz de mañana en un traje marrón*, tres obras cortas escritas durante 1993. En 1997, con el estreno de *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho* {1994}, dirigida por Lorenzo Quinteros, y *La terrible opresión de los gestos magnánimos* {1995}, dirigida por Claudio Nadie, Veronese pasa a engrosar las filas de la llamada Nueva Dramaturgia Argentina y *Los Libros del Rojas* edita la compilación de sus obras.

En consonancia con los paradigmas de interpretación dominantes en los estudios teatrales de la década del noventa⁹⁶, la dramaturgia de Veronese es considerada por buena parte de quienes se aproximan a su obra como la continuidad posmoderna del absurdo gambariano y como un ejemplo del canon de la multiplicidad que es consecuencia de un nuevo fundamento de valor asociado a ese mismo pensamiento posmoderno. De esta manera, entre los rasgos que la crítica releva como constitutivos de la escritura dramática de Veronese, aparecen apenas insinuados aquellos que remiten a su experiencia con el teatro de objetos. De este modo, los estudios sobre el teatro de este autor pierden de vista lo que tempranamente se evidencia como la transposición de la relación manipulador-objeto –eje del teatro de objetos- a los términos de un lenguaje

⁹⁵ En las ediciones de sus obras, Veronese refiere el año de escritura junto con los datos del estreno, cuando corresponda. Encerramos entre llaves la fecha de escritura para distinguirla de la fecha de estreno, que colocamos entre corchetes, y la fecha de edición, que colocamos entre paréntesis.

⁹⁶ La década del noventa es un momento fructífero para la crítica y la investigación teatral. El crecimiento de este campo disciplinar que empieza a hacerse visible en la década anterior, se traduce en la aparición de numerosas colecciones que publican con regularidad volúmenes dedicados a difundir el desarrollo teórico y metodológico de la teatrología internacional (Patrice Pavis, Anna Ubersfeld, Marco de Marinis, Fernando de Toro), los estudios sobre el teatro argentino que se realizan en torno a las cátedras y a los institutos universitarios y la producción de la llamada “nueva dramaturgia argentina”. El Grupo de Estudios de Teatro Argentino y Latinoamericano, dirigido por Osvaldo Pellettieri, instauro su paradigma de interpretación a partir del cruce de una perspectiva historiográfica y una perspectiva semiótica. Desde otros espacios como el Centro Cultural Rojas, dirigido en ese momento por Darío Lopérfido, empieza a constituirse perspectiva que desarrolla Jorge Dubatti a partir de conceptos como “convivio”, “postdictadura” y “canon de la multiplicidad”. Por otra parte, los trabajos de investigadores de reconocida trayectoria (Beatriz Trastoy, Julia Elena Sagaseta, Perla Zayas de Lima) incorporan conceptos y categorías de gran productividad. Más allá del marco en el que se fundamentan, frente al teatro de Veronese, y al de otros dramaturgos que aparecen en ese período, estos abordajes coinciden en apelar a las condiciones de la posmodernidad para explicar los rasgos distintivos de ese teatro.

dramático. Para nosotros, lo que determina el carácter mecánico de la acción –la síntesis, la repetición y la obscenidad como condicionantes de la intriga, la ambigüedad de los personajes y la complejización del texto dramático- es el descubrimiento de las posibilidades expresivas de la manipulación al momento de construir una teatralidad periférica.

En la escritura de Veronese, la manipulación se transmuta en principio dramaturgico que posibilita la construcción de imágenes en las que se percibe una inmovilidad titubeante, un temblor suave que, a la manera de Monti, indica que el personaje de rigidez cadavérica, de expresión cerúlea, está apenas vivo. La razón de esta condición de los personajes de Veronese no se encuentra en su asimilación al giro lingüístico ni en el vaciamiento posmoderno de los elementos absurdistas sino en el reconocimiento de que su dramaturgia opera sobre el mismo recorte estético que la manipulación: la conjunción en una imagen dialéctica de los extremos de la existencia humana que son lo animado y lo inerte. En este sentido sus textos se proponen como una forma de acceso a la experiencia que escapa a la mera adquisición de verdades subjetivas. En la dramaturgia veronesiana “la dialéctica [de lo animado y lo inerte] se encuentra suspendida de manera inestable y, por cierto, condicionada por una percepción perturbada por algo incierto” (Hillach, 2014: 655).

El lugar de privilegio que Veronese le otorga a la manipulación en los *Automandamientos* –su manifiesto estético, publicado en el 2000- es innegable. “Practicar a toda hora la manipulación con total independencia de la razón / Confiar en el desarrollo del instinto periférico” (Veronese, 2000: 309), reza el primero de los preceptos, aquel desde el que se establece la lógica interpretativa del manifiesto. La “total independencia de la razón” que Veronese postula para la manipulación niega la posibilidad de un sistema de representación cuyo origen sea la conciencia subjetiva y las ideas del hombre y del mundo que en ellas se originan. Propone en su lugar un modo de expresión que tiene como principio el montaje de campos de fuerza –una fuerza externa que domina el campo de lo animado y una fuerza interna que domina el campo de lo inerte- en una imagen (2000: 309). En los textos dramáticos, el valor de estos campos se encuentra invertido respecto de su funcionamiento en el teatro de objetos. Si en aquel el manipulador era “una intensa y emotiva fuerza externa” (Alvarado, 2009: 58) que impulsaba al objeto, y el objeto era una fuerza interior “en insana inmovilidad o equilibrio” (Alvarado, 2009: 53), en la dramaturgia veronesiana, es la fuerza interna la

que opera sobre la fuerza externa reteniendo al sujeto en la “insana inmovilidad o equilibrio” de los objetos.

De este modo, la síntesis de los movimientos, gestos y palabras opera en los personajes “un cambio íntimo y privado con el fin de lograr una dimensión que no tenga referencialidad en nuestra vida cotidiana” (Veronese, 2000: 309). Si el Periférico de Objetos logra construir un sistema de manipulación en el que “el objeto real, físico, artificial, irracional, encontrado, construido, perturbado o interpretado es sometido a una acción, a un procedimiento frente al público, por un sujeto (su manipulador) que acciona sobre este objeto de tal modo que no es posible asegurar dónde termina uno y comienza el otro” (Alvarado, 2009: 47), en la dramaturgia veronesiana, es el sujeto el que, sometido a una acción manipuladora, asume formas cambiantes y reveladoras de la *verdadera experiencia*, una dimensión de la existencia que, en efecto, no tiene “referencialidad en nuestra vida cotidiana” (Veronese, 2000: 309) porque, como señala Buck-Morss, ha sido sistemáticamente desdeñada por el pensamiento racionalista:

Si la realidad no podía llegar a identificarse con los conceptos racionales, universales, como habían pretendido los idealistas desde Kant, entonces corría el peligro de despedazarse en una profusión de particulares que se enfrentan al sujeto de manera opaca e inexplicable. Estas “cosas” obstinadas e ineluctables, que Hegel desde la perspectiva macroscópica de una totalidad racional había sido capaz de despreciar como “existencia corrompida”, perdían de pronto su conocida familiaridad y despuntaban sobre el horizonte humano como elementos alienantes y amenazantes, originando una ansiedad abrumadora (Buck-Morss, 2011: 181).

En Veronese, la percepción de la *verdadera experiencia* se asemeja bastante al “despertar” benjaminiano en el que imágenes oníricas contrapuestas son sintetizadas en una detención dialéctica: en su teatro, esa detención se corresponde con una imagen de *inquietud petrificada*⁹⁷ que funciona como emblema de la existencia humana en “una

⁹⁷ La imagen de *inquietud petrificada* con la que Benjamin describe “la desconsolada confusión del Gólgota” que es “reconocible como el esquema de las figuras alegóricas en mil y un grabados y descripciones” del Barroco (2013: 334), es también la que descubre como emblema de la modernidad a la existencia corrompida de los pasajes de París y es el modo en el que esa existencia corrompida alcanza a percibirse en la poesía de Baudelaire. Dice Benjamin, refiriéndose al modo en el que la dialéctica de lo animado y lo inerte se detiene en las imágenes que los pasajes parisinos proveen: “En los animados pasajes de los bulevares, como en los algo vacíos de la vieja *calle Saint-Denis*, se exponen paraguas y bastones en apretada filas: una falange de pomos multicolores. Son frecuentes los institutos de higiene, donde se ven gladiadores con fajas, mientras que los vendajes se ciñen alrededor de blancos vientres de maniquí. En las ventanas de las peluquerías se ve a las últimas mujeres con cabello largo, mostrando mechones profusamente ondulados: petrificados recorridos del cabello. Qué frágil se ve, al lado y arriba, la fábrica de las paredes: ¡papel maché en plena descomposición! [...]. Si una zapatería está junto a una confitería, sus cordones se parecen al regaliz. Sobre sellos y cajas de imprenta ruedan balduques y ovillos de seda. Desnudos torsos de muñecos con cabezas calvas esperan su pelo y su vestido. Verde rana y rojo coral, los peines nadan como en un acuario, las trompetas se vuelven conchas, las ocarinas pomos de

tierra seca, desprovista de posibilidad de salvación” (Veronese en Dubatti, 1997: 15). La imagen de *inquietud petrificada* es el resultado del montaje de lo orgánico y lo inorgánico, de lo animado y lo inerte, de lo vivo y lo muerto que Veronese ensaya en sus obras. Se trata de una imagen que condensa un contenido de experiencia que escapa al procesamiento consciente: la caída de lo humano en lo objetual, la reducción de los sujetos a objetos antropomórficos, su desplazamiento de una existencia idealista hacia una existencia corrompida por los objetos. En este sentido, constituye “la imagen primaria que aparece reiteradamente” en sus “objetos creados”, la imagen generadora de su “mitología íntima” (Veronese, 1996: 309).

Como los personajes de Monti, los personajes de Veronese se encuentran *tête a tête* con la vida de las cosas y dejan que esta imprima su huella en ellos con independencia de la razón. Solo que en este autor la impresión de la huella objetual en los sujetos coincide con la traducción dramática del procedimiento de la manipulación desarrollado por el teatro de objetos. En su interés por mostrar a los personajes en esa “tierra seca, desprovista de salvación”, Veronese los ubica en el punto en el que Monti había dejado a los suyos: en la frontera que separa al cuerpo animado del cuerpo inerte. Si en Monti la percepción del “pequeño cadáver” llevaba al reconocimiento de la transitoriedad como contenido de la *verdadera experiencia*, en Veronese, la percepción de la *inquietud petrificada* lleva al reconocimiento de una “existencia corrompida por los objetos” como contenido de la *verdadera experiencia*. Tanto la transitoriedad como la existencia corrompida por los objetos son indisolubles de las *imágenes dialécticas de lo animado y lo inerte*.

Si la especificidad de la escritura dramática de Veronese se encuentra en las posibilidades que la manipulación ofrece en tanto matriz de una teatralidad periférica orientada a la percepción de la existencia corrompida, habrá que ver de qué manera opera esta matriz en los textos dramáticos. Dado que consideramos que la diversidad textual que la crítica recurrentemente señala como un rasgo específico de la dramaturgia de este autor es en realidad la consecuencia del modo en que funciona la operación manipuladora en diferentes momentos de su producción, antes de introducirnos en el análisis de las obras, haremos un breve recorrido por las diversas aproximaciones

paraguas, al alpiste en las cubetas de la cámara oscura” (Benjamin, 2014: 864). Para Benjamin, es esa misma energía detenida en los pasajes la que alimenta el imaginario baudeleriano: “la imagen de *inquietud petrificada* es por lo demás la formulación de la imagen baudeleriana de la vida que no conoce desarrollo alguno” (2013: 336) en la medida en que desde su intuición alegórica alcanza a ver, como en la prostituta, “la vida que significa muerte” (Benjamin, 2013: 344).

críticas. Por otra parte, en la medida en que entendemos que esa matriz de teatralidad deriva de las experimentaciones que el Periférico de Objetos desarrolla en torno a la manipulación como expresión de la relación del sujeto con el objeto, analizaremos también los grandes rasgos de esa propuesta estética.

1. Aproximaciones críticas a la dramaturgia veronesa

Dado que los abordajes críticos ven sólo parcialmente la expresión de una existencia corrompida en las obras de Veronese, la imagen de “inquietud petrificada” desde la que se despliega su poética se pierde en explicaciones que se centran en el entrecruzamiento de procedimientos absurdistas y elementos posmodernos, en la experimentación textual y la autorreferencialidad y en la presencia de nuevo fundamento de valor asociado a la posmodernidad y al llamado “canon de la multiplicidad”.

Para Osvaldo Pellettieri (2000: 20), en la dramaturgia de Veronese los procedimientos absurdistas se entrecruzan con aspectos asociados al paradigma del pensamiento posmoderno “tales como la desaparición de las identidades y la ruptura de las fronteras entre ficción y realidad” que en los textos se traducen en “la metateatralidad y la ruptura del verosímil psicológico para la representación de los personajes”. De esta forma, se entiende que el teatro de Veronese, como el de otros autores del período, pone en evidencia la crisis de sentido que atraviesa “nuestra posmodernidad indigente” (Dotti, 1993:3-8), condición que determina su inclusión dentro del “teatro de la desintegración”. Es evidente que para Pellettieri el único sentido válido es el que viene de la conciencia subjetiva, es decir, el que tiene como principios la identidad, la totalidad y la causalidad. Por eso afirma que el teatro de Veronese evita “reflexionar en torno a los problemas que está acarreado al teatro y a la sociedad argentina el agotamiento del modernismo, del ‘arte por el arte’, del teatro comunitario” (Pellettieri, 2000: 20), porque piensa la relación de este teatro con la realidad solo en los términos de esos principios. Desde una perspectiva crítica que parte del supuesto de que sin una representación consciente no hay objeto y sin la posibilidad de comparar la idea del objeto con el objeto en sí no hay criterio de verdad que dé cuenta del sentido, el teatro de Veronese no puede ser otra cosa que la desaparición de la verdad del objeto que esa representación expresaba. Pellettieri concluye que este teatro “no está preocupado por recuperar aspectos del teatro moderno” (1998: 160), porque para él esos

aspectos se limitan a la representación de una realidad que existe por afuera del lenguaje dramático. Sin embargo Veronese, como otros autores que junto con él son incluidos por esta perspectiva crítica dentro del “teatro de la desintegración”, recupera aspectos del teatro moderno que escapan a la identificación idealista entre la conciencia subjetiva y la verdad del objeto. En este sentido, busca la verdad del objeto, en la constitución misma del lenguaje dramático y no en la referencialidad de una existencia exterior a él. Esta búsqueda está en el centro de los debates en torno a las posibilidades de un teatro materialista.

Partiendo de la propuesta de Pellettieri, Martín Rodríguez observa que en los textos de Veronese se produce un desplazamiento hacia principios que, en efecto, llevan la mirada hacia una periferia inefable:

Veronese privilegia la connotación por sobre la denotación, la ruptura temporal por sobre la sucesión cronológica de los acontecimientos y la fragmentación y la pérdida de la identidad por sobre la idea del sujeto concebido como un todo armónico. Productor de una textualidad autorreflexiva, Veronese cuestiona la utopía del texto como una totalidad. En un mundo fragmentado y mediatizado, solo es posible crear ficciones que se refieran a dicha fragmentación, y únicamente una textualidad en crisis puede hablar de la crisis que el mundo contemporáneo atraviesa. Desaparecida la “verdad”, solo resta hablar de las “verdades”. Desaparecida la percepción de los objetos en su carácter integral, solo nos queda acomodarnos en su periferia, rozar su materialidad con una mirada múltiple, disociada y jamás encadenada a los significados últimos ni a las verdades absolutas (Rodríguez, 2000: 165).

Sin embargo, al asociar estos principios a la desaparición de los valores modernos, pierde de vista la posibilidad de explicar la dramaturgia de Veronese como el desplazamiento de una concepción idealista del lenguaje dramático hacia una concepción materialista. Ciertamente, la mirada veronesiana no se encadena “ni a significados últimos ni a verdades absolutas”, pero no porque “la verdad” y “la percepción integral de los objetos” hayan desaparecido provocando su disociación en lo múltiple, sino porque se han desplazado del devenir de la conciencia a la experiencia de no-ser-ya. En este sentido, “la ambigüedad, la fragmentación y la búsqueda de una identidad imposible, de un conocimiento inhallable” (162) que Rodríguez reconoce como los ejes de la textualidad de Veronese pueden explicarse como la suspensión del devenir de la existencia en *imágenes dialécticas de lo animado y lo inerte*.

En otros casos, si bien se reconoce el efecto crítico de la dramaturgia de Veronese, se lo reduce a una referencia tangencial e indirecta al contexto inmediato a partir del entrecruzamiento de los procedimientos absurdistas y la intertextualidad

posmoderna (Díaz y Libonatti, 2012: 259-260). De esta forma la “crisis de sentido” a la que hace referencia Pellettieri se resuelve en el interés por “mostrar en la escena lo que los discursos hegemónicos esconden”. [...] “De este modo, el mundo representado en la obra puede considerarse una representación metafórica de la violencia ejercida por la dictadura militar: hacia el interior sobre las identidades y los cuerpos; hacia el exterior, mediante un sistema represivo y violento” (Aisemberg y Libonatti, 2000: 84). Si el teatro de Veronese se sigue abordando desde las claves de lectura diseñadas para pensar las formas teatrales idealistas, solo podrá ser pensado como “representación metafórica” de la realidad inmediata, es decir, como “experiencia vivida” –la violencia de la dictadura. Este abordaje anula la posibilidad de pensar este teatro en relación con contenidos que el autor define como “obscenos”, “secos”, “inhumanos” y que escapan a ese modo de entender la relación del teatro con la realidad, es decir, impide pensarlo como la expresión de lo que llamamos la *verdadera experiencia*, que en Veronese está asociada a la manifestación de la existencia corrompida por los objetos, al saber no consciente de lo que ha sido y a la periferia de las formas relativamente estables.

También llama la atención de la crítica el modo en el que Veronese se sustrae a las formas canónicas del texto dramático. Consecuente con los cambios que en la escritura dramática introducen autores europeos como Heiner Müller, Peter Handke y Philippe Minyana, Veronese produce textos que, en efecto, escapan a la definición tradicional de “texto dramático”, mixturándose con géneros procedentes de la literatura, la ciencia y la filosofía. Dentro de esa mixtura, sobresale el monólogo respecto de la tradicional configuración dramática de diálogos y didascalias. Este cambio que se evidencia en buena parte de los textos dramáticos de Veronese es asociado por la crítica a la expresión de la crisis del sujeto en el teatro posmoderno, a la dislocación de los límites temporales y espaciales de la representación dramática y al control de la percepción del espectador por parte de los artistas (Trastoy, 1998: 175-183). El análisis que Beatriz Trastoy hace de los tres textos de Veronese que componen el espectáculo *Música rota*, dirigido por Rubén Szuchmacher en 1997, y de *Circonegro*, espectáculo del Periférico de Objetos sobre un texto de Veronese, destaca la asunción del monólogo como la pérdida de “toda referencia a la psicología de los personajes o a las circunstancias espacio-temporales que contextualizan la enunciación [...], así como toda postulación de orden metafísico o afán didáctico, característico del absurdismo y de la dramaturgia brechtiana, respectivamente” (Trastoy, 1998: 181). Desde nuestra perspectiva, el cuestionamiento a la noción moderna de sujeto en tanto unidad

psicológica y enunciativa es indisociable del cuestionamiento a los principios idealistas que construyen la relación del sujeto con las cosas, principios que son, en efecto, los que lo reducen a su representación consciente –es decir, a su psicología y a las circunstancias espacio-temporales que contextualizan la enunciación. La negatividad, la fragmentariedad y la discontinuidad se mantienen dentro de un rango de percepción moderna del sujeto: la *verdadera experiencia* en oposición a la *experiencia vivida*. A la idea de sujeto, basada en la psicología y en la situación de enunciación, Veronese opone una imagen de sujeto que no deja de ser moderna: la de una *inquietud petrificada* sostenida por la *dialéctica de lo animado y lo inerte*.

La particular configuración textual de Veronese es también entendida como la disolución de los componentes de las formas teatrales canónicas (Tarantuviez, 2005: 37-38). Sin querer ingresar de lleno en el debate entre una posición “logocéntrica” y una posición “escenocéntrica”, Susana Tarantuviez propone enfrentar las problemáticas que conlleva el estudio de sus textos dramáticos atendiendo a la noción de teatralidad, es decir a “lo escénico en potencia” que está presente en ellos. En este sentido, propone detenerse en la determinación genérica de una teatralidad intrínseca “provista por las imágenes que el escritor sitúa en un espacio escénico y que muchas veces están explicitadas en las didascalias”. El análisis de la producción dramaturgica de Daniel Veronese sería, entonces, el análisis de las formas diversas que la teatralidad adopta en sus textos. Desde esta perspectiva, los textos de Veronese publicados hasta el momento en el que Tarantuviez realiza su análisis pueden dividirse en dos grandes grupos: aquellos que “son obras teatrales en el sentido tradicional del término” y aquellos “genéricamente híbridos, pues no parecen (o quizás no sean) textos teatrales según los rasgos canónicos que los definirían como tales” (Tarantuviez, 2007: 35-39). Tarantuviez piensa, entonces, la ambigüedad genérica de los textos veronesianos en términos de disolución de las matrices de teatralidad canónica que preexisten a su representación escénica y que definen el texto teatral como tal. Desde su perspectiva, Veronese disuelve esa teatralidad canónica, que se sostiene tradicionalmente en los diálogos y las didascalias como componentes indisociables del texto teatral, en otras formas genéricas literarias en las que las matrices de representación están a medio definir: “no se trata de que los textos no posean instrucciones explícitas para la puesta en escena, sino que todo el texto parece ser una extensa didascalia donde se insertan los diálogos sin solución de continuidad” (Tarantuviez, 2005: 37). Tarantuviez puede afirmar esto porque, desde su análisis, las transformaciones que la escritura de Veronese trae aparejada se reducen

fundamentalmente a un desplazamiento en la modalidad enunciativa de las matrices de teatralidad (38-39). Para nosotros ese desplazamiento está subordinado al reconocimiento de la manipulación como matriz de teatralidad en la que, como veremos más adelante, tiene un lugar central la búsqueda de una configuración emblemática en la que texto y escena se articulan en una composición alegórica que cifra la “existencia corrompida” como contenido de experiencia.

Finalmente, cuando Jorge Dubatti define la dramaturgia de Veronese como ejemplo de “‘la conquista de la diversidad’, rasgo típico de las grandes metrópolis en la era posmoderna” que se desarrolla “a través de una producción heterogénea tanto formal como temáticamente” (Dubatti, 2008: 36), ubica la especificidad de este teatro en la frontera entre un “fundamento de valor” moderno asentado en la unidad de sentido y “un fundamento de valor” posmoderno que tiene como base la multiplicidad de regímenes de experiencia. Para este crítico, en Veronese se agrupan los problemas del “giro lingüístico”, la “disolución de las grandes narrativas” y “la muerte de la historia”, con una “poética de lo mínimo” y una “poética de lo obscuro” en las que los objetos adquieren protagonismo. Sin embargo, el crítico no alcanza a dar cuenta de la dimensión que los objetos tienen en el teatro de Veronese.

Las posibilidades expresivas de este fundamento de valor “posmoderno” basado en la multiplicidad que Dubatti releva en la textualidad veronesiana están subordinadas, a nuestro entender, a una concepción materialista del lenguaje dramático cuyos principios son la negatividad, la fragmentariedad y la discontinuidad del mundo material en una imagen estética⁹⁸. La imagen, opuesta a la idea, resulta el modo de expresión de una existencia subjetiva que se hace visible –de manera precaria e inestable- en el momento de su caída hacia lo objetual, es decir, hacia una zona en la que los mecanismos representacionales de la conciencia subjetiva no pueden acceder. La imagen de *inquietud petrificada* que nuestra lectura coloca en el centro de la producción de sentido veronesiana es consecuencia de la sustracción a esos mecanismos y los *Automandamientos* que Veronese enuncia pueden ser entendidos como la preceptiva que rige esa sustracción.

⁹⁸ Si bien, como a muchos dramaturgos de los noventa, la noción de “imagen” que introduce Monti le llega a Veronese mediada por el trabajo formador de Mauricio Kartun, es notable que, a diferencia de su maestro, no la entienda solo como generadora de una idea sino también, a la manera de Monti, como generadora de una percepción que excede a la conciencia. En este sentido entendemos que los rasgos distintivos que su dramaturgia adquiere en el diálogo con el teatro de objetos responden a una noción de imagen que coincide con la concepción que esta tiene en el teatro de Ricardo Monti en general y en relación con la dialéctica de lo animado y de lo inerte en particular.

Si la dramaturgia de Veronese recupera procedimientos del teatro del absurdo y los conjuga con elementos que remiten al pensamiento posmoderno, es necesario remarcar que esa conjunción se encuentra subordinada a una escritura capaz de expresar los contenidos de una existencia humana que es adyacente a la conciencia y que se nutre de la interacción dialéctica de los sujetos con los objetos. Veronese profundiza ese territorio inestable de experiencia que solo puede ser expresado como la detención del devenir eterno de la conciencia en la precariedad de los objetos. Ese es el secreto que, en sus palabras, guarda para el espectador:

Si elaboro un discurso Equis puedo entretener (o no). Si le sumo mi secreto personal que aparece y desaparece como un oleaje en la percepción del espectador puedo decir que estoy comenzando a crear una máquina poética. Algo que se vela y se devela casi al unísono, imprimiré al espectador. Su raciocinio se alertará. Jugar con el sentido del texto y con la aparición del secreto. Jugar quiere decir engañar, lisa y llanamente. Cuando el espectador se ha estirado en su butaca pensando que ya ha entendido y que comprende el juego... alterarlo. Cambiarle las leyes del juego. Comenzar a desnudar el juego. O a tapanlo. Quizás sea también momento para mostrar esa virtud de la cual nos sentimos tan orgullosos. O quizás se trate de que nunca se entere de qué se trata el juego que estamos jugando frente a sus ojos. Todo el mundo espera “la idea” o al menos “una idea clara”. Romper la expectativa. Desarmar la cebolla. Volver a armarla. Hacer desaparecer sus capas. Encontrar los trucos de engaño para que la máquina se ponga en funcionamiento y no se detenga. No detener la máquina no significa que se deba siempre estar en movimiento. La máquina tiene que ver más con la percepción del espectador que con nuestra percepción del tiempo y del espacio. Pensemos que el señor/a de la butaca ve, escucha, piensa, desconfía, decodifica, trata de adelantarse a los acontecimientos, de encontrar referencias en todo ese conjunto de expresiones que soy yo con mi cuerpo, mi voz, mi vestuario, mis objetos, mi música, pero con mis silencios y mis inmovilidades también. Recuerden que el grito se escucha mejor en el silencio. Una mano apuntando a la cara de un actor durante interminables minutos produce más tensión que el disparo. Manejar el suspenso para que florezca la necesidad de saber algo que aún no se sabe. Así se lleva a un espectador de las narices hacia el final (Veronese, 2007).

Si bien en esta cita resuenan ecos deleuzianos (la máquina) y derrideanos (las capas de la cebolla) que remiten a la posmodernidad, lo cierto es que estos se subordinan a una detención que está determinada por “el grito” y “el gesto” distanciador –“una mano apuntando a la cara de un actor durante interminables minutos produce más tensión que el disparo”. Esa detención es para Veronese, como para Monti, la condición de posibilidad para que “florezca la necesidad de saber algo que aún no se sabe”. En este sentido, no es ni la multiplicidad ni la deconstrucción sino el distanciamiento el que le da sentido a la máquina poética veronesiana y los textos dramáticos de Veronese son máquinas poéticas de la manipulación. Por eso, los distintos aspectos del sistema

periférico con el que Ana Alvarado y él sistematizan el funcionamiento del objeto en el espacio escénico explican también el funcionamiento de los personajes de su dramaturgia. La subjetividad de estos está, en efecto, cimentada en la *dialéctica de lo animado y lo inerte* inherente al procedimiento de la manipulación. La búsqueda de una expresividad periférica tiene el mismo punto de partida para el personaje-muñeco que para el personaje-actor: el distanciamiento.

Se oscurece nuestro entendimiento, pero como contrapartida los contornos del objeto se delimitan más claramente. Se produjo intensificación de su nitidez, de su fuerza. Como si su nuevo estado le permitiera hacerse cargo de una actitud nueva. Como si algo hubiera despertado un punto esencial de confluencia de fuerzas, hasta ahora escondidas o dormidas en su interior (Alvarado, 2009: 53-54)

En su extrañamiento, los personajes de Veronese se encuentran a medio camino entre la carnalidad y la cosidad, entre el ser vivo y el cadáver; esta condición la sintetiza muy bien otro integrante fundador del Periférico de Objetos, Emilio García Whebi: “son en apariencia normales, como cualquiera de nosotros en la vida, y por dentro repletos de gusanos” (citado en Dubatti, 2006: 30). Por eso su desplazamiento carece de naturalidad y fluidez, porque obedece a una dinámica que alterna inmovilidad y movilidad, inercia y animación. La intensidad dramática de los textos de Veronese proviene del encuentro de las fuerzas externas presentes en lo animado y la tensión interna latente en lo inerte. En este sentido, la dinámica de los personajes se rige por la intensidad y la velocidad de sus movimientos del mismo modo que en el teatro del Periférico de Objetos. De ahí que sea fundamental detenernos en la producción de este grupo, antes de abordar la dramaturgia de Veronese en el marco de la *estética de lo inefable*.

2. *El Periférico de Objetos: manipulación y alegoría*

En 1989, Daniel Veronese, Emilio García Whebi, Ana Alvarado y Paula Nátoli, integrantes del grupo de títeres del Teatro General San Martín, deciden comenzar un trabajo grupal, que en principio podría describirse como de exploración en el campo de los espectáculos de títeres para adultos. Inicialmente, las expectativas del grupo se orientaban a la transformación estética del teatro de objetos que, para ese momento, era prácticamente inexistente fuera del circuito infantil. Es evidente que el grupo creía en la potencia expresiva de los objetos y buscaba extender sus límites más allá de las posibilidades que el trabajo en la institución oficial les permitía.

Según se lee en las reseñas de la época, su primer espectáculo, *Ubu rey* (1990), deja desconcertado a un público desprevenido que asociaba los títeres al desarrollo de temáticas candorosas y sus procedimientos a la construcción de un universo maravilloso. Lo interesante es que en el camino por descubrir lo que los objetos encierran, aparece como aspecto fundamental de la experimentación la relación que estos establecen con los sujetos. Si la idea era desplegar al máximo el potencial estético del objeto, se hacía necesario atender a que esa potencialidad tenía su contracara en el sujeto que lo manipulaba. Por eso, el segundo de sus espectáculos, *Variaciones sobre B...* (1991), podría definirse como el intento de trasladar la relación existencialista entre el hombre y la fuerza superior que lo lleve a la acción –de la que teatro de Beckett es una de las expresiones más acabadas- al universo del objeto y su manipulador:

En “Variaciones sobre B.” nace uno de los componentes característicos de El Periférico: la relación manipulador-objeto. A partir de estos personajes (los “cirujanos” que someten a J. a las diversas pruebas, así como los dos clochards ciegos que “representan” esperpénticamente los avatares del Primer Amor) se crea la dialéctica que será axial en el discurso del grupo. Esta relación sujeto-objeto se transforma en discurso político: estamos en los comienzos de los 90, la democracia (iniciada en 1983 después de 8 años de masacre militar) empieza a mostrar su falso rostro, y, en lo intestino de El Periférico, se traza el arco que condensa la realidad política. La relación “sujeto-objeto” nada tiene que envidiarle a la relación “estado-sociedad” en la Argentina de los 90. Los “cirujanos-sometedores” y los patéticos ciegos mendigos de El Periférico son sucedáneos del poder político (Tantanian, 2002)

En las afirmaciones de Alejandro Tantanian se cifra el valor político del procedimiento de la manipulación. El sistema objetual que el Periférico desarrolla se articula en torno a un principio que reproduce de manera crítica los modos en los que la política piensa las relaciones entre el estado y la sociedad en la Argentina de la década del noventa. Así, sujeto y objeto se vuelven los polos de una relación que requiere abrir la escena para desplegarse en todas sus posibilidades. Se ilumina entonces una zona nueva de expresión, una periferia ambigua cuyo centro inestable y precario se ubica en la tensión entre lo animado y lo inerte: “Nada se resuelve. Ambas partes se interrogan, deben hacerlo para abarcar y compartir equitativamente el nuevo territorio creado” (Alvarado, 2009: 46). Del mismo modo en que el manipulador prolonga el movimiento en el objeto manipulado, el objeto proyecta su inercia en el sujeto. De esta forma, la aparición del muñeco y su manipulador en la escena implica no solo la disolución del personaje como ente psicológico sino también la configuración de su subjetividad a partir del montaje dialéctico de las fuerzas de lo animado y lo inerte. En su segunda obra, el grupo

abandona definitivamente todos los recursos que remitían a una existencia mágica del muñeco y se orienta de lleno a la exploración del “nuevo territorio creado” por la manipulación. En ese territorio el sentido elude la coincidencia del objeto con el pensamiento del sujeto, se ubica en el punto exacto en el que esa coincidencia es negada:

La utilización de los objetos. Por el tratamiento de las identidades beckettianas se suele preguntar cómo podría haber objetos trascendentes alrededor de esos personajes. Sin embargo, los hay y son objetos elevados a categorías de cierta vitalidad, (entiéndase el nivel de ese rango de vida). El individuo beckettiano –del mismo modo que en nuestro proceso de manipulación- parece no poder discernir dónde termina su cuerpo y dónde empieza realmente su objeto. Los objetos, entonces, funcionando como verdaderas prótesis. Hay perversión en esos objetos que permiten comunicar y examinar el mundo: bicicletas, bolsos, valijas, paraguas, sillas de rueda, mecedoras, escaleras. Cambio de su funcionalidad permanente. Cosificación material del sujeto. Cosificación de los personajes (Veronese, 1999/2000).

El objeto entonces es parte constitutiva de la subjetividad: no es algo sobre lo cual el sujeto pueda expedirse conscientemente, puesto que éste “parece no poder discernir donde termina su cuerpo y donde empieza su objeto”. En este sentido, el Periférico de Objetos abre el universo beckettiano en una dirección que transmuta el planteo de lo absurdo de la existencia en una exploración de las relaciones materiales entre el sujeto y el objeto. El procedimiento de la manipulación vuelve con particular interés sobre la tensión que trae aparejada el muñeco como objeto histórico- cultural, es decir, como modelo de la existencia humana:

El muñeco que se mueve, el autómatas de cuerda, provoca inevitablemente una doble relación: en la comparación con el muñeco inmóvil se activan los rasgos de la asentada naturalidad: es menos muñeco y más ser humana; pero en la comparación con el hombre vivo se presentan con más fuerza la convencionalidad y la no naturalidad. El sentimiento de no naturalidad de los movimientos discontinuos y en forma de saltos surge precisamente al mirar al muñeco de cuerda o a la marioneta, mientras el muñeco inmóvil cuyo movimiento nos figuramos, no provoca ese sentimiento. Eso es particularmente patente en lo que respecta a la expresión del rostro: el muñeco inmóvil no nos sorprende con la inmovilidad de sus rasgos, pero tan pronto se pone en movimiento mediante un mecanismo interno, es como si su rostro se petrificara. La posibilidad de comparar con el ser viviente aumenta la apariencia muerta del muñeco. Esto le da un nuevo sentido a la vieja oposición de lo vivo y lo muerto.

[...] Así pues, en nuestra conciencia cultural se formaron como dos caras del muñeco: una atrae al mundo acogedor de la infancia, la otra se asocia con la pseudo vida, el movimiento muerto, la muerte que se finge vida. La primera mira su propio reflejo en el mundo del folclor, del cuento maravilloso popular, de lo primitivo; el segundo

recuerda la civilización de las máquinas, la alienación, el fenómeno del doble (Lotman, 2000: 99-100).

Atendiendo a lo que Iuri Lotman señala respecto del muñeco como objeto cultural que deviene objeto artístico, podemos definir la manipulación como el proceso dialéctico que, fundado en el principio de contradicción entre el universo de lo animado y el universo de lo inerte —entre el universo de lo vivo y el universo de lo muerto— permite asociar la subjetividad del personaje a una imagen de *inquietud petrificada*:

El movimiento al que es sometido el objeto es lo que sugiere que lo que se ve es la “casi vida” del objeto ya que, obviamente, a pesar de ser capaz de accionar en la escena, su vida no es más que una proyección de la imaginación humana. Es un objeto queriendo ser un ser vivo, transformándose en personaje. Su papel es el de un ser vivo, pero limitado por la materia muerta que lo constituye. Es en esta contradicción en donde reside su encanto, en ese lugar donde entran en contacto la materia y el espíritu.

[...] En este tipo de teatro, el objeto real, físico, artificial, irracional, encontrado, construido, perturbado o interpretado es sometido a una acción, a un procedimiento frente al público, por un sujeto (su manipulador) que acciona sobre este objeto de tal modo que no es posible asegurar dónde termina uno y comienza otro (Alvarado, 2009: 43).

