



Actualidad de la dramaturgia porteña

OSVALDO PELLETTIERI

INVESTIGADOR TEATRAL, UBA-GETEA-CONICET, BUENOS AIRES

Nos proponemos presentar aquí un panorama de los caminos recorridos por la dramaturgia del teatro porteño en los últimos quince años, es decir, en la etapa transcurrida desde la recuperación de la democracia, en 1983, hasta el presente, tomando como punto de partida metodológico el reconocimiento de que el análisis de esta dramaturgia es posible sólo si se la encuadra dentro del campo intelectual, lo que implica considerar la situación política, la entrada de nuevos textos de los campos intelectuales centrales, la resemantización de textualidades preexistentes y la situación del artista dentro de la sociedad.

Dado que no podemos realizar, por razones de espacio, un análisis de los factores mencionados, nos limitaremos a señalar que se intensificó la distancia ya existente entre la institución teatral y los sectores mayoritarios de la población, produciéndose como consecuencia el correspondiente achicamiento del campo intelectual teatral. Creemos que esta situación obedece a factores de orden político y socio-económico, pero que se explica cabalmente por la crisis de lo que denominamos **teatro comunitario**, es decir, un teatro que se interese por los problemas, los miedos, las limitaciones del público, a través de un franco intento de identificación simpática. Un representante de esta ideología fue el **Ciclo Teatro Nuestro 1997**, que presentó textos de Roberto Cossa, Carlos Gorostiza y Mauricio Kartun. Paralelamente se produjo también una amplificación de la distancia entre los teatristas y los intelectuales que

ocupan el centro del campo intelectual, con la consiguiente marginación de los primeros, situación ésta que, salvo excepciones, dominó gran parte de nuestra historia teatral.

Estudiaremos la dramaturgia porteña actual a través de sus textos paradigmáticos, aclarando que no pretendemos, ni es este el espacio adecuado, para hacer un inventario exhaustivo en este campo. A partir de los conceptos de Williams (1981: 189-191), analizaremos los tres subsistemas: el dominante, el remanente y el emergente.

En el área correspondiente al teatro oficial, debemos señalar que, a pesar de las diferencias políticas e ideológicas existentes, en ninguno de los dos gobiernos (nos referimos a los de Raúl Alfonsín y Carlos Menem) se advirtió el manejo de una clara política cultural para los teatros oficiales. La excepción es la de Kive Staiff al frente del Teatro Municipal General San Martín que se desarrolló entre 1971 y 1973 y de 1976 a 1989. El director creó un verdadero sistema teatral dentro del circuito dominante, con un repertorio, sus formas de actuación, su público (Pellettieri, 1993a: 18-19). Durante el período menemista, asistimos a la buena gestión de Eduardo Rovner (1991-1994) al frente del mismo teatro, en un caso extraño dentro de nuestro sistema teatral: fue elegido para ocupar ese cargo por la comunidad escénica con acuerdo de las autoridades de la ciudad.

En el subsistema dominante se inscriben las fórmulas teatrales que, aunque compuestas en los

ochenta y los noventa, siguen los modelos canónicos de los setenta y que han sido canonizadas como **teatro de calidad** por las instituciones mediadoras. Hoy, estos textos resisten como pueden el embate del relativismo más radical y la caída de las utopías sociales e individuales. Su poética choca contra la concepción del mundo vigente en la sociedad

Las textualidades dominantes viven un proceso de remanencia muy intenso desde fines de la década anterior. Su agotamiento se advierte en la reiteración de procedimientos que mantienen la misma funcionalidad, índice de una creatividad extenuada. Paralelamente, dejan de ser percibidos como **teatro** por parte de los receptores, especialmente por los jóvenes.

Textos importantes como **Yepeto** (1987), de Roberto Cossa, **Morgan** (1989) y **Penas sin importancia** (1990), de Griselda Gambaro, militan en los bordes del subsistema dominante, cerca de los textos remanentes o residuales, siendo este un rasgo reiterado en nuestro sistema teatral, estéticamente conservador.

Entre 1985 y 1997, aparecieron una serie de obras que responde todavía a una ideología cercana a la de Teatro Abierto: cuestionamiento del poder—obliquo o directo—, utilización de artificios teatralistas con el fin de probar una tesis realista, que generalmente parodiza al poder y sus múltiples proyecciones dentro de la sociedad. Los procedimientos teatralistas tienen su origen en el sainete y el grotesco criollos, en el expresionismo, en el absurdo y son refuncionalizados para servir a fines contextuales. En la mayoría predomina, en el aspecto semántico, una rebelión módica contra la **vida sensata**. Concretan así una metáfora de la realidad que termina siendo transparente para el público que tiene un mismo o parecido referente.