Como se desprende de las afirmaciones de Alvarado, en tanto mecanismo que transforma el “objeto encontrado” en personaje, la manipulación es un modo de subjetivación de los personajes cuya forma escénica es la *dialéctica de lo animado y lo inerte*. Para fines de la década, del noventa Veronese ve con claridad el lugar al que los ha llevado la experimentación con los objetos: “se trata, entonces, para nosotros, de explorar territorios desconocidos de la experiencia humana” (Veronese, 1999/2000). Esos territorios se corresponden con la existencia corrompida por los objetos que se hace visible apenas comienzan a operar en el sujeto las fuerzas de lo animado y lo inerte.

Por eso, en sus espectáculos, el conocimiento del mundo construido a partir del principio de identidad entre pensamiento del sujeto y realidad del objeto es atacado directamente. Lo que el Periférico de Objetos construye meticulosamente es precisamente lo contrario: la inadecuación del ser del objeto a la conciencia subjetiva. El universo objetual que el grupo rescata de la basura cultural pone en crisis la creencia de que la racionalidad alcanza a desarrollar de manera autónoma el concepto de realidad y la realidad misma; se trata de un universo que pierde todo contacto con la razón en tanto organizadora de la existencia. Si esa identidad entre razón y realidad que, junto con la totalidad y la causalidad, funciona como principio del proceso de modernización

teatral argentino había comenzado a cuestionarse en la década del setenta con el teatro de Ricardo Monti, el Periférico de Objetos asume ese cuestionamiento trayendo a la escena la existencia corrompida de los objetos. Estos cobran protagonismo cuando la realidad no puede identificarse con los conceptos racionales, universales, “como habían pretendido los idealistas” (Buck-Morss, 2011: 181).

En efecto, los objetos que componen la escena de los espectáculos de este grupo pueden ser definidos como una existencia corrompida que se enfrenta al sujeto de “manera opaca e inexplicable”. Desde esta perspectiva, la realidad no puede ser aceptada sin más como lo “dado” naturalmente en la inmediatez de la existencia; así, el conocimiento respecto de los fenómenos naturales, sociales, culturales e históricos se corresponde con un trabajo estético que sitúa al sujeto en su relación dialéctica con el objeto. Si lo que distingue a la propuesta del grupo es la manera de construir fenómenos escénicos desde la manipulación de objetos marginales y efímeros, esta se vuelve un recurso que les permite abordar la subjetividad desde los puntos extremos de la vida y la muerte. *El hombre de arena* (1992) es, quizás, el espectáculo que, paradójicamente, en su oscuridad, muestra más nítidamente esta operación. Allí el relato de E.T.A Hoffman se escenifica desde lo más insignificante culturalmente, desde lo más obscuro y degradado: una caja llena de tierra y unos muñecos a los que le falta la “tapa de la cabeza”⁹⁹; la práctica de la manipulación hace de lo animado y lo inerte los extremos de un único mecanismo que escapa a cualquier racionalización y que es a un tiempo vital y fúnebre. Del entierro y desentierro de los muñecos en la caja de tierra, de la tierra invadiendo el interior de la sala, del uso de barbijos como condición de posibilidad de la expectación, se deduce que, de aquí en más, los espectáculos del grupo se orientarán a expresar esa existencia corrompida que desde la periferia de los objetos empieza a hacerse visible.

Cámara Gesell {1993} [1994] (1997) es, en efecto, el espectáculo en el que el Periférico de Objetos aborda más claramente la subjetividad a partir de la relación dialéctica de los extremos de la existencia humana. Por un lado, nos encontramos de lleno con el deseo de Tomás que, como señala Veronese, tiene como punto de partida la producción de una realidad alternativa a lo dado, periférica: “Tomás, un niño que se siente impulsado a abandonar su familia ya que *considera que sus padres no son esos*

⁹⁹ Los muñecos incompletos, sin la parte superior de la cabeza, muchas veces sin ojos, son la imagen emblemática del Periférico de Objetos. Aparecen reproducidos en el registro fotográfico de los espectáculos, en los programas y afiches de las puestas y, a nuestro entender, constituyen la condensación de lo que llamamos “existencia corrompida”.

con los que vive. Que sus verdaderos padres, los que el merece, ya vendrán a buscarlo” (Veronese, 1999/2000). De esta forma, el niño es sustraído de una realidad no deseada e incorporado a otra en la que finalmente se reconocen los mismos componentes de la escena familiar inicial. Detrás de cada uno de los personajes que aparecen, siempre está el reconocimiento de la madre, el padre, el hermano, la amiga, es decir los constituyentes de “la cálida escena del núcleo familiar”.

Subyace al deseo de Tomás una lógica que no puede explicarse más que como la relación dialéctica entre las fuerzas de lo animado y de lo inerte. En efecto, desde un principio los vínculos familiares se definen a partir de la lógica de la manipulación como una serie de movimientos “potenciales” modelados para la materia inerte: Tomás es ubicado en el seno “familiar” de un sistema de objetos:

Tomás a un costado de la mesa.

Su madre primera es quien *tocaría* con extender la mano derecha hacia adelante.

Si quisiera tocar a su padre primero, en cambio, tendría que desplazar la mano izquierda hacia el costado, y luego hacia abajo.

A su hermano, si estuviese en la escena, *lo tocaría* sin necesidad de moverse de su lugar. Con solo cerrar los dedos de la mano. (Veronese, 1997: 183). [*El subrayado es nuestro*]

Al asumir la manipulación de la materia inerte como principio constructivo, el texto que Veronese escribe para este espectáculo del Periférico de Objetos propone una forma de relación con la escena que se acerca más a la composición de una imagen emblemática del deseo de Tomás que a la representación de una acción dramática movida por ese deseo. El texto enunciado por una voz en off se asemeja, en efecto, a un informe científico; sin embargo, la preponderancia del modo condicional no permite afirmar de manera contundente que el texto sea la narración objetiva del caso representado en la escena (Sagaseta, 1996: 79-80). Para nosotros, el texto de *Cámara Gesell* funciona como una inscripción o sentencia que se vincula con la escena de manera enigmática. Como las inscripciones de la emblemática, como las sentencias de los dramas barrocos a los que alude Benjamin, el texto dramático es un componente más en la configuración de una imagen que se presenta como una suerte de jeroglífico para el espectador, al igual que los monólogos de *Asunción* y *Apocalipsis mañana*, de Monti. El texto enunciado por una voz *en off* sirve a la composición negativa, fragmentaria y discontinua del espectáculo: es “un corte obligado en el que la acción, continuamente transformada, se inserta de un modo abrupto a fin de mostrarse allí como tema emblemático” (Benjamin, *Trauerspiel*, 2012: 242). A partir de *Cámara Gesell* queda

claro que lo que caracteriza al teatro del Periférico de Objetos es lo que Benjamin ha llamado “el ritmo intermitente de un continuo detenerse, de un abrupto cambiar de rumbo y de un nuevo quedarse petrificado” (Benjamin, *Trauerspiel* 2012: 242) en el que la materia inerte manipulada funciona como emblema de la existencia humana.

En el texto dramático, la manipulación aparece, por un lado, subrayando el carácter objetual de los personajes a partir de expresiones como las que siguen: “Tomás observa *la gris estampa* de sus padres, *gélidos*, desconsolados ante *la visión de un objeto ordinario* que les recuerda al hijo perdido”, “el padre segundo, aprovechando la ausencia de la madre segunda *intenta reemplazarla* por una mujer desconocida que llega de la calle...”, “en esta escena, el actor que personifica a Tomás es reemplazado por un objeto, ya que debe ser víctima de algunas vejaciones y abusos por parte del personal”. Por otro lado, remarcando la condicionalidad de las acciones y las identidades de los personajes que, sostenidamente, son tratados como componentes de un sistema objetual, es decir que actúan un rol en la medida en que la manipulación los dota de una subjetividad en estado potencial –reforzada en el uso de: “pero, cuando eso sucede, su esposo *parece besarla y decirle...*”, “Tomás *descubre la posibilidad* de tener una nueva familia”, “las alegrías que *deberían producirle* los juegos con su nuevo hermano, poco a poco *comienzan a transformarse* en una terrible, lacerante tristeza que lo acompañará durante todo el día”, “¿Es todo esto, para Tomás, la revelación de que no *debía haberse* fugado de su primer hogar?”, “Lo que *podía haber sido* una fiesta de reconciliación...”, “Tomás *trata ingenuamente* de revivirlos”, “si los observamos bien, sí *podrían confundirse* dolorosamente con su padre segundo y su madre segunda, *sin ninguna duda*”, “y esos numerosos pacientes a la espera de su momento de suplicio *parecen no poder estar más alejados de la puerta* de entrada al consultorio... como si eso *los pudiera librar* de ser atendidos”, “visitado por una asistente social del presidio, que *parece querer salvarlo* de semejante trance indagando sobre su infancia”, “pero Tomás *parece haber perdido* toda confianza en ella”, “uno de ellos es, podemos verlo, *terriblemente parecido* al dentista y a uno de los policías y tal vez *podríamos confundirlo* con el padre segundo...” “¿cómo se llama? *Parece preguntarle* el personaje que se encuentra frente a él en ese momento”, “Mamá... *diría* Tomás *si pudiera hablar*”, “‘Estás terminado’ escucha que le dice *un personaje idéntico a su hermano*, sonriendo justicieramente [...]. Y Tomás *no entiende por qué* sonrío” (Veronese, 1997: 183-190 [el subrayado es nuestro]).

De esta forma, la manipulación como procedimiento escénico pero también como procedimiento dramático pone de manifiesto la potencialidad de una realidad “periférica” que es indisoluble del fenómeno que Benjamin, citando a Huysmans, señala en relación con los muñecos y los autómatas: que estos no solo son copias de la existencia humana, sino que también, al igual que las máquinas de la era industrial, son modelos de una existencia que evoca en la materia inerte los deseos de belleza, de modernidad, de progreso:

Cuan superiores a las apagadas estatuas de Venus, esos maniqués tan vivos de los costureros; cuánto más insinuantes esos bustos acolchados cuya visión evoca amplias ensoñaciones: ensoñaciones libertinas, frente a cabezas efébricas y peor podadas; ensoñaciones caritativas, frente a las viejas ubres encogidas por la clorosis o hinchadas por la grasa; porque se piensa en las infelices que... sienten la indiferencia próxima del marido, la inminente deserción del mantenedor, el desarme final de los encantos que le permitían vencer en esas batallas necesarias que libraban con el monedero contraído del hombre (Benjamin, 2013b: 702-703).

El contraste que esta cita propone entre las estatuas de Venus –se refiere a las que se encuentran en las cuevas del Museo del Louvre- y los bustos de mujer de “una tienda de la calle Legendre, en Batignolles” (Benjamin, 2013: 702) bien podría servir de ejemplo para la distinción que Benjamin hace entre símbolo y alegoría. Mientras en los bustos de mármol del museo la decadencia se transfigura fugazmente en eternidad, en los fragmentarios torsos femeninos que sirven de modelo en los talleres de costura la transitoriedad se abre a los ojos del observador como “un paisaje primigenio petrificado” (Benjamin, *Trauerspiel*, 2012: 208-209) en el que quedan fijados los esfuerzos de la humanidad para evitar su constante caída hacia lo inerte. En este sentido, la manipulación posee en la construcción del personaje de Tomás la misma función que en la construcción de los personajes de *Marathon* tiene el mandato de no dejar de bailar: mostrar la insistencia del ser humano en ir tras el deseo de algo que podría no existir. De esta forma, queda claro que en *Cámara Gesell* la manipulación, en tanto relación dialéctica de las fuerzas de lo animado y lo inerte, es el procedimiento más efectivo para expresar la experiencia inefable que subyace al deseo de Tomás de sustraerse a su familia, su único deseo.

El espectáculo que sigue a *Cámara Gesell* constituye un hito en la escena argentina de finales del siglo XX: el *Periférico de Objetos* pone en escena *Máquina Hamlet*. Este texto de Heiner Müller, escrito en 1977 y estrenado en Alemania recién en 1988, asume un modo de expresión alegórico que muestra la historia de Europa y la

propia biografía del autor en tanto existencia corrompida. En esta obra, más que la modalidad deconstructiva que conceptualiza Derrida, nos encontramos con el carácter destructivo que Benjamin describe en detalle. Que Müller tome de su maestro Bertolt Brecht fundamentalmente este carácter, lo prueba la forma en la que el mismo define su modo de producir: “Mi interés principal cuando escribo teatro es destruir cosas” (Müller, 1996: 159). Que ese carácter de la dramaturgia de Müller pueda asociarse a lo que Benjamin define como un modo de expresión alegórico, está sintetizado en el impulso mülleriano de “reducir las cosas a su esqueleto, arrancándole la carne y la superficie” (Müller, 1996: 159). Se trata, una vez, más de la expresión de lo que se extingue; el esqueleto no es tanto la estructura sino el despojo de un mundo en proceso de putrefacción:

Yo fui Hamlet. De pie a orillas del mar hablaba con la rompiente, BLA, BLA,BLA, a mis espaldas las ruinas de Europa. Las campanas anuncian exequias oficiales, asesino y viuda una misma pareja, en paso de marcha detrás del alto cadáver los consejeros llorando al ritmo de una pena mal paga DE QUIEN ES EL CUERPO/EN EL COCHE DEL FÉRETRO/POR QUIÉN TANTO LLANTO Y GEMIDO/POR QUIÉN/ES EL CADÁVER DE UN HOMBRE GENEROSO EN LIMOSNAS el pueblo en posición de firme, fruto de su arte de gobernar/ ESTE ERA UN HOMBRE QUE SOLO SABÍA TOMAR TODO DE TODOS. Paré la marcha fúnebre, clavé mi espada en el féretro, se rompió la cuchilla, con la punta rota abrí el ataúd y repartí al progenitor muerto CARNE QUE LLAMA A LA CARNE entre los miserables. El luto se transformó en júbilo, el júbilo en chasquido de hambrientas mandíbulas, sobre el féretro vacío el asesino se montó a la viuda TE AYUDO TÍO LAS PIERNAS BIEN ABIERTAS MADRE me tiré en el piso y escuché que el mundo giraba al compás de su putrefacción (Müller Traducido por Gabriela Massuh para la puesta del Periférico de Objetos).

El esqueleto de Hamlet deambula por la costa, delante de las ruinas de Europa. Se cruza con el cortejo fúnebre que acompaña al cuerpo del padre muerto. Abre el Ataúd y reparte los restos entre los miserables. El féretro vacío sirve de lecho amoroso al asesino y a la viuda. Hamlet, símbolo del hombre moderno, percibe el mundo en su putrefacción. Podemos decir que la obra se inicia con el emblema de la modernidad europea. En la construcción de ese emblema, Müller utiliza elementos fragmentarios de la alegoría barroca: el esqueleto, la ruina, el féretro, el cuerpo desmembrado, la putrefacción. Es evidente que, como en los emblemas y *Trauerspiele* que analiza Benjamin, en la “naturaleza caída” se imprime el acontecer histórico como eterna transitoriedad. Para entender en toda su dimensión el lugar que *Máquina Hamlet* ocupa en la producción del Periférico de Objetos, es necesario advertir que es el emblema

moderno que Müller despliega en cinco actos lo que el grupo primero fragmenta y luego combina en un nuevo montaje en busca del emblema de la modernidad argentina. En este sentido, resulta interesante detenerse en la reflexión que respecto de ese proceso creativo realiza Alejandro Tantanian, quien se incorpora al grupo como actor-manipulador en este proyecto:

Lo que hicimos con Dieter Welke, un dramaturgista alemán especialista en la obra de Müller, quien vino especialmente a colaborar en el proceso de montaje, fue un trabajo de deconstrucción del texto original. Estuvimos tres semanas haciendo un trabajo de mesa. La idea fue partir del texto de Müller, tratar de entenderlo y desglosarlo en una suerte de listado de unidades mínimas. El texto quedó dividido entonces en cuarenta unidades. Esas unidades estaban dadas por un eje temático. A cada unidad le asignamos un título. Una vez hecho esto, traspasábamos esas unidades a ciertas imágenes que tuvieran que ver con la realidad argentina. El proceso de montaje decantó así en una suerte de listado de una determinada cantidad de imágenes que aludían al título de cada una de las unidades, a los ejes temáticos de las mismas y por ende a ciertas zonas del texto.

En la superficie de ese trabajo dramático había una imagen vinculada a lo argentino. No necesariamente siempre relacionado con lo político, pero sí con nuestra realidad en ese momento como grupo, como artistas del medio teatral en Buenos Aires, como personas de determinada edad, sexo, clase social, etc. Por lo que la realidad argentina, y también nuestra situación como grupo de artistas, trabajando en las condiciones en que lo hacíamos, formaban parte del entramado de la puesta. Este listado que elaboramos implicó un anclaje en nuestra propia cotidianeidad. Y esas imágenes, de alguna forma, rigieron bastante en el proceso de puesta en escena (Tantanian citado en *De la puente*, 2011: 44-45).

Los integrantes del Periférico de Objeto buscan las correspondencias con su realidad en los detalles actuales y propios que surgen de la fragmentación del texto de Müller en unidades mínimas. El trabajo creativo se orienta a encontrar una imagen en el aquí y ahora de la Argentina de los noventa para esa inscripción emblemática que es el texto de *Máquina Hamlet*. En el espectáculo del Periférico de Objetos, el texto de Müller es enunciado por una voz en off; como en *Cámara Gesell*, el vínculo que el texto alemán establece con la escena es similar al montaje de inscripción e imagen de la emblemática.

En esta obra, la *dialéctica de lo animado y lo inerte* como dinámica de la experiencia de los sujetos es expandida especialmente a partir de la utilización de muñecos antropomórficos que duplican el rostro de los actores-manipuladores. El principio de esa duplicación es la tensión entre los extremos representados por los manipuladores y la materia inerte “animada” por ellos. En la interacción entre los muñecos y sus manipuladores, como en las calaveras animadas de los emblemas

barrocos, se hace dialécticamente visible que lo inerte coincide con lo animado desprovisto de movimiento y lo animado con lo inerte desprovisto de la quietud:

El *Periférico de Objetos* construye uno de los espectáculos más radicales y revulsivos de la escena argentina. En “Máquina Hamlet” se “salta” del retablo a la escena, se abandonan los muñecos característicos del grupo para presentar otra escala: es el turno del antropomorfismo. Los objetos tienen aquí la estatura de los hombres, y la dialéctica encuentra un nuevo pliegue. La primera escena del espectáculo presenta una imagen fija en donde los actores se encuentran mezclados con los muñecos que llevan sus rasgos y sus ropas: son lo mismo: idénticas facciones, idénticas medidas. ¿Cuál es el límite entre el objeto y el sujeto? Parece no haber borde entre ambos. Un muñeco es descuartizado y exhibido como objeto de arte, varios muñecos son apaleados y castigados hasta la muerte. Pero nada puede dar cuenta de que los castigados, los descuartizados y los apaleados sean objetos. El límite se borra y de esta manera el espectáculo desata una violencia escénica sin precedentes: asistimos a la muerte reiterada de sujetos a manos de objetos y somos testigos en la escena final (donde, por una aceitada puesta en abismo, se incendia el teatro) a la destrucción del género humano: única salida posible del laberinto (Tantanian, 2002)

Si el procedimiento de la manipulación de objetos devela la identidad propia de lo no idéntico, en esta puesta en escena queda claro que el grupo rechaza el modo en que los sujetos se vinculan con el mundo de las cosas y hacia esa vinculación se dirige su más enérgico ataque. Apuntan directamente al conocimiento subjetivo del mundo; a fuerza de manipulación hacen de la escena el lugar en el que sujeto y objeto descubren otro modo de conocimiento que no tiene al entendimiento del sujeto ni a la identidad del objeto con su concepto como garantía, un conocimiento que reconoce en el objeto un “otro”. Este planteo se asemeja a lo que Adorno, siguiendo las líneas de la teoría del conocimiento que Benjamin esboza en la introducción al *Origen del Trauerspiel alemán*, denomina “verdad inintencional”. Una verdad que está en el vínculo concreto del sujeto con los objetos, un ir hacia el objeto por afuera de la intención de conocerlo. Susan Buck-Morss asocia este modo de conocimiento de los objetos con un antropomorfismo asimilable a lo que venimos señalando en relación al modo de producción del *Periférico de Objetos*:

Describir los fenómenos como si tuvieran vida propia, como si expresaran una verdad acerca de la cual su creador humano no fue consciente, constituía un rasgo único de los escritos de Benjamin. Era una suerte de antropomorfismo, una expresión moderna de lo arcaico, que también aparecía en los escritos de Adorno. Pero en lugar de sustraer a la naturaleza de su otredad identificándola con el sujeto, este antropomorfismo tenía el efecto inverso de incrementar la no identidad, la extrañeza del objeto. Benjamin llamaba “aura” a esa extrañeza y constituía un tema místico en sus escritos (Buck-Morss, 2011: 191).

Este rasgo que Buck-Morss define en la escritura de Benjamin –en sintonía nada menos que con la noción de “aura”- puede relacionarse con una mirada alegórica que se concentra en la relación que el sujeto establece con los objetos que lo rodean: la alegoría entendida como una forma de expresión en la que “el mundo objetivo se imponía sobre el sujeto como imperativo cognoscitivo y no como una elección arbitraria del artista como recurso estético” (Buck-Morss, 1989:189). La puesta en escena de *Máquina Hamlet* remarca enfáticamente el carácter alegórico del procedimiento de manipular objetos antropomórficos. Quizá una de las razones del exitoso encuentro del Periférico de Objetos con la dramaturgia de Müller se encuentre en ese modo particular en el que ambos asumen la manipulación: en el caso del grupo argentino, la manipulación de objetos, en el caso del autor alemán, la manipulación de textos. En ambos casos se trata de producir la forma escénica a partir de fragmentos ruinosos de una cultura caída.

En este sentido, en *Circoneuro*, la obra que sigue a *Máquina Hamlet*, el Periférico de Objetos

[...] traza una historia crítica de su propia trayectoria, se burla de sí mismo, se ríe de su aparente solemnidad. Cuatro presentadores de circo ciegos arman sobre el escenario una suerte de cabalgata negra de fenómenos. Entre la desolación y el humor negro se teje una historia en donde la representabilidad de la muerte pasa a ser eje de discusión: ¿qué puede representar con mayor eficacia la muerte: un objeto o un sujeto? La respuesta, a estas alturas de la historia periférica, es obvia. Y es esta respuesta la que comprueba “Circoneuro” en cada uno de sus “números” (Tantanian, 2002).

No hay dudas de que los cuadros en los que se divide el espectáculo son números de un circo de la muerte. Si el circo se construye en el precario equilibrio entre la vida y la muerte y muestra el triunfo de la primera por sobre la segunda, *Circoneuro* propone, desde la manipulación, la muerte como el punto de partida necesario para el restablecimiento de ese precario equilibrio. En el primer cuadro, por ejemplo, la práctica de la actuación se traduce en la animación de las manos que yacen muertas sobre las piernas de los actores. En la misma línea, un actor aprende los gestos mecánicos y repetitivos con los que la muñeca imita la vida; dos cucharas son el dispositivo que da movimiento y expresividad al rostro de un actor y al cuerpo de la muñeca; objetos tales como cigarrillos y tocadiscos se vuelven “prótesis” del cuerpo de los actores y, en otros casos, partes del cuerpo como los ojos resultan ser objetos: “son ojos de muñeca”. *Circoneuro* descubre que para el actor, al igual que para Carlotta, la muñeca equilibrista, “el precio de su libertad es hacerse cargo de su cosidad” (Veronese, 1997:

356). Descubrimiento que Veronese sabrá aprovechar tanto en relación a su dramaturgia como en su práctica como director.

Refiriéndose a *Circonegro*, Beatriz Trastoy llama la atención sobre la potencia expresiva de la materia sensorial que media entre “el cuerpo de los manipuladores y el de los muñecos, entre la imagen y la palabra, entre lo que vemos y lo que adivinamos, entre el escenario y la platea” (1998:23). Para la investigadora, “el *sentido* de la vista y su angustiante carencia metaforizan la preocupación por el *sentido* de la vida y el *sentido* de la muerte” y “connotan el esfuerzo por desentrañar el *sentido*, el *sujeto*, de lo que el teatro narra a través de imágenes y palabras, de los cuerpos humanos y de los cuerpos de muñecos” (23). Desde esta perspectiva, *Circonegro* constituye un metadrama autorreferencial que hace caer “la máscara del teatro” exhibiendo la manipulación como un mecanismo que asimila la representación a “la trama perversa de una sociedad sometida a los avatares del poder, muchas veces despótico y totalitario” (24). En la postulación autorreferencial de las formas metateatrales de los noventa, Trastoy ve la superación definitiva de la tendencia al didactismo panfletario característico de las propuestas setentistas, a partir del desenmascaramiento de los discursos manipuladores. En efecto hay en esta obra un desenmascaramiento de los mecanismos del poder, pero también un interés por asociar esos mecanismos a un modo de conocimiento que tiene a la identidad, la totalidad y la causalidad como sus principios y que la escena teatral debe superar a fuerza de manipulación.

En 1998 el Periférico de Objetos presenta *Zooedipous*, espectáculo en el que el grupo “decide abordar un material escénico tradicional, Edipo, con toda libertad y encararlo, más por los autores que reflexionaban en esos años sobre el mito que por la tragedia en sí, y usar ese material teórico según lo que éste les sugería escénicamente, como si fuera un texto dramático” (Alvarado,S/F). Es evidente que en este espectáculo el grupo intenta volver sobre la fórmula de *Máquina Hamlet*: armar una imagen del presente con los fragmentos de un producto cultural enraizado. En este proyecto, el filósofo argentino Tomás Abraham funciona como una suerte de dramaturgista que les presenta algunas lecturas que, a finales del siglo XX, se vinculan con la tragedia. El principal referente de la propuesta de Abraham es el *Antiedipo* de Gilles Deleuze y Felix Guattari. Esto hace que *Zooedipous* sea, en efecto, el espectáculo en el que el procedimiento de la manipulación se encuentra de lleno con el procedimiento de la deconstrucción. Si hasta *Circonegro* el *Periférico de Objetos* asumía el carácter destructivo como el punto de partida necesario para la construcción de un estado de

cosas suspendido en la dialéctica de lo animado y de lo inerte, en *Zoedipus* asumirá el carácter deconstructivo de la manipulación, que será el camino metodológico para los procesos de desterritorialización y de descorporalización con los que su producción se asocia de ahí en adelante.

Es notable que el espectáculo con el que cierran la década del noventa, *Monteverdi Método Bélico*, donde vuelven a trabajar con el dramaturgista alemán Dieter Welke, tenga como principio el establecimiento de una relación entre la perspectiva deleuziana que desarrollan en *Zoedipous* y el universo de la alegoría barroca que funciona como imaginario en *Máquina Hamlet* y que, en alguna medida, estructura la autorreferencialidad de *Circonegro*. Este interés por poner en relación el emblema barroco –una forma artística que está en el origen de la modernidad- con la maquinaria posmoderna constituye una síntesis del recorrido estético del grupo y el punto desde el que comienza a perfilarse el devenir estético de sus integrantes. La concepción del barroco que subyace a *Monteverdi Método Bélico* está cruzada por la noción de transitoriedad con la que Benjamin relaciona la mirada melancólica del alegorista. En este sentido es la obra del *Periférico de objetos* en la que la transitoriedad se enfrenta a los esfuerzos de los cuerpos posmodernos por sustraerse a ella: “Es ese resto de cuerpo no siliconado el único que da cuenta de la finitud, del paso del tiempo. De la vida y de su posibilidad de reproducirse. Muy entrenado, marcado, operado, buscando la eterna juventud del cuerpo, buscando ser máquina perfecta de la escena, aún lo humano sobrevive en él. En su deseo absoluto de ser otro, de ser reconocido detrás de ese otro. Lo humano, lo carnal de la escena es el actor mismo y no su personaje” (Alvarado, 2011). La manipulación se evidencia como la zona en la que “un objeto que debía encarnar lo inmóvil y para siempre quieto, resucita para contar su vida y vuelve a morir una y otra vez frente a los humanos horrorizados ante la visión de lo ‘siempre más muerto’” (Alvarado, 2005: 1).

3. *Subjetividad y existencia corrompida*

Veronese encuentra en la manipulación el punto de partida para la creación de una “teatralidad mestiza”, categoría que toma prestada del dramaturgo y formador de dramaturgos José Sanchís Sinisterra. En sus talleres de dramaturgia, Sanchís Sinisterra propone alcanzar la teatralización de la textualidad originaria de un relato que, desde su perspectiva, siempre posee una teatralidad potencial que puede recuperarse

creativamente. Cuando se refiere a una “teatralidad mestiza”, Sanchís está refiriéndose a un cruce entre literatura y dramaturgia. En Veronese parecería estar operando, también, la idea de un mestizaje entre teatro de actores y teatro de objetos; en este sentido, la teatralidad potencial de un relato puede ser recuperada por medio de la manipulación.

Por eso, si bien es posible decir que *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* {1990} (1997), la obra con la que inaugura su trabajo como autor, podría ubicarse en la línea genealógica del primer teatro de Griselda Gambaro –*El desatino, Los siameses, El campo y Las paredes*–, es necesario aclarar que en las dos obras que le siguen, *Los corderos* {1991}(1997) y *Conversación nocturna* {1992}(1997), los rasgos que podían asociarse a la impronta neovanguardista de aquella primera pieza se subordinan a la manipulación como matriz de teatralidad. La dialéctica de los extremos de lo animado y lo inerte desborda “el estancamiento de la acción, la parálisis temporal, la creación de una escena opresiva y una extraescena inquietante, la indagación de las conductas y del horror que produjo la dictadura en los sujetos” (Aisemberg y Libonatti, 2000: 83) por lo que asignarles la función de ser la caja de resonancia posmoderna de los procedimientos del absurdo o de la historia reciente resulta a todas luces reduccionista. También la afirmación de que se trata de obras que “apuestan al minimalismo y a la valorización ficcional de los acontecimientos irrelevantes” (Dubatti, 2000: 40) requiere de una profundización que explique el protagonismo que los objetos adquieren en estas las “historias mínimas”. Frente a la tentación de definir *Los corderos* y *Conversación Nocturna* como formas complejas e ingeniosas de narrar un acontecimiento menor –por ejemplo el motivo dramático del desencuentro amoroso en el que ambas obras coinciden– se impone el hecho de que ese acontecimiento es indisociable del interés por expresar una existencia que evoca en la materia inerte los deseos de belleza, de modernidad y de progreso, expresión que deriva en la configuración de subjetividades en las que se mixturán componentes que remiten a lo animado y a lo inerte.

El conflicto de *Los corderos* se inicia cuando Gómez es traído a la casa de Rodríguez y Luis por una fuerza exterior que ha reducido su cuerpo a la condición de materia inerte manipulada: “A ver si me entiende. Yo llamo a la puerta cuando voy de visita, pero... A mí me trajeron...eran... (Pausa.) Creo que no tiene sentido, habrá sido un error [...] Qué locura... me traen... hasta esta casa... me tiran adentro como si fuera...” (Veronese, 1997: 57-58). Desde el primer momento, la subjetividad de los personajes se encuentra enajenada en un campo de tensiones en el que pueden

reconocerse una acción ejercida por una fuerza externa –una manipulación- y una acción ejercida por una fuerza interna –una latencia.

Por un lado están las fuerzas que vienen del extremo animado y que adquieren la forma de gestos sociales en el sentido brechtiano, es decir, son convenciones sociales citadas por la actuación: “por suerte no me había sacado la ropa, porque si no, en esa situación...Uno está preparándose para la ducha, y llaman a la puerta...”; “¿Alguien lo trató mal?” (Veronese, 1997: 57). Por otro lado se encuentran las fuerzas de lo inerte que traducen en los gritos ahogados, en la mortificación del cuerpo, en los movimientos espásticos, contenidos subjetivos como el dolor, la desolación, el miedo o la perversión: “(Se ahoga. Señala hacia afuera.) Esos...Ni sé qué nombre les cabe... ¿Quiénes son esos...?” (57). Tomados en sus grandes rasgos, los personajes son el montaje de gestos sociales que funcionan como una fuerza manipuladora que artificialmente los coloca dentro del universo de lo animado y de manifestaciones expresionistas que funcionan como una fuerza interior que los asimila a los objetos. De este modo, la subjetividad se cristaliza en imágenes de *inquietud petrificada* que dan forma al amor, a la familia, a la amistad, a la maternidad, a lo femenino y a lo masculino. Estos tópicos son abordados por Veronese como contenidos de una existencia modelada por los objetos, existencia corrompida en la que los sujetos se revelan como materia inerte manipulada.

En el nivel lingüístico, las fuerzas manipuladoras operan desde el lugar común. Los diálogos de *Los corderos* y *Conversación nocturna* se presentan como un catálogo de lugares comunes, es decir, de palabras-objeto que se caracterizan por tener una significación enraizada. La dramaturgia veronesiana explota al máximo la capacidad expresiva que encierra este tipo de frases, en la medida en que se presentan como un no-ser-ya discursivo:

Gómez. ¿Hay algo que no me puede decir? Si fuese un poco más sincera conmigo...

Rodríguez. (Le acaricia la cabeza.) Sí, sí... Aquí la sensibilidad, la comprensión... (Se golpea el pecho) En cambio aquí el dolor, la simpleza...

Gómez. Tiene miedo de pedir.

Rodríguez. Es que siempre pienso en los demás. Quiero a mi familia unida y me emociono. Enseguida se me llenan los ojos de lágrimas, soy una tonta.

[...]

Gómez. ¿Ustedes tuvieron un hijo?

Rodríguez. Sí. Felicíteme. (Sonríe.) Uno solo, ¿eh? Suficiente. Ahí paramos. Yo lo dije y cumplí, me planté. No me agarran más. Ya bastantes problemas me da esa criatura. Ni loca...

Gómez. ¿Cuándo nació?

Rodríguez. Sabía que me iba a preguntar eso. La gente lo primero que me pregunta es eso... ¿Por qué?

Gómez. Bueno... No sé.

Rodríguez. (Se tapa la cara.) Nunca me acuerdo de la fecha y me da vergüenza.

Gómez. Perdona... no me di cuenta... que...

Rodríguez. No es nada. No se preocupe, déjeme pensar... no sé bien, pero ya debe hacer unos años. En realidad lo estoy engañando... si, no es un hijo, es una hija... (Sonríe.) hermosa, tiene que verla, pequeñita, unas piernitas que se las quisiera comer, casi una enana, no crece, ¿me puede creer? Así de chiquita, medio metro mide, pero divina. Divina y simpaticona como ella sola... (Ríe.) No ponga esa cara, es una broma lo de la estatura, después empezó a crecer. De repente me pega estirones de diez centímetro en un día. Mucho calcio. (Sonríe) Es una loca, es una loquita chiquita, como su madre...

Gómez. Qué sorpresa. No sabía. Soy tío y no lo sabía...

Rodríguez. ¿Le gusta? Son mejores las nenas. Una mujercita siempre es más compañera de la madre, por lo menos eso dice la gente, ¿no?

Gómez. Claro.

Rodríguez. Eso sí, compradora del padre, ¿eh? Hace todo lo que le pide el padre, como yo... es un cordero, pero así de chiquito, un corderito enano... (Se tapa la cara.) Porque yo también soy una pobre mujer a la que ese hombre trata como un cordero. Soy buena. Tuve una hija y no la quiero para mí sola, a los chicos hay que compartirlos. (Veronese, 1997: 62-67).

Los lugares comunes son un medio efectivo de manipulación de la existencia, pero también son la huella que esa manipulación deja en las palabras. La acumulación de significaciones cristalizadas en torno a la maternidad genera en el personaje un efecto de automatización que lo asimila a un objeto manipulado. Las frases hechas que Rodríguez enuncia de continuo funcionan como los movimientos que Tomás, el personaje de *Cámara Gesell*, realiza para constituir la imagen de la “cálida escena familiar”. En ellas quedan fijados los esfuerzos del personaje por evitar su constante caída hacia lo inerte.

En el nivel performático, las fuerzas manipuladoras operan en una zona de infracomunicación en las que los movimientos provocados y las intervenciones sobre el cuerpo del otro se articulan como signos de un lenguaje que avanza sobre el territorio de la palabra. En *Conversación nocturna*, el procedimiento de la representación dentro de la representación sirve de marco textual a la “ampliación del sistema de comunicación gestual tradicional” en el que “la sub-conversación gestual” se convierte en “elemento primario y natural de la comunicación” (Veronese, 2000: 312):

Hombre. (Sonríe a Basilio) ¿La escuchó? El café la excita. ¿Qué tal? ¿Importa que no sea morocha? (Hombre prende una luz en medio del cuarto. Apaga el resto de la casa).

Mujer. (Desde la cocina) Luz... ¿Qué pasa? No empecemos, señor, soy nueva y no entiendo bien lo que tengo que hacer.