Para superar una lectura meramente horizontal y penetrar en una lectura **transversal** (Demarcy, 1973) de los distintos estratos estéticos dentro de la dominancia dramática porteña, estableceremos un polo dominante cercano a la remanencia y un polo dominante cercano a la emergencia, con sus consiguientes estados intermedios.



Es necesario entender un poco, de Griselda Gambaro, dirección de Laura Yusem, 1995. En la foto: Rita Cortese.

I. EL POLO DOMINANTE CERCANO A LA REMANENCIA

Presenta elementos de creación, pero se mantiene referido a su modelo. Propone su propio verosímil distanciado del concepto de verdad, sus propias leyes de organización, pero su autonomía es limitada por la realidad. Semióticamente se presenta como índice de la realidad, es decir, que la imagen remite al objeto, a la realidad social e histórica y empírica tal como la percibimos. Hay, a la vez, fidelidad y distancia respecto al objeto sobre el que se construye la imagen. Pese a que se propone liberarse de lo netamente aparential, conserva todavía una fuerte relación con el objeto.

Podemos señalar los siguientes textos dentro de esta tendencia: **Memorial del cordero asesinado** (1990), de Juan Carlos Gené; **Palomitas blancas** (1992), de Manuel Cruz; **El bizco** (1992), de Marta Magraccia; **Cuesta abajo** (1988), de Gabriela Fiore; **Compañero del alma** (1988), de Adriana Genta y Villanueva Cosse; **Brilla por ausencia** (1995); **Extrañas figuras** (1992), de Carlos Pais; **La conversadora** (1994), Roberto Perinelli; **Luna de miel en Hiroshima** (1994) de Víctor Winer.

2. TENDENCIA REALISTA CRÍTICA

Cercano al polo realista reflexivo se encuentra la tendencia realista crítica: **Es necesario entender un poco** (1995), de Griselda Gambaro; **Botánico** (1997) de Elio Gallipoli; **Cartas a Moreno** (1987) y **Krinsky** (1998), de Jorge Goldenberg, entre otros.

El caso más interesante de esta tendencia es **Rojos globos rojos** (1994) de Eduardo Pavlovsky, en la que intenta crear una tercera versión, barroca, renovadora, de su teatro, frente a la remanente que representaban textos como **Paso de dos** (1990), (Pellettieri, 1991:12-18), con alguna **incrustación** de jerga posmoderna como la palabra **simulacro**, que a veces se cuela en la factura del texto. **Rojo globos rojos** está de acuerdo con la **actualización** que promueve Pavlovsky en cada una de las fases de su teatro: no cambia demasiado el sentido de su tesis realista, mezcla lo moderno con lo popular con el fin de **comprometerse**. No hay deconstrucción de lo popular en su pieza, no crea otra estética, se queda en el **unipersonal** cuestionador de la posmodernidad. Por otra parte, **el mundo abierto** de la actuación, la situación de enfrentamiento **no garantido** con el espectador tiene elementos nuevos para su poética: los populares. La diferencia con su teatro anterior consiste en que, en **Rojos globos rojos**, el autor quiere acercarse al espectador mediante su **identificación simpática** a través del actor nacional y sus técnicas, pero aún así el texto se mantiene dentro del realismo crítico.

3. EXPRESIÓN FEMENINA MEDIANTE REALISMO CRÍTICO Y REALISMO REFLEXIVO

A veces dentro del realismo crítico y otras dentro del realismo reflexivo de la segunda versión se encuentra el teatro de autoras que buscan la expresión femenina. Esta tendencia tiene su origen en el teatro de Griselda Gambaro de la década de los setenta con **Cuatro ejercicio para actrices** (1970) y se constituye en sistema en el período que nos ocupa con **Antígona furiosa** (1986) y **Penas sin importancia** (1990). Estos textos se caracterizan por la búsqueda de una transparencia absoluta a partir de una clara tesis realista que se verifica en el desarrollo dramático; en ocasiones, apuntan contra la desmitificación de los roles sociales establecidos y otras se procuran el desmantelamiento de las máscaras. También figura en la agenda estética y temática la subversión de la masculinidad. Sea cual sea la orientación, todas estas direcciones convergen en el propósito común de indagar, modificar y definir la posición. Dentro de esta tendencia encontramos, entre otras piezas, a **Té de tías** (1985); **Solas en la madriguera** (1988); **Señoritas en concierto** (1992), **Las que aman hasta morir** (1996) de Cristina Escofet; **La irredenta** (1989), de Beatriz Mosquera; **Eva y Victoria** (1995), de Mónica Ottino; **Casa matriz** (1988); **Máquinas divinas** (1996), de Diana Raznovich; **Amantísima** (1988), de Susana Torres Molina.