Hombre. (A la mujer.) Un corte. Ya lo vamos a solucionar. (A Basilio.) Es un poco ingenua. Mejor.

Mujer. ¿Pero tengo que salir?

Hombre. (A la mujer que intenta venir desde la cocina) No. Esperá ahí, vos, ya te voy a llamar... (Toma del brazo a Basilio) Vamos para allá.

Basilio. Pero... ¿por qué... esta luz...?

Hombre. Para meternos en clima... ¿En dónde había dejado ayer? Póngase dentro de la zona de luz.

Basilio. No voy a poder recordar.

Hombre. Sí que nos vamos a acordar... Si no me equivoco habló del día en que conoció a Delfina.

Basilio. No me insista. La memoria se resiente si uno la exige. Pero... ¿Dónde tengo que pararme exactamente?

Hombre. Por aquí está bien. ¿A ver?... Levante el mentón... Así... luz y oscuridad... Luz... que lindo que queda, si ella pudiera verlo ahora... (Veronese, 1997: 109).

Frente al deterioro de palabra como elemento primario y natural de la comunicación social, aparecen los movimientos dirigidos y los gestos acentuados como una “sub-comunicación” asimilable a la que en el teatro de objetos se establece entre los manipuladores y los objetos manipulados. En tensión con esta fuerza manipuladora, opera una fuerza interior que se manifiesta en la mortificación de los cuerpos y su asimilación al deterioro de los objetos que de manera minimalista componen su cotidianeidad:

Luis. [...] (A Gómez) Es por vos. En este sillón te esperaba, Gómez... (A ella.) Decíle si miento... Los años que me perdí mirando la puerta... (Pausa.) No me crees... (Le muestra la espalda.) Mirá si te miento... (A Rodríguez.) Decíle de qué es esto.

Rodríguez. Es por el travesaño del sillón.

[...]

Luis. Siempre me confundo... Primero la llaga, así de grande, después se endureció, se formó la dichosa cascarita... Si hasta quisieron operarme, pero no quise... Rodríguez... (Veronese, 1997: 85).

Es evidente que la lectura de Beckett que Veronese hace en el contexto de su trabajo con el Periférico de Objetos le aporta una clave de escritura dramática que implica leer aspectos del absurdo en términos de lo que la manipulación hace con el individuo y su relación con los objetos:

El individuo beckettiano -del mismo modo que en nuestros procesos de manipulación-, parece no poder discernir dónde termina su cuerpo y dónde empieza realmente su objeto. Los objetos, entonces, funcionando como verdaderas prótesis. Hay perversión en esos objetos que permiten comunicar y examinar el mundo: bicicletas, bolsos, valijas, paraguas, sillas de ruedas, mecedoras, escaleras. Cambio de su funcionalidad permanente. Cosificación material del sujeto. Cosificación de los personajes (Veronese 1999/2000).

Ahondar en una existencia corrompida por los objetos es la finalidad que, desde el inicio, se intuye en el teatro veronesiano. Por eso es necesario observar que si, al igual que el absurdo, el teatro de Veronese disuelve al personaje en tanto sujeto, lo hace para reconfigurarlo en tanto existencia modelada por los objetos. En este sentido, se advierte en los personajes de Veronese la fuerza del no-ser-ya con la que Benjamin caracteriza a los pasajes de París:

Haber pasado, no ser ya, es algo que actúa apasionadamente en todas las cosas. A ello le confía el historiador su asunto. Se apoya en esa fuerza y conoce las cosas como ellas son para un instante del no-ser-ya. Monumentos tales de un no ser ya, son los pasajes. Y la fuerza que actúa en ellos es la dialéctica. La dialéctica los revuelve, los revoluciona, hace de lo superior lo inferior, convirtiéndolos, dado que no quedó nada de lo que son, de lugares de lujo en (X). Y nada de ellos permanece sino el nombre: pasajes, y: pasaje *du Panorama*. En lo más íntimo de estos nombres actúa la subversión, por eso conservamos un mundo en los nombres de las calles antiguas, y leer por la noche el nombre de una calle equivale a una transmigración (?) (Benjamin citado en Hillach, 2014: 659).

Los personajes de Veronese se encuentran como los pasajes parisinos que observa Benjamin en el instante de no-ser-ya y, como ellos, se expresan en imágenes de *inquietud petrificada*. En la detención dialéctica de los extremos de la existencia, los rasgos del sujeto moderno son revueltos, revolucionados, subvertidos: éste se transforma frente al espectador en una “cosa pasada de moda” y, al igual que los pasajes, solo conserva de su existencia anterior el nombre que, en efecto, funciona como significante que cristaliza la lucha entre lo vivo y lo petrificado. En sus primeras obras, Veronese descubre que expresar artísticamente la *verdadera experiencia* implica atravesar la existencia idealista que la conciencia subjetiva construye y alcanzar la “existencia corrompida” que las formas “demasiado estables” ocultan. La manipulación es el principio que le confiere imprecisión a esas formas, poniendo en duda “los principios indubitables del arte” (Veronese, 2000: 315).

En consonancia con esto, podemos afirmar que cuando Veronese propone en el segundo de sus *Automandamientos* “promover un principio de sustitución de los actores vivos por objetos” (Veronese, 2000: 309), está remitiendo a una práctica enraizada en la cultura: la utilización de objetos antropomórficos rígidos o con movimientos automáticos que, en determinados ámbitos socio-culturales como el juego, la moda, la propaganda, el arte, sirven de modelo a la existencia humana. Veronese destaca en esta sustitución de lo animado por lo inerte manipulado la apertura de una dimensión que no

tiene referencialidad en nuestra vida cotidiana (Veronese, 2000: 309), una dimensión que se hace visible cuando los sujetos adquieren una perspectiva objetual: cuando es el humano el que imita la existencia del objeto. Obviamente, con esto Veronese no pretende transformar el teatro de actores en teatro de objetos sino explorar un modo de expresión artística asimilable al que en el teatro de objetos tiene el actor-no-manipulador que “es en apariencia muy superior en expresividad y movilidad a cualquier objeto, no obstante puede llegar a verse inseguro e imperfecto frente a la contundencia del objeto” (Alvarado, 2009: 45-46).

Las obras que Veronese escribe en 1993 tienen una unidad que es la que evidentemente percibe el director Rubén Szuchmacher cuando decide articularlas en un espectáculo al que le pone el sugestivo título de *Música Rota. Señoritas porteñas, Luisa y Luz de mañana en un traje marrón*, las obras a las que nos estamos refiriendo, hacen foco en la imagen de *inquietud petrificada* como emblema de la existencia femenina usando como soporte textual el monólogo. Si bien estas tres obras son ejemplo de una modalidad dramaturgica “en la cual la figura del personaje/narrador se complejiza a partir de la capacidad diegética del monólogo y se proyecta, en forma análoga, en otras instancias del discurso escénico” (Trastoy, 1998: 177), en ellas el monólogo se presenta también como el recurso que permite –como en Heiner Müller pero también como en Monti- la configuración de una composición emblemática de la escena. En este sentido, estos tres monólogos se relacionan con *Cámara Gesell* –ese otro monólogo que Veronese escribe el mismo año en el marco del Periférico de Objetos- en la medida en que, al igual que él, funcionan como una inscripción o sentencia que se vincula con la escena de manera enigmática.

De este modo, Veronese logra desde el texto la inscripción de una imagen emblemática de *inquietud petrificada* en la que lo negado, lo fragmentario, lo discontinuo de la existencia queda adherido a broches, camafeos, vestidos, trajes, relojes, objetos domésticos, etc. En este sentido, resulta por lo menos forzado sostener que los personajes de Veronese sean figuras de discurso que tienen al lenguaje como única realidad (Dubatti, 2005: 5-31): en este autor la palabra es un fragmento más en el que se hace visible la existencia corrompida por los objetos. Por otra parte, plantear que el monólogo “representa la incomunicación, la despersonalización y el silenciamiento brutal al que fue sometida la sociedad desde el golpe de estado de 1976” (Fobbio, 2010: 12) es reducir la complejidad de la dramaturgia veronesiana a una determinación mecanicista en la que “la palabra visibiliza la cruel realidad” (Fobbio, 2010: 12). Si, en

efecto, el teatro de Veronese remite a la historia reciente, no lo hace ejercitando la memoria voluntaria de los sujetos sociales –denunciando la *experiencia vivida*- sino apelando a la activación de la memoria involuntaria depositada en los objetos. Los monologuistas de Veronese exhiben de manera obscena la suspensión de su humanidad en los objetos: están siempre, como la muñeca equilibrista de *Circoneegro*, haciendo pie en la frágil frontera que separa al cuerpo de la cosa, y el monólogo es la dimensión discursiva de esa frágil frontera que para nosotros se resume en la imagen de *inquietud petrificada*.

Señoritas porteñas es un monólogo que simula el diálogo entre la Señora y la Señorita. Decimos que simula el diálogo porque, narrando las didascalías, la voz de la señora hegemoniza la enunciación básica del texto dramático, es decir, la que se sostiene el diálogo que supuestamente tiene con la señorita. En esta obra, el lector/espectador se encuentra frente al relato de la señora: la voz de la señorita está atravesada por la perspectiva que asume ese relato, se encuentra sometida a una fuerza exterior que opera sobre su inercia. En efecto, la ambigüedad de los enunciados de los personajes de *Señoritas porteñas* puede explicarse por un lado en función de la anécdota que articula el conflicto –un lamentable accidente acontecido una mañana de otoño en el Botánico: después de un roce casual, la imagen de la señorita queda prendida como un camafeo en el tapado de la señora- y por otro, en la literalización de metáforas usuales en el habla cotidiana (Trastoy, 1998:175-180). Sin embargo, resulta fundamental señalar que tanto la anécdota como el abordaje literal de metáforas cotidianas del tipo “perder la cabeza” están subordinadas a una perspectiva objetual que pone en evidencia al personaje como modelo animado de objetos inertes: en el relato de la señora, la existencia de la señorita se proyecta corrompida en una muñeca, en un camafeo, en una fuente de loza llena de agua, en un espejo:

(Redonda la carita, sin rasgos visibles... sentada frente a mí. Ella sola era un pequeño grupo para mí)

(Le pedí permiso y le toqué con mi pulgar, con mucho cuidado, el lugar por donde debería estar la nariz)

[...] (Y esta vez sin permiso busqué sin permiso el lugar donde suelen tener el corazón estas niñas y vi como su frivolidad comenzaba a desaparecer y note con pena que se podía empezar a quebrar)

(Dios mío)

(Sentí que se me podía caer entre los dedos si no hacía algo con rapidez...y todo de emoción genuina, adolescente)

[...]

Como si un niño jugara a esconderse detrás de sus manos, apoyó la cabeza en la mesa y comenzó a hacerla rodar, arrojándola como distraída. De aquí para allá, iba. Bola grávida, esa cabeza, que yo presentía cargada de dolor)

[...]

(Hoy solo puedo asegurar que, sin saber por qué, coloqué mis brazos sobre la mesa como si yo fuera una enorme fuente de loza –me sorprendí yo misma, nadie nunca en una situación como esa había puesto sus brazos así conmigo, sin embargo yo lo hice- y cerré los ojos y no sé si le dije que se permitiera caer sobre mí o que fue lo que dije, pero debió ser eso porque ella cayó sobre mis bordes, empapándome a borbotones)

[...]

Quizás usted esté necesitando de mi alguna frase más apropiada a este momento tan desolador que le toca vivir... mi pequeño arbusto amarillo, derrumbándose... sin pies...

[...]

Yo nunca voy a poder encontrar palabras más claras ni más agradables que las que ya le dije.

Ya lo intenté y no puedo.

Solo puedo decirle... mírela, es su imagen, fresca.

Quiero devolvérsela (Veronese, 1997: 143-151).

Por otra parte, si bien es cierto que *Luisa* recupera la estructura del monólogo humorístico –muy presente en la escena popular argentina- la orienta en una dirección inversa. No se trata de expresar la vitalidad de estereotipos sociales muy familiares – pensemos en los personajes de Niní Marshall- sino lo fatal, lo inefable, lo ominoso, lo inevitable, lo ineludible, lo que estaba predestinado, lo que no atiende súplicas ni ruegos (Veronese, 2000: 314), que en esta obra no es otra cosa que un modo de expresión de la subjetividad femenina moldeada por los objetos:

Pobrecita, usted, mamita, con esa mirada que parece decirme siempre... no vas a ser feliz... Resignáte desde joven como yo, es lo mejor. *Poné la cabecita así, recostada en la parecita*, y sufrí. No es que lo quiera así, pero vas a ser como yo.

Y me sonrío. Pobrecita.

(Pausa. Lloro)

Siempre me parece ver su cabecita apoyada sobre la mesada, mamá, sobre la heladera, sobre la almohada... sobre la espalda de papá... Siempre...

Cabecita chiquita la suya... Parecita gris (Veronese, 1997: 155)¹⁰⁰.

En el monólogo de Luisa, la “cabecita apoyada” es uno más de los objetos que componen el “diminuto” mundo doméstico –el que cabe en una casa de muñecas- y la

¹⁰⁰ En *Luisa*, el monólogo cita las voces de la madre y de Agustín en estilo indirecto; no quedan dudas de que la palabra de los otros es absorbida por el discurso de Luisa. Lo interesante es que en esa absorción no pierde materialidad; por el contrario, se vuelve más concreta: sirva de ejemplo el modo en el que se enfatiza la acentuación “Lúisa” en la voz de Agustín o el modo en que se presenta la anticipación del abandono en la voz de la madre.

espalda masculina, la prolongación de las parecitas que cierran ese mundo; no importa si se habla de la pérdida de la juventud o de la experiencia del abandono, las obras comparten el interés por presentar el universo femenino desde una perspectiva objetual. En este sentido, los gestos y las expresiones de los personajes no prevén la carnalidad animada del actor sino la cosidad inerte del objeto que les sirve de modelo. Al momento de escribir, Veronese recupera de su experiencia como manipulador de muñecos la reversibilidad que opera entre la *subjetivación* del objeto que imita el movimiento del sujeto y la *objetivación* del sujeto que imita la inercia de los objetos:

Esta es la verdad. Se me hizo tarde. Eran como las dos de la madrugada. Cuando llegué, me acerque, te vi durmiendo con la cabeza apoyada en los bracitos. La cabecita en la parecita. La parecita gris. Como tu mamá apoyaba la cabecita en la espaldita de tu papá.

[...] Lúisa, Lúisa, mi Lúisa, si hasta te espanté un mosquito que te volaba cerca de la oreja.

Me acuerdo que tu saquito verde se te había corrido por la espalda. Y tu hombro estaba desnudo a la luz de la luna, parecía una colina de sal (Veronese, 1997: 161).

Las imágenes dialécticas de *inquietud petrificada* ponen en evidencia que los objetos son los modelos de la existencia que la mirada idealista menosprecia. Imágenes como “la cabecita apoyada en la parecita” o el hombro femenino que asemeja “una colina de sal” condensan en la construcción de los personajes una existencia corrompida por los objetos. Si los personajes del teatro de objetos se construyen a partir del tratamiento del objeto como una cosa apenas viva, los personajes veronesianos, como los de Monti, ponen en evidencia las limitaciones que la materia inerte, oculta detrás del movimiento, les impone (Monti, 2005:156). “Hay en algunas mujeres una grandeza unida al movimiento de los ojos, a un garbo de cabeza, a la manera de andar, que no llega más lejos”, reza una cita que Baudelaire hace de La Bruyère y que Benjamin incorpora al *Libro de los pasajes*. Las posibilidades expresivas de *Luisa* podría resumirse en una paráfrasis de esa cita: *hay en algunas mujeres una existencia degradada unida a una quietud de los ojos, a una detención de la cabeza, a una manera de permanecer, que no llega más lejos*.

Del mismo modo, en *Luz de mañana en un traje marrón*, el procedimiento de la escena dentro de la escena refuerza el procedimiento de la disociación¹⁰¹ propio del

¹⁰¹ Ana Alvarado define la disociación como “una ruptura temporaria de la unidad, una división, un extrañamiento, una asimetría a la que es sometido el manipulador para dar vida al objeto sin perder la propia. Las disociaciones pueden ser simples o múltiples, el intérprete puede disociarse temporariamente para ser completamente el alma del objeto y luego volver a sí mismo. Pero, también, puede dividirse en

teatro de objetos. Sus protagonistas operan con los elementos que componen su cotidianeidad de manera análoga al manipulador; se disocian en el ser de esos objetos. En la descripción de la escena que hace el monologuista, la vida de los sujetos se prolonga en los objetos, está adherida a ellos, se constituye en experiencia a partir de sus formas y materiales:

Este es el vestido de ella, el que se sacó la noche anterior y el mismo que se pondrá en la mañana...

Hay un camafeo en la solapa...

Los camafeos están pasados de moda. Digamos que se lo acaba de regalar su madre, a quien también se lo había regalado su madre, y aquella también lo había recibido de la suya y... etc, etc...

Le hizo prometer que lo cuidaría.

Bien. Esas cosas que se piden en los recuerdos.

Esto es un pedazo de lo que será la manta... Suave, liviana...

Matrimonial, en una palabra...

Es una tela fresca.

No debe ser lana.

Si fuese de lana debería ser de lana fresca, cosa que no sé si es posible encontrar en esta época del año... No es nuestro problema, tampoco... (Veronese, 1997: 167).

El monologuista se centra en los detalles concretos que definen la forma, el volumen, la textura que adquiere la existencia del hombre y la mujer en los objetos. En esa definición, cualquier posible conceptualización de la subjetividad aparece discontinuada en camafeos, pañuelos, sábanas, trajes, muecas, movimientos repentinos, rigideces. La escritura de Veronese obliga a atender a los objetos como material expresivo de la subjetividad, a no ignorar que la relación que el sujeto establece con los objetos lo define y que él mismo puede ser definido en tanto objeto manipulado:

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

Nuestro búfalo responderá a ese gesto.

Se sienta delante de ella, dándole la espalda, como si alguien se sentara delante nuestro, con las piernas hacia allí, pero a nuestra misma altura y nosotros pudiéramos tomarlo, por detrás.

Así sería...

Obviamente, yo nunca podré tomarlo por detrás como lo hace ella. Inmediatamente habrá un segundo deseo en ella.

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

más de un objeto y entrar y salir permanentemente de sí mismo, de un objeto y del otro o sostener, en forma parcial, la vida de ambos" (Alvarado, 2009: 59).

O, si no, recostar la cabeza en la espalda encorvada de él y abrazarlo, visiblemente después. Es indistinto. Lo importante es que los dos movimientos sean... (Sonríe.) orgánicos (Veronese, 1997: 170).

Esta escena de *Luz de mañana en un traje marrón* es descripta por el Hombre en términos de manipulación. Un movimiento de los dedos de ella, materialización de su deseo, motiva la respuesta mecánica de él: sentarse de espaldas junto a ella. El segundo deseo de ella se traduce en otra serie de movimientos cuyo orden es indistinto. Con ironía, el hombre que monologa subraya el carácter “orgánico” de los movimientos amorosos de la pareja. El presente de los personajes se exhibe como su reducción a la mínima expresión de femineidad y masculinidad, la que podrían expresar los maniqués que sirven de modelo en una vidriera. Veronese transmuta la experiencia del mozo de *La cortina de abalorios* –de arrastrar su propio cadáver- en la experiencia fijada como *inquietud petrificada*, como esa latencia objetual de los objetos a la que la conciencia subjetiva no presta ninguna atención:

Las cosas parecían andar bien entre ellos. Si alguien los hubiera visto, lo primero que diría es: Se amaban... en algún momento, pero se amaban.

Increíble. Porque una mujer que no quiere ser abandonada, ¿abrazaría de esa forma una espalda tan perfectamente encorvada? Obviamente sí. Pero nadie con ese traje, por Dios... tan... tan marrón... Que digo un traje, era un búfalo que tiraba desde el interior del placard...

Seguramente el saco va a ir primero. Seguro. Saco inquieto. Prodigioso.

Conocí cientos de sacos como ése tomando la delantera. Hasta podría adivinar dónde va a partir el movimiento.

Del centro vital. Las mangas.

Pero desde luego que todo esto no se le podrá achacar a la voluntad de un simple saco.... (Pausa) Sin dudas un saco tiene que contar con la anuencia de un buen par de pantalones...

Los pantalones no suelen titubear a la hora de hacer volar por la ventana, la parte del cuerpo que les haya tocado en suerte. (Veronese, 1997: 176-177).

Si la reflexión respecto del modo en el que los condicionamientos históricos y sociales rigen la subjetividad había sido el eje del teatro moderno argentino, en la década del noventa –especialmente pero no exclusivamente en el teatro de Veronese- entra en escena el reverso de esa reflexión: la expresión de la experiencia fijada en los objetos, su sedimentación como “existencia corrompida”. En este sentido, resulta llamativo que *Señoritas porteñas*, *Luisa* y *Luz de mañana en un traje marrón* hayan sido estrenadas en el marco de un espectáculo titulado *Música rota*. La imagen resalta el carácter evidentemente disonante de esa producción artística. ¿Qué es lo que se ha roto? Hemos

visto que las imágenes de lo femenino que este grupo de obras propone se asientan en la inadecuación entre la existencia y los esquemas reflexivos desde los cuales esa existencia se explica.

4. *Un saber no consciente de lo que ha sido*

Mientras que las obras que escribe en 1993 son piezas breves que tienen al monólogo como forma discursiva, las dos obras que escribe en 1994 son textos dramáticos dialogados de relativa extensión en los que continúa ensayando la configuración de imágenes de *inquietud petrificada* como expresión de la *verdadera experiencia*. En *Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* y *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho*, la *verdadera experiencia* es indisociable de la reconstrucción de un saber respecto del pasado que aún no se ha hecho consciente.

En *Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*, Isabel se encuentra en una oficina incierta –conectada con la entrada de la mina en la que desde hace doce años trabaja su hijo– con una finalidad más incierta aún. Allí la atienden el Hombre y la Secretaria, figuras que, utilizando accesorios como bigotes, sombreros o pelucas, asumirán distintos roles frente a Isabel. Tales accesorios funcionan como “prótesis” que sirven a un juego permanente de reemplazo de un personaje por otro, análogo al que se produce en *Cámara Gesell* a partir de “la cálida escena familiar”. En efecto, “los actores vivos” que deberían encarnar a los distintos personajes son sustituidos por “objetos” cuyas posibilidades expresivas están orientadas a producir una significación siempre inestable, siempre en los bordes o grietas de lo conocido o esperado: lo que aparece a la vista es un universo rígido e inseguro signado por la percepción de algo que se presenta como provisorio.

Jorge Dubatti asocia este mecanismo a un “constructo memorialista”, a un “dispositivo de agitación de la memoria”, a una “construcción poética que devela, en tanto convención consciente, formas insatisfactorias de la sociabilidad contemporánea” (Dubatti, 2006: 19). Desde nuestra perspectiva, no se trata tanto del develamiento condenatorio de la historia argentina reciente como de la mostración del reverso de la existencia humana: el que fija como memoria involuntaria contenidos que no alcanzan el estatuto de una *experiencia vivida* procesada racionalmente. La credulidad de Isabel frente al burdo accionar sustitutivo del Hombre y la Secretaria no solo descubre la

actitud negadora de la sociedad argentina frente a los acontecimientos de la dictadura (Dubatti, 2006: 20), muestra además las limitaciones que tiene el juicio subjetivo como forma de acceder a la verdad. Isabel es funcional a la ilusión en la que el lenguaje convencional –expresión de la conciencia subjetiva- tiene atrapadas a las cosas. Lo que se le presenta al espectador como sentido es eso que Isabel no puede asimilar, ese resto de experiencia que proviene de la tensión entre las fuerzas de lo animado y las fuerzas de lo inerte, una zona análoga al despertar y a la memoria involuntaria proustiana. La escena, entonces, no es la metáfora de la *experiencia vivida* en el pasado reciente sino la imagen de “un ‘saber aún no consciente’ de *lo que ha sido*”¹⁰² esa experiencia. Ese saber sobre el pasado que no ha sido procesado subjetivamente se encuentra en los objetos, y hacia ellos –hacia la existencia corrompida, insignificante y transitoria de un bigote, un sombrero o un par de guantes- orienta Veronese la mirada de Isabel, y, con ella, la del lector/espectador. De esta forma, su dramaturgia sostiene que hay en esos objetos una verdad de la existencia que por inestable e incierta no puede ser expresada en un concepto o idea. Al igual que la dramaturgia de Monti, la escritura de Veronese tiende hacia imágenes que, lejos de asumir los rasgos de una realidad idealizada, la rebajan a lo que tiene de fallido y transitorio, puesto que allí reside la *verdadera experiencia*. Como en la contemplación alegórica, en las obras de Veronese “el mundo profano se eleva de rango, al mismo tiempo que se lo devalúa” (Benjamin, *Trauerspiel*, 2012: 218).

La expresión de la *verdadera experiencia* es la imagen que surge al “observar detenidamente un objeto o cuerpo habitado por una tensión poco cotidiana, en equilibrio precario” (Veronese, 2000: 313), esa imagen que aquí llamamos *inquietud petrificada*. Como ya señalamos, en ella se condensa un contenido difícil de justificar desde los principios idealistas, porque en ella “la adecuación de pensamiento y ser como totalidad... se ha descompuesto” (Adorno en Buck-Morss, 2013: 178). En esta obra se evidencia que la *inquietud petrificada* es un residuo de experiencia que la inteligencia

¹⁰² “El giro copernicano en la visión histórica es este: se tomó por punto fijo ‘lo que ha sido’, y se vio el presente esforzándose por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable. Pero ahora debe recibir su fijación dialéctica de la síntesis que lleva a cabo el despertar con las imágenes oníricas contrapuestas. La política obtiene el primado sobre la historia. Y, ciertamente, los ‘hechos’ históricos pasan a ser lo que ahora mismo nos sobrevino: constatarlos es la tarea del recuerdo. El despertar es el caso ejemplar del recordar. Es ese caso en el que conseguimos recordar lo más cercano, lo que está más próximo (al yo). Lo que quiere decir Proust cuando reordena experimentalmente los muebles, lo que conoce Bloch como la oscuridad del instante vivido, no es distinto de lo que aquí, en el nivel histórico, y colectivamente queda asegurado. Hay un ‘saber aún no consciente’ de *lo que ha sido*, y su afloramiento tiene la estructura del despertar” (Benjamin, 2013: 875).

no alcanza a procesar, es decir, que queda fuera del alcance de la razón en un objeto material insospechado que ha dejado impresa su huella en el hombre y permanece al alcance de su percepción como memoria involuntaria. En este sentido las obras de Veronese son “dispositivos memoralísticos”.

En *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho*, mientras los padres, los amigos y el cartero se disputan la verdadera versión respecto de la fuga de Martina: la intriga queda suspendida en el saber “aún no consciente” de lo que ha ocurrido con ella y es en el sostenimiento de esa suspensión que el conflicto de la obra se transforma en el emblema de ese saber.

La primera parte de la obra se detiene en la rememoración que los padres de Martina hacen de la cotidianeidad con su hija. En la superficie del diálogo, plagado de lugares comunes sobre el amor filial¹⁰³, se reconstruyen parodiados valores familiares convencionales:

Madre. ¿No pudiste darte cuenta de que esto iba a pasar?

Padre. Dormía. Estaba descansando como todas las noches.

Madre. No, como todas las noches no. Seguro que ayer no descansaba.

Padre. Parecía soñar con ángeles.

Madre. No era con ángeles con lo que soñaba. Soñaba seguramente con un oscuro camino que la alejaba de todo lo conocido, de su familia. Aunque nos parezca increíble, su mente ya estaba preparando la fuga mientras todo parecía estar en su sitio. ¿Su ropita ya colgaba de la percha?

Padre. Querida, sabés que...

Madre. (interrumpiéndolo) Contestá. ¿Le llevaste el vaso de agua? ¿Lo pusiste sobre su mesita de luz, lo tapaste con la carpetita gris de lino? Contestá.

Padre. Sí, sí, lo hice.

Madre. (Pausa) Ese es el sitio en que deben estar las cosas en esta casa, cuando todo está en orden.

Padre. ¿Entonces? No podemos sentirnos culpables.

Madre. (Pausa) No. (Veronese, 1997: 234-235).

Lo que se rememora adquiere, en efecto, una dinámica asimilable al absurdo de las obras de Griselda Gambaro, sobre todo en lo que se refiere a la parodia a las relaciones sociales y la mirada irónica sobre el imaginario colectivo. Sin embargo, el estatuto que adquieren la parodia y la ironía es el de ser formulaciones absurdas de la *experiencia vivida*, es decir, de aquellos contenidos de existencia procesados conscientemente como garantía de que “todo está en orden”.

¹⁰³ Nos hemos referido al uso de los lugares comunes en el teatro de Veronese unas páginas más arriba, en relación con el análisis de *Los corderos* y *Conversación nocturna*.

La percepción involuntaria de “lo que ha sido” se manifiesta, en cambio, en la observación de lo que subyace de manera “periférica” a la reconstrucción de la “armónica” escena matinal, cuando esta es atravesada por “una mirada más allá de lo convenido” que proporciona “un sentido más profundo que la realidad conocida del objeto, que su simple representación” (Veronese, 2000: 312)¹⁰⁴:

Padre. Entonces, papito, me levanto y voy corriendo a besarla (Pausa). Y lo hacía. (Pausa). ¿O no? Si me parece estar viéndola. (Pausa.) ¿O no éramos nosotros tres, esos seres embriagados de felicidad que se sentaban alrededor de esta mesa, estirando los brazos...?

Madre. (Sonriendo.) Sí, ¿te acordás? Los estirábamos para alcanzarnos, parecía que se nos iban a despegar del cuerpo de la alegría.

Madre. Sí... (Pausa.) Y después un beso grande para el padre.

Padre. Sí. Después, sí, un beso al padre, pero solo si había necesidad, si quedaba tiempo, si no nada...nada, yo no me hacía problema por eso.

Madre. Mi amor... ¿tenías celos?

Padre. ¿Qué decís? Ver esa escena matinal era mi mayor anhelo. ¿Cuál podía ser el mayor deleite para un padre como yo? Yo era un camino entre ustedes, era un mensajero. Quien las contenía. Tanto amor entre madre e hija necesitaba un dique, una contención, yo era quien las protegía, quien...

Madre. (Interrumpiéndolo, quebrándose) Está bien, está bien, por favor. Un poco de piedad.

Padre. Pero no estoy mintiendo, no, de ninguna manera.

Madre. No... ya lo sé.

Padre. ¿Y entonces...? De ahora en más quiero que los dos la recordemos prefiriendo a la madre, antes que al padre.

Madre. Vení aquí. Ya entendí. (Él se acerca para que ella lo bese). Sos muy bueno conmigo.

Padre. Estoy seguro que vos también quisiste serlo con ella.

Madre. (Pausa.) Nos quería a los dos. ¿Está bien?

Padre. (Sonriendo tristemente) Nos quiso a los dos por igual, si así lo querés. Está bien. Así debió ser en una casa como la nuestra y así la recordaremos (Veronese, 1997: 236-237).

La mirada “más allá de lo convenido” se detiene en el funcionamiento automático de los componentes de la “escena matinal” –“entonces, papito, me levanto y voy corriendo a

¹⁰⁴ La mirada veronesiana se asemeja mucho al modo de ver que Ernest Bloch le adjudica a Benjamin: “Bloch recuerda que Benjamin tenía una particular percepción del mundo circundante: veía en las cosas significados que no eran evidentes en la superficie, como si realizase con su mirada un corte diagonal en la veta de un ágata, que revelara otras estructuras inusitadas y figuras ocultas en la superficie. Una visión excéntrica, por extravagante que fuera, a la que Bloch llamó ‘micrología’ y que obraba, sin esfuerzo, al modo de un montaje en lo real” (Monteleone, 2014: 10). En Benjamin esta mirada era “herramienta para el conocimiento filosófico, era un medio para que la particularidad misma del objeto liberara una significación que disolvía su apariencia reificada, revelándolo como algo más que una mera tautología, más que simplemente idéntico a sí mismo. Al mismo tiempo, el conocimiento liberado permanecía adherido a lo particular en lugar de sacrificar su especificidad material en un nivel de abstracta generalización ahistórica” (Buck-Morss, 2011: 185).

besarla”- y en la modalidad desiderativa que predomina en la configuración de esa escena: “¿O no éramos nosotros tres, esos seres embriagados de felicidad que se sentaban alrededor de esta mesa, estirando los brazos...?”, “ver esa escena familiar era mi mayor anhelo”, “estoy seguro de que vos también quisiste serlo con ella”, “Nos quiso a los dos por igual, si así lo querés”, “Está bien. Así debió ser en una casa como la nuestra y así la recordaremos”. La obra no propone entonces una representación simbólica sino una imagen alegórica en la que predomina lo negado, lo fragmentario, lo discontinuo.

5. Destrucción/construcción de “formas demasiado estables”

En *Unos viajeros se mueren* y *La temible opresión de los gestos magnánimos*, las obras que Veronese escribe en 1995, la *dialéctica de lo animado y lo inerte* opera como una fuerza destructiva de las formas de la tragedia y del melodrama realista respectivamente.

Unos viajeros se mueren (1995) es el dominio de la mirada descentrada – distanciada diría Brecht, destructiva diría Benjamin- que desmonta la unidad ilusoria, la continuidad progresiva, la identidad *natural* desde la que una mirada idealista lee la tragedia. En este sentido es la reformulación del género trágico desde una visión periférica: están los tipos humanos, está la sangre, están las confabulaciones, los equívocos, y está el destino, pero sin el dominio de la mirada frontal del sujeto racional. Se trata de una mirada oblicua que atraviesa las figuras trágicas y las devela en otro estado, con otras cualidades; una mirada que se detiene en la existencia seca e inhumana, pero verdadera, de esos personajes, fijándola en imágenes de *inquietud petrificada*: la manipulación opera en los personajes una transformación que los asimila a emblemas de una existencia corrompida por los objetos.

En este sentido, los personajes de *Unos viajeros se mueren* no son protagonistas de una historia trágica sino de un modo de percepción trágico, de una visión que acontece en una zona transicional que se ubica en el umbral entre la vigilia y el sueño:

Clamiro. Soñaba que alguien despertaba sobresaltado en su habitación como si hubieran pronunciado su nombre.

Su nombre era mi nombre: Clamiro.

Clamiro, el de mi sueño, corrió a su placard. Desperdigó ropa por el piso hasta encontrar...

Aquí está como en mi sueño, un revolver.

Mi sueño se cumple y mi pesar se parece al pesar del hombre de mi sueño.

En mi sueño Clamiro apuntaba a la mujer que dormía a su lado. Su nombre era Clara...

Como tu nombre amor...

Esa mujer que duerme a mi lado había jurado amarme, así me trajo a vivir a su casa.

Pero si alguien la viera... Meses después se comporta de una manera inhumana y seca conmigo.

La dulzura del primer encuentro, amor, ¿hacia dónde fue?

¿Con quién soñará?

Nada. Solo suspiros y resoplidos calientes.

¿Debería dejar de dar vueltas al asunto, darme cuenta que es a mí al que debo dispararle y descansar para siempre?

Pero... ¿Quién atraviesa la habitación a estas horas?

No distingo.

No veo.

¿Por qué ese sigilo?

Repito ¿Quién con ese paso sigiloso se atreve a...? (Veronese, 1997: 265).

El despertar de los sueños aparece aquí como “la experiencia convulsiva, drástica, que refuta toda progresividad del devenir y muestra todo aparente desarrollo como un vuelco dialéctico sumamente complejo” (Benjamin citado por Widmann, 2014: 307). Sueño y vigilia se oponen y al mismo tiempo se funden, como si los primeros momentos del despertar fueran una profundización del sueño recién acontecido: hablar del sueño como si se hablara en sueños (Benjamin en Weidmann, 2014: 326), no hay mejor modo de describir lo que acontece en *Unos viajeros se mueren*.

En ese umbral alucinatorio en el que la escena veronesiana los coloca, los elementos convencionales de la tragedia –el conflicto, el héroe, el ámbito- se fusionan, se abren, se delimitan, se metamorfosean y reconfiguran sus significaciones. De esta manera, la tragedia –una forma dramática central en la cultura occidental- no moldea sino que amplía la percepción del sujeto. Desplazándose hacia esa zona periférica –la que media entre en sueño y la vigilia- la mirada se abre a dimensiones que transforman y exceden los modos en los que la obra podría relacionarse con la cultura y la realidad. Se alcanza entonces a percibir (a ver) lo que constituye el interior inestable de esa forma estable: la amenaza constante de lo inerte:

Claudio. Mirame.

Yo era muy joven. Sé que ya no lo soy. Ni hermoso, ni joven como antes.

Pasé demasiados años al volante de ese automóvil.

Mis dedos están doblados.

Todos mis huesos se retorcieron.

Pero intento seducirte otra vez.

¿No es ese el comportamiento de un valiente?

No me iré nunca más de tu lado. Te lo prometo.

[...]

Clara. [...] De ningún modo este es mi hijo.

Claudio. Sí que lo es.

Clara. No estuvo en mi vientre.

Claudio. No sé dónde estuvo, pero yo deseaba tanto tener uno con vos.

Mirálo.

¿No es parecido a nosotros dos?

Tiene tu claridad, tu blancura, y mi contextura física, por supuesto, producto del esfuerzo automotriz y del desplazamiento mecánico.

Mirá su espalda doblada como la mía. Apenas puede caminar el muy torpe. (Veronese, 2000: 280-282).

La mirada veronesiana se detiene en los rasgos mecánicos de los personajes: el presunto parecido de Claudio y de Blanco se lee en las huellas que el automóvil ha dejado en su humanidad. El carácter objetual de los personajes se vuelve hacia afuera, mientras que los procedimientos trágicos, relegados al interior de la forma dramática, se transfiguran en un aceitado sistema de manipulación cuya consecuencia más evidente podría ser la sustitución de los “actores vivos” por “objetos”. Si como dice Alejandro Tantanian los personajes de Veronese “no tienen la entidad psicológica clásica, sino que poseen un universo de gestos”, esto se debe a la mirada alegórica que busca en ellos la periferia de lo humano: “No una periferia espacial, o de la trascendencia, o de la importancia, sino una periferia de lo políticamente correcto, de lo instituido como saber central, de lo oficial. Periferia y textos como objetos: la dramaturgia de Daniel podría llevar el mismo nombre de su grupo” (Tantanian en Dubatti, 2006: 35). La alegorización de la tragedia funciona en las obras de Veronese como puerta de entrada a la realidad en sus propios términos: una tierra seca y desprovista de salvación y, por eso mismo, plausible de ser salvada.

Frente a la tragedia, Veronese opera de manera destructiva/constructiva, del mismo modo que el Periférico de Objetos operaba con los objetos. El género clásico es destructivamente devaluado a sistema objetual, es fragmentado al punto de hacer visibles sus mecanismos de funcionamiento y, al mismo tiempo, elevado constructivamente al estatuto de experiencia obscena, pero genuina. Veronese focaliza la relación del sujeto con los objetos como el punto de partida de la *verdadera experiencia* que está latente en esa forma drámatica estable. Pensamos, entonces, que el objetivo del trabajo de Veronese con la tragedia consiste en evitar que el sustrato objetual de los personajes se someta al pensamiento humano para poder exhibirlo en su autonomía. Y la relación que sus obras establecen con la historia argentina reciente, con

la dictadura en particular, no puede explicarse en profundidad sin apelar a este proceso destructivo/constructivo, porque es en la autonomía de lo objetual respecto del pensamiento en donde se hacen visibles las *correspondencias* que inevitablemente aparecen entre las obras de Veronese y el sistema totalitario y represivo de la dictadura. Entonces, si bien “la inscripción del motivo del filicidio adquiere en *Unos viajeros se mueren* un carácter fabulesco, de ‘cuento de invierno’, hecho que no quita que –en segunda instancia de lectura- valga como ‘golpe a la conciencia’ respecto del filicidio en la sociedad argentina” (Dubatti, 2006:18), lo cierto es que ese “golpe de conciencia” ocurre en función de la subordinación del carácter de fábula al carácter automático que domina el comportamiento de los personajes.

En *La terrible opresión de los gestos magnánimos* Veronese empieza a *dar vuelta del revés* nada menos que a las formas realistas. En el *intérieur* burgués que habitan Paulina y Beltrán los objetos hablan y los sujetos descubren las relaciones sociales como mecanismos gestuales de gran sofisticación:

Beltrán. Aunque algunos músculos rara vez se vean, porque la parte de afuera de la cara obviamente no es transparente, va a ser necesario conocer al detalle cuándo se deberían tensar y cuándo aflojar. A ver... ¿A quién le dije eso?

[...]

Paulina. Yo eso lo supe de chiquita y me quedó grabado. No es problema para mí. Lo puedo hacer y muy, muy naturalmente. Los pies delicadamente inclinados para un lado opuesto al que incline la cabeza, ¿no? Para que me acostumbrara a tenerlos juntos, mi madre, escuchá esto, Aurora, que es muy tierno, me ataba los piecitos todos los días con una cinta de seda muy suave, muy suave para no lastimarme. ¿Te gustaría? (Veronese, 1997: 317-318).

La obra es una aproximación microscópica a los gestos que constituyen la base del comportamiento social en tanto resistencia a lo inerte. Paulina y Beltrán encaran la formación de Aurora desde los gestos. La escena de “la confesión familiar íntima” se presenta en términos de manipulación: Aurora funciona como una muñeca –la posición de las manos y las piernas, la expresión facial, se vuelven un elemento fundamental del comportamiento esperado- y ellos como manipuladores que deben adaptar el movimiento de sus cuerpos y su expresión a los de la muñeca. Mientras la “técnica manipuladora” de Paulina pone el acento en los materiales y las formas, la de Beltrán lo hace en los gestos, los ademanes y los movimientos. Podríamos decir que se trata de dos manipuladores armando un espectáculo y construyendo su personaje a partir de un objeto. Este tipo de cuadros que, en efecto, abundan en la dramaturgia veronesiana pueden ser leídos como una reflexión metateatral; sin embargo, esto no implica dejar de

lado que el teatro de Veronese exhibe una dimensión de la existencia humana que tiene a lo objetual como centro, dimensión que el teatro hace consciente como lo opuesto al mundo de vivencias interiorizado por el sujeto:

Las huellas ya no son más un nexo entre el hombre y la cosa, entre el individuo y el colectivo. Se adhieren a las cosas como etiquetas privadas. Las cosas están sometidas a lo humano (“demasiado humano”). Como proyecciones subjetivas, ya no pueden anunciar el significado de un mundo objetivo. En lugar de ello son testigos de un mundo de vivencias interiorizado (Andersson, 2014: 396).

Los personajes y situaciones de *La terrible opresión de los gestos magnánimos* arrancan las “etiquetas privadas” con las que las formas realistas someten a las cosas. Destruyen la experiencia idealista que está en la base de esas formas, “borrando las huellas” que los principios de identidad, causalidad y totalidad dejan en el universo de las cosas. Por eso la escena se presenta tan despojada y tan sobria, porque es el espacio que está por debajo de las etiquetas subjetivas. En ese universo seco, inclemente, habitan los personajes de Veronese, un universo en el que, como ya señalamos, inversamente a las convenciones del idealismo, se hacen visibles las huellas que los objetos dejan en el hombre. Cada vez con más claridad, las obras de Veronese pueden pensarse como una acumulación de imágenes de *inquietud petrificada* que se perciben en un universo permanentemente amenazado por lo objetual:

Paulina. (Inmovilizada con una palomita muerta en la mano.) Quizá la imagen del perro de astracán no era amenazante pero no hay por qué pedirle más a ese tipo de perro. En cambio la de esta paloma es desesperante. Nos está diciendo algo terrible. Lo escucho, Beltrán. Tengamos cuidado con la violencia... (Pausa. La observa detenidamente). ¿Es una paloma de verdad? No lo creo sería insoportable para quien la viera. Beltrán...

Beltrán. (Mirando la fotografía) ¿Qué? Los brazos, Paulina. Quien quiera en esta casa ser confundido con una persona desgarrada, tendrá que haber crispado sus dedos y mostrar su cabeza bien echada hacia atrás como si estuviera a punto de desmayarse, y en esos momentos terribles no le tiene que importar si se le ve la cara o no. Así... Petrificada. (Veronese, 1997: 339).

En la zona limítrofe entre el sueño y la vigilia en la que Veronese ubica sus obras, las imágenes de *inquietud petrificada* fijan la relación dialéctica entre lo animado y lo inerte como un modo nuevo de configurar la *verdadera experiencia*: configurarla artísticamente como la existencia humana penetrada por el mundo de las cosas. Es esta penetración del mundo de las cosas en la existencia de los personajes lo que hace que estas imágenes, en rigor irreales, se perciban cargadas de contenido histórico. En cierto

modo, la pérdida de seguridad que experimenta la “percepción objetiva” frente al desplazamiento de las identidades entre los objetos y los sujetos –asimilable al desplazamiento que se da entre el muñeco y el manipulador en el teatro de objetos-, se registra como un modo nuevo de relación del hombre con el mundo en el que los gestos adquieren una profunda significación. “Los personajes se definen más que nada por lo que hacen, no por sus acciones físicas sino por sus gestos. Ese es un *leitmotiv* de Daniel: la preocupación por lo gestual, por la comunicación no verbal” (Tantanian en Dubatti, 2006: 35). Es en esos gestos que trabajan sobre la latencia objetual de los sujetos, en los que se expresa con más contundencia la condensación de la *verdadera experiencia* en una imagen de *inquietud petrificada*. Es de destacar que en esas imágenes, como las generadas por Monti, se conjugan lo social y lo individual. En ambos “lo inefable” se prefigura en el cruce del gesto social y el grito individual, pero en Veronese ese cruce es indisociable del procedimiento de la manipulación.

Tan central es este aspecto en la dramaturgia de Veronese que puede decirse que, desde allí, se abre el camino hacia su poética directorial. El trabajo dramático que ensaya con las formas dramáticas estables, se transmuta en un modo de dirección de actores que tiene a las imágenes de *inquietud petrificada* como su principio. *Mujeres soñaron caballos* [2001] es un anticipo de lo que luego vendrá con *Un hombre que se ahoga* [2004] y *Espía a una mujer que se mata* [2005]. Desde nuestra perspectiva, estas dos últimas obras se explican como la devaluación del universo chejoviano a un sistema objetual, del mismo modo que, unos años más tarde, en 2009, con *El desarrollo de la civilización venidera* y *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo*, Ibsen será sometido al mismo tratamiento destructivo/constructivo. La poética directorial de Veronese se complementa con su dramaturgia en ese punto: mostrar el momento en el que el gesto social se encuentra con el grito subjetivo, el momento en el que la vida social y cultural se encuentra cara a cara con su reverso: el pánico que se produce cuando las fuerzas de la lógica realista se desequilibran.

A propósito de un trabajo de residencia de estudiantes de la entonces Escuela Nacional de Arte Dramático que le toca dirigir y del que resulta la exitosa obra *Open house*, Veronese hace una reflexión sobre la actuación que tiene su punto de partida en una cita de Karl Krauss:

La lógica es enemiga del arte. Pero el arte no debe ser enemigo de la lógica. La lógica debe haber sido saboreada alguna vez por el arte y enteramente digerida por él. Para afirmar que dos por dos son cinco hay que saber que dos por dos son cuatro. Sin duda quien sabe solo esto último dirá que aquello es falso (Veronese, 2007).

Para Veronese actuar es producir sentidos por afuera de aquello que se entiende por lógica, es decir, por afuera de la conciencia reflexiva. En este sentido, el cuerpo del actor deviene en una máquina que lleva adelante esa producción.

¿Cómo es una máquina? Podríamos verla como una concentración de funciones (o disfunciones) que producen acciones teatrales. Acción es todo lo que me permite un cambio según lo probable (no confundir “lo probable” con “lo posible”) y según lo necesario. Lo que no es necesario para un determinado fin dejarlo fuera por más bello que sea. La acción debe producir desequilibrio en las fuerzas. Acción como una cualidad que da color, impacto a lo percibido por el espectador. Es bueno tener siempre en cuenta lo que percibe el espectador. Ponerse en su lugar. Él todo lo tomará como algo del personaje (aunque no estemos más que actuando nuestro propio momento incierto, desconcertado e improvisado). Bullicio o movimiento físico no es siempre desarrollo o crecimiento dramático. Este cambio debe producir algo. Si nada se hace, si no se acciona el equilibrio permanecería estático. Y nos aburrimos, así de fácil (Veronese, 2007)

Veronese lo deja muy claro: que la acción se construya sobre cambios probables, no sobre cambios posibles, y que la necesidad de desequilibrar fuerzas sea el imperativo. Lo posible ocurre en el dominio de la conciencia subjetiva; lo probable en el dominio de la existencia concreta de las cosas. Esto puede interpretarse en la clave de lectura que venimos proponiendo como una preceptiva que “destruye y desmonta la unidad ilusoria en que están atrapadas las cosas. Solo cuando las cosas son liberadas de esa falsa unidad, pueden hablar por sí mismas” (Andersson, 2014: 384). En la poética directorial de Veronese que, en efecto, desmonta la unidad ilusoria de la lógica realista, las cosas hablan por sí mismas también a través del cuerpo de los actores, del mismo modo que los muñecos hablan a través del cuerpo de los manipuladores. Al igual que en su trabajo dramático Veronese, como director, transforma el realismo en una máquina poética cuya fuerza radica en la latencia objetual de los sujetos: “Una mano apuntando a la cara de un actor durante interminables minutos produce más tensión que el disparo” (Veronese, 2007). En ese sistema, la actuación se apoya en los movimientos y palabras funcionalmente necesarios, pero también en la quietud y el silencio como formas de expresión escénica. En esa síntesis de movimientos y quietudes, de la suspensión de estos en los cuerpos actorales, emergen las imágenes de *inquietud petrificada* que constituyen, como ya señalamos, la base del imaginario veronesiano.

El teatro de Veronese no redonda “en la idea de la desintegración de todo lo que operaba como sustrato del teatro moderno y en el cuestionamiento de los ejes fundamentales de la modernidad: la verdad, el lenguaje y la comunicación, los sentimientos solidarios, el nacionalismo y la fe en el progreso” (Díaz y Libonatti, 2012: 259), sino en la posibilidad de la escena de desplazarse del eje estético idealista dominante en el teatro argentino moderno hacia una zona liberada del dominio de la consciencia subjetiva que se encuentra determinada por la *dialéctica de lo animado y lo inerte*. Así, Veronese dirige su mirada oblicua, descentrada, hacia “las formas demasiado estables” del teatro moderno para volver lo oculto en esas formas, lo interno, hacia afuera; para liberar la fuerza objetual que habita en el interior de los sistemas de significación, eso que escapa a la mirada frontal de la consciencia racionalista. Atravesados por la mirada oblicua, la tragedia y el realismo se constituyen en el territorio propicio para la asimilación de la *verdadera experiencia* en imágenes de *inquietud petrificada*. En esas imágenes es posible encontrar el mismo interés por transformar la relación del sujeto con el objeto que veíamos en Monti.

Con su teatro Monti señala algo que Veronese retoma: la existencia caída del sujeto moderno no es aquella que se explica en una tesis sino esa otra que tiene su modo de expresión en las imágenes alegóricas que se desprenden de la suspensión *dialéctica de lo animado y lo inerte*. Veronese potencia estas imágenes que Monti introduce: también en su teatro los sujetos son exhibidos en lo que tienen de objetos, que es lo mismo que decir, en lo que tienen de cadáveres. Por eso, como se desprende de la lectura que venimos realizando, en las obras de estos autores la relación que el sujeto establece con el objeto no está determinada por la coincidencia entre consciencia subjetiva y existencia objetiva sino por la percepción extrañada de ese resto inefable de experiencia que habita en las *imágenes de inquietud petrifica*.

Capítulo V. Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanian

1. *El Caraja-jí*

En 1995, durante la gestión de Juan Carlos Gené como director, el teatro San Martín convocó a ocho dramaturgos jóvenes con el objetivo de constituir un taller de escritura en el que se produjeran textos dramáticos para ser representados por el elenco estable de la Comedia Juvenil¹⁰⁵. Los elegidos para participar del proyecto fueron Carmen Arrieta, Alejandro Tantanian, Rafael Spregelburd, Alejandro Robino, Javier Daulte, Alejandro Zigman, Jorge Leyes e Ignacio Apolo; los coordinadores serían Roberto Cossa y Bernardo Carey. Esta iniciativa se sostuvo unos meses hasta que, disconforme con los resultados que estaba dando el taller, la dirección del San Martín decidió quitarle su apoyo. La salida del grupo de la institución oficial constituyó, entonces, un conflicto que en principio se leyó en términos de un choque generacional. Sin embargo, se infiere de las declaraciones de algunos de sus integrantes que la diferencia en el modo de concebir el lenguaje dramático fue uno de los desencadenantes del conflicto. No se trataba solo de “nietos” que se rebelaban frente a los “abuelos” que, en la ausencia de “figuras paternas”, se proponían como los transmisores de un saber “necesario”. Se trataba más bien de una polémica estética que Rafael Spregelburd sintetiza con claridad: “Cuando nosotros hablábamos de estructura, ellos hablaban de argumento. Nosotros hablábamos de estructura en un término mucho más global” (Spregelburd citado por Dosio, 2003:24). Lo que se generó a partir de la convocatoria del San Martín fue un espacio de confrontación entre los principios del teatro argentino moderno y esto se evidencia en el notable contraste que existe al interior del grupo entre obras en las que

¹⁰⁵ La Comedia Juvenil fue creada durante la gestión de Eduardo Rovner al frente del Teatro Municipal General San Martín y su primer coordinador fue Roberto Perinelli. La finalidad del proyecto era la apertura dentro del teatro oficial de un elenco estable al que pudieran integrarse los jóvenes egresados de las escuelas de arte dramático que funcionaban en la ciudad de Buenos Aires: la nacional y la municipal. Si bien la iniciativa fue de Perinelli, la configuración del elenco estuvo a cargo Juan Carlos Gené, Verónica Oddó y Hernán Gené, quien asume como director de la Comedia Juvenil durante la gestión de su padre en la dirección del teatro. El primer espectáculo, “Las delicadas criaturas del aire” [1993] fue el resultado de un trabajo colectivo que tenía como base textos de García Lorca, y en el que se aprovechaba al máximo las destrezas corporales que los actores habían adquirido en su formación. En consonancia con este proyecto, es decir, proponiéndose el objetivo de incorporar a la actividad del teatro oficial a los jóvenes egresados de la recientemente creada carrera de dramaturgia de la EMAD, se realiza la convocatoria que luego terminaría dando lugar al Caraja-jí.

operan principios idealistas y obras en las que se reconoce una concepción materialista del lenguaje dramático¹⁰⁶.

Cuando el taller –una vez cancelada su relación con la institución oficial que los había convocado- se muda al sótano del teatro Payró, todavía estaba en esa sala *Rayuela*, la adaptación que Ricardo Monti realizara de la novela de Julio Cortázar, y todavía se escuchaban los ecos del éxito de *La oscuridad de la razón*, que había sido realizada en coproducción con la gestión anterior del Teatro San Martín. En alguna medida, el pasaje del taller de dramaturgia del teatro oficial a la “juntada” pluralista y festiva en el Payró puede ser leído como el desplazamiento hacia otro polo estético que también estaba activo en el grupo. El hecho de que Javier Daulte perteneciera a la cooperativa que, bajo la dirección de Jaime Kogan, tenía a su cargo el teatro Payró, que Alejandro Tantanian estuviera en ese momento usufructuando una beca Antorchas para perfeccionarse como dramaturgo junto a Ricardo Monti, que la mayoría de estos dramaturgos se hubieran formado con Mauricio Kartun –discípulo de Monti no solo como dramaturgo sino también como formador de dramaturgos- en la carrera de dramaturgia de la EMAD (Escuela Municipal de Arte Dramático), son datos que no pueden pasarse por alto al momento de pensar la inserción de este grupo de autores en el campo teatral argentino. Es evidente que, así como en el espacio del San Martín se habían encontrado de lleno con el modo de producción al que definimos en esta tesis como *estética de lo comunicable*, algunos de estos autores transitaban por espacios en los que el teatro y la producción artística en general se planteaban en otros términos, los términos de lo que aquí llamamos una *estética de la inefable*. El cambio de espacio y de metodología de trabajo no solo resolvió la situación del lugar físico donde terminar el proceso; significó también la posibilidad de discutir los materiales en otros términos.

Las diferencias estéticas que los integrantes del Caraja-jí señalan enfáticamente como claves en el desarrollo de aquella experiencia, la manera en la que se refieren a la ausencia de una unidad estética y de un espíritu de grupo “al estilo de los setenta” y, sobre todo, el modo en que dejan entrever una metodología de trabajo basada en el

¹⁰⁶ En el tomo V de la *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, proyecto dirigido por Osvaldo Pellettieri del que participan principalmente los investigadores agrupados en el Grupo de Estudios de Teatro Argentino y Latinoamericano, la mayoría de las obras que Daulte, Spregelburd y Tantanian publican como integrantes del Caraja-jí son agrupadas bajo la categoría “teatro de la desintegración” mientras que las obras de Leyes, Robino y Arrieta publican en esas mismas condiciones son categorizadas como “Otras tendencias” definidas por su cercanía o mezcla con “el realismo en su tercera versión” (Aisemberg y Libonatti, 2001: 476-486). Aquí las diferencias que se evidencian en la producción del grupo remiten a una explicación que se dirime en términos de un cruce entre procedimientos modernos y procedimientos posmodernos.

desacuerdo estético (Dosio, 2008: 17-41), muestran a las claras un proceso de producción atravesado por el enfrentamiento de principios estéticos idealistas y materialistas activos en el campo teatral argentino.

Como venimos diciendo, las categorizaciones del teatro de los años noventa como teatro posmoderno y como teatro de la postdictadura –la primera adjudicándole la expresión de la *nada* posmoderna, la segunda adjudicándole la expresión del *todo* postdictatorial- neutralizan la posibilidad de pensarlo como un espacio de discusión de los principios estéticos que marcaban el devenir de la producción dramática argentina. En el caso del Caraja-jí, impiden ver que la polémica estética es constitutiva de los modos de producción que se generan al interior del grupo:

Cuando uno no estaba de acuerdo con cómo resolvía un relato uno de los autores, te daba tantas ganas de responder a eso y la manera era responder con tu propia obra. Radicalizabas tu postura. Nunca hubo acuerdo en este sentido, de decir “me convenciste”, al contrario, era decir “porque vos escribís así es que voy a escribir más radicalmente de esta otra manera” (Spregelburd en Dosio, 2007: 32).

En efecto, en el punto de llegada del proceso que describe Spregelburd, se encuentra algo que se asemeja bastante a la búsqueda de la singularidad, pero el punto de partida es el desacuerdo respecto de cómo escribe el otro, de qué lenguaje elige. Lo que opera como motor creativo, como delimitación del alcance de la escritura propia, es el desacuerdo estético. A diferencia de lo que la crítica sostiene de manera general respecto del florecimiento del individualismo y de la producción estética “micro”, consideramos que no es la convivencia pacífica de diversas poéticas la que da forma a la singularidad que nace con el Caraja-jí, sino la profunda confrontación que los integrantes del grupo tienen respecto de los principios estéticos que rigen la producción dramática. La crítica no se detiene a ver que, por debajo de la heterogeneidad de temáticas y procedimientos desarrollados por este grupo, se encuentran algunos rasgos comunes vinculados a la posibilidad de escribir teatro por afuera de los principios idealistas que dominan la dramaturgia argentina moderna: en la escritura dramática de los noventa todavía puede percibirse el potencial expresivo de las tensiones entre identidad y negatividad, entre totalidad y fragmentariedad, entre causalidad y discontinuidad, que aún constituyen un problema sin resolver del teatro argentino moderno.

Sostenido sobre el supuesto de que en la postdictadura no hay modelos de dramaturgia que religuen la producción a nivel internacional y al mismo tiempo nutrido

por la idea de que lo que se internacionaliza son elementos a nivel micro, el trabajo de Celia Dosio (2008) sobre el Caraja-jí es un ejemplo de los análisis centrados en micro-relaciones entre las obras y productos culturales heterogéneos. Estos análisis resultan de la hegemonía de un pensamiento crítico que “postmoderniza” algunas producciones que responden todavía a problemáticas modernas. Su trabajo parte de la observación de que estos autores “contrariamente a lo que era habitual en la dramaturgia de entonces, le dieron la espalda a la tradición teatral instaurada y se permitieron abrirse a nuevos referentes” (Dosio, 2008: 46).

Así, por ejemplo, el “mecanismo” que Carmen Arrieta utiliza como estructura dramática de *Rew*, le sirve a Dosio para hablar del uso de procedimientos de retrospectiva temporal en *Traición* de Harold Pinter, en el capítulo “The betrayal” de la exitosa sitcom *Seinfeld*, en el film *Memento* de Christopher Nolan y en *La última cinta de Krapp* de Samuel Beckett. No hay nada que explique el porqué de la elección de estas obras y no de otras en las que se utiliza un procedimiento similar. En la observación de cómo *Rew* se inserta en una tradición de *retrospecciones temporales*, se pierde de vista el hecho de que “el mecanismo rew” equipara el dispositivo de organización dramática a un dispositivo tecnológico de registro de la voz, el cassette, cuya condición de posibilidad es “rebobinar” lo registrado. Esta equiparación de la estructura dramática con el funcionamiento de un dispositivo extradramático aparece en la mayoría de las obras producidas en el marco del Caraja-jí. Así, podemos ver cómo el conflicto dramático se organiza en las obras siguiendo los ciclos de lavado de un lavarropas, el trazado ferroviario de Europa, un juego de mesa o el método deductivo de la investigación policial. Encontramos aquí un procedimiento común que tiene resoluciones diferentes en cada uno de los textos.

Del mismo modo, en el nivel temático, la obra de Carmen Arrieta se inserta para Dosio en una serie de producciones que retratan “lo joven”: la novela de Salinger *El guardián del centeno*, pero también los films *Cuenta conmigo* de Rob Reiner, *American Graffiti* de George Lucas y *Verano del '42* de Robert Mulligan. Dosio llega a la conclusión de que “*Rew* opera en la tradición teatral que la contiene tendiendo redes intertextuales con narraciones provenientes de otros soportes: películas, novelas, etc. En este gesto está el interés y la riqueza de este texto” (Dosio, 2008: 60). Por mostrar las relaciones que la obra de Carmen Arrieta establece hacia afuera, Dosio no registra el vínculo que la representación de “lo joven” tiene con “el mecanismo rew” y la polémica que en torno a la función de ese vínculo se establece con las obras de otros

integrantes del grupo, particularmente con las de Alejandro Tantanian, Rafael Spregelburd y Javier Daulte.

Rew. (Secuelas de una dulcísima pasión) hace foco en un grupo de amigos de entre 17 y 18 años, particularmente, en algunos aspectos de ese momento en el que los adolescentes “quedan fuera del sistema educativo secundario e hilvanan sus quimeras desde una cama, mirando al techo” (Arrieta, 1996: 10). Desde el principio, por medio de un prólogo titulado “Mecanismo REW”, queda claro que la obra complejiza los lugares comunes de la trama narrativa: la organización temporal y lógica de los acontecimientos. El mecanismo de reproducción de una cinta grabada se transforma al interior del texto dramático en un dispositivo para la narración. El “Lado B” de la cinta es el final de ese momento de la vida de los personajes; en él, han quedado registradas las secuelas de “la dulcísima pasión” registrada en el “Lado A”. Las condiciones de esa dulcísima pasión irán apareciendo a partir de retrocesos en la grabación que traerán consigo las causas del final. La incorporación de una voz en off “adulta” deja en claro que se trata de la puesta en escena de un relato del pasado que, en lugar de escrito, está grabado en un cassette. De esta manera, en el texto dramático se da una segunda codificación que tiene a la grabación como soporte para la evocación. Sin embargo, si bien estamos frente a un dispositivo dramaturgico complejo, no podemos decir que éste redunde en una complejización del modo de producción de sentidos a partir de, por ejemplo, la controversia entre escritura y grabación. Lo que parece dominar es la exacerbación de un mecanismo heterogéneo con el fin de transmitir un mensaje homogéneo en torno al tópico de “lo joven”. La obra de Carmen Arrieta se organiza a partir de una linealidad invertida que en el último parlamento de la obra se resuelve en una explicación de lo acontecido. La “voz de hombre”, que es ante todo una voz literaria, funciona como la exteriorización de una conciencia social unívoca que evalúa causalmente el pasaje de la adolescencia a la adultez.

En esos tiempos, pasados tiempos, en el que se le temía tanto a la sangre y la sangre no dejaba de tendernos emboscadas. Y ellos allí, tratándose de amar entre la furia y el destino. Y todos nosotros llenos de temores y vergüenzas, de amores imposibles y canciones inconclusas. En memoria de ellos y de todos nosotros en verano, de todos ustedes en verano, de nuestros miedos, y nuestras pasiones y nuestras libertades. En memoria de ellos y la dulce niña de los zapatos de barro, en honor a la memoria, digo, valga este, este último REW (Arrieta, 1996: 33).

El parlamento final lo deja muy claro: el texto dramático es la memoria del pasado adolescente evocada con nostalgia desde el presente adulto. Un pasado que ha quedado

grabado en la conciencia y al que, por medio del “mecanismo rew”, de vez en cuando “el hombre” retrocede. Subyace a la obra de Arrieta, entonces, una concepción del lenguaje dramático que no tiene que ver tanto con su inserción *intertextual* en una *serie* sino con el interés de plantear una tesis sobre “lo joven”. *Rew. Secuelas de una dulcísima pasión* se asienta en los principios idealistas de identidad, totalidad y causalidad para construir su relato y, en este sentido, hace serie con las formas realistas que dominan el teatro argentino. Por eso la posibilidad de emparentarla con una sitcom o con un film de iniciación dice más sobre el aprovechamiento posmoderno de las nociones de *intertextualidad* y *serie* por parte de la crítica que sobre el gesto de Arrieta de “dar la espalda a la tradición teatral argentina”.

Relacionar micro-aspectos de las obras del *Caraja-jí* con series heterogéneas no alcanza para fundamentar un corte de esta producción con el teatro argentino que la precede. Tampoco consigue probar la hegemonía de un “canon de la multiplicidad” que remita a “una proliferación de mundos”, resultado de “la ruptura de los binarismos de las concepciones estéticas y políticas, la caída de los discursos de autoridad y el profundo sentimiento de desamparo y orfandad generado en la dictadura y proyectado en el periodo vigente” (Dubatti, 2008: 8). Debajo de esa heterogeneidad discursiva es posible encontrar la confrontación polémica entre una concepción idealista del lenguaje dramático y una concepción materialista, asimilable a la que describíamos en relación con la emergencia de la dramaturgia de Ricardo Monti. En la configuración de este modo de producción colectivo permanecen vigentes las oposiciones entre idea e imagen y entre conciencia y experiencia inherentes a esa confrontación. Pues bien, es la vigencia de esa polémica la que explica las dos tendencias que, evidentemente, se abren al interior del *Caraja-jí*: en la primera, se antepone una idea que comunique los contenidos de una *experiencia vivida*; en la segunda, se configuran imágenes que expresan la *verdadera experiencia*.

1. Las obras de Carmen Arrieta, Alejandro Robino, Alejandro Zingman, Jorge Leyes e Ignacio Apolo son, en efecto, la comunicación de una idea respecto del mundo de “lo joven”. En las obras de estos autores, lo divergente respecto de la tradición teatral argentina dominante no está determinado por los principios que rigen su lenguaje sino por aquello que afirman respecto de “lo joven”. Sus obras despliegan un cambio en el modo de representar el universo juvenil de manera realista o de manera absurda, de forma tal que este no se define en los grandes relatos de la historia sino en función de las “las pequeñas historias” que transcurren en una previa de sábado a la noche, en el

velorio del padre de un amigo, en un lavadero o en un cementerio. Más allá de este cambio de enfoque asociado a una nueva mirada social sobre la juventud, el “ser joven” se reduce a la conformación de un nuevo concepto de lo joven sobre el que se construyen proposiciones totalizadoras. En este sentido, se trata de obras que formulan nuevas concepciones de mundo –algunas encuadradas dentro del llamado “pensamiento posmoderno”- pero que se desplazan muy poco respecto de la concepción idealista dominante.

Ruta 14, de Jorge Leyes, es en el corpus dramático del Caraja-jí la obra que más abiertamente se inscribe en la línea del realismo reflexivo. Transcurre en un cementerio que, podemos inferir, se encuentra ubicado en un pueblo de los muchos que cruza la ruta 14. Las treinta escenas que componen los dos actos alternan situaciones que ocurren en diferentes sectores del cementerio. Una joven incendia la fábrica de su padre y tira todas las pertenencias familiares al río: la obra se inicia cuando ella, desnuda, llega hasta la tumba de su abuela a ofrendarle ese acto. En un panteón familiar otro joven, Javier, se encuentra con Facundo, el cuidador del cementerio y amigo de la infancia: ambos quieren lo mismo, las joyas familiares que la madre de Javier guardó en el panteón junto con los restos de la familia. En la galería de los nichos, dos hermanos, Gonzalo y Mariana, y una amiga, Laura preparan una fogata con sus pertenencias, mientras esperan a Cecilia. En la zona más pobre y vieja del cementerio, sobre una tumba de azulejos azules, un ventrílocuo y su muñeca llevan a cabo un pacto suicida. Finalmente, dos adolescentes homosexuales pasan el rato trepados al techo de un viejo panteón. Algunas de estas escenas son monólogos; otras, diálogos que se acercan bastante a lo que se entiende como “encuentro personal”. La heterogeneidad discursiva se despliega, sobre todo, en la literaturización de los parlamentos. En ellos se desarrollan niveles de prehistoria que justifican lo que acontece en la escena. El registro literario se utiliza fundamentalmente para subrayar en el discurso de los personajes la huida del carácter opresivo de un pueblo de provincia. Está claro que la liberación de la opresión se manifiesta especialmente en los momentos en los que en los parlamentos de los personajes resuena “la palabra poética”. Veamos, por ejemplo, este monólogo de Cecilia:

CECILIA: El mensaje es claro (Junta los restos de las calas del piso y los pone sobre la tumba) Otro maldito examen ¿Para esto me hiciste tirar todo? (A público) La sirena de papel se come una lamparita de trigo como una lagartija se hunde en el árbol de magnolias. Es la siesta. Es la siesta. Voy a gritar como un grillo que no para nunca y trae mala suerte a los que viven en la casa. Y falta el dinero y se te caen los dientes y

te brota un arpa y se te cae el culo al aljibe. En la siesta. Y decís almeja, alacrán, almohadón, aldaba. Vómito de alelí, curtiembre. Papel picado. Carne picada. Picadura. Pija dura. A duras penas. Pena de muerte. Muerte ajena. (A la tumba) Dejáme sola con mis cosas. Ya tiré todo al río. Me tiro yo si querés, pero no me jodas... Yo no quiero cambiar nada... Quiero adelgazar. ¿Podré adelgazar? Sin hacer dieta. (Comienza a irse. Resignada) Te pedí que me dejaras en paz (Leyes, 1996: 11).

Se pueden reconocer en el monólogo dos registros: uno orientado a la tumba y otro orientado al público. El primero es coloquial, remite al universo familiar y, particularmente, al vínculo del personaje con la abuela. El segundo contrasta con el anterior a partir de procedimientos como la imagen onírica y la asociación libre, que remiten a un lenguaje surrealista. Ese contraste de registros, que se repite en otros parlamentos de la obra, subraya la convivencia de dos órdenes discursivos: el orden conservador de los padres, que tiene a la acumulación como principio, y el orden de los hijos, que se constituye como la destrucción de esa acumulación. Sobre la oposición acumulación/destrucción opera la tesis que dará unidad a una historia en apariencia fragmentaria: solo se sale de la opresión destruyendo lo que el orden paternalista acumuló. La utilización de la palabra poética en el discurso de alguno de los personajes sirve para subrayar el carácter liberador que opera en la destrucción del orden acumulativo.

2. Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanian, en cambio, buscan formas de expresión para algo que está por afuera de cualquier aparato conceptual y lo hacen por medio de *imágenes* que se abren a la percepción de lo que excede a la conciencia que el sujeto pudiera tener de sí y del mundo. Las obras que estos tres autores producen en el marco del Caraja-jí¹⁰⁷ constituyen, a diferencia de las que producen el resto de los integrantes, sistemas de conexiones y relaciones entre fragmentos discursivos que se sustraen a la comunicación de una idea: las *correspondencias* que esos sistemas pueden tener con la realidad son diversas y difíciles de reconocer, al punto que lo que la historiografía del teatro ha señalado en ellas es su relación con *la nada*. No se considera que existe en el teatro argentino una dramaturgia, la de Ricardo Monti, que da forma a la percepción de imágenes en las que, como en un relámpago, se expresan contenidos de

¹⁰⁷ Es importante aclarar aquí que las obras que los integrantes del Caraja-jí efectivamente producen en el marco de un trabajo de taller son las que se publican en la colección Los Libros del Rojas en un formato de cuatro fascículos con dos obras cada uno. En 1996 publican *La disolución*, una compilación de siete trabajos (Arrieta no participa) producidos en contextos que nada tenían que ver con aquella experiencia colectiva. Más adelante, nos referiremos a las obras que Daulte, Spregelburd y Tantanian publican en ese volumen.

experiencia preservados de la labor tranquilizadora de la conciencia. Daulte, Sprengelburd y Tantanian, en su diversidad, comparten con Ricardo Monti el interés por expresar, aunque sea de manera momentánea, semejanzas con la realidad no comunicables que se hacen evidentes en la breve detención del continuum de sentido. Como en los textos montianos, en las obras que estos autores producen como integrantes del Caraja-jí, la *imagen estética* está determinada por la combinación de significantes heterogéneos arrancados de sus contextos de sentido. En *Marta Stutz*, *Raspando la cruz* y *Juego de damas crueles*, citando lo ya dicho y escrito, se crean *constelaciones discursivas* que comunican lo que permanece en el presente como lo no dicho ni escrito: lo inefable. Las *constelaciones discursivas*, como las constelaciones de la astrología, revelan en su conjunción algo de lo que permanece oculto a la mirada idealista.