Podemos decir que los textos mencionados participan tanto de la remanencia como de la dominancia y se incluyen dentro de la modernidad teatral argentina y su ideología estética, que denominamos antiposmoderna.

4. POLO DOMINANTE CERCANO A LA EMERGENCIA

Finalmente, ubicamos al polo dominante cercano a la emergencia. Lo integran textos que, aunque funcionan a partir de procedimientos convencionalizados en los setenta, poseen también artificios y una semántica que difieren, y por lo tanto relativizan, el

modelo canónico. Rescatan del sistema teatral realista cierto número de rasgos fundamentales de los distintos niveles de texto, sin cambiarle su ideología estética. No hay transgresión al modelo, pero sí intensificaciones, en un intento de concretar una tercera fase renovadora del realismo reflexivo.

En el centro de su sistema de personajes se encuentra el soñador y los restantes personajes emanan directamente de él, pero el desarrollo dramático sigue probando una tesis realista; se trata de textos como **Tinieblas de un escritor enamorado** (1994), de Eduardo Rovner; **Tres mañanas** (1985), de Mario Cura y **Bar Ada** (1997), de Jorge Leyes.

Una pieza de interés dentro de estas estilizaciones es **Cocinando con Elisa** (1997), de Lucía Laragione, que *mezcla lo social con lo antropológico y explora y pone en cuestión los límites entre naturaleza, mito y cultura* (Rodríguez, 1998).

Otros textos se incluyen en la comedia, un género que había sido prácticamente olvidado por el teatro de arte en los últimos años. Son piezas que muestran los vicios, las frustraciones de la clase media, propiciando un efecto de identificación compasiva en el público, pero mantienen los niveles de prehistoria. La escena y extraescena realista y los personajes referenciales y el encuentro personal, aunque trasgredido, cumple la función de desenmascarar, mediante la risa, las limitaciones de los personajes: **Camas separadas** (1991), **Salven al cómico** (1992) y **Siempre que llovió paró** (1996) de Marcelo Ramos y **Volvió una noche** (1994) y **Compañía** (1996) de Eduardo Rovner.

Una productiva tendencia dominante pero cercana a soluciones nuevas es la que utiliza intertextos de la dramaturgia del pasado (el sainete, la gauchesca, el nativismo). Se orientan en este sentido piezas como **Florita, la niña perseguida** (1991), **Mate amargo** (1994) de Bernardo Carey; **El partener** (1988), y **Desde la lona** (1997) de Mauricio Kartun; **Y el**



Cocinando con Elisa, de Lucía Laragione.
Dirección de Villanueva Cosse. Teatro del Pueblo, 1997.
En la foto: Norma Pons y Ana Yovins.

mundo vendrá (1989), de Eduardo Rovner y **Pascua rea** (1991), **Por un reino** (1993), de Patricia Zangaro. Quien más ha insistido en esta tendencia es Mauricio Kartun, destacándose la tenebrosa metáfora del país, del menemismo y de nuestra posmodernidad indigente (Dotti: 1993) que connota **Desde la lona**.

En el período que nos ocupa, un caso aislado es el de Ricardo Monti. **Una pasión sudamericana** (1989), **Asunción** (1993) y **La oscuridad de la razón** (1994), son obras de un artista individual muy personal, fundamentalmente **antimoderno**. La visión de mundo de Monti es esencialista, puesto que para su teatro actual el hombre no es materia transitoria ni está ajeno a la idea de salvación eterna. De allí que sus protagonistas sean arquetipos, imágenes trascendentales, paradigmas en contacto con una realidad superior. Para su ideología, la esencia precede a la existencia y aquella no puede ser conocida a través del racionalismo. El absoluto no es construido por el hombre sino por alguien existente y eterno y hacia el que se encaminan sus protagonistas. La textualidad de Monti se opone al fragmentarismo moderno y posmoderno. Cree en la salvación del hombre, como lo demuestran las miradas finales de sus últimos textos (Pellettieri, 1995b).