En *Martha Stutz* están citadas, por un lado, las hipótesis que las crónicas policiales tejen en torno a la desaparición de una niña en la ciudad de Córdoba a principios de la década del treinta y, por otro lado, escenas procedentes del mundo subterráneo de *Alicia en el país de las maravillas*. Lo dicho se reconoce rápidamente, está ahí en las palabras arrancadas al discurso deductivo y al discurso maravilloso: dos relatos que desde sus fragmentos cuentan lo que le acontece a una niña que, de golpe, desaparece de la faz de la tierra. Sin embargo, la obra no parodia ni la crónica policial ni el relato de Lewis Carroll, más bien realiza con ellos otra operación: los despedaza y los utiliza como puntos de una constelación. Lo no dicho se configura en la combinación de los fragmentos arrancados de esos dos universos discursivos y se contrapone al sentido que esos fragmentos traen desde su contexto. En el caso de la obra de Javier Daulte, las *constelaciones discursivas* desplazan el eje de sentido de la explicación sobre la *desaparición* y las evaluaciones asociadas a ella –las políticas pero también las que tienen que ver con la moral social, las sospechas de pedofilia que recaen sobre el sospechoso del caso policial y sobre Lewis Carroll- hacia la percepción de la *ausencia* en una imagen. La ausencia es entendida como aquella experiencia en la que contenidos de la memoria individual y contenidos de la memoria colectiva se conjugan. A diferencia de la desaparición, la ausencia no admite ser explicada y en este sentido no constituye una *experiencia vivida* sino una *verdadera experiencia*. En la distancia que va de la explicación de la desaparición a la percepción de la ausencia se construye el sentido de la obra.

Algo similar ocurre en *Raspando la cruz* y *Juego de Damas crueles*. La obra de Rafael Spregelburd es una constelación de astillas discursivas que se desprenden de los grandes relatos. En esa constelación, en las correspondencias que se establecen entre esos fragmentos, la plenitud futura a la que los grandes relatos aspiran se transfigura en *fatalidad*. En el texto dramático los nombres de los personajes señalan y a la vez niegan el contexto discursivo del que han sido extraídos; están allí para dar cuenta de otra cosa, de algo que los excede y que sin embargo requiere de ellos, de sus limitaciones y choques, para hacerse visible. Veamos, por ejemplo, el diálogo de la escena III. Adolf, Weck y Dorita están reunidos en torno a una mesa en la que se despliegan algunos papeles. Adolf parafrasea parte de la cita de Umberto Eco referida a los Rosacruces que funciona como extenso epígrafe de la obra. Weck interviene con una teoría matemática que remite a la expresión de la realidad mediante el número cero. Dorita, por su parte, pregunta “¿qué hay que rime con huérfano?”. Si bien todos están participando de la misma situación, no parecen estar haciéndolo en el mismo idioma. De este modo, la heterogeneidad discursiva de la obra de Spregelburd desnaturaliza la relación entre la palabra y la cosa a la que se refiere, señala de manera potente el carácter sígnico de la palabra.

El diálogo de *Raspando la cruz* configura *constelaciones discursivas* que expresan la inmediatez del mundo no como lo comunicable sino como lo oculto en la trama de la comunicación, lo inefable. A esa inmediatez inefable del mundo de las cosas se refiere Spregelburd cuando afirma que esta es una de sus obras más argentinas aunque ocurra en la República Checa (Spregelburd en Dosio, 2008: 75). Los discursos de los personajes constituidos fragmentariamente por lo que más arriba llamábamos “las astillas de los grandes relatos” configuran en el presente de la obra la imagen centellante de la *fatalidad*, que está cifrada, no en lo que cada uno de esos discursos comunica, sino en la constelación de todos ellos. La *fatalidad* –al igual que la *ausencia* en la obra de Daulte– es un contenido extraído del patrimonio común de las experiencias humanas, de la destrucción de ese patrimonio. De este modo, la “realidad argentina” no es *comunicada* sino *nombrada* entre líneas, o mejor, entre los fragmentos de ese patrimonio común astillado en el que lo aludido en el nombre “Adolf” se conecta en una construcción histórica con lo aludido en el nombre “Mansilla”.

Juego de Damas crueles, de Alejandro Tantanian¹⁰⁸, plantea desde los epígrafes la relación que “lo no dicho” y “lo ya dicho” establecen en el acto mismo de decir. A partir de un soporte lúdico, se combinan fragmentos arrancados de los discursos del mito, de la historia y, en especial, de la literatura –las citas van de la lírica modernista a la pornografía. Si nos remitimos a “lo dicho” en la obra, se trata en efecto de una historia de parricidio e incesto. Ahora bien, ¿qué es lo que el dispositivo del juego propone leer? Propone leer las imágenes que se configuran como *constelaciones discursivas* a partir de los fragmentos mencionados.

Inevitablemente, en *Juegos de Damas crueles* los ecos montianos resuenan en cada recoveco que el texto presenta, al punto que si solo se leyera esa resonancia la obra podría pensarse como una reescritura de *Una noche con el señor Magnus & hijos* y *Una pasión sudamericana*. Sin embargo, esos ecos montianos –las imágenes de la crisis sacrificial, de la herida/génesis, del amante/asesino- se combinan con tópicos simbolistas, con una lista interminable de asesinos reales y ficticiales, con la iconografía del sacrificio de Isaac, con el aria de una ópera, con parlamentos pornográficos, con la sintaxis instructiva de los juegos de mesa. Todos estos contenidos fragmentarios de un pasado cultural colectivo convergen en la obra como las imágenes oníricas fragmentarias convergen en el umbral de la vigilia. Así como el sueño pasado existe solo en el presente del despertar que lo evoca como a un recuerdo, el pasado cultural adquiere el estatuto de *verdadera experiencia* cuando sus fragmentos se reagrupan en imágenes que condensan contenidos de experiencia individuales y colectivos. Entre los hilos de esa red significativa, *Juego de damas crueles* configura la *alteridad* como *verdadera experiencia* que escapa al conocimiento pero no a la percepción. Al concepto vivencial de *identidad*, central en el campo teatral de la década del noventa, la obra de Tantanian opone la *alteridad* –“el otro”- entendida como un componente indisociable de la existencia de “él mismo”. Los personajes se construyen en el enfrentamiento con lo absolutamente otro; ese es el juego que juegan estas “damas crueles”, un modo precario de apropiación de lo más ajeno, extraño y misterioso: la experiencia de la muerte.

De lo que venimos exponiendo se infiere que los textos dramáticos que se producen de manera constelar entran en contacto con el lector/espectador de una manera

¹⁰⁸ De los autores que integran el Caraja-jí, Tantanian es sin dudas el más afín al teatro de Ricardo Monti. Como ya señalamos, en 1995 (el mismo año en el que se pone en funcionamiento el Caraja-jí) y en 1996, recibe la beca Antorchas para estudios de perfeccionamiento en dramaturgia con Monti.

más intensa que aquellos que apelan a la linealidad discursiva. En efecto, es necesaria una atención más desarrollada que se dirija, tanto hacia el contexto de sentido original del fragmento citado, como hacia el sentido que se desprende de su encuentro constelar con otros fragmentos. Para decirlo con Benjamin, el espectador, como un astrólogo, deduce de la posición de los fragmentos en el texto dramático lo que no está escrito. Los fragmentos discursivos interrumpen la comunicación y juegan con un contenido que permanece oculto en ella. Lo escrito orienta la lectura de lo que no está escrito, pero las semejanzas que pueden establecerse entre ese contenido oculto en la escritura y la realidad serán un relampagueo asimilable al chispazo que se produce cuando un niño descubre que con la palabra “casa” se hace presente lo que ella designa (Benjamin, 1982: 64-68). La desautomatización de la percepción que el formalismo le asigna al artificio –eso que Brecht denomina distanciamiento y que Benjamin asocia a una *lectura mágica*- está en la base de las *constelaciones discursivas*.

En las constelaciones de esos fragmentos robados de “lo ya dicho”, acecha benjaminianamente “lo que no ha sido dicho aún”. En las *constelaciones discursivas*, como

en los anagramas, en los giros onomatopéyicos y en muchos otros artilugios literarios, la palabra –la sílaba y el sonido- se pavonea, emancipada de cualquier asociación semántica tradicional, como una cosa que puede ser explorada alegóricamente [...] De esta manera, el lenguaje es despedazado a fin de cobrar, en sus fragmentos, una expresión transformada e intensificada. (Benjamin, *Trauerspiel*, 2012: 252-253)

Mientras Arrieta, Zingman, Leyes, Robino y Apolo ponen el acento en la comunicación de una idea que dé unidad a lo formalmente disperso, Daulte, Spregelburd y Tantanian sitúan el peso de la significación en una operación asimilable a lo que Benjamin llama “la exploración alegórica” del lenguaje despedazado, es decir, en la posibilidad de que en su combinación, “los pedazos” funcionen como catalizadores de imágenes que emergen en la densidad relacional de lo ya dicho. Desde esta perspectiva se entiende la caracterización que Spregelburd hace del teatro argentino actual:

Buenos Aires posee, contra todo pronóstico, un teatro rico –tal vez el más singular en lengua castellana-, probablemente como hijo mestizo, un bastardo nacido de la tradición europea y el idealismo latinoamericano, o de la pobreza de recursos y la urgencia de las expresiones artísticas más viscerales. Este teatro (el que a mí me gusta, el que me ha empujado a esta profesión tan improbable) es un híbrido. Es un teatro paradójico que se basa a mi entender, en la crisis de la representación. La crisis de la representación como medio de conocimiento y de verdad. Esta crisis es a mi entender fruto del fracaso de nuestras democracias berretas y corruptas. La democracia supone que el pueblo gobierna para sí mismo, a través de sus *representantes*. Pues el pacto

representativo se ha roto. Toda representación entraña -a los ojos de los argentinos- una tácita vinculación con el Mal. No tenemos confianza en la representación y sus mecanismos y demandamos cada vez más *ver la cosa en sí misma, la presentación de la cosa, y no su mediatización vergonzosamente deformante, estilizada o simbólica*. O todo lo contrario: si se trata de ver una representación, a si se trata del Shakespeare más auténtico, nuestros actores más valiosos se entrenan en poder mostrar simultáneamente al público *aquello que se representa* y al mismo tiempo *la condición expresa del mecanismo representativo*. Pero no de manera estilizada, o simbólica, como en los años de plomo de la dictadura, años en los que la única manera de expresar el descontento político y social era a través de *símbolos* que encriptaran un significado pero que pudieran pasar el filtro de la dictadura militar. Hoy ya no ocurre así. Estos símbolos se han transformado en alegorías cerradas, sígnicas: en metáforas canceladas. El teatro más vivo, más interesante que se hace hoy en Buenos Aires (y que ha empezado a resultar tan apetitoso como exótico a los ojos latinoamericanos y europeos, sobre todo a los alemanes) es un teatro que huye del símbolo como de la peste. Es un teatro que no encripta mensaje alguno. Es un teatro que asume los riesgos de la representación, delatando que el *objeto representado* bien podría estar vacío. Su verdad radica más en el procedimiento lúdico de construcción de sentido a posteriori, que en la mostración de verdades a priori (Spregelburd, 2005: 236-237).

En la huida del símbolo que Spregelburd le atribuye al teatro contemporáneo está vigente la confrontación entre un modo simbólico de representar la realidad y un modo alegórico de expresar la experiencia. Está, además, la oposición entre una verdad a priori que debe ser explicada y un sentido que se construye a posteriori en el juego creador que Daulte define en oposición a un teatro “tranquilizador de conciencia”:

El teatro –en tanto juego- es un lugar de incomodidad. Brecht lo percibió, Beckett también; su obscenidad es tal que puede producirnos náuseas, y si lo pensamos más de dos veces, acordaríamos que se debería prohibir actividad tan irreverente. Afortunadamente la cultura (uno de los inventos más caprichosos que se conocen) funciona, como buen padre adoptivo, de garante moral de tan bastarda práctica.

¿Por qué el Rey soporta al bufón que se ríe de él en sus propias narices y con su propia anuencia? ¿Por qué Su Majestad soporta de ese esclavo lo que sin duda no podría tolerar de su más entrañable amigo y consejero? Por una sencilla razón: el bufón juega un juego de cuyas reglas el Rey es el dueño; si el límite de la regla es respetado, la burla es aceptada; si el límite es burlado la gracia desaparece, lo mismo que la cabeza del

pobre bufón.

El Rey de hoy es la cultura. El arte es libre en la medida en que juega un juego de cuyas reglas es soberana la cultura. Pero aquí es donde se cierne la paradoja. Si la cultura es una institución nacida a partir de las manifestaciones humanas ¿por qué cuernos es ella la que dicta las reglas? La cultura funciona como una empresa de seguridad de conciencias. Y la tranquilidad de conciencia, después de la económica, es el bien máspreciado de nuestro mundo burgués (Daulte, 2001: 14).

En la oposición entre un “teatro de la representación”, “tranquilizador de conciencia”, y un teatro “que huye del símbolo como de la peste” para ubicarse en un

“lugar de incomodidad”, se encuentra cifrado el desplazamiento de la conciencia a la experiencia como territorio de realidad y de la idea a la *imagen* como la modalidad de expresión de ese territorio.

En el Caraja-jí este desplazamiento se evidencia de manera dominante en la forma dramática que aquí llamamos *constelaciones discursivas*, particularmente cuando se presta atención a dos de los mecanismos de la escritura de Daulte, Spregelburd y Tantanian que bajo el filtro crítico de las teorías posmodernas han sido estudiados de manera superficial. Nos referimos al uso destructivo/constructivo de la cita en sus obras y a la utilización de dispositivos extradramáticos como estructura dramática. Las obras de estos tres autores se recortan respecto del resto de la producción del grupo en tanto formas de poner en funcionamiento esos mecanismos por afuera de la intención de comunicar una idea respecto de la realidad.

2. *Los mecanismos de las constelaciones discursivas*

a) El arte de citar sin comillas

La opinión formada antes de la verificación de la realidad, es estéril y esta esterilidad ha de eliminarse por medio de la cita. Aquí se reescribe el lugar de la cita: la forma “cita” del lenguaje debe criticar la esterilidad de las convicciones discursivamente fundadas y señalar el camino para un engendramiento fecundo del lenguaje (Voigt, 2014: 173).

Esta oposición entre “la cita” y las “convicciones discursivamente fundadas” que Voigt coloca en el centro de la teoría del lenguaje benjaminiana, puede funcionar como clave de análisis para la obra de Daulte, Spregelburd y Tantanian. Para ellos la cita constituye mucho más que una relación intertextual: citar es la oportunidad de destruir el vínculo que un significante tiene con su significado. Cuando Spregelburd cita el fragmento de un ensayo de Umberto Eco como si fuera el significante de un signo cuyo sentido no viene de la articulación significante/significado sino de la combinación de ese significante con otros, cuando Daulte alterna fragmentos citados de las crónicas del “caso Martha Stutz” y de *Alicia en el país de las maravillas* como signos de un mismo lenguaje, cuando Tantanian cita superpuestas una lista de asesinos y una forma lírica –el poema del espejo– haciendo de la superposición misma un significante, están renunciando a subordinar la producción de sentido a la conciencia reflexiva, a una verdad preformada en el lenguaje que es expresión de esa conciencia. Como Monti,

estos autores entienden que si el imperativo del arte es ir hacia la realidad, la primera tarea es despedazar la medianera que los separa de ella, es decir, la comunicación. Su interés en un lenguaje que no comunique las cosas sino que las haga presentes, nombrándolas en las imágenes, es lo que permite ubicarlos dentro una *estética de lo inefable*.

El resto de los integrantes del Caraja-jí, en cambio, no orienta la heterogeneidad discursiva de sus obras hacia una constelación sino hacia la comunicación de una idea en esa heterogeneidad. En las producciones de Arrieta, Apolo, Leyes, Robino y Zingman las citas tomadas de discursos sociales, históricos o literarios son, en efecto, elementos intertextuales que portan un sentido necesario para la configuración de una idea.

Una de las obras en las que más claramente se evidencia esa subordinación de la heterogeneidad a una tesis sobre la realidad es *Crónicas de Sangre*, de Alejandro Robino. Dividida en tres actos que corresponden a tres generaciones de una familia, en el primero de ellos se cuenta, en el contexto de la guerra civil española, la historia de Pascual y Ramón, dos hermanos. La traición lleva a uno a la muerte y al otro a la culpa. Escapando de su sino trágico, Ramón emigra a Buenos Aires junto con su mujer Josefa, su hijo y el hijo de Pascual que ha quedado huérfano. El segundo acto transcurre en una barricada universitaria en Buenos Aires, a principios de los años setenta. Los protagonistas son Clara, el Gaita y Jorge, estos últimos, los hijos de Pascual y Ramón, respectivamente. Cuando la policía los tiene cercados, el Gaita decide inmolarsse en vez de huir con su hermano y su novia. El tercer acto transcurre en el vientre de Clara: allí, A y B, dos gemelos a punto de nacer, dirimen acerca de su identidad y su destino. Mientras que uno quiere emigrar a España, el otro quiere quedarse en Buenos Aires y, ante la certeza del exilio, decide no salir vivo del vientre materno. En esta obra, la heterogeneidad lingüística tiene que ver, por un lado, con el señalamiento de dos identidades, la española y la argentina que, en definitiva, constituyen dos aspectos de una misma realidad que la obra devela. Por otro lado, estructuralmente, la utilización de lenguajes estéticos diferentes para cada acto se orienta a la construcción de una épica familiar en la que, frente a la imposibilidad de la revolución, no existe otra opción que la muerte o el exilio como muerte simbólica. En este sentido, los monólogos – discursivamente tan diferentes- que cierran el primer y el segundo acto tienen una función similar a la voz en off de *REW. (Secuelas de una dulcísima pasión)*: ser la conciencia social unívoca, cuya evaluación de los acontecimientos coincide tanto con la

conciencia del autor como con la del espectador. Detengámonos en el monólogo final del primer acto:

JOSEFA: Oculta como la luna, lloro el último rocío.
Protegen mi temblor dos sombras. No le quito la vista al barco.
Suben los polacos con los niños. El plan está funcionando.
La sirena se estremece. Ya estoy sola. Comienzo a caminar despacio
Debajo de la mantilla apreta (SIC) fuerte mi mano.
Cuento seis guardias por calle. Por lo menos veinte cerca del barco.
[...]
A cinco metros la popa. Desciende otro guardia del barco.
Se interpone. Nos detiene. Dice querer revisarnos. Mi hombre no reacciona. Mis niños en brazos polacos.
Le explico que debo irme, le explico de un navajazo.
[...]
Tengo dos niños y un hombre. Absorto.
Un toro embanderillado que no cae de rodillas. Que sabe que lo están matando.
Debo darle la estocada de gracia. Es preciso por los cuatro.
[...]
(Rovino, 1996: 47)

No quedan dudas de que Josefa pertenece a la estirpe dramática de las mujeres lorquianas, que el mundo que abandona es ese que Lorca supo codificar en su teatro y en su poesía. La cita del estilo inconfundible del autor español subraya la correspondencia de la imagen artística con el concepto que expresa. La muerte del guardia pone en evidencia la valentía “masculina” de Josefa, lo que la mujer es capaz de hacer por sus hijos y su hombre. El simbolismo de la navaja se despliega en términos lorquianos. La misma función la imagen del toro embanderillado como expresión de la muerte simbólica de Ramón. En este sentido, lo que este monólogo propone no es una ruptura sino una identificación con ese “lenguaje ajeno” que los textos de Lorca crearon. El monólogo que cierra el segundo acto hace lo propio con el discurso de una épica militante:

CLARA: [...] Fue por eso que al oírlo estallé en una carcajada. Lo escuchaba y no paraba de reirme. Terco y jodido. Te saliste con la tuya, Gaita jodido. Mirá si serás cabrón, Gaita, que los cagaste. Te fuiste corriendo de espaldas y les arruinaste las teorías. [...] (Robino, 1996: 52).

A simple vista, el teatro de Lorca y la épica militante parecen funcionar como subtextos, como claves de interpretación autónomas que se corresponden con cada uno de los actos. Sin embargo, lejos de operar de manera independiente, constituyen dos versiones

de un mismo subtexto: ese que torna homogénea la heterogeneidad sobre la que se monta el dispositivo textual. El lenguaje de Lorca es a los opositores de Franco lo que la épica militante –y su retórica- es a los movimientos revolucionarios de la década del setenta. A primera vista, la obra de Robino parece estar dando cuenta de una tensión entre los sobreentendidos y valoraciones de uno y otro universo discursivo; sin embargo, esto descansa en un equívoco de superficie: el hijo no sabe que en él revive el “sueño libertario” del padre. Se trata, diremos, de discursos diversos que responden a una idea común que los subyace, idea que le confiere unidad a la conciencia social y que en la obra de Robino se materializa en el tercer acto. En el diálogo de los gemelos nonatos, hijos de Clara y el Gaita, aparecen una vez más un discurso de identidad hispánica y un discurso de identidad porteña aparentemente enfrentados. Sin embargo, está claro que tal enfrentamiento se resuelve del mismo modo que se venía resolviendo en los dos actos previos: frente a la imposibilidad de la libertad solo quedan la muerte o el exilio.

Es evidente que en la obra de Robino los discursos no son citados fragmentariamente en la configuración de una imagen sino que constituyen unidades de sentido de un lenguaje en el que se tiene plena confianza. Esa confianza es correlato de una concepción causal de la historia en la que los contenidos de la *verdadera experiencia*, contracara de la *experiencia vivida*, no tienen cabida. De manera opuesta, en una concepción materialista del lenguaje dramático, la cita interrumpe el continuum discursivo y construye, con algunos de los fragmentos, un nuevo lenguaje que pasa el cepillo a contrapelo de la historia y de los discursos que la sostienen. En *Martha Stutz*, los “hechos” y los “testigos” arrancados de las crónicas policiales del caso no expresan la verdad de la desaparición de la niña sino que, por el contrario, muestran la distancia que se extiende entre lo ocurrido y lo relatado. Es la misma distancia que opera entre lo ocurrido y un fragmento tomado de *Alicia en el país de las maravillas*:

Risler. (*A todos, señalando al ayudante 2*) ¡Oigan, oigan!

Ayudante 2: Resulta que está Marthita dando vueltas por el País de las Maravillas con la Reina de Corazones. De repente la Reina se para y le pregunta: “¿Qué edad dijiste que tenías, querida?” Martha hace un cálculo rápido y responde: “Nueve años y siete meses”. “Nueve años y siete meses” repite la Reina pensativa. “Una edad muy poco conveniente. Si me hubieras pedido consejo, te habría dicho que te quedaras en los nueve. Pero ahora ya es demasiado tarde.” “Yo nunca pido consejo para crecer” dijo Martha indignada. “¿Demasiado orgullosa?” pregunta la Reina. “Quiero decir que una no puede evitar hacerse mayor”, le aclara Martha. “Una quizás no”, dice la Reina, “pero dos sí. Con la ayuda necesaria podrías quedarte en los nueve (Daulte, 1996: 27).

En las *correspondencias* que pueden establecerse entre los fragmentos de discursos tan distantes entre sí –podría decirse que opuestos- se construye el lenguaje dramático de Daulte, cuyo rasgo más sobresaliente es destruir cualquier supremacía que estos discursos pudieran atribuirse respecto de las cosas. Cuando *Martha Stutz* cita *Alicia en el país de las maravillas* no lo hace para mostrar cifrado en la lógica del relato maravilloso lo que está explícitamente citado en los fragmentos de la crónica policial, esto es: la pedofilia y el crimen de una niña. La vinculación que el texto dramático propone con las citas de esos discursos es destructiva, porque Daulte sabe que solo del despedazamiento de lo dicho puede surgir algo que súbitamente se acerque a la verdad. Por eso, las citas importan en lo que tienen de discontinuo y fragmentario, porque es lo que posibilita su lectura en una *constelación discursiva* que sirva de soporte a una imagen y no a una idea. Por eso mismo es necesario subrayar también que la intertextualidad de las crónicas policiales y de *Alicia en el país de las maravillas* debe leerse en función de la discontinuidad y la fragmentariedad que generan.

Celia Dosio pone en cuestión la propuesta de leer esta obra de Daulte como parodia del teatro documental (Pellettieri, 1998: 38-39), en principio, porque considera que la intertextualidad no es con el género sino específicamente con un texto dramático que suele categorizarse como teatro documental –*Marat-Sade* de Peter Weiss- y, en particular, con la puesta en escena que de él hace Peter Brook. Para Dosio, la relación con este texto no es paródica sino que, por el contrario, la obra de Daulte se estaría inscribiendo en esa tradición textual. En segundo lugar, señala que definir *Martha Stutz* como parodia del teatro documental implicaría dejar de lado el intertexto más evidente de la obra, el relato de Lewis Carroll (Dosio, 2008: 82-90). En efecto, son muchas las asociaciones que pueden hacerse entre la obra y vida del escritor inglés y un caso policial cuya hipótesis tiene como centro la pedofilia. Sin embargo, cuando Daulte afirma que la verdad que sostiene su trabajo es que “si uno dice, no quiere decir, y si quiere decir, no dice” (Daulte, 2004: 212), está señalando explícitamente su desconfianza artística respecto de la voluntad de comunicar algo con su teatro. Que no exista la voluntad de comunicar no significa que la obra no exprese, significa que aspira a expresar lo no comunicable. Algo que en los términos de Daulte podríamos definir como aquello que escapa a las reglas del juego que impone la cultura:

¿Por qué el teatro no puede burlarse de la Madre Teresa de Calcuta, o de las víctimas de la AMIA? ¿Por qué, de pronto, el juego se vuelve serio? Freud decía -hablando del juego de los niños y del porqué del juego- algo lúcido y singular: lo que se opone al juego de los niños no es la seriedad sino la realidad. Entonces si el teatro es juego y el

juego existe porque se opone a la realidad, ¿cuál es el afán de conciliar la realidad con el teatro? (Daulte: 2001: 14).

Afirma Daulte que comprometiéndose con sus propias reglas de juego, con las que vienen de su propia génesis, la obra se constituye en creación. Nosotros agregamos: la condición de posibilidad de esa creación es la destrucción. En el fragmento discursivo, en la cita arrancada de su contexto, el devenir de la historia de la cultura se detiene porque, como señala Benjamin,

[...] la historia de la cultura representa sólo aparentemente un avance de la comprensión y ni siquiera aparentemente representa un avance de la dialéctica. Porque le falta el momento destructivo que garantiza tanto la autenticidad del pensamiento dialéctico como la de la experiencia del dialéctico mismo. Desde luego que aumenta el peso de los tesoros amontonados en las espaldas de la humanidad. Pero no le da a ésta fuerzas para sacudirlos y tenerlos de este modo en las manos (Benjamin, 1989: 102).

Daulte, Spregelburd y Tantanian construyen sus obras sacudiendo los tesoros amontonados en las espaldas de la humanidad, haciendo de la cita “el momento destructivo que garantiza tanto la autenticidad del pensamiento dialéctico como la de la experiencia del dialéctico mismo” (Benjamin, 1989: 102). En efecto, el carácter complejo de los textos se sostiene sobre todo en la selección y en la disposición de las citas a las que, en principio, se les quita la autoridad de esclarecer el sentido. La cita no constituye una elaboración secundaria del lenguaje –como podría serlo cualquier relación intertextual paródica- sino una conexión primaria, asimilable a los pedazos de mosaico que componen un dibujo o a los materiales de un collage o las estrellas en una constelación astrológica.

En *Raspando la cruz*, por ejemplo, Rafael Spregelburd aprovecha al máximo el carácter dialógico del lenguaje, pero –a diferencia de obras anteriores como *Remanente de invierno*- en ella la polifonía no se limita a la inversión de las prácticas sociales convencionalizadas en los discursos, es decir, no deja que la parodia hegemonice la heterogeneidad discursiva. La particular estructura de *Raspando la cruz* cita en cada escena una serie de textos de la cultura que, de maneras diversas, se articulan en la estructura textual: el psicoanálisis, la filosofía, el judaísmo, el cristianismo, la historia europea, la historia argentina, la literatura moderna. Los nombres de los personajes, por ejemplo, están arrancados de textos paradigmáticos de esos discursos. Sin embargo, si bien la crítica reconoce la heterogeneidad discursiva solo es capaz de leerla en términos de “intertextualidad paródica”.

En un artículo de marcada erudición, Carlos Albarracín Sarmiento y Roberto de Souza relevan minuciosamente la lista de “intertextos” de *Raspando la cruz*.

Componen la obra editada, el paratexto formado por un capítulo de La lengua perfecta, de Umberto Eco y el texto de Spregelburd. [...]

Constituyen intertextos de la obra, el mito de Europa, Ulises y Finnegans Wake, Joyce (este último publicado precisamente en 1939, año de la invasión alemana a Polonia); una excursión a los indios ranqueles, de Mansilla; el Nuevo y Viejo Testamentos; varios textos heréticos; Freud, Borges, ente otros (Albarracín Sarmiento y de Souza: 2001, 179-180).

Además, los profesores anexan en un apéndice la lista de los personajes históricos a los que se estarían refiriendo los nombres de los personajes. Es evidente que en su lectura, Albarracín Sarmiento y de Souza privilegian el análisis de las funciones y significaciones que tienen los intertextos en la obra de Spregelburd y los abordan fundamentalmente como proveedores de temas y símbolos entre los que se tienden todo tipo de relaciones: algunas que contribuyen a engrosar el sueño del personaje principal y otras su vigilia. La reconstrucción del entramado de temas y símbolos los lleva a concluir que la obra de Spregelburd es una parodia mesiánica,

[...] en la medida en que mediante la multiplicación de sus voces, propone una relectura de la historia que cuestiona críticamente la tradición occidental y manipula la producción cultural de distintas formas –parodia, pastiche, collage, superposición- con el propósito de apropiársela y evitar de este modo ser dominado por ella. En síntesis, parodia posmodernista (Albarracín Sarmiento y de Souza, 2001: 183-184).

Como ya señalamos, en tanto procedimiento polifónico, la parodia constituye una forma de representación de la palabra ajena en la que se exhibe un conflicto ideológico manifiesto entre el discurso parodiante y el discurso parodiado, una polémica que hace visible la coexistencia en la palabra de dos puntos de vista lingüísticos concretos (Drucaroff, 109-125). Para hablar de un uso paródico de la cita –sea este moderno o posmoderno- en *Raspando la cruz*, se debería reconocer el conflicto que se manifiesta en la palabra citada. Sin embargo, la manera en la que Spregelburd selecciona y combina elementos extraídos de contextos discursivos diversos no apunta a la expresión de una posición polémica en relación con esos elementos. Más bien, se trata de “una colección de fragmentos ruinosos” asimilable a la que Héctor Girardi, el protagonista de *Postales Argentinas*, compone con lo que recoge a su paso por una Buenos Aires post-

apocalíptica¹⁰⁹. Spregelburd hace de sus personajes pequeñas constelaciones en las que se combinan rasgos heterogéneos de modo tal que no pueda imponerse en ellos una identidad psicológica, social, nacional, etc.: ellos son las imágenes que se desprenden de esas *constelaciones discursivas*. Mansilla no es el general del ejército argentino, no es un funcionario de la Gestapo, no es el personaje de un film de espionaje, no es Poncio Pilatos: es la imagen que de esa configuración de fragmentos discursivos se desprende.

En donde efectivamente es posible encontrar una intertextualidad paródica es en *Bety Phones Hugo*, de Ignacio Apolo. La acción se ubica en el momento previo a una salida de sábado a la noche, momento en el que las chicas se preparan mientras escuchan la radio. Sofi, una adolescente de clase media, encierra con la complicidad de dos amigas a Bety, la mucama de su casa. Hugo, un “negro” que llega a buscar a Bety, termina, a pesar de su resistencia, sometido por Sofi, quien parece manejar un poder ancestral. Mientras, en otro espacio, la locutora de la radio interactúa con sus oyentes, cuenta historias “de chicas” y dedica canciones. La postergación de la salida sabatina deriva en una orgía que termina con la muerte de Hugo y la conversión de Bety en una suerte de redentora del grupo de amigas. Como en el absurdo, la obra apela a procedimientos tales como la extraescena amenazante, la postergación de la acción y un sistema de personajes ambiguos, organizado en víctimas y victimarios. En este caso, la heterogeneidad lingüística viene dada por la parodización de códigos radiales de los noventa y por la incorporación del habla de los jóvenes y los “negros”.

Hugo. (Sacado) ¡Callate! ¡Callate, te callás!

Sufre un ataque de impotencia. Quiere patear el almohadón; no lo patea. Lo levanta; quiere pegarle. No le pega. Lo tira al piso se sienta arriba y se toma la cabeza.

Sofi ¿Y ahora qué?

Hugo. ¡Te callás! (Tiembla) Callate o te rompo la cara.

Sofi. Sentáte acá, mejor.

Hugo. ¡Basta! ¿Querés cobrar, querés cobrar?

Sofi. No te entiendo.

Hugo. (Sentado con la cara tomada) Vos vas a cobrar; vos hija de puta, vas a cobrar. Yo te digo una sola cosa: te voy a partir los dientes de un trompazo. Te... te parto los dientes y a Bety la mato, la mato a Bety, la cago a trompadas. Pero a vos, ¡a vos...! (Se ahoga. Pausa) Yo me voy, me... me las tomo a la mierda, te juro que me voy a la mierda.

[...]

Sofi. Hugo... No me digas que estás llorando.

Tiempo

¹⁰⁹ En 1995, cuando se conforma el Caraja-jí, Spregelburd formaba parte de un proyecto del Sportivo teatral, bajo la dirección de Ricardo Bartís. Nos referimos a *El pecado que no se puede nombrar*, del que inicialmente participaba como actor (Spregelburd, 1997: 170).

Sofi. Sí, estás llorando. (*Pausa*) Yo también lloro por cualquier pavada. Mirá, si dejás de llorar te cuento un cuento. Dale. Como cuando era chica. Y después te llevo con ella, yo te llevo.

(*Toma aire*) A mí me contaban, ponele, me contaban de una princesa y un sapo que quería un beso. Ese es bueno. El sapo era horrible –así, como vos- y le mentía a la princesa, le decía que era un príncipe encantado por una bruja, pero era un sapo de serio, un sapo de mierda, bah. Y yo me cagaba de risa porque la princesa se comía el bajón de besarlo y el sapo le erctaba. Grruac. (*Risa*) Me enseñaron a eructar y todo.

¿Te gusta el cuento? No te gusta. Bueno; tenés que entrar. (*Tiempo*) Hugui, llorás muy bien. Haces hipo. Hip, hip. Lindo llorar con hipo. A mí no me sale (Apolo, 1996: 42-43).

Si en esos años el *feedback* simula una *nueva* forma de comunicación con los jóvenes – y con las jóvenes en particular-, en *Bety phones Hugo* se aprovecha como dispositivo dramático que actualiza y subraya la imposibilidad *real* de esa comunicación, en los términos de una escena absurda. La locutora es la voz social que naturaliza las relaciones de género violentas, les da forma de *historia* y las incorpora a la cotidianeidad. En los diálogos, se parodia la frivolidad y la estupidez del discurso de “las chicas de los noventa” y la impotencia del discurso de “los negros” en esa misma década.

En las citas, a diferencia de la parodia, el continuum discursivo se detiene en sus fragmentos para crear otro modo de relación del lenguaje con las cosas. La combinación de citas obliga a preguntarse por aquellos contenidos que no emergen de la conciencia, obliga a abrir a la percepción lo que ha sido privado de conceptualización; por eso se encuentra en la base de un nuevo lenguaje cuyo contenido se orienta a la exploración de la experiencia. En el montaje de citas se articula un nuevo modo de relación del lenguaje con las cosas: arrancadas de sus contextos de sentidos, las citas se conectan entre sí y crean una imagen transitoria que no comunica el mundo sino que lo nombra en la escena. Nombrar el mundo antes que comunicarlo implica recuperar algo del contenido de *verdadera experiencia* que permanece atrapada en la densidad de los discursos. La *imagen estética* surge de la combinación misma de los fragmentos, según las posibilidades semánticas que estos tengan de establecer *correspondencias*. Este lenguaje fragmentario no describe ni define, sino que convoca aquello que nombra: en el caso de las obras de Daulte, Spregelburd y Tantanian, se convocan *la ausencia, la fatalidad* y *la alteridad*. Entendida de esta manera, la cita escapa al concepto y se acerca al nombre en el sentido que Benjamin le da a este, es decir, como *la palabra en la que lo nombrado está presente*. De este modo las citas, en la medida en que son

significantes liberados de sus significados, pueden establecer una red de *correspondencias* que no existe a priori de su configuración en una *constelación discursiva*.

La extensa y heterogénea lista de nombres de asesinos que, a modo de prenda, enumeran las jugadoras en la segunda escena de *Juego de damas crueles* es una constelación discursiva en estos términos. En ella se citan nombres de personajes que provienen de esferas culturales muy distintas: de la historia, de la literatura, de la mitología urbana, del comic, de la crónica policial. Entre esos nombres hay algunos conocidos para cualquiera –Hitler, Carlo Magno, el Capitán Frío-; otros solo para los argentinos –El petiso orejudo, Yiya Murano, Astiz, Massera- y uno que pasa inadvertido casi para todos: Weck, el protagonista de *Raspando la cruz*. Arrancados de sus contextos, los nombres funcionan como significantes de algo que prevalece en ellos y los configura más allá del contexto original: la *verdadera experiencia* del crimen, es decir, aquello que escapa a la conceptualización consciente de esa experiencia. Del mismo modo que acumulando las palabras que en diversos idiomas refieren el mismo objeto, podemos percibir que este se hace presente en cada una de ellas –más allá de la lengua a la que pertenezcan-, en la lista de nombres, podemos percibir que hay algo del crimen que se hace presente en ellos como una *semejanza extrasensorial*. Combinados en un nuevo montaje –prenda de un juego-, estos nombres nombran aquella verdad de lo nombrado que no se agota en el concepto, aquello que las cosas dicen cuando son nombradas en lugar de ser comunicadas. Dice Opitz refiriéndose al modo en el que Benjamin entiende las *semejanzas extrasensoriales*:

El mundo está regulado por signos, está trastocado y carece de univocidad. Sin embargo, la unidad abolida es una condición para que la “semejanza extrasensorial” pueda manifestarse en el signo. Por consiguiente, la revocación de la unidad entre nombre y significado es una condición fundamental para lo que Benjamin llama “semejanza extrasensorial”, aunque también sea la expresión de un estado insuficiente del lenguaje. Después del pecado original, en el nombre no existe más la inmediatez sino la comunicabilidad. En el lenguaje devenido medio se comunica algo, aunque el lenguaje no se agota en lo que comunica. Hay “algo último y decisivo” que no se agota en la función comunicativa del lenguaje, sino que está oculto en él, según dice en *La tarea del traductor* (Opitz, 2014: 1156-1157).

La capacidad de percibir estas semejanzas está, para Benjamin, asociada al juego, a la traducción y a la lectura: retomaremos esto más adelante cuando planteemos esas asociaciones como clave de análisis de las obras que Daulte, Spregelburd y Tantanian publican en *La disolución*. Por ahora, importa señalar que esta capacidad permite

hacerle nuevas preguntas a la cultura, a partir de las determinaciones y necesidades que las *constelaciones discursivas* habilitan como *semejanzas extrasensoriales* entre discursos. Las correspondencias remiten al contenido inefable latente en los fragmentos concretos. En este sentido, se trata de encontrar un lenguaje dramático en el que la realidad *se haga presente* sin el auxilio de la explicación y, en este mismo sentido, aparecen los dispositivos extradramáticos que sirven de soporte a la acción.

b) Dispositivos extradramáticos

Las ocho obras producidas en el marco del primer Caraja-jí tienen en común la puesta en juego de un dispositivo dramático más o menos explícito que rompe con las estructuras dramáticas tradicionales y habilita otros modos de articulación de la acción que no apelan exclusivamente a una secuencia temporal o lógica. Estos dispositivos, muy comunes en las dramaturgias europeas contemporáneas, vulneran la preceptiva dramática moderna y, en este sentido, se vuelven un problema a resolver para los estudios afianzados en la semiótica teatral¹¹⁰. Su finalidad es romper con la idea de que la acción dramática está inexorablemente unida a la estructura dramática y a su soporte, el texto dramático. En general, estos dispositivos articulan la acción a partir de una lógica externa asociada a algún mecanismo extra-dramático, a alguna lógica extra-narrativa. De este modo, en relación con ellos adquieren especial protagonismo las relaciones que el lenguaje dramático establece con las cosas, pues serán estas relaciones las que determinen si, en efecto, el dispositivo es teatral en sí mismo o si su teatralidad deviene de su subordinación a una secuencia dramática que lo subyace. Esto es así porque los mecanismos y lógicas que los dispositivos despliegan se asemejan a los mecanismos y las lógicas de algunas cosas que, extraídas de la vida cotidiana, adquieren singularidad en el texto dramático. Hay en el uso de los dispositivos extradramáticos una destreza que hace girar el texto dramático hacia las cosas, hacia su lado más desgastado, más banal y automatizado, para reabsorber su energía extinguida en los discursos.

Para funcionar por sí mismos, estos dispositivos requieren de un lenguaje propiamente material que los traduzca, un lenguaje de las cosas desde el que se pueda

¹¹⁰ Hacia mediados de la década del ochenta empiezan a circular en Buenos Aires trabajos de Anne Ubersfeld (1982), Marco de Marinis (1982), Patrice Pavis (1983), y Fernando de Toro (1987), entre otros. En esos años, además, estos autores asisten a congresos de teatro organizados en esta ciudad.

“habitar sin huella” –como habitan los niños el mundo en el mecanismo del juego-dejando hablar a las cosas (Benjamin, 1982: 49-50) en vez de hablar por ellas. De este modo podemos decir que el dispositivo artístico y el juego están emparentados en su intento por asemejarse al mundo. La diferencia que en este punto separa al mundo de los adultos del de los niños, es la misma que permite distinguir un dispositivo extradramático propiamente dicho de una estructura dramática convencional que remeda un dispositivo extradramático. Mientras que la estructura, como el adulto, “se hace con la cosa”; el dispositivo, como el niño que juega, deja que “la cosa se apodera de él”:

El niño que está detrás de la antepuerta se convierte en algo que flota en el aire, en fantasma. A la mesa del comedor, debajo de la que se ha agachado, la hace convertirse en ídolo de madera de un templo, cuyas columnas son las cuatro patas torneadas. Y detrás de la puerta el mismo será la puerta, llevándola como máscara pesada, y como mago embrujará a todos los que entren desprevenidos (Benjamin, 1982: 49).

A diferencia del resto de los integrantes del Caraja-jí, Daulte, Spregelburd y Tantanian hacen del teatro un dispositivo de percepción del mundo antes que un mecanismo de racionalización. Al igual que en el uso destructivo/constructivo de la cita, en la base de esta distinción se encuentra esa otra distinción entre los principios que rigen una concepción idealista y los que rigen una concepción materialista.

En *Raspando la cruz*, el dispositivo extradramático es el trazado ferroviario de Europa. La obra, como los trenes que chocan en la escena XIII, se desplaza en dos direcciones opuestas. Resulta importante entonces reconocer en el dispositivo una duplicación pero no necesariamente una especularidad. No se trata de una línea de acción y su reflejo, se trata de dos líneas de acción que se desplazan por el espacio/tiempo hacia un mismo punto en direcciones opuestas, tal y como deja entrever la didascalía inicial:

La escena: Praga: 1939

Días antes de la invasión alemana a Polonia, que desató la segunda guerra mundial.

El tiempo avanza hasta la escena XIII, cuando las tropas alemanas cruzan la frontera polaca. A partir de esta escena, el tiempo retrocede: se vuelven a ver las escenas (modificadas) en orden inverso, hasta llegar a la última (la primera, en orden cronológico que es un suceso previo a la escena a la Escena I, y que lamentablemente no habíamos podido ver antes, cuando todavía era momento.

Las escenas suceden en distintos lugares de Praga y en un hotel de las afueras, pero no hay prácticamente ningún elemento escenográfico, salvo –quizás- el semáforo ferroviario de la escena XIII (Spregelburd, 1996: 11).

En la escena, opera un “Punto de inflexión” a partir del cual se recorren las mismas acciones pero en sentido inverso hasta llegar al suceso previo a la primera escena. Entendemos así que, de lo que se trata, es de seguir las dos trayectorias que se cruzan en el semáforo ferroviario: de la escena 1 a la escena 13, la acción se desplaza en la dirección del tren que va a Berlín, y de la escena 24 a la 13, en la dirección del tren que va a Praga, o al revés, quizás. Lo cierto es que la acción vuelve a pasar por las mismas escenas pero en dirección inversa y llega hasta el momento “iluminado”, ese que “lamentablemente no habíamos podido ver antes, cuando todavía era el momento”. Spregelburd crea un dispositivo que lleva la acción hasta lo que hay que ver, pero cuando el momento de verlo ya pasó, cuando verlo no sirve de nada. El dispositivo que sirve de sostén al relato de *Raspando la cruz* orienta la lectura hacia la existencia de lo que no ha sido visto, tópico recurrente en los diálogos de la obra y eje semántico de la extensa cita de Umberto Eco que funciona como epígrafe. Resulta oportuno mencionar que el fragmento citado se titula “La lengua mágica” y pertenece al ensayo *La búsqueda de la lengua perfecta*. El funcionamiento del dispositivo se asienta en la facultad que, según Benjamin, está en la base de los juegos infantiles: percibir las *semejanzas extrasensoriales* que vinculan las cosas con las palabras más allá de las palabras mismas – semejanzas que le sirven de silencioso e invisible apoyo al lenguaje de los hombres en el juego, en la traducción, en la lectura-, aprender a producirlas y sorprenderse de las conexiones con el mundo de las cosas que, como la hermandad de los rosacruces, permanecen negadas en los mismos discursos que las comunican.

Spregelburd elabora un dispositivo en el que, en efecto, la Argentina de la década del noventa no se comunica, pero sí se nombra: frente a la contundente equivocación que implicó la reelección de Carlos Menem, frente a la fatalidad como experiencia individual y colectiva, la Argentina reacciona diciendo “yo no lo voté” (Spregelburd, 2005: 147-148): en este punto, como en el mecanismo spregelburdiano, el país retrocede y ve el episodio previo a la primera escena, pero *cuando ya no es el momento*.

Muy diferente es el funcionamiento del dispositivo que Alejandro Zingman propone en *La virgen del lavadero*: la ciudad es azotada por una tormenta constante que provoca inundaciones a tal punto que los habitantes tienen que trasladarse en lancha. En un lavadero comienzan a acontecer una serie de milagros: lo que se le pide a una virgen de espuma de jabón, se cumple. En este caso, los ciclos de lavado -prelavado, lavado, enjuague, centrifugado y secado- constituyen el mecanismo extradramático que

organiza superficialmente la estructura dramática convencional de la obra. Adelita, una mujer que desea la santidad, es la sacerdotisa del culto al *Limpísimo*, culto en el que terminarán involucrados también un meteorólogo que ha venido a lavar su ropa, dos prostitutas y una travesti que trabajan en un departamento privado contiguo al lavadero, el proxeneta de ese lugar y un cliente asiduo. Todos son personajes ambiguos y resulta difícil discernir si se trata de ayudantes u oponentes en el proyecto de salvación que encabeza Adelita. Ella misma, en su rol de sacerdotisa, no tiene claro si la revelación que ha tenido es producto del bien o del mal. En *La virgen del lavadero* la situación cotidiana del lavado de ropa lleva a una situación absurda que conecta al lavadero con el prostíbulo. En ese templo de fe improvisado, las prostitutas recuperan una y otra vez la virginidad, mientras se suceden muertes y resucitaciones. El lavadero/ departamento privado/ templo es una escena absurdamente “segura” frente a una ciudad inundada de agua y de cadáveres que se presenta como un “exterior amenazante”. En clara alusión al relato bíblico, el espacio crece en “seguridad” hasta transformarse en un arca que lleva a los “elegidos” hacia el otro polo del mundo. En *La virgen del lavadero*, la incorporación de un orden extradramático a la estructura dramática –los ciclos de lavado- sirven, del mismo modo que la literaturización de los parlamentos y la articulación de textos bíblicos, a la construcción limitada de una escena absurdo-referencial.

En *Juego de damas crueles*, el dispositivo es un juego de mesa que se anticipa en el primer parlamento de la obra:

Ulrica: El siguiente juego es un juego activo, emocionante y divertido para personas de todas las edades.

Número de jugadores:

2,3 o 4 son números ideales de participantes.

Preparativos:

1. Permanecer dentro de la casa de uno de los participantes.
2. Cada uno de los participantes deberá sacar una tarjeta. En ella se consignará un objetivo que el participante deberá cumplir. Nadie más que el participante deberá conocer ese objetivo.
3. Cada participante deberá elegir un muñeco que será el protagonista de la trayectoria personal. Notarán los participantes que los muñecos son iguales en forma variando en ellos solo el color.
4. Deberá poner cada participante a su muñeco en el casillero de salida sobre el tablero de juego.
5. Aquellos muñecos sobrantes (hay 4: rojo, amarillo, azul y verde) deberán ser dejados en el centro del tablero, allí donde se lee: “llegada”.
6. Cada uno de los participantes tirará un dado. Se determinará de esta manera el orden de la jugada. El número mayor iniciará el juego.

El juego se ofrece como lo que es: la representación de una serie de trayectorias dirigidas por un objetivo secreto que, en este caso, se intuye que es además un objetivo común. Hay un tablero, hay fichas, hay jugadores y hay reglas que dicen cómo hay que jugar. En las didascalias, los personajes son presentados como los componentes de un sistema objetual: tres personajes manipuladores y cuatro personajes objetos que son definidos por su rol en el juego y un rasgo que permite reconocerlos en relación con ese rol:

Ulrica (la vengadora del asesinato/vestirá de hombre)
Leopolda (la que nunca ceja/cantará sin descanso)
Juliana (la envidiosa/se perderá en todos los reflejos de su imagen)
Enrique (el muñeco que sobra/irá vestido en verde)
Enrique 1 (El muñeco de Ulrica/irá vestido en amarillo)
Enrique 2 (El muñeco de Leopolda/irá vestido en rojo)
Enrique 3 (El muñeco de Juliana/irá vestido en azul)
(Tantanian, 1996: 36).

Que el juego sea presentado como un sistema objetual implica leer, en las múltiples dimensiones que se abren mediante las citas míticas, históricas y literarias, un modo particular de abordar las relaciones entre los sujetos y los objetos. En este dispositivo, el fundamento de la relación entre el manipulador y su objeto es la rememoración. El juego desarrolla un entramado de recuerdos en el que se conjugan ausencia y presencia; funciona como lo que Susan Buck-Morss llama “sistema sinestésico”, es decir, “el sistema estético de conciencia sensorial descentrado del sujeto clásico, en el cual las percepciones externas de los sentidos se reúnen con las imágenes internas y la anticipación” (Buck-Morss, 2005: 183). Mediante el juego, Tantanian emparenta ese sistema estético de conciencia sensorial con el carácter objetual del juego. Los casilleros operan como zonas liberadas para ese tipo de percepción que permite ver la semejanza de lo no semejante, la identidad de lo no idéntico, que se manifiesta como una imagen *dialéctica de lo animado y lo inerte*. Esta operación puede comprenderse mejor si se tiene en cuenta que, en simultáneo con su participación en el Caraja-jí, Tantanian integra el Periférico de Objetos, que en ese momento se encuentra montando *Máquina Hamlet*, de Heiner Müller. El dispositivo de *Juego de damas crueles* admite ser leído en relación con ese otro proyecto como un dispositivo alegórico en el sentido benjaminiano, es decir, como la manipulación de la materia mortificada.

En efecto, el entrecruzamiento de relatos que remiten a los orígenes del orden social y cultural admite una lectura antropológica como la que sigue:

En conclusión, *Juegos de damas crueles* compone una compleja red de jugarretas de distintos registros ideológicos para desarrollar una crítica cáustica del patriarcado, pero fundamentalmente, la inmanencia de lo lúdico intenta reflexionar sobre el cumplimiento compulsivo de las leyes que los juegos generan. Tantanian desenmascara la lógica lúdica de la ley y consigue patear el tablero diseñado por los agentes de la lógica falocéntrica. Más aún, la patada la pegan matriarcas que parodian el gesto violento de Moisés cuando destroza las primeras tablas de la ley. De este modo, las guías que cuadrículan el tablero de nuestra historia - la grilla social de Michel Foucault y la mítica de Claude Lévi-Strauss - pierden el rumbo marcado por las narrativas fundacionales, y las cualidades legislativas del lenguaje de las que habla Barthes en nuestro epígrafe sirven para poner en evidencia un orden que propaga su injusticia circulando a través de todo intersticio social (Felman, 2005: 47).

Del mismo modo, las citas mitológicas permiten afirmar que la obra remodela perfiles de figuras míticas en el armado de los personajes:

Las hermanas – Ulrica, Leopolda, Juliana – parecidas a Electra que dirige el brazo armado de su hermano personifican también a las Erinias que castigan al hijo asesino, en el último tiro: «la caída del filo de lleno sobre mi carne, ofreciendo al hijo el mismo destino del padre. Como debe ser.» («Llegada», p. 30) (Urdician, 2012: 549).

No obstante, es importante señalar que en *Juego de damas crueles*, tanto la inversión de la lógica falocéntrica como las huellas de los modelos mitológicos en la construcción dramática aparecen inscriptas en los cuerpos mortificados de los personajes. El “juego de damas crueles” es un juego que se juega en los cuerpos y, en este sentido, el dispositivo orienta la mirada al carácter objetual de los personajes, a su condición de cuerpos que imitan la vida.

En *Martha Stutz*, por su parte, se pone en juego el dispositivo de la exposición judicial; así, la obra se organiza a partir de los elementos que constituyen dicha exposición: los hechos, las pruebas, la coartada, la insinuación, las hipótesis. La exposición es entendida, a la manera de Brecht, como la posibilidad de hacer presente lo que está ausente.

En esta obra, el cuestionamiento del carácter didáctico del teatro (Sikora, 1997: 62) está determinado por la exploración de formas que eluden comunicar la realidad; el autor apela a un teatro autónomo respecto de cualquier explicación que surja por fuera de lo que se está narrando. En este sentido, el dispositivo de la exposición orienta la mirada hacia lo que “está ahí”, presente *en* los discursos que se exponen. No se trata, entonces, de una obra preocupada por la dilucidación de las oscuras aristas de un caso policial, ni de una parodia de las formas de dilucidación: se trata más bien de la organización de una mirada teatral que se detiene en la materialidad del relato, por

ejemplo, en la mostración de los personajes como simuladores de otros personajes, en momentos clave como la exposición de la hipótesis:

La mujer/Niña está en el extremo aquel donde la sorprendiera “el conejo” en su primera aparición. Tiene la mano extendida con el “dinero” del comienzo. El ayudante 2 toma el dinero de la mano de la joven y coloca en ella tres revistas. Las revistas caen porque la Mujer/Niña no las ha asido. En cambio mira con vivísimo interés frente a sí. En el otro extremo del espacio está Suárez Zabala 2 disfrazado de Suárez Zabala 1 y con la máscara de conejo puesta. A unos metros Pascuita, como la Risler saca de su cartera un reloj de bolsillo, lo observa, lo guarda, hace un gesto de disgusto y sale corriendo. La Mujer/Niña no advierte a Pascuita, pero no quita la vista de Suárez Zabala 2, quien mueve la cabeza de modo que las orejas del “conejo” se sacudan graciosamente. La Mujer/Niña no puede dejar de reír. Suárez Zabala le hace a la Mujer/Niña un mínimo gesto de invitación y sale rápidamente por donde salió Pascuita. La Mujer/Niña duda un momento, luego sonríe y los sigue, también corriendo. Lo único que queda en escena son las tres revistas. El conductor las señala. El ayudante 1 las levanta y se las alcanza. El conductor las observa un instante y luego las guarda dentro de una de las carpetas (Daulte, 1996: 31).

En esta extensa didascalia, se observa que la simulación es el principio de la exposición de la hipótesis. Los personajes simulan con disfraces o gestos ser otros personajes que provienen de los dos universos discursivos citados a lo largo de la obra: Suárez Zabala 2 está disfrazado de Suárez Zabala 1 y de conejo; Pascuita, disfrazada de la Risler, imita el gesto de mirar el reloj del conejo de *Alicia en el país de las maravillas*; La Mujer/Niña superpone el gesto de comprar las revistas y el gesto de Alicia de prestar atención al conejo y salir corriendo detrás de él. Los relatos importan, entonces, en tanto materiales de una simulación que se expone como tal. Por eso el desdoblamiento de los personajes no implica confusión sino la posibilidad de la exposición de las dos versiones de una misma simulación:

Conductor. ¿Qué pasa?

Ayudante 1. Es que...Quiero decir....No puede haber dos ingenieros...

Conductor. ¿Por qué no?

Ayudante 1. Porque... no existen.

Conductor. ¿Existir?

Ayudante 1. Bueno, quiero decir que “en realidad” no existen.

Conductor. En realidad todo esto es puramente protocolar. En ese sentido el detalle es irrelevante, Además, no fue idea mía.

Señala a la mujer niña. El ayudante 1 la mira. (Daulte, 1996: 16).

Pero en donde más claramente se evidencia el uso del dispositivo de la exposición como modo de expresión que elude comunicar la realidad es en la voluntad de sostener en la escena la presencia de lo que está ausente, fundamentalmente el cuerpo de Marthita.

Tanto el uso destructivo/constructivo de la cita como el de los dispositivos estradramáticos, sirven a la percepción de semejanzas que exceden la relación social y culturalmente determinada entre un significado y un significante. Sus obras, en efecto, no dan forma a la identidad de las cosas con sus conceptos; por el contrario, muestran aquello que niega esa identidad, se apoyan en la facultad de generar semejanzas entre el signo y la cosa más allá del concepto que a priori se tenga de ella. Esta facultad de generar semejanzas es asimilable en la obra de Daulte, Spregelburd y Tantanian al juego, a la traducción y a la lectura, respectivamente. Juego, traducción y lectura operan en estos autores como mecanismos de articulación de discursos que fundan lenguajes a partir de la puesta en práctica de lo que Benjamin llama la *facultad mimética*, es decir, la facultad de generar *semejanzas extrasensoriales*. Las *constelaciones discursivas* son configuraciones sostenidas por esta facultad que, en este caso, implica reformular la relación del teatro con las cosas. Sobre el fondo comunicativo del lenguaje dramático, se recorta el enigma de una constelación de discursos. Cada uno de estos autores cifra en ese enigma una determinada posición del teatro respecto del mundo.

3. Javier Daulte: experiencia y juego

Varios años después de su paso por el Caraja-jí, siendo ya un dramaturgo y director reconocido, Daulte sintetiza su concepción del teatro con el binomio *juego y compromiso*. Bajo ese título genérico podrían reunirse, a modo de manifiesto, algunos artículos que escribe entre mediados del 2001 y finales del 2003 y que están vinculados al proceso de producción de algunas de sus obras. Resulta notable que Daulte desglose el problema del teatro en tres conceptos centrales de la modernidad: la verdad, la responsabilidad y la libertad. En torno a esos tres conceptos teje la ligazón del juego con el compromiso como base de la concepción de teatro que subyace a su producción. Para esta relación postula una serie de axiomas¹¹¹ que lo llevan a concluir lo siguiente:

¹¹¹ 1. *El teatro tiende a desprenderse de la realidad*. En tanto juego, el teatro no puede responder a las reglas que impone la cultura en la medida en que esta funciona como “una empresa de seguridad de conciencias”, en este sentido, se sustrae a cualquier posible “recorte del mundo, del universo simbólico y el imaginario”. Citando a Freud, Daulte entiende que el juego no se opone a la seriedad sino a la realidad, entendida como un contenido de conciencia. 2. *En teatro el único compromiso posible es con la regla*. Sin el ejercicio del compromiso no hay juego, dice Daulte, pero ese compromiso no es con algo externo sino con algo que le es constitutivo: sus propias reglas. Ahora bien, “cuanto más me comprometa con las reglas, más entretenido y apasionante se volverá el juego, y al mismo tiempo menos parecido a un juego será. El compromiso le da sentido a la regla y la regla sentido al juego”. 3. *Al sistema de relaciones matemático que puede deducirse de un material lo llamaré Procedimiento*. En un juego comprometido con sus reglas se impone un sistema relacional asimilable, en tanto lenguaje, a la matemática. El sistema

El compromiso con los hechos de la realidad es inevitable, está dado; y en todo caso no se lo puede forzar. En cambio, el compromiso con la regla, la fidelidad al procedimiento, no es algo que esté dado, es fácilmente eludible y por lo tanto su forzamiento es necesario. Se trata quizá de la única obligación ética en la tarea del teatro (Daulte, 2001: 18).

En relación con la “responsabilidad”, Daulte esboza una crítica al modo en que fue leído el teatro de los noventa desde el filtro de la posmodernidad. Cuestiona especialmente la incapacidad para leer un cambio de eje que no implica pasar de un teatro responsable a un teatro irresponsable sino de una responsabilidad del teatro a una responsabilidad en el teatro¹¹². En alguna medida, Daulte le reclama a la crítica no caer en el “cualquiercosismo”¹¹³: no se trata entonces ni de un teatro “que no dice nada” ni de un teatro “que lo dice todo”, se trata de un teatro que se define en el proceso de creación, en el sistema relacional que surge en él, y son las instancias de ese proceso las que quedan fijadas en el texto dramático:

En todo proceso de creación hay una instancia de escritura y otra de lectura. Y no hablo de la escritura en términos únicamente literarios, sino en un sentido amplio; escritura plástica, escénica, literaria, la que fuese. El movimiento entre la instancia que escribe y la que lee es constante. Se va y viene del que escribe al que lee sin cesar. Y estas instancias se diferencian de manera funcional. En ambas se juegan distintos aspectos de la responsabilidad. El que escribe responde a impulsos las más de las veces inconscientes: hay una imagen, una intuición que lo guía todo, allí está jugando

de relaciones que se establece entre los elementos que componen el juego constituye su núcleo táctico. 4. *Todo procedimiento es matemático; es decir que, como la Matemática, es indiferente a los contenidos.* “A la matemática no le importa si trabaja con números y letras o Clovs y Hams”, dice Daulte, en consonancia con lo que plantea Alan Badiou. El teatro en tanto juego, se sustrae a cualquier contenido que pudiera funcionar como organizador del procedimiento. 5. *El objetivo de todos los elementos que componen el fenómeno del teatro es volver eficaz un procedimiento.* En este sentido, el objetivo de una obra no es la conceptualización de una tesis sino la validación de un procedimiento: “Los personajes tienen un propósito en el momento de la construcción de la pieza, y es el de convertirse en elementos que garanticen el funcionamiento de la misma. Los actores y directores deberían tener también ese único propósito”. 6. *La fidelidad a un procedimiento es capaz de generar una verdad.* Esa verdad es a posteriori del juego, nunca a priori. Es el resultado de un “interés desinteresado” de los participantes en relación con el procedimiento, es decir, con el sistema de relaciones que han creado y es aprehensible solo en tanto experiencia teatral. 7. *La clave del procedimiento debe permanecer oculta al espectador para que este devenga en público.* Al espectador no se le comunica el procedimiento, se lo hace participar desde la ignorancia. Aquí encuentra Daulte la clave para “convertir a ese grupo heterogéneo de personas en público, es decir, en un todo homogéneo” (Daulte, 2001: 13-18).

¹¹² Nos parece más que pertinente poner en relación con esta formulación de Daulte las líneas que Benjamin traza sobre la responsabilidad de los autores en su artículo “El autor como productor”.

¹¹³ “En nombre de la pérdida de la univocidad, es decir, habiendo caído el Universo en términos del Uno rector, aparece el concepto de multiplicidad, a mi modo de ver pésimamente empleado. Es cierto, no existe un sentido, no hay más una verdad (reconozcamos que ese uno no era más que el remanente del punto ciego de la modernidad, el lugar de Dios, garante último de Descartes). El abuso de esa falta de un sentido ha producido enormes malentendidos y ha abonado de manera inconsciente lo que decíamos más arriba: la instauración de la Irresponsabilidad en reemplazo de la Responsabilidad. Que no haya un sentido, no quiere decir que no haya sentido alguno. Cantor lo explica claramente. No hay más El múltiple, sí. Pero hay múltiples múltiples. El peligro de la posmodernidad lo conocemos todos: el cualquiercosismo” (Daulte, *Conjunto 140*, 2006).

El qué quiero, escribo lo que escribo porque sí. No hay especulación y esta instancia se presenta como la más lúdica. El que escribe entonces podríamos decir es El niño. Del otro lado de este mismo proceso está quien lee. Allí entra a jugar otro tipo de responsabilidad. En la instancia lectora juegan El qué puedo y El qué debo. Hay conciencia de lo que El niño escribió. Pero el que lee, el dueño de esa conciencia lectora es El Matemático. Si estos términos se invierten, el trabajo del artista se pervierte. Quiero decir que si el que escribe es El matemático, la escritura estará teñida de especulación y en tal caso el sentido estará digitado. Por otro lado si el que lee es El niño, se cae en el pecado de la ingenuidad y podemos considerar una genialidad un burdo poema escrito en la adolescencia (Daulte, *Conjunto 140*, 2006).

En definitiva, la responsabilidad en el teatro –en oposición a la responsabilidad del teatro- es la que resulta de la dialéctica entre El niño y El matemático, entre el impulso y la especulación, entre El qué quiero y El qué debo y El que puedo –el uso de las mayúsculas corresponde a Daulte.

Finalmente Daulte se refiere al lugar de la libertad en el teatro: la libertad de generar lo que Alan Badiou llama pensamiento/teatro¹¹⁴, generación que, afirma, es una obligación del ejercicio de la libertad pero no una necesidad. El pensamiento/teatro se opone al teatro que construye su vínculo con el espectador desde un deseo que a priori se comparte –por ejemplo, un mundo más justo. Dice Daulte:

¿Qué donación puede haber para el/los otro/s si la obra sólo interesa a su autor? ¿No deberíamos, para comenzar, apoyarnos en algún elemento común en el que el deseo del otro esté vinculado con el nuestro?

La respuesta es no. Porque ese elemento vinculante no puede ser un a priori ya que se trata justamente del elemento a ser creado. Y ese acto de creación es donación para quien quiera tomarla. ¿Pero donación de qué? No es donación de contenido alguno, sino de un gesto, el gesto de la libertad del acto creativo. Lo voy a decir de manera tajante: la única verdadera donación es donación del ejercicio de la libertad de hacer lo que al artista se le antoja; donación que no es para algunos, tampoco para todos, sino para cualquiera. Ahora bien ¿quién es ese cualquiera? No tengo la menor idea. Ni podría tenerla sino no hablaría de cualquiera. Pero sin duda cualquiera es un cualquiera de todos. A primera vista puede parecer poco, comparado con nuestros habituales e insaciables apetitos de trascendencia, pero el cualquiera es bastante más

¹¹⁴ Daulte cita como epígrafe de su artículo “Producción artística y crisis” la Tesis N° 8 del artículo de Alain Badiou “¿Qué piensa el teatro?”: “No creo que la cuestión principal de nuestros tiempos sea el horror, el sufrimiento, el destino o el desamparo. Estamos saturados de ellos y además la fragmentación de todo esto en ideas-teatro es incesante. Solo vemos teatro coral y de compasiones. Nuestra cuestión es el coraje afirmativo, de la energía local. Agarrarse de un punto, sostenerlo. Nuestra pregunta es entonces mucho menos la de las condiciones de una tragedia moderna que la de las condiciones de una comedia moderna. Beckett, cuyo teatro (correctamente completado) es hilarante, lo sabía. Es más inquietante que no sepamos visitar a Aristófanes o a Plauto que el regocijo de comprobar una vez más que sabemos darle fuerza a Esquilo. Nuestro tiempo exige un invento, el que anuda en el escenario la violencia del deseo con los roles del pequeño poder local. Aquella transmite bajo la forma de ideas-teatro todo lo capaz que es la sabiduría popular. Queremos un teatro de la capacidad y no de la incapacidad” (Daulte, 2004: 41).

concreto y tiene menos tufillo fascista que el algunos y es claramente menos voluntarista que el todos. (Daulte, *Conjunto 140*, 2006).

Lo que propone Daulte para el arte es la construcción del vínculo con el otro (cualquiera) desde el reconocimiento del propio deseo. El pensamiento en el teatro es la consecuencia del propósito de ejercer la libertad, es decir, de sostener frente a cualquiera la verdad del propio deseo.

Las nociones modernas de verdad, responsabilidad y libertad en su relación con el arte deben ser revisadas a la luz de un cambio que tiene su núcleo en el compromiso con lo lúdico. Daulte define el juego como el territorio en el que, en efecto, es posible producir verdad, ser responsable y ejercer la libertad más allá de la realidad que la conciencia prefigure. En ese planteo, las huellas de su paso por el taller de Monti se evidencian en el sostenimiento de la imagen inconsciente como el origen del proceso creativo.

El juego descrito por Daulte formula la percepción de semejanzas que se generan en el cumplimiento de una serie de reglas –las reglas del juego son reglas de semejanza-cuyo funcionamiento posibilita la creación de un sistema relacional: el procedimiento lúdico. En el juego, en el lenguaje artístico entendido como juego, el artista evade el concepto para encontrarse de lleno con el objeto en el cual no solo ve lo que puede ser conscientemente percibido sino también semejanzas generadas en ese mismo encuentro. Por eso, como señala Daulte, “la verdad del arte no se cristaliza. Su sentido cambia de modo infinito y aleatorio” (Daulte, 2005: 15). En la distancia engañosa que el arte establece con la realidad habitan las semejanzas distorsionadas por el juego –sentidos infinitos y aleatorios- que pueden ser entendidas como las verdades que la realidad toma del arte y hace circular. Así leído, el teatro concebido por Daulte atiende a la misma facultad que Benjamin ve desplegada en la práctica lúdica: la facultad de generar semejanzas con el mundo que excedan el marco conceptual desde el cual se lo aprehende conscientemente:

Para Benjamin, estos juegos con que el niño se acerca a las cosas ponen en práctica una facultad mimética que apenas sobrevivirá reprimida en la vida adulta. Frente a esta facultad, Benjamin se preguntaba cuál es el beneficio que esta facultad aporta al niño para el aprendizaje. En su respuesta el autor rastreaba el significado del verbo “leer” [lesen]. Gracias a la facultad mimética, el niño percibe semejanzas y aprende a producirlas, observa por ejemplo que la máquina locomotora se asemeja a un tronco y él lo emplea para simular un tren, le llaman la atención la cornamenta del animal, y él dispone las manos sobre su cabeza como si fueran cuernos. Sabemos que los niños son capaces de esto y de mucho más, conocen el secreto del “esto es aquello” y nos lo

enseñan en sus dibujos: es un ciervo, es una locomotora; a la vista queda que lo son. Pero la facultad mimética les capacita para ejercicios más complejos, pueden repetir un sonido y asociarlo con un objeto, los niños aprenden a hablar, aprenden las palabras. Dicho así tal vez pasemos por alto la aventura que eso supone, pues los niños se encuentran entonces en el gozne mismo que une el sonido y el significado [...] (Lesmes, 2011: 49-50).

Daulte ubica el teatro en esa misma bisagra en la que Benjamin ubica al juego: la generación de semejanzas no evidentes a partir de la puesta en práctica de un sistema relacional –el procedimiento. Y si bien esto se hace más evidente cuando se observa a Daulte en el rol de director, lo cierto es que las semejanzas que ese procedimiento genera, no solo subyace a los textos dramáticos que resultan de los procesos lúdicos en lo que se involucran los actores sino que también se encuentran en textos como *Marta Stutz* y *Casino* que, escritos a priori del proyecto escénico, prefiguran de manera contundente este modo de entender el teatro como juego, es decir, como facultad para percibir y generar semejanzas.

Ya explicamos más arriba como el uso destructivo de la cita y la creación de un dispositivo dramático funcionan en *Martha Stutz* como modos de percepción de semejanzas extrasensoriales o, en términos de Daulte, como procedimientos del juego. En *Casino* es el juego mismo como principio de un sistema relacional, el que rige la acción de los militares que la protagonizan, tanto en el plano bélico como en el plano amoroso.

La escena está ubicada en un bar instalado en la zona de batalla y atendido por un joven llamado El Niño, que los otros personajes sistemáticamente desconocen: “¿quién es?”, se preguntan unos a otros. Como ya señalamos, en el armado de su preceptiva, Daulte identifica la figura del Niño con el impulso creador –El qué quiero asociado a la escritura- y, en efecto, en torno al Niño de *Casino* se establece un campo de relaciones que puede ser leído en esos términos.

Como el Brigadier de *Una pasión sudamericana*, el Capitán espera junto a su tropa los movimientos del enemigo, pero también la llegada de Julián. Desde el principio entonces, el campo de batalla se percibe como un campo de acción erótica: El Niño se ofrece para masturbar al Capitán, Patterson llega acompañado de un soldado al que utiliza como una suerte de juguete sexual y entre el Capitán y Julián se establece un evidente juego erótico:

El Niño. Patterson: una botella de Bailey's. Con tapita. Doscientos cuarenta.
Ingresa Julián.