Un caso paradigmático de remanencia presenta

El frac rojo (1988), de Carlos Gorostiza, un texto puesto en escena por su autor. A nivel de la intriga, se pueden advertir en esta pieza procedimientos propios de los cincuenta y los sesenta no refuncionalizados: la antinomia personaje positivo-personaje negativo; la voz del autor integrada a uno o varios personajes encargados de dar el mensaje de la obra, conformando una verdadera entelequia y la utilización de recursos melodramáticos.

La estética residual en los textos del denominado **teatro de arte** incluyen una serie de piezas, algunas de las cuales fueron éxitos de público: **Made in Lanús**, de Nelly Fernández Tiscornia, **Poder, apogeo y escándalos** de Martín Dorrego, de David Viñas y **La perla del Plata** de Ricardo Halac (1986); **¡Arriba, Corazón!**, de Osvaldo Dragún y **El sur y**

después de Roberto Cossa (1987); **Aeroplanos** de Carlos Gorostiza (1990); **Locos de contentos** (1991) de Jacobo Langsner; **El delirio**, de Osvaldo Dragún y **Rodolfo Walsh y Gardel** de David Viñas (1992); **Mil años, un día** (1993) de Ricardo Halac; **El patio de atrás** (1994); **A propósito del tiempo** (1997) de Carlos Gorostiza; **Otros paraísos** (1996) de Jacobo Langsner.

Con relación al circuito emergente, corresponde hacer la salvedad de que en los primeros años de este período tuvieron lugar una serie de experiencias que constituyeron un nuevo subsistema teatral que presenta dos vertientes: una que hemos denominado teatro de resistencia a la modernidad domesticada y cuyo paradigma es **Postales argentinas** (1988), con dirección de Ricardo Bartís, y otra que llamamos teatro de parodia y cuestionamiento, representada por los trabajos de grupos como Los Melli, Los Macocos, Las Gambas al Ajillo, entre otros. No nos detendremos en estas tendencias porque consideramos que los espectáculos que produjeron no parten de un texto literario -obra dramática- sino de guiones que utilizan la palabra como metalenguaje, elaborados durante los ensayos y cuya lectura es incapaz de restituir la dimensión plástica del texto y su cualidad de fragmento repetitivo, exhibiendo una carácter provisional, una forma utilizada sólo para describir el espectáculo, por lo que creemos que deben ser incluidos entre los espectáculos de creación colectiva.¹

5. DRAMATURGIAS DE LO PARTICULAR EN EL SUBSISTEMA EMERGENTE

A partir de los años 90 aparecieron en el subsistema emergente las dramaturgias de lo **particular** que cuestionan las denominadas dramaturgias de lo **general** (Pavis, 1978:158).

Una pasión sudamericana, autor y director: Ricardo Monti, 1990. En la foto: Carlos Flynn.



1. Es el caso de **Postales argentinas** -guión- de Bartís, en Dubatti (1990), que no tiene cualidad poética en sí mismo: no remite nunca a sí mismo. Se aproxima a un libro de instrucciones, indicaciones para llevar adelante un proyecto. Es un texto sólo de carácter performativo e ilocutorio.

En un ambiente teatral como el argentino, limitado durante años por la concepción realista, realizaron una recepción productiva del intertexto de autores fundamentales en la escena actual, entre los que se cuentan Heiner Müller, Philippe Minyana, Valere Novarina y Raymond Carver.

Este teatro presenta distintas variantes:

a. Un polo emergente cercado al texto posmoderno en el que se incluyen piezas como **Destino de dos cosas o de tres** (1993), **Cucha de almas** (1992), **Remanente de invierno** (1995), **La tiniebla** (1994), **Raspando la cruz** (1995), de Rafael Spregelburd y **Crónica de la caída de uno de los hombres de ella** (1990), **Cámara Gesell** (1993), **Circoneuro** (1996), de Daniel Veronese. Los textos de Veronese o Spregelburd son resultado de una mezcla muy productiva de esos intertextos con el teatro neovanguardista del absurdo, entre cuyos representantes se encontraban Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky y Jorge Petraglia.

Esta tendencia, que denominaremos teatro de la desintegración, toma del absurdo, entre otros préstamos, lo abstracto del lenguaje teatral y la disolución del personaje como ente psicológico.² Pero no pretende demostrar nada, cree que el sentido del texto, que es absolutamente arreferencial, lo debe aportar casi en forma exclusiva el espectador.³ El personaje sólo dice el discurso, está deconstruido y psicológicamente desintegrado. El universo de estas piezas es un universo no sólo sin ilusión (en el caso de Veronese), sino que también se nos aparece como poseído por una mengua

vertical de los afectos, de las pasiones. Los personajes son pasajeros de una pesadilla. Todo esto dentro de lo fragmentario de la intriga, que repercute en la concepción de la puesta en escena.