Es rubio. Va de marinero con short. Camina lentamente. Todo parece detenerse. Se desliza silencioso como un gato, sin mirar a nadie. Se sienta a la barra. Mira al Capitán a través del espejo. El Capitán no lo nota. El Niño lo hace pero un momento después de que se ha acomodado.

¿Joven?

Silencio.

¿Le sirvo algo?

El Capitán gira y ve a Julián.

Bailey's en este momento no me queda. ¿Whisky tal vez?

Silencio. Julián no parece oír. Mientras el niño habla, Julián y El Capitán continúan mirándose sin prestarle atención. Julián se desabrocha la chaqueta.

Tonto, bello, y cree que la noche fue creada para él. Como si la puerta a otra dimensión estuviese aquí mismo. Pero claro, algo sucederá. Algo banal y cotidiano: una palabra por ejemplo. Mientras tanto se miran, se vigilan, absortos y únicos. Como dos enemigos (Daulte, 1997: 281).

Cuando finalmente el enemigo –Europa, también llamado Jim- se presenta, ya no quedan dudas; toma el mando y habilita el espacio como burdel y como salón de juegos. Así, lo que permanecía velado, se revela:

¡Señores! ¡Se ha declarado una tregua! En un acto de inusitada generosidad, Europa ofrece, para deleite de la tropa y de sus mandos naturales, una hora de inesperado regocijo. ¡Para los cuerpos extenuados y las almas contritas...! ¡¡Casino!!

[...]

Promediando este número Jim comienza a hacer su show de stripper. Los escoltas, mientras habla el niño, transforman el lugar en un local de juego. Arman una enorme ruleta que sacan del baúl. Las luces cambian; etc. El niño anuncia con exaltado entusiasmo.

¡Crédito irrestricto! ¡Aprovechen, señores! ¿Cuánto quieren? ¿Mil? ¿Dos mil? ¿Un millón? ¡Apuesten y multipliquen su dinero antes de que quieran matar por él!¹¹⁵ ¡Ahí veo asomar un slip que espera billetes, señores!

(Daulte, 1997: 312-313).

En la exaltada invitación del Niño se articulan prostitución y juego, en tanto batallas que paradójicamente, se sustraen a la guerra. Como el teatro en Monti, el casino es “un hueco ardiente” en el que se evidencia “la aspiración del ser humano de ir tras una fantasmagoría” (Monti en Ferreyra, 2010: 90) que en la obra de Daulte se traduce en el acto de “poner el destino en el placer” mientras dure la noche. De esta forma se entiende la apuesta a todo o nada con la que el Capitán desafía a Jim: si gana tendrá a Julián como trofeo, en el juego de azar el placer se transfigura en destino:

¹¹⁵ Es notable que el discurso del Niño cite el estilo de algunos de los personajes más notables de Monti. Resulta inevitable asociarlo a los personajes de Teatro (*Historia tendenciosa de la clase media argentina...*) y el Animador (*Marathon*) pero también al Brigadier (*Una pasión sudamericana*).

Capitán. ¿Cinco? ¿Gane? ¡Gané, Julián! ¡Gané, Patterson! ¡Gané! ¡Podés irte, Jim! ¡Podés tomar tu buque guerrero y zarpar para siempre! ¿Te creías mucho mejor que yo, con tus brillos y tus fragancias? ¿Con el magnetismo de tus pectorales y tu sudor resplandeciente? ¿Con tu melena y tus fabulosas sacudidas? ¡No, Jim! ¡Yo soy el elegido! ¡Yo! (Daulte, 1997: 318-319).

Dice Benjamin, refiriéndose al jugador, que “el sentimiento de felicidad del ganador se caracteriza por el hecho de que sus bienes, que en los demás casos son lo más pesado y farragoso del mundo, le llegan del destino como respuesta a un abrazo plenamente logrado” (2013:512-513). Sin embargo, del prodigioso baúl que le sirve de trono a Europa, además de los elementos necesarios para instalar el casino, emerge el enigmático “folleto” que en su contenido cifra la explicación/justificación del juego. Sobre el fondo de esa explicación/justificación –de esa palabra “banal y cotidiana” a la que Patterson se aferra antes del final y que el Capitán decide deshechar como “resolución”- se recorta el procedimiento que verdaderamente definirá la escena teatral más allá de sus contenidos: el sistema de semejanzas que el propio juego crea entre ésta y el mundo y que en la obra aparece condensado en el signo –puro significante- que los soldados dibujan antes de morir.

4. Rafael Spregelburd: experiencia y traducción

Es indudable que la producción dramaturgica de Rafael Spregelburd no puede dissociarse de su práctica de traductor, de su interés por explorar las relaciones entre las lenguas y de su gusto por pensar esa relación como si se hubiera extraviado el diccionario que servía de vínculo entre una y otra. Quizá el proyecto en el que más claramente se evidencia la correspondencia ineludible entre escritura dramática y traducción sea el conjunto de obras reunidas bajo el título de *Heptalogía de Hieronymus Bosch*, proyecto en el que, dice Spregelburd, “la obsesión de traducir algunos aspectos técnicos del pintor se hizo carne en mí”. Es con ese proyecto que Spregelburd deja en claro que “no hay grandes diferencias” para él entre “escribir” y “traducir”:

Traducir implica pasar un contenido que se expresa en un lenguaje determinado a otro. Siendo el lenguaje de origen y de destino diferentes, existen en el corazón de cada uno de ellos operaciones técnicas y significantes completamente particulares. Escribir teatro es también traducir el lenguaje de las instituciones, pulsiones, ideas, apariciones inesperadas, imágenes internas, etc., a un lenguaje que todavía no existe, pero, una vez terminada, la pieza creará todas las interrelaciones entre signos que constituyen lo que entendemos por lenguaje (Spregelburd, 2009: 6).

La asimilación entre la escritura artística y la traducción de una heterogeneidad de signos a un lenguaje que *todavía no existe*, abre la posibilidad de pensar su teatro como un modo de percepción y generación de *semejanzas extrasensoriales* entre el lenguaje original y el lenguaje traducido. En efecto, el teatro de Spregelburd puede ser caracterizado a partir del establecimiento de afinidades entre mundos que se vuelven significativas en la medida en que son captadas en una constelación. Se trata de un sistema disponible de relaciones y conexiones que no se basa en semejanzas perceptibles de manera consciente sino que, por el contrario, se sostiene a partir de semejanzas que se sustraen a ese modo de percepción. La traducción no se agota, entonces, en la comunicación de lo mismo en otra lengua, puesto que su función es la de nombrar aquello que en la otra lengua permanece oculto: fundar un lenguaje que todavía no existe en tanto tal pero que, no obstante, está latente como un espacio de posibilidad de relaciones en *lo ya dicho*: en el campo de las semejanzas sensoriales que pueden establecerse entre el lenguaje de la escena y los lenguajes que esa escena traduce están inscriptas otras semejanzas que requieren de la creación de una constelación que las nombre.

Spregelburd encuentra las claves para la traducción de *La tabla de los siete pecados capitales* de El Bosco a un proyecto dramaturgico, en el ensayo que el filósofo y artista plástico Eduardo Del Estal le dedica a esa misma pintura. El núcleo conceptual de ese ensayo está en el teorema de Göedel: “Todo sistema cerrado de formulaciones axiomáticas incluye una proposición inenunciable, indecible con los mismos elementos de ese sistema” (Del Estal, 2009: 22). De esta forma, *La Heptalogía* trata de reconocer la ley de ese sistema que llamamos modernidad –de ese lenguaje- desde las formas que adquiere su desviación en la obra, del mismo modo que en *La tabla de los siete pecados capitales* “es la desviación del pecado la que revela la Ley” (Del Estal: 2009: 21).

Antes de que la *Heptalogía de Hieronymus Bosch* se unificara en un proyecto editorial –a cargo en principio de Adriana Hidalgo, después en manos de Atuel-, la segunda de las obras que la componen, *La extravagancia*, se dio a conocer en el segundo volumen que los integrantes del Caraja-jí publicaron como grupo. La obra es un monólogo en el que una única actriz interpreta de manera diferida –primero lo que dice una de un lado del teléfono, luego lo que dice la otra del otro lado- la conversación telefónica entre dos hermanas, mientras una tercera habla desde el televisor.

Si bien el problema de la relación del significado con sus significantes aparece tematizado en la aparición televisiva de María Axila, lo cierto es que también constituye

el núcleo dramático de la obra, pues en ella lo esencial no está en lo que comunica –dice Del Estal “cuando a todo significativo le corresponda un significado será el fin del mundo”- sino en lo que permanece por afuera de la comunicación: en las desviaciones a la ley del sentido que sostiene al orden moderno se encuentra la relación inevitable que Spregelburd construye con la pintura de El Bosco –el artista que pintó los pecados como desviaciones respecto de la Ley del sentido del orden medieval. De esta forma, el conflicto de *La extravagancia*, como el resto de las obras de la *Heptalogía*, expresa una proposición sobre la modernidad indecible en los términos de ese mismo orden, visible solo en la traducción de sus signos a otro orden, es decir, en su desviación. ¿Qué otra cosa es “una conversación telefónica entre dos hermanas interpretada por una sola actriz”¹¹⁶ que una desviación de la comunicación como principio? Si *La tabla de los siete pecados* expresa la Ley del orden medieval en su caída, *La Heptalogía* expresa la caída de la Ley de la modernidad: no todo es plausible de ser comunicado en la lengua de los hombres.

En este sentido, *La extravagancia* estaría poniendo al espectador frente a tres traducciones de un mismo original, es decir, tres formas desviadas de una misma situación. La traducción entendida como desviación conlleva implícita la percepción de semejanzas que no se encuentran en su relación con el original sino en la relación de su lengua con la lengua extranjera:

Pues tal como los pedazos de una vasija, para poder juntarlos, tienen que encajar el uno con el otro hasta en los más mínimos detalles, sin tener, por otra parte, que ser iguales, así, la traducción –en vez de asemejarse al sentido del original- tiene que ahormarse en la propia lengua, antes bien amorosamente, y hasta lo más particular, a la manera de designar del original, para reconocerse ambas lenguas de esta manera como pedazos, es decir como fragmentos de una vasija, como fragmentos de una lengua superior. Precisamente por eso la traducción tiene que abstenerse en buena medida de la intención de informar y del sentido; y el original, respecto a este solo tiene trascendencia para la traducción en cuanto a que ya ha dispensado al traductor del esfuerzo por el objeto de la traducción y su organización (Benjamin, 1996: 344).

Las hermanas no comunican la situación, la reconstruyen desde su destrucción en tanto comunicación –como los pedazos reconstruyen la vasija-, el monólogo funciona como tal encajando las palabras de una con las palabras de las otras, haciendo visibles los

¹¹⁶ Spregelburd insiste en la importancia de que sea una sola actriz la que interprete a los tres personajes: “Logro olvidarme fácilmente de las corridas técnicas de la actriz que debe satisfacer a los tres personajes; la ficción es perfecta. Salvo, claro, en los que la terquedad de los directores ha ganado por sobre mi férrea convicción, y han montado esta obra con tres actrices en vez de una. Esa allí donde en realidad veo los procedimientos técnicos concretos; y los veo justamente porque empiezan a fallar (Spregelburd, 2009: 191).

encastres. *La extravagancia*, en tanto situación dramática, se muestra en los encastres de las palabras, es la figura que esos encastres dibujan; de este modo, el monólogo que se resiste a serlo, desmembrándose, ataca al teatro en tanto sistema gravitatorio de sentidos. Se trata, en efecto, de destruir –como afirma Fassbinder en la cita que sirve de epígrafe a la obra- los fragmentos del sistema de valores y determinaciones de sentidos que sostiene el plan de los poderosos: “no se puede hablar sobre el sentido de la vida sin usar falsas palabras, términos inexactos”, el sentido es aquello que está por detrás de las palabras que lo justifican como tal:

Estoy sola, lo he sabido siempre. Mis hermanas sí que fueron amadas. Por eso se han permitido ser genuinas. Pero yo no era como ellas. Yo no. Siempre fui una imitación de hermana. Una cosa que también podría haberse criado en una caja de zapatos como un ratón. Experimente en mi propio cuerpo como si fuera un cobayo. Dios mío, soy una bolsa de nicotina. Ahora van a dejarme, van a morir, no sé en cuanto tiempo, papá, Armando, no lo sabe. Me refiero al señor Lafárrega. Lo de la fiesta en casa es mentira, era otra fiesta. Lo del tratamiento quimioterápico era mentira. Como es mentira que exista el basilisco, eso es mitología, y como es mentira que su mirada sea suficiente para matar. Y la acetona no me ha hecho ningún daño (Sprengelburd, 1996: 186-187).

Mostrar una situación teatral –un original- en la recomposición de los diferentes lenguajes que la traducen, implica liberar el sentido atrapado en el sistema lógico-causal que cada uno de esos lenguajes le ha asignado. Implica liberar una imagen que no está expresada en ninguno de esos sistemas de simbolización –la mitología, la mentira, la imitación- sino en la constelación de los fragmentos que provienen de todos ellos.

5. Alejandro Tantanian: experiencia y lectura

Es evidente que Tantanian lee y que la lectura constituye para él un punto de partida del proceso creativo. Lo que no resulta tan evidente es la concepción de lectura que se pone en juego en su producción dramática. Para Tantanian –como para Daulte el juego y para Sprengelburd la traducción- la lectura es una práctica que involucra de manera contundente la facultad que permite percibir y generar semejanzas significativas entre materiales diversos que, desde una mirada consciente, no parecen tener nada en común. Esta concepción es equiparable a lo que Benjamin define como “lectura mágica”:

Dado que dicha semejanza extrasensorial hace sentir su efecto sobre toda lectura, se abre, en este profundo estrato, el acceso a la notable ambivalencia de la palabra lectura, en su significado tanto profano como mágico. El alumno lee el abecedario mientras el astrólogo lee el futuro en las estrellas. En el primer caso la lectura no

acaba de desplegarse en sus dos componentes. Pero en el segundo, se hace patente el desdoblamiento en ambas capas: el astrólogo lee la constelación estelar en el cielo y, simultáneamente, en ella lee el futuro o el destino (Benjamin, 1998: 88-89).

En Tantanian, la “lectura mágica” implica una práctica social y una concepción religiosa del lenguaje que puede ser definida a partir de la distinción entre comunicar – la lengua de los hombres- y nombrar –la lengua divina- que se desprende de la tesis sobre el lenguaje que desarrolla Benjamin:

Creo que hay una mala comprensión de lo que se nombra cuando se dice teatro político y es asociarlo con lo dogmático, con el manifiesto, con la “bajada de línea”. La Argentina es un país enfermo de metáforas. Frente a los regímenes autoritarios la metáfora pareciera ser la manera de poder nombrar las cosas. Y pareciera que si no recurrimos a ese tropo no estamos frente a un discurso político. Pero basta leer al Echeverría de “El matadero” o al Lamborghini de “El niño proletario” para darse cuenta de que podemos ser políticos sin necesidad de ser metafóricos. *El problema es el riesgo de decir el nombre de las cosas. El problema, siempre, es el nombre de las cosas* (Tantanian en Fobbio, 2010: 9-10).

Así, a la manera de un astrólogo, Tantanian lee en la edición de bolsillo de la biografía de Hölderlin la vida del poeta y, simultáneamente –tomando registro de las semejanzas significativas que ésta establece con su propia vida, con la historia, con la cultura-, lee en la biografía una obra de teatro a la que titula *Un cuento alemán*. En efecto, esta obra y, arriegamos, la dramaturgia de Tantanian en general, puede ser explicada como la teatralización de un modo mágico de lectura. Este puede ser entendido como una forma de ejercer lo que Benjamin llama la “facultad mimética” (Benjamin, 1998: 87), es decir, la práctica de percibir y generar en los signos su oculta afinidad con las cosas. Como correlato de esta práctica, el teatro tiene el valor de ser el lenguaje en la que las cosas se manifiestan a sí mismas “en sus esencias, sustancias y aromas finísimos y fugaces” (Benjamin, 1998: 89).

Un cuento alemán crea un lenguaje en el que teatralmente –fugazmente- se hacen presentes las vidas y las obras de dos poetas alemanes de la primera mitad del siglo XIX. Tantanian explota la potencia expresiva que la escena teatral tiene al momento de formular en imágenes las correspondencias que su lectura percibe entre dos géneros –la biografía y la poesía-, entre dos hombres –Hölderlin y Waiblinger-, entre dos escenarios –el del siglo XIX y el del siglo XX-, entre dos voces y dos grafías –la letra minúscula para la voz de Waiblinger y la letra mayúscula para la voz de Hölderlin-, entre la locura y la enfermedad, entre el mito y la vida:

Mi nombre es Wilhem Waiblinger. Soy poeta. Llegué a este mundo hace 26 años.

Allí, frente a Hölderlin mi boca se llenó de sangre.

Pausa

EXCELENTÍSIMO WAIBLINGER. LA SANGRE DE SU CUERPO SE DERRAMA. TAMAÑA MUESTRA DE ADMIRACIÓN NO HABÍAN PRESENCIADO MIS OJOS. UN BELLO SACRIFICIO. QUIZÁS SU CUERPO ESTE RECHAZANDO LOS CADÁVERES DE TODOS AQUELLOS HOMBRES QUE DEVORÓ. Yo no soy merecedor de tan prolongada reverencia. Levántese, señor Scardanelli.

Se hacía llamar Scardanelli.

Había renunciado a su nombre.

Esta sangre me sorprende tanto a mí como a usted. A MI NO ME SORPRENDE SU SANGRE, DIGNÍSIMO WAIBLINGER. EN CUANTO A LA REVERENCIA NO ESTÉ USTED TAN SEGURO. TAL VEZ NO SEA MERECEDOR DE ELLA AHORA. PERO CON SEGURIDAD LA MERECE EN EL FUTURO. TÓMELO COMO UN ADELANTO ¿A QUÉ DEBO EL HONOR DE SU VISITA, POETA WAIBLINGER? Solo quería conocerlo. OH, CLARO, CURIOSIDAD, LA BELLA CURIOSIDAD. No solo curiosidad, señor. ¿QUÉ MÁS ENTONCES? Admiración. ¿ADMIRACIÓN? ESO NO ES POSIBLE. SCARDANELLI TIENE POCO TIEMPO DE VIDA. SCARDANELLI NO PUEDE DESPERTAR ADMIRACIÓN. SCARDANELLI AMA EL SILENCIO. Pero. Usted ha escrito otras cosas. ¿PERDÓN? Digo que usted ha escrito otras cosas. Antes... antes de ser... Scardanelli. YO SOY SCARDANELLI. NO PUDE HABER SIDO NADA ANTES. ¿CONOCE USTED A MI MADRE? No tengo el honor. TAL VEZ HAYA DEVORADO EL CUERPO DE MI MADRE. HACE TIEMPO QUE NO RECIBO NOTICIAS DE ELLA. QUIZÁ SEA USTED QUIEN LAS TRAIGA. USTED SE DEVORÓ EL CUERPO. RECONOZCO ESA SANGRE, NADÉ EN ELLA. ESTUVE DENTRO DE ESE CUERPO. (Tantanian, 1997: 248-249).

En general, la crítica (Pellettieri, 1998: 36; Rodríguez, 2001: 471-472; Aisemberg y Libonati: 2000: 77-88; Pinta, 2002: 366-372) tiende a organizar la heterogeneidad discursiva de esta obra –y de otras obras de Tantanian- en estratos o niveles que se articulan en función de la interioridad de los personajes –el desdoblamiento remite a la modalización expresionista de un principio constructivo trágico-, de los relatos referidos –la creación de climas sombríos y fúnebres que remiten a la historia argentina reciente- o del efecto de teatralidad –la escena se relaciona de manera “distanciada” con la biografía y con la poesía de Hölderlin y de Waiblinger. Este principio de organización de la intertextualidad atenta contra lo que en la producción de Tantanian es evidente: por sobre la modalización expresionista de la tragedia, por sobre el motivo de la sangre y los tópicos fúnebres, por sobre el distanciamiento respecto de la ficción y del lenguaje opera un sistema de *correspondencias* no comunicables que emerge como un modo particular de lectura de esos materiales y que puede ser definido en términos de una relación destructivo/constructiva con la cultura:

Cuando empecé a escribir era muy barroco, jugaba con el exceso, pero la poesía me enseñó otra cosa. Y mi encuentro con el cine de Tarkovsky fue también definitivo para mi expresión. Terminaba mis clases del secundario en el Colegio Nacional de Buenos Aires y me iba al menos tres veces por semana a la sala Leopoldo Lugones del San Martín –donde hice mi doctorado en cine [sonríe]– a ver no importaba qué película. Y me acuerdo que cuando vi *El espejo* de Tarkovsky no entendí nada, pero entendí todo. Otra epifanía similar a aquella vivida frente a las hojas de papel biblia de aquella edición de las obras completas de Shakespeare. Cuando empezás a vincularte con tu interior, esos maestros salen; al aparecer esa voz, aparece eso que te formó y hay que darle cauce a eso. Y varios poetas fueron maestros para mí: Hölderlin, desde su torre; Kleist, que decidió poner en escena su propia muerte porque no podía manejar su vida; Celan, rumano y judío, que decide asesinar la lengua alemana por ser la lengua de los asesinos. Además, cuando descubro –y estos descubrimientos no hacen más que emocionarme– que, por ejemplo, Celan también tenía como maestro a Hölderlin o que una de sus poetas más admiradas era Marina Tsvietáieva, poeta que yo también admiro, no puedo dejar de pensar en que uno intuye una línea de filiación, que uno percibe ese entramado silencioso que une a determinados autores y que es maravilloso sentir esa compañía fantasmática en el trabajo diario (Tantanian citado en Fobbio, 2010: 4-5).

En este sentido, el complejo sistema de relaciones que *Un cuento alemán* presenta en los distintos niveles responde al mandato de Hofmannsthal que Benjamin utiliza como epígrafe al pliego del *Libro de los pasajes* dedicado al *flâneur*: “Leer lo que nunca ha sido escrito”. En efecto, la obra se constituye en un complejo juego de semejanzas que subyace al “cuento alemán” y lo transfigura en un “cuento universal” que remite a la *verdadera experiencia* rescatada “del silencio que encierran las palabras” (Tantanian, 1997: 265). “Me gustaría conseguir ese efecto que produce una abuela al relatar un cuento; es la palabra la que genera la evocación”, dice Tantanian en una nota para el diario *La Nación* (16/4/1997), a propósito de estreno de *Un cuento alemán* dirigida por él mismo. La obra es entonces un complejo de imágenes en el que la realidad no es representada ni reproducida sino nombrada –la abuela nombra su experiencia en el relato, es ese nombrar lo que produce la evocación desde la palabra.

Al concebir la lectura como la percepción de *semejanzas extrasensoriales*, el dramaturgo asimila en las constelaciones que se establecen entre los fragmentos de “lo ya escrito” –las biografías, los libros de poemas, pero también las anotaciones que Waiblinger deja como registro del enclaustramiento en el que Hölderlin vive la mitad de su vida y los estudios teóricos y críticos en relación con sus obras–, “lo que no ha sido escrito” pero que, aun así, puede leerse en el afuera de la comunicación¹¹⁷.

¹¹⁷ Federico Irazábal explica esta particular concepción del lenguaje de Tantanian, en la que ve al igual que nosotros la conjunción de su práctica de la lectura y su perspectiva religiosa del arte, como “un exceso de sentido producido por un trabajo poético sobre la materialidad del lenguaje” que se opone “al

Las obras de Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanian se construyen como el juego, como la traducción, como la lectura, sobre la capacidad primaria de establecer relaciones entre universos discursivos ajenos entre sí. Hacen de la creación artística una relación viva de la palabra con el mundo, asimilable a la que la palabra del niño entabla con las cosas cuando juega, a la que una lengua establece con “lo que dice” otra lengua cuando intenta traducirla, a la que un lector encuentra en las entrelíneas del texto que lee. Desde la palabra, los artistas se acercan como el niño, el traductor o el lector a sus objetos y se transforman en ese contacto. Inmersos en la materia de las cosas, en lo incomprensible de su materialidad, se relacionan con las ellas no para conocerlas sino para percibirlas *en* la palabra.

En este juego de articulaciones lo real se deja leer como un texto, y así, pasar de una orilla a otra resulta una operación de mayor alcance de lo que podríamos haber previsto, pues todo lenguaje no sólo es comunicación de lo comunicable sino también imagen de lo no comunicable: lo que las cosas se callan (Lesmes, 2011: 46-47).

En estos autores, el juego, la traducción y la lectura son prácticas que se formulan en *constelaciones discursivas* a partir de la percepción de *semejanzas extrasensoriales* entre componentes discursivos fragmentarios. En este sentido, su teatro, como el teatro de Monti, se sustrae al proceso lineal de transmisión de la cultura, opera por fuera de ese proceso, generando en el discurso dramático una forma de expresión de lo inefable asimilable al “tiempo-ahora” benjaminiano (Benjamin, 1989: 187-188).

silencio desgarrador que inevitablemente surge de la imposibilidad de continuar aferrados a la ilusión del sentido literal, esa ilusión que nos hace creer en una exterioridad del lenguaje y a la vez le sirve de sustento” (Irazábal, 2007: 21).

Conclusiones

I.

Al inicio de esta tesis afirmamos que irrupción de Ricardo Monti en el teatro argentino abre un campo de tensiones en torno a la historia, el conocimiento y el lenguaje que encuentra su síntesis en la oposición entre una concepción idealista y una concepción materialista del teatro: a los principios idealistas de la identidad, la totalidad y la causalidad, Monti opone los principios materialistas de la negatividad, la fragmentariedad y la discontinuidad en los que funda una *estética de lo inefable*. Esta estética, sostenida en la formulación de *imágenes* en las que se condensa la *verdadera experiencia*, es la condición de posibilidad para la emergencia de las escrituras dramáticas de Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanian.

En el desarrollo de nuestro trabajo, analizamos las *fantasmagorías escénicas*, la *dialéctica de lo animado y lo inerte* y las *constelaciones discursivas* en tanto formas dramáticas de lo inefable que se aproximan a las relaciones del teatro con la historia, de los sujetos con los objetos y de las palabras con las cosas de un modo materialista. En la certeza de que la realidad es más de lo que la conciencia procesa como *experiencia vivida* comunicable, los autores de los noventa que integran nuestro corpus abandonan, al igual que Monti, la unidad trascendente del símbolo y la reemplazan por la fragmentación alegórica que les permite abordar la transitoriedad de la existencia de tres maneras diferentes: a) Ricardo Bartís recupera para el presente los restos de un mundo soñado en el pasado b) Daniel Veronese gira hacia una existencia corrompida por los objetos y c) Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanian nombran las cosas desde el juego, la traducción y la lectura.

II.

Frente a la concepción historiográfica idealista que ve en el presente de las obras “elaboraciones metafóricas” de los “hechos del pasado”, analizamos una forma dramática en la que el pasado es tratado como un depósito de restos de experiencia de los que se puede extraer una verdad para el presente: las *fantasmagorías escénicas*.

Para Monti se trata de dejar a la vista la *facies hippocratica* de la historia, es decir, mostrarla en las estaciones de su decadencia. En este sentido, la mirada del dramaturgo respecto de la historia es una mirada distanciada, asimilable a la que Benjamin le adjudica al historiador materialista. Es esa misma mirada la que

encontramos en Ricardo Bartís: la mirada del alegorista que no ve en la historia una sucesión de hechos homogéneamente ordenados en su devenir hacia el progreso, sino un salto dialéctico que permite pensarla en su transitoriedad. Si bien para Bartís ese salto dialéctico ocurre en los ensayos y tiene a los cuerpos actorales como condición de posibilidad, los textos son el registro residual y fragmentario de la *verdadera experiencia* liberada en esos cuerpos afectados por la actuación.

III.

La idea de que la conciencia subjetiva coincide con el ser del objeto determina una concepción del conocimiento que tiene una honda tradición en el pensamiento occidental y que en el teatro se pone de manifiesto en los modos de construir los personajes. En oposición a esta idea, el teatro de los noventa, al igual que Monti, concibe la subjetividad de los personajes como un campo de tensiones que se abre entre los extremos de la existencia: la vida y la muerte. La forma dramática de esa percepción de lo subjetivo es la *dialéctica de lo animado y lo inerte*.

En contraposición a la idea como expresión de una existencia que triunfaba por sobre la muerte, las imágenes que se desprenden de la suspensión dialéctica de lo animado y lo inerte son la expresión de una existencia cadavérica en constante caída hacia lo criatural –Monti- o de una existencia corrompida por la inercia de los objetos que la manipulación evidencia –Veronese.

IV.

Afirmar que en el vínculo entre las palabras y las cosas se aloja un contenido inefable de experiencia implica necesariamente poner en discusión la función mimética y ética del lenguaje que caracteriza a las formas idealistas del teatro argentino. En los años noventa las *constelaciones discursivas* se configuran a partir de la percepción de *semejanzas extrasensoriales* en prácticas que sirven de base a la producción dramaturgica: el juego, la traducción, la lectura. Subyace a esas prácticas la misma concepción del lenguaje que anima la producción montiana; una concepción materialista que como la astrología tiene al fragmento y a la detención como sus principios fundamentales.

En este sentido, entiende Monti la cita cuando ve en la octava real un elemento formal que, en su condición de palabra altamente elaborada, le permite representar la disolución del lenguaje en la naturaleza. En este sentido piensa el lenguaje Spregelburd cuando habla de la pérdida del diccionario de la modernidad como el origen de sus

obras. Ambos postulan que nos encontramos con la cosa que la palabra nombra cuando paradójicamente encontramos mecanismos que nos permiten trascender la palabra. En la obra de estos autores esa trascendencia se da en las *constelaciones discursivas*, en tanto constituyen una forma dramática en la que las palabras se encuentran con las cosas.

V.

Huelga decir que las categorías desarrolladas en nuestra tesis exceden largamente los límites del corpus abordado en la medida en que se encuentran en la base de los diversos modos de hacer y de pensar el teatro pero también en la base de los distintos modos de hacer y de pensar en general. Extender el uso de categorías materialistas al estudio de los vínculos que el teatro establece con esos otros modos de hacer y de pensar –otras prácticas, otros discursos- es una tarea pendiente.

Bibliografía

Marco teórico

Adorno, Theodor. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 1984.

_____. *Teoría Estética*. Madrid: Editora Nacional, 2002.

_____. *Introducción a la dialéctica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

Althusser, Louis. “El ‘Piccolo’, Bertolazzi y Brecht (notas acerca de un teatro materialista)” en: *La revolución teórica de Marx*. Bs. Aires: Siglo XXI, 1999. 107-125.

Andersson, Dag T. “Destrucción/Construcción”, en Opitz, Michael y Wizisla, Erdmut. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2014. 361-415.

Badiou, Alan. “¿Qué piensa el teatro?” en *Teatro XXI*. Año X, N° 19, primavera 2004. 5-8.

Benjamin, Walter. *Sobre Kafka*. Textos, discusiones, apuntes. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

_____. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2013

_____. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

_____. *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla, 2012

_____. “¿Qué es el teatro épico? (Segunda versión)” en *Ensayos. Tomo V*. Madrid: Editora Nacional, 2002. 21-33.

_____. “El autor como productor” en *Ensayos. Tomo V*. Madrid: Editora Nacional, 2002. 111-129.

_____. “La enseñanza de lo semejante” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Alfaguara, 1991. 85-89.

_____. “Dos poemas de Hölderlin” ” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Alfaguara, 1991. 91-110.

_____. “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs” en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus 1989. 87-135.

_____. “El carácter destructivo” en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus 1989. 157-161.

_____. “Experiencia y pobreza” en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus 1989. 165-173.

_____. “Tesis de filosofía de la historia” en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus 1989. 175-191.

_____. “Sombras breves” en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus 1989. 141-155.

_____. “Sobre el programa de la filosofía futura” en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986. 7-19.

_____. “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986. 139-153.

_____. “Karl Kraus, hombre universal” en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986. 159-188.

_____. “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov” en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986. 189-211.

_____. *Infancia en Berlín*. Madrid: Alfaguara, 1982.

Bentley, Eric. *La vida del drama*. Buenos Aires: Paidós, 1964.

Brachin, Pierre. “El expresionismo en el teatro de Herman Teirlinck” en Jacquot, Jean y colaboradores. *El teatro moderno*. Buenos Aires: EUDEBA, 1967. 131-149.

Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 2004.

_____. *El compromiso en literatura y arte*. Madrid: Península, 1973.

Bolle, Willi. “Historia”, en Opitz, Michael y Wizisla, Erdmut. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2014. 527-590.

Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1995.

_____. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.

_____. *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*. Buenos Aires: La marca, 2014.

Ciancio, María Belén. “Benjamin y otras miradas: sobre algunas mutaciones en el concepto de fantasmagoría” en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*. N° 2, diciembre de 2010. 206-218.

Chiarini, Paolo. *Bertolt Brecht*. Barcelona: Nexos, 1994.

Cohen, Margaret. “La fantasmagoría de Walter Benjamin”, en Uslenghi, Alejandra (comp.). *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. 207-236.

García García, Luis Ignacio. “El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”. En *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*. Volumen 2, 2010. http://www.constelaciones-rtc.net/VOL_02.html. 158-185

Gravier, Maurice. “Los héroes del drama expresionista” en Jacquot, Jean y colaboradores. *El teatro moderno*. Buenos Aires: EUDEBA, 1967. 116-130.

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

Heinz Holz, Hans. “Idea”, en Opitz, Michael y Wizisla, Erdmut. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2014. 591-641.

Hillach, Ansgar. “Imagen dialéctica”, en Opitz, Michael y Wizisla, Erdmut. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2014. 644-708.

Köhn, Eckhardt. “Coleccionista”, en Opitz, Michael y Wizisla, Erdmut. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2014. 197-239.

Lesmes, Daniel. “La vida en juego: estética e historia en Walter Benjamin” en *Boletín de estética*, año VII, N° 17, septiembre de 2011. 31-64.

Linder, Burkhardt. “Alegoría”, en Opitz, Michael y Wizisla, Erdmut. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2014. 17-82.

Monteleone, Jorge. “Toda calle termina en un libro” en Benjamin, Walter. *Calle de mano única*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2014. 5-33.

Opitz, Michael. “Semejanza” en Opitz, Michael y Wizisla, Erdmut. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2014. 1123-1171.

Panesi, Jorge. “Walter Benjamin y la deconstrucción” en *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza, 1993. 57-68.

Rearte, Juan. “Una lejanía imaginaria: sobre el lenguaje en *Infancia en Berlín hacia 1900*” en *Recordando a Walter Benjamin. Historia, Justicia y verdad*. Segundo seminario internacional *Políticas de la memoria*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.

Richter, Gerhard. “Una cuestión de distancia. La calle de dirección única de Benjamin a través de los pasajes” en Uslenghi, Alejandra (comp.). *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. 237-282.

Sánchez, José A. *Brecht y el expresionismo, reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1989.

_____. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

Scavino, Dardo. *La filosofía actual. Pensar sin certezas*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

Szondi, Peter. “‘Sí señor’ y ‘No señor’” de Brecht” en *Lo ingenuo es lo sentimental*. Buenos Aires: Sur, 1974. 111-118.

_____. “El mito en el drama moderno y en el teatro épico” en *Lo ingenuo es lo sentimental*. Buenos Aires: Sur, 1974. 164-170.

Tiedemann, Rolf. “Dialéctica en reposo. Una introducción al *Libro de los pasajes*” en Uslenghi, Alejandra (comp.). *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. 283-321.

Vedda, Miguel. “Melancolía, transitoriedad, utopía. Sobre *Origen del trauerspiel alemán*” en Benjamin, Walter. *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla, 2012. 5-51.

Vilar, M. Loreto. “La herencia del expresionismo. Sobre la discusión en *Das Wort*, Moscú, 1937/38” en *Revista de Filología Alemana*. 2011, Vol. 19. 189-205. <http://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/viewFile/37061/35867>

Voigt, Manfred. “Cita”, en Opitz, Michael y Wizisla, Erdmut. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2014. 159-195.

Von Kleist, Heinrich. *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. Buenos Aires: Hiperión, 2008.

Widmann, Heiner. “Despestar/Sueño” en Opitz, Michael y Wizisla, Erdmut. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2014. 305-337.

Weber, Thomas. “Experiencia”, en Opitz, Michael y Wizisla, Erdmut. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2014. 478-525.

Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.

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

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

Witte, Bernd. *Walter Benjamin*. Buenos Aires: AMIA, 1997.

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

Ricardo Monti y la estética de lo inefable

Adler, Heidrum. "Marathon de Ricardo Monti" en *La escena latinoamericana*. N° 1, abril, 1989.

Arlt, Mirta. "Griselda Gambaro-Ricardo Monti, paradigma de los '70" en: Pellettieri, O. *Teatro latinoamericano de los '70*. Buenos Aires: Corregidor, 1995. 67-79

_____. "Ricardo Monti: hacia un teatro epifánico". En Pellettieri, O. (editor). *Teatro argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna, 2000. 47-53.

Balestrino, Graciela y Sosa, Marcela. "Reescritura y teatro latinoamericano" en Pellettieri, O. (comp.). *El teatro y su mundo*. Buenos Aires: Galerna, 1997. 135-143.

Barrenechea, Ana María. "Rayuela. Una búsqueda a partir de cero" en Cortázar, Julio. *Rayuela*. México: EdUSP, 1996. 677- 680.

Burgos, Nidia. "Asunción de Ricardo Monti. La historicidad como clave de la identidad latinoamericana" en Pellettieri, O. (comp.) *Perspectivas teatrales*. Buenos Aires: Galerna, 2008. 285-292.

Catena, Alberto. "La imagen determina el estilo de un texto" (Entrevista a Ricardo Monti) en *Cuadernos de Picadero*. N° 2, enero de 2004. 16-22.

Cosentino, Olga. "Misterio, poesía y tragedia de América Latina" en AA. VV. *Teatro Contemporáneo Argentino (Antología)*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992.

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

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

Esteve, Patricio. "Teatro de contenido político" en Pellettieri, O. *Teatro latinoamericano de los '70*. Buenos Aires: Corregidor, 1995. 121-134.

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

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

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

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

_____. “*Una pasión sudamericana* de Ricardo Monti: interpretación distanciada de un motivo histórico” en Mirza, Roger (Editor). *Teatro y Representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo*. Montevideo: Universidad de la República, 2011.

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

_____. “Ricardo Monti y el teatro político de los setenta” en Mirza, Roger (ed.). *Territorios y fronteras en la escena iberoamericana*. Montevideo: Universidad de la República, 2012.

Ferreya, Sandra, 2012. “El sueño de los fascistas es América como un cementerio”. Entrevista a Ricardo Monti. En Guevara, Eugenia (editora). *Ruleta china*. Neuquén: Ediciones con Doble Zeta. 87-95

Fischer, Patricia. “Imaginario social y parricidio en *Una noche con el señor Magnus & hijos* (1970) de Ricardo Monti” en *Teatro XXI*. Año XVIII, N° 25, primavera 2007. 71-77.

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

_____. “Una noche con Ricardo Monti e hijos”. Entrevista a Ricardo Monti. En *De dramaturgos: teatro latinoamericano actual*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.

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

_____. “*Magnus*, a los (casi) 30 años” en Pellettieri, Osvaldo (Editor), *Indagaciones sobre fin de siglo*. Buenos Aires: Galerna, 2000.143-149.

Graham, Eduardo. “Intertextualidad bíblica en *Visita* de Ricardo Monti” en *Stichomythia*. N° 11-12, 2011. 50-55.

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

Golluscio, Eva. “Sexo político (teatro abierto)” en Pellettieri, O. (comp.) *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna: 2005. 209-218.

Heredia, María Florencia. “Retóricas corporales en *Visita* de Ricardo Monti” en *Teatro XXI*. Año XIV, N° 27, otoño 2009. 73-82.

Kohut, Karl. "Teatro e historia en Argentina" en Pellettieri, O. (Editor). *El teatro y los días*. Buenos Aires: Galerna, 1995. 129-146.

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

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

_____. "Poéticas refuncionalizadas. Mito e historia en La oscuridad de la razón, de Ricardo Monti" en Pellettieri, O. (editor). *El teatro y los días*. Buenos Aires: Galerna, 1995. 101-109.

Martini, Stella y Mazziotti, Nora. "El teatro político de la década del setenta" en Pellettieri, O. *Teatro latinoamericano de los '70*. Buenos Aires: Corregidor, 1995. 135-145.

Montaldo, Graciela. "Contextos de producción" en Cortázar, Julio. *Rayuela*. México: EdUSP, 1996. 583-596.

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

Monti, Ricardo. "Algunas sugerencias". En *Una noche con el señor Magnus & hijos*. Buenos Aires: Talía, 1971. 5.

Monti, Ricardo y Kogan, J. "Nacimiento y vida" en Monti, Ricardo. *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en los que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones*. Buenos Aires: Talía, 1972. 5-6.

_____. "Reseña de *Sucede lo que pasa*" en *Crisis*. N° 39, 1976. 55.

_____. "Reseña de *Arenas que la vida se llevó*" en *Crisis*. N° 40, 1976. 68.

_____. "Las imágenes en la creación literaria" en *VVAA. Memoración de Sigmund Freud*. Buenos Aires: TRIEB, 1980. 43-47.

_____. "El teatro, un espacio literario". En *Espacio de crítica e investigación teatral*. N° 5, abril de 1989. 33-35.

Monti, R. y Pellettieri, O. "Diálogo de apertura" en Pellettieri, O. (editor). *El teatro y su mundo*. Buenos Aires: Galerna, 1997. 17-38.

Nieto, Facundo. "Texto espectacular y recepción crítica en la *opera prima* de Ricardo Monti" en *Maestría en enseñanza de la Lengua y la Literatura*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, 2009. 41-54.

Ordaz, Luis. "Dos autores de primerísima línea" en *El teatro argentino. Cierre de un ciclo*. Buenos Aires: CEAL, 1981. 1-10.

Pacheco, Carlos. "La creación autoral requiere del ejercicio de la paciencia" (Entrevista a Ricardo Monti) en *La maga*. 19 de junio de 1996. 29-31.

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

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

_____. "Un teatro de reflexión". Entrevista a Ricardo Monti. En *La escena latinoamericana*. N° 2, agosto de 1989. 75-78.

_____. "Brecht y el teatro porteño (1050-1990)" en Pellettieri, O. (Editor). *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti*. Buenos Aires: Galerna, 1994. 37-53.

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

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

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

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

_____. "La puesta en escena actual en Buenos Aires" en Pellettieri, O y Rovner, E. *La puesta en escena en Latinoamérica: teoría y práctica teatral*. Buenos Aires: Galerna, 1995.

_____. Mito y tragedia para una lectura de la historia (en torno a La oscuridad de la razón de Ricardo Monti) en *Boletín del Instituto de Artes Combinadas*, X, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1996.19-24.

_____. "El teatro de Ricardo Monti" (1970-2000): la resistencia a la modernidad marginal" en Monti, R. *Teatro 2*. Buenos Aires: Corregidor, 2000. 9-79.

_____ y Rodríguez, Martín. "Visita y Marathon: la afirmación de una poética propia" en Monti, R. *Teatro 3*. Buenos Aires: Corregidor, 2008. 9-28

_____. "Monti por Monti: una tragedia sudamericana" en *Teatro XXI*. Año XVI, N° 29, otoño 2010.75-80.

Pezzi, Clara. "Entrevista a Ricardo Monti" en *Teatro XXI*. Año VIII, N° 15, primavera 2002. 106-107.

Piglia, Ricardo y Monti, Ricardo. En VV.AA. *Narradores y dramaturgos*. Santa Fe: Universidad Nacional de Litoral, 2002. 32-58

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

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

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

Rodríguez, Martín. El intertexto de Roa Bastos en *Una pasión sudamericana* de Ricardo Monti" en *El teatro y sus claves*. Buenos Aires: Galerna, 1996. 109-115.

Sagaseta, Julia Elena. "La dramaturgia de Ricardo Monti: la seducción de la escritura" en Pellettieri, O. *Teatro Argentino de los '60. Polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Corregidor, 1989. 227-241.

_____. "Los límites del poder: en torno a *Una pasión sudamericana* de Ricardo Monti" en *Boletín del Instituto de Artes Combinadas VIII*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1990. 19-21.

_____. "El placer del texto", en *Teatro 2*, III, n° 4, Buenos Aires, julio, 1993. 20-22.

Scheinin, Adriana. "Sobre *Una pasión sudamericana*, de Ricardo Monti" en *Boletín del Instituto de Artes Combinadas*, VIII, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1990. 22-26.

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

Trastoy, Beatriz. "Teatro político: producción y recepción (Notas sobre *La cortina de abalorios* de Ricardo Monti)" en: Pellettieri, O. *Teatro argentino de los '60. Polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Corregidor, 1989. 217-225.

_____. "El teatro argentino de los últimos años: del parricidio al filicidio", en *Espacio*, 2, 2, abril, 1987.75-82.

Ure, Alberto. "¿Usted dejaría que su hermana se casara con un brechtiano?" en *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Buenos Aires: Norma, 2003. 75-165.

Villagra, Irene. "Visita, de Ricardo Monti, aproximación al contexto histórico y político". La revista del CCC [en línea]. Enero / Abril 2010, n° 8. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/163/>.

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

_____. "Historia, antihistoria, intrahistoria en Una pasión sudamericana de Ricardo Monti", en *Boletín del Instituto de Artes Combinadas*, VIII, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1990. 16-18.

El teatro de los años noventa

Aisemberg, Alicia y Lusnich, Ana Laura. "Rafael Spregelburd hacia la flexibilidad teatral" en *Art Teatral*, N° 12, Valencia, 1999. 129-132.

Aisemberg, Alicia y Libonatti, Adriana. "La dramaturgia emergente en Buenos Aires" en Pellettieri, O. (comp). *Teatro Argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna, 2000. 77-88.

Aisemberg, Alicia. "Ese intenso deseo de la burguesía" en *Teatro XXI*. Año XI, N° 21, primavera 2005. 60-62.

Albarracín Sarmiento, Carlos y de Souza, Roberto. "Mesianismo paródico. *Raspando la cruz*. Apuntes para el análisis de un texto dramático" en Pellettieri, Osvaldo (ed.). *Tendencias críticas en el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2001. 179-191.

Alvarado, Ana. "Cosidad versus carnalidad: cuerpo y objeto en el teatro" en *Telón de fondo*. N° 2, diciembre de 2005. [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/cosidad-versus-carnalidad-cuerpo-y-objeto-en-el-teatro%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/cosidad-versus-carnalidad-cuerpo-y-objeto-en-el-teatro%20(1).pdf)

_____. "El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la Postdictadura. Caso testigo: El Periférico de Objetos" en Dubatti, J. (Comp.). *Escritos sobre teatro II*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2009. 11-80.

_____. "La maquinaria barroca" en *Topología de la crítica teatral*. Buenos Aires: Ediciones IUNA-Dramáticas, 2011.

_____. "Zooedipus" en <http://www.alvarado.com/p/zooedipous-de-ana-alvarado-de-proxima.html> S/F.

Amuchástegui, Lucas. "Love in the air". En Guevara, Eugenia (editora). *Ruleta china*. Neuquén: Ediciones con Doble Zeta, 2012. 155-160

Bartís, Ricardo. "Problemáticas y perspectivas de la experimentación estética en el teatro actual" en *Teatro XXI*. Año II, N° 3, Primavera 1996. 18-20.

_____. "Imaginación técnica y voluntad de juego". En *Conjunto*. N° 111, octubre-diciembre de 1998.

_____. "El teatro independiente y el teatro actual" en *Teatro XXI*. Año VIII, N° 15, primavera 2002. 21-24.

_____. *Cancha con niebla. Teatro perdido: Fragmentos*. Buenos Aires: Atuel, 2003.

Borkenztain Szeiman, Bernardo. "Hermenéutica de Rafael Spregelburd. Poética de la complejidad" en Spregelburd, Rafael. *Heptalogía Hieronymus Bosch VI*. Buenos Aires: Atuel, 2008, 193-216.

Caraja-jí. "Breve manifiesto Caraja-jí" en *Caraja-jí*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 1996. 8.

Casullo, Liza y Amado, Ana. "Entre fábulas y conspiraciones. Texto y traición en Ricardo Bartís" en Pellettieri, O. (comp.) *Reflexiones sobre el Teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2004.

Catalán, Alejandro. "Producción de sentido actoral" en *Teatro XXI*. Año VII, N° 12, otoño 2001. 15-20.

Cornago, Oscar. "Teátrica Pagana: diálogos de Jean-François Lyotard con la escena" en Pellettieri, O. (comp.). *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna, 2005. 63-74.

_____. Cornago, Oscar. "Teatralidades barrocas: en torno a Ricardo Bartís" en *Teatro XXI*. Año XI, N° 21, primavera 2005. 18-24.

_____. "Teatro posdramático. Las resistencias de la representación" en Sánchez, José (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca: UCLM, 2006. 165-179.

Daulte, Javier. "Juego y compromiso. Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido" en *Teatro XXI*. Año VII, N° 13, primavera 2001. 13-18.

_____. "Producción artística y crisis" en Pellettieri, O. (Comp.). *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*. Buenos Aires: Eudeba, 2004. 41-51.

_____. "Contra el teatro de tesis, una tesis" en *Teatro XXI*. Año XI, N° 20, otoño 2005. 15-18.

_____. "Batman vs. Hamlet. El argumento al servicio del procedimiento y el contenido como sorpresa" en *Teatro XXI*. Año XIV, N° 27, otoño 2009. 49-58.

_____. "Posfacio". En *Javier Daulte. Teatro 5*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.

Del Estal, Eduardo. "La tabla de los pecados, del Bosco" en Spregelburd, Rafael. *Heptalogía Hieronymus Bosch I, II y III*. Buenos Aires: Atuel, 2009. 17-24.

De la Puente, Maximiliano. "Arte y terror. Nombrar el horror desde el teatro" en Giordano, Carlos et al. (editores). *Cuestiones sobre comunicación, Arte y Estética*. Buenos Aires: EPC, 2011. 42-55.

De Toro, Alfonso. “‘Periférico de objetos’: Topografía de la hibridez: cuerpo y medialidad” en *Gestos*, 40, 2005, 13-42.

_____. “Hacia una teoría de la cultura de la hibridez: como sistema científico trasrelacional, ‘transversal’ y ‘transmedial’” en *Cartografías y estrategias de la ‘posmodernidad’ y de la ‘postcolonialidad’ en Latinoamérica. ‘Hibridez’ y ‘Globalización’*. Madrid/Frankfurt: Verveurt, 2006. 195-242.

_____. “El periférico de Objetos, II: prácticas de corporalización y descorporalización” en *Gestos*, N° 41-44, 2006, 13-40.

Domínguez Benavides, Alejandro. “Entrevista a Alejandro Tantanian” en *Teatro XXI*. Año X, N° 18, otoño 2004. 111-112.

Dosio, Celia. *El caraja-jí (Primera parte). Lo joven, la tradición y los años 90*. Buenos Aires: Los Libros del Rojas, 2008.

_____. *El Payró*. Buenos Aires: Emece, 2003.

Dotti, Jorge. “Nuestra posmodernidad indigente”. En *Espacios de crítica y producción 12* (junio-julio), 1993. 3-8.

Dubatti, Jorge, 1990. “La parodia y el cuestionamiento en el nuevo teatro argentino” en *Teatro Argentino Actual*, Cuaderno del Getea N° 1, Ottawa: GirolBooks/Revista Espacios, 1990^a. 73-78.

_____. “Prólogo” en Veronese, Daniel. *Cuerpo de prueba*. Buenos Aires: UBA, 1997. 7-16.

_____. “Zooedipus y la poética de la tragedia” en *Teatro XXI*. Año V, N° 8, otoño 1999. 67-68.

_____. “Micropoéticas. Notas sobre la dramaturgia de Daniel Veronese” en Dubatti, J. (comp). *Nuevo teatro, nueva crítica*. Buenos Aires: Atuel, 2000. 29-46.

_____. “Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001)” en *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura. Micropoéticas I*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2002. 3-72.

_____. “Teatro argentino y destotalización: el canon de la multiplicidad” en *24 Foro Hispánico. La literatura argentina de los años 90*. Amsterdam-New York: EditionsRdopi B. V, 2003.

_____. “Buenos Aires, la globalización y el teatro del mundo” en *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura. Micropoéticas I*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2002. 47-59.

_____. “Poéticas teatrales y producción de sentido político en la postdictadura” en Dubatti, J (coord.). *Teatro y producción de sentido en la postdictadura. Micropoéticas III*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2006. 7-25.

_____. “La dramaturgia de Daniel Veronese: Poéticas y lecturas” en *Cuerpo de prueba II*. Buenos Aires: Atuel, 2006. 9-39.

_____. “Sobre el teatro de Rafael Spregelburd: el aspecto social y político” en Heptalogía Hieronymus Bosch I, II, III” en Spregelburd, Rafael. *Heptalogía Hieronymus Bosch VI*. Buenos Aires: Atuel, 2008. 147-150.

_____. “Entrevista a Rafael Spregelburd”. En Spregelburd, Rafael. *Los verbos irregulares*. Buenos Aires: Colihue, 2008.

Dubatti, Jorge. “Entrevista con Rafael Spregelburd” en Heptalogía Hieronymus Bosch I, II, III” en Spregelburd, Rafael. *Heptalogía Hieronymus Bosch I, II, II*. Buenos Aires: Atuel, 2009. 185-202.

_____. “Respuestas a las preguntas de Jorge Dubatti para la edición de la paranoia” en Spregelburd, Rafael. *Heptalogía Hieronymus Bosch VI*. Buenos Aires: Atuel, 2008. 151-177.

_____. “Entrevista con Rafael Spregelburd” en Spregelburd, Rafael. *Heptalogía Hieronymus Bosch VII*. 133-142.

Durán, Ana. “Jorge Leyes. Nuestra sociedad es una mujer obesa, un centro de reprogramación, un cementerio” en Dubatti, J. (comp). *Nuevo teatro, nueva crítica*. Buenos Aires: Atuel, 2000. 81-92.

Felman, Hernán. “Patear el tablero: *Juego de damas crueles*” en *Latin American Theatre Review*, Spring 2005. 39-50.

Fernandez Frade, Delfina. “Entrevista a Ricardo Bartís” en *Teatro XXI*. Año IV, N° 7, primavera 1998. 100-101.

_____. “La puesta en escena realista en los ‘90” en Pellettieri, O. (comp.) *Teatro argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna, 2000.

Ferreya, Sandra. “Hamlet entre nosotros” en *Teatro XXI*, Año XVII, N° 30, primavera 2010/otoño 2011.

_____. “Una fantasmagoría de la actuación” en *Teatro XXI*. Año XVIII, N° 33, Primavera 2013. 103-105.

Fischer, Patricia. “Finlandia, oscuridad y creación” en *Teatro XXI*. Año VIII, N° 14, otoño 2002. 45-47.

Fobbio, Laura. “Daniel Veronese y el monólogo dramático de postdictadura: interacciones conflictivas, taxidermia de formas, una voz colectiva” en VVAA. *Actas de las Primeras Jornadas de investigación y crítica teatral*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, 2010. CD- ROM. 1-18.

_____. "Alejandro Tantanian y el nombre de las cosas". En *Telón de fondo*. Año 6, Número 11, julio 2010.

<http://www.telondelfondo.org/numeros-anteriores/numero11/articulo/254/alejandro-tantanian-y-el-nombre-de-las-cosas.html>

Freire, Susana. "El teatro joven no existe (solo un teatro hecho por gente joven)" en *El teatro argentino de los noventa. Cuadernos del GETEA N° 2*. Buenos Aires: Galerna, 1992. 85-90.

Fukelman, María y Dubatti, Jorge. "*Postales argentinas* (1998) de Ricardo Bartís: Dramaturgia de dirección, distopía y muerte del país" en *Stichomythia*. N° 11-12, 2011. 89-97.

Gardey, Mariana. "La dramaturgia de Javier Daulte" en *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura. Micropoéticas I*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2002. 126-141.

Gerbiez, Susana. "Entrevista a Javier Daulte" en *Teatro XXI*. Año VII, N° 13, primavera 2001. 101-102.

Giustachini, Ana. "El teatro de la resistencia: Una pasión sudamericana y Postales argentinas", en *Teatro Argentino Actual, Cuadernos Getea*, Año I, n° 1, GirolBooks/Revista Espacio, Ottawa, 1990. págs. 55-72.

González, Horacio [et al]. "Agonía y pudor en la representación". Entrevista a Ricardo Bartís en *El ojo mocho*. N° 12/13, 1998. 35-51.

González, Horacio. "Texto y descarrío del cuerpo en el teatro de Ricardo Bartís" en *Teatro XXI*. Año VII, N° 12, otoño 2001. 13-14

_____. "Mito y teatro: breve consideración sobre el Don Juan de Ricardo Bartís" en *Teatro XXI*. Año IX, N° 17, primavera 2003. 35-36.

González de Díaz Araujo, María Graciela y Amorós, Micaela. *De Shakespeare a Veronese: tensiones, espacios y estrategias del teatro comparado en el contexto latinoamericano*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2007.

Guevara, Eugenia. "No me interesa el teatro. Me interesa la vida". Entrevista a Rafael Spregelburd. En Guevara, Eugenia (editora). *Ruleta china*. Neuquén: Ediciones con Doble Zeta, 2012. 135-147

Infante, María y Libonatti, Adriana. "*El líquido táctil: la posmoderna oscuridad*" en *Teatro XXI*. Año V, N° 8, Otoño 1999. 46-49

Irazábal, Federico. "Una dramaturgia del silencio o del exceso" en Tantanian, Alejandro. *Cine quirúrgico y otras obras*. Buenos Aires: Losada, 2007. 7-25.

Koss, Natacha. "Tantanian y su obra" en Tantanian, Alejandro. *Follyk. Teatro I*. Buenos Aires, Colihue, 2005. 163-207.

_____. "La paranoia: claves de su poética" en Spregelburd, Rafael. *Heptalogía Hieronymus Bosch VI*. Buenos Aires: Atuel, 2008. 179-191.

Lotman, Iuri. "Los muñecos en el sistema de la cultura" en *La semiosfera III. Semiótica de las Artes y de la Cultura*. Madrid: Frónesis/Cátedra/Universitat de Valencia, 2000. 97-102.

Macón, Cecilia, 1997. "Daniel Veronese. Un sujeto periférico", *Tres Puntos* (1997), pp. 46-50.

Mangieri, Rocco y Gómez, Francisco Vicente. "Marionetas y maniqués en el teatro contemporáneo. Tadeuz Kantor: demiurgos menores y ceremonias personales" en Torres Monreal, Francisco (comp). *El teatro y lo sagrado, de M de Ghelderode a F. Arrabal*. Murcia: Editum, 2001. 129-149.

Martínez Landa, Lidia. "El teatro de Javier Daulte: un juego signado por elementos posmodernos" en *Assaig de teatre*. N° 41, 2004. 179-187.

Müller, Heiner. *Germania: muerte en Berlín y otros textos*. Navarra: Argitaletxe Hiru, 1996.

_____. *Maquina Hamlet. Cuarteto*. Buenos Aires: Losada, 2008.

Musitano, Adriana. "Ensayo sobre la peste (Tantanian, 1998), una poética moderno tardía de la muerte" en VVAA. *Actas de las Primeras Jornadas de investigación y crítica teatral*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, 2010. CD- ROM. 19-30.

Nuevos Espacios del GETEA. "El corte: un cuestionamiento a la estética realista" en *Teatro XXI*. Año III, N° 4, marzo/agosto 1997. 52-54.

Pellettieri, Osvaldo. "El teatro latinoamericano del futuro" en *Teatro argentino actual. Cuadernos GETEA N° 1*. Ottawa: Girol books, 1990. 3-16.

_____. "La puesta en escena argentina de los '80: realismo, estilización y parodia" en Pellettieri, O. (Editor). *El teatro argentino de los noventa. Cuadernos del GETEA N° 2*. Buenos Aires: Galerna, 1992. 13-28.

_____. "Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino actual" en *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Galerna, 1998. 147-167.

_____. "El teatro porteño del año 2000 y su futuro". En Pellettieri, O. (editor). *Teatro argentino del año 2000*. Buenos Aires: Galerna, 2000b. 11-25.

_____. "El teatro de Resistencia. El caso de *Postales argentinas*" en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Buenos Aires: Galerna, Tomo V, 2001. 487-498

Pinta, María Fernanda. “Alejandro Tantanian: cuatro poetas para tres historias trágicas” en *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura. Micropoéticas I*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2002. 366-372.

Pisani, Guillermo. “El teatro de situaciones de Rafael Spregelburd” en Spregelburd, Rafael. *Heptalogía Hieronymus Bosch VII*. Buenos Aires: Atuel, 2009 185-202.

Propato, Cecilia. “El Periférico de Objetos: resignificación político-histórica y distanciamiento objetual” en *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura. Micropoéticas I*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2002. 285-296.

Ramírez de Haro, Iñigo, 2001. “Encuentro con Ricardo Bartís: relación entre el texto y la puesta en escena”. En *Cuadernos Escénicos* N° 3. La Habana: Casa de las Américas. 37-43.

Rimoldi, Lucas. “Daniel Veronese, de la periferia al centro de la nueva dramaturgia argentina” en *Latin American Theatre Review*. Vol. 39, N° 2, spring 2006. 175-183.

_____. “Un paradigma local de posdramatismo: *Variaciones sobre B... y Circonegro* del Periférico de Objetos” en *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. www.telondefondo.org, N° 8, 2008.

Rodríguez, Martín. “Daniel Veronese: una textualidad en la periferia de los objetos” en Quiles, Eduardo (dir.). *Art Teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas*. N° 12, Año XI, 1999. 162-167.

_____. “El pecado después del corte” en *Teatro XXI*. Año V, N° 8, otoño 1999. 51-54.

_____. “La puesta emergente y su futuro”. En Pellettieri, O. *Teatro argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna, 2000. 115-128.

_____. “El teatro de la desintegración (1983-1998)” en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Tomo V. Buenos Aires: Galerna, 2001. 463-476.

_____. “Rafael Spregelburd. La teoría como principio constructivo” ” en *Teatro XXI*. Año VII, N° 12, otoño 2001. 35-37.

_____. “El teatro dominante y la crisis: de los “pactos de interés” a los “pactos de deseo”. En OPellettieri, O. (editor). *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*. Buenos Aires: Eudeba, 2004.79-99.

Sagaseta, Julia Elena. “Las nuevas propuestas teatrales: experimentación dramaturgica” en Pellettieri, Osvaldo (ed.). *El teatro y sus claves*. Buenos Aires: Galerna, 1996. 77-85.

_____. “Entre objetos deseantes y diseminaciones estéticas. Zooedipous”. *Boletín del Instituto de Artes Combinadas XIII*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1999. 19-24.

_____. “Sobre Teatro performático (o cómo examinar la expansión de las fronteras del teatro)” en Pellettieri, O. (comp). *Itinerarios del teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna, 2000. 53-59.

_____. “Arlt en un teatro de estados: sobre las propuestas de Ricardo Bartís” en Pellettieri, Osvaldo (ed.). *Tendencias críticas en el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2001. 161-178

Spregelburd, Rafael. “Nota del autor a la presente edición”. En *Heptalogía de Hieronymus Bosch/1*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1996.

_____. “Apéndice I: Procedimientos”. En *Fractal, una especulación científica*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2001. 111-125.

_____. “Diez minutos para explicar en Europa que es la realidad”. En *Revista Celcit*, segunda época, año 12, número 22, 2002.

_____, 2004. “Prólogo” a La estupidez/El pánico. En *Heptalogía de Hieronymus Bosch/2*. Buenos Aires: Atuel.

_____, 2006. “A cerca de esta obra” en *Raspando la cruz*. Buenos Aires: Corregidor. 23-24.

_____. Texto de su autoría en Hartwig, Susanne y Portl, Klaus. *La voz de los dramaturgos. El teatro español y latinoamericano actual*. Tübingen: Niemeyer, 2008. 60-90.

Taborda, Marta. “Zooedipus frente al mercado” en *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura. Micropoéticas I*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2002. 235-240.

Tantanian, Alejandro. “Un Leviatán teatral. Un recorrido por la historia de El Periférico de Objetos en 8000 caracteres” en *Revista CELCIT N° 22*.
<http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc/16/22/>

Tarantuviez, Susana. “Matrices de representatividad en los textos dramáticos de Daniel Veronese: un teatro genéricamente bastardo” en *Teatro XXI*. Año XIII, N° 24, otoño 2007. 35-40.

Tomaino, Mara. “Entrevista a Mauricio Kartun” en *Teatro XXI*. Año X, N° 19, primavera 2004. 108-109.

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

_____. “Metadrama y autorreferencia: acerca de la escritura teatral de Daniel Veronese” en *Teatro XXI*. Año VI, N° 7, primavera 1998. 21-24.

_____. “El monólogo teatral como estrategia narrativa. Notas sobre *Música rota* y *Circonegro* de Daniel Veronese” en Pellettieri, O. (comp.). *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Galerna, 1998. 175-183.

_____. “Simulacros, imposturas y otras falsificaciones. *Tenesy* de Jorge Leyes y *Casino* de Javier Daulte en *Teatro XXI*. Año VI, N° 7, primavera 1998. 59-61.

_____. *Teatro autobiográfico: los unipersonales de los 80 y los 90 en la Escena Argentina*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2002.

_____. “El teatro argentino en tiempos de crisis: nuevas reflexiones, nuevos temas, nuevos personajes, nuevas propuestas escénicas”. En Pellettieri, O. (editor). *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*. Buenos Aires: Eudeba, 2004. 101-116.

_____. “Un siglo (más) de teatro político en Buenos Aires”, *Revista Telón de fondo*, N° 11, julio de 2010.

Urdician, Stéphanie. “Rebeliones filiales míticas en el teatro hispanoamericano contemporáneo” en López, A, Pociña, A. y Silva, M. *De ayer a hoy. Influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2012. 543-550.

Veronese, Daniel. “Automandamientos” en *La deriva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000. 309-315.

_____. “El Periférico de Objetos”, 1999/2000
<http://www.autores.org.ar/dveronese/periferico.htm>

_____. “Las máquinas poéticas” en *Palos y Piedras. La revista del CCC*. N° 1, septiembre/diciembre de 2007.
http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/24/las_maquinas_poeticas.html

Bibliografía complementaria

Badiou, Alain. *Rapsodia por el teatro*. Málaga: Librería Ágora, 1993.

_____. “¿Qué piensa el teatro?” en *Teatro XXI*. Año X, N° 19, primavera 2004. 5-7

Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1985.

_____. *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Arte y Literatura. 1986.

Bataille, Georges, 1974. *Obras escogidas*. Barcelona: Barral. 362-379.

Dubatti, Jorge. “Precursores de la modernización del treinta. Concepción de la obra” en *Historia del teatro en Buenos Aires. Tomo II*. Buena Aires: Galerna, 2002. 492-503.

Drucaroff, Elsa. *Mijail Bajtín o la guerra de las culturas*. Buenos Aires: Almagesto, 1996.

- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Jitrik, Noé. "Prólogo". En *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana/Universidad de Buenos Aires, 1996. 11-18.
- Jung, Carl. *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. Buenos Aires: Paidós, 1977.
- _____. *Símbolos de transformación*. Buenos Aires: Paidós, 1982.
- Kartun, Mauricio. *Escritos. 1975-2005*. Buenos Aires, Colihue, 2006.
- Lehmann, Hans- Thies. *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC, 2013.
- Lotman, Iuri. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Frónesis/Cátedra/Universitat de Valencia, 1996.
- Lukàcs, György. *Problemas del realismo*. México: FCE, 1966.
- Pellettieri, Osvaldo. *Una Historia interrumpida*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- _____. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Sanchís Sinisterra, José. *Dramaturgia de textos narrativos*. Madrid: Ñaque, 2003.
- Sondérengrer, María. *Revista Crisis (1973-1976): Antología del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes, 2008.
- Trastoy, Beatriz y Zayas de Lima, Perla. *Lenguajes escénicos*, Buenos Aires, Prometeo.
- Tschudi, Lilian, 1974. *Teatro argentino actual*, Ed. García Cambeiro, Buenos Aires, 2006.
- Villegas, Juan, 2005. *Historia multicultural del teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- Voloshinov, V. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Alianza, 1992.
- Willett, John. *El teatro de Bertolt Brecht*. Buenos Aires: Compañía fabril editora, 1963.

Obras analizadas

- Apolo, Ignacio. "Betyphones Hugo" en *El Caraja-jí*. Buenos Aires: UBA, 1996.
- Arrieta, Carmen. "Rew, secuelas de una dulcísima pasión" en *El Caraja-jí*. Buenos Aires: UBA, 1996.
- Bartís, Ricardo. "Postales argentinas" en *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- _____. "Hamlet o la guerra de los teatros" en *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- _____. "Muñeca" en *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- _____. "El corte" en *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- _____. "El pecado que no se puede nombrar" en *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- _____. "Donde más duele" en *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- Daulte, Javier. "Martha Stutz" en *El Caraja-jí*. Buenos Aires: UBA, 1996.
- _____. "Casino" en *VVAA. La disolución*. Buenos Aires: UBA, 1997.
- Leyes, Jorge. "Ruta 14" en *El Caraja-jí*. Buenos Aires: UBA, 1996.
- Monti, Ricardo. *Una noche con el señor Magnus & hijos*. Buenos Aires: Talía, 1971.
- _____. *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones*. Buenos Aires: Talía, 1972.
- _____. "Una noche con el señor Magnus & hijos" en *Teatro 2*. Buenos Aires: Corregidor. 2000. 81-145
- _____. "Una Historia Tendenciosa" en *Teatro 2*. Buenos Aires: Corregidor. 2000. 147-200.
- _____. "No te soltaré hasta que me bendigas" en *Teatro 2*. Buenos Aires: Corregidor. 2000. 201-235.
- _____. "Una pasión sudamericana" en *Teatro 1*. Buenos Aires: Corregidor. 2005. 53-113.
- _____. "La oscuridad de la razón" *Teatro 1*. Buenos Aires: Corregidor. 2005. 115-225.
- _____. "Asunción" *Teatro 1*. Buenos Aires: Corregidor. 2005. 227-244.
- _____. "Visita" en *Teatro 3*. Buenos Aires: Corregidor, 2008. 29-87.
- _____. "Marathon" en *Teatro 3*. Buenos Aires: Corregidor. 2008. 89-161.
- _____. "La cortina de abalorios" en *Teatro 3*. Buenos Aires: Corregidor. 2008. 165-197.

- _____. “Finlandia” en *Teatro 3*. Buenos Aires: Corregidor. 2008. 199-240.
- _____. “Apocalipsis mañana” en *Teatro 3*. Buenos Aires: Corregidor. 2008. 241-250.
- _____. “Rayuela” (Adaptación). Copia cedida por el autor.
- Sprengelburd, Rafael. “Raspando la cruz” en *El Caraja-jí*. Buenos Aires: UBA, 1996.
- _____. “La extravagancia” en VVAA. *La disolución*. Buenos Aires: UBA, 1997.
- Tantanian, Alejandro. “Juego de damas crueles” en VVAA. *El Caraja-jí*. Buenos Aires: UBA, 1996.
- _____. “Un cuento alemán” en VVAA. *La disolución*. Buenos Aires: UBA, 1997.
- Robino, Alejandro. “Crónicas de sangre” en *El Caraja-jí*. Buenos Aires: UBA, 1996.
- Veronese, Daniel. “Crónica de la caída de uno de los hombres de ella” en *Cuerpo de prueba*. Buenos Aires: UBA, 1997. 17-53.
- _____. “Del maravilloso mundo de los animales: Los corderos” en *Cuerpo de prueba*. Buenos Aires: UBA, 1997. 55-103
- _____. “Del maravilloso mundo de los animales: Conversación nocturna” en *Cuerpo de prueba*. Buenos Aires: UBA, 1997. 105-139.
- _____. “Señoritas porteñas” en *Cuerpo de prueba*. Buenos Aires: UBA, 1997. 141-151.
- _____. “Luisa” en *Cuerpo de prueba*. Buenos Aires: UBA, 1997. 153-163.
- _____. “Luz de mañana en un traje marrón” en *Cuerpo de prueba*. Buenos Aires: UBA, 1997. 165-179.
- _____. “Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie” en *Cuerpo de prueba*. Buenos Aires: UBA, 1997. 193-229.
- _____. “Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho” en *Cuerpo de prueba*. Buenos Aires: UBA, 1997. 232-261.
- _____. “Unos viajeros se mueren” en *Cuerpo de prueba*. Buenos Aires: UBA, 1997. 263-303.
- _____. “La terrible opresión de los gestos magnánimos” en *Cuerpo de prueba*. Buenos Aires: UBA, 1997. 305-341.

Zigman, Alejandro. “La virgen del lavadero” en *El Caraja-jí*. Buenos Aires: UBA, 1996.

Otras obras referidas

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

Apolo, Ignacio. “La historia de llorar por él” en VVAA. *La disolución*. Buenos Aires: UBA, 1997.

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

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

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

Leyes, Jorge. “Tenesy” en VVAA. *La disolución*. Buenos Aires: UBA, 1997

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

Robino, Alejandro. “Risas grabadas” en VVAA. *La disolución*. Buenos Aires: UBA, 1997.

Veronese, Daniel. “Women’swhite longs leeve sport shirts” en *Cuerpo de prueba*. Buenos Aires: UBA, 1997.

_____. “Ring-side” en *Cuerpo de prueba*. Buenos Aires: UBA, 1997.

Zigman, alejandro. “Brochette de Corazones de Pollo” (1997) en VVAA. *La disolución*. Buenos Aires: UBA, 1997.