Se podría decir que estos autores, especialmente Veronese,⁴ trabajan con una estética del nihilismo:

var coincidencias interesantes en los distintos niveles de texto. Ambas implican en bloque una cercanía con la estética posmoderna y una intensificación de los procedimientos del absurdo: a nivel de la acción, la discontinuidad y arbitrariedad de la misma, el conflicto estático. En el plano de la intriga, el principio constructivo de la contaminación textual: la fragmentación en la estructuración de la intriga, la reiteración de procedimientos y el cruce de poéticas. En el aspecto verbal, la parodia de los discursos sociales y científicos y el relato, creador de pausas, elipsis, resúmenes, juegos en el tiempo. La semántica de estos textos intensifica el relativismo y el nihilismo absurdista, la autorreferencia, la metatextualidad, concretando una deliberada ininteligibilidad. En lugar de la mostración de la verdad, el desenlace es la exposición de una módica versión del caos: la admisión de la pluralidad de sentidos, la confusión, la contradicción de las poéticas que participan en los textos como pura mezcla. Todo esto implica un enigma al que enfrenta al espectador.

4. Continuando la comparación de **Cámara Gesell** y **Remanente de invierno**, podemos señalar que en Veronese nos encontramos con un pesimismo absoluto, que se relativiza en el caso de Spregelburd. En Veronese la imposibilidad de conocer de los personajes y sus espectadores/lectores se refuerza en el desenlace: es imposible acceder a las motivaciones que impulsan a Tomás al crimen. El relativismo pretende ser integral o radical. Expliquemos esto: el sujeto, Tomás, tiene por objeto el crimen, ya que aparentemente éste le dará una identidad. Pero no puede acceder a ella porque el conocimiento está siempre más allá de lo inteligible. Pese a su gran actividad, no logra que se cumplan los pactos que concreta y cada nueva separación de la familia de turno implica, cíclicamente, nuevos y tenebrosos reencuentros. Es interesante observar que en la base ideológica de la acción las actancias del destinatario y destinatario están vacías. También esta incapacidad para conocer se puede apreciar en la voz del narrador, es un personaje embrague parodiado: no puede explicar nada de lo que pasa en escena.

En el caso de Spregelburd, como dijimos, se limita, se relativiza en el desenlace. En él asistimos a lo que podríamos denominar un didactismo posmoderno. Spregelburd parece decir: hay que demoler todo para hacerlo de nuevo. Deconstruir el lenguaje pasa a ser un instrumento de cambio. La fase que construye el autor tiene una pretensión, aunque limitada, de acercarse al referente y una predilección por las imágenes violentas (Bent-

2. En complementariedad con el absurdo pinteriano-gambariano, siguiendo su derrotero estético ideológico, estos autores tomaron del absurdo la causalidad implícita, la transgresión e inversión de los procedimientos realistas, la ausencia de tesis realista, la postergación de la acción, los personajes-amenaza provenientes de la extraescena realista, el personaje inefable a nivel de los procedimientos de la intriga. Y a nivel verbal, el uso no convencional del lenguaje, la falta de cohesión y de coherencia en los diálogos y el humor verbal

3. Si tomamos dos piezas paradigmáticas de estos autores, como **Cámara Gesell** y **Remanente de invierno**, podemos obser-



Martha Stutz, de Javier Daulte. Dirección de Diego Kogan.

muestran la desintegración textual y social, la incomunicación familiar, el feroz consumismo, la violencia gratuita, la ausencia de amor de la **convivencia posmoderna**.

La respuesta a la **posmodernidad indigente** es el simulacro estético: eclecticismo combinado con antiestética e ilusiones modernas que se observan en los textos y en los metatextos en el sentido de considerarse a sí mismos como radicalmente innovadores. Estos textos son contradictorios, conscientemente contradictorios. Son antivanguardistas porque rechazan la preocupación básica de la vanguardia, la de crear un arte nuevo en una sociedad alternativa, pero negando la vanguardia pretenden para sí ser el centro de la experimentación.

Para estos autores la modernidad teatral argentina **ya fue** y, por supuesto, no se puede esperar de ella ningún **proyecto incumplido**. Por lo tanto, nos les

preocupa criticar la realidad puesto que para ellos el **teatro popular**, al igual que el llamado **teatro culto**, sólo son una especie de **archivo** del que se pueden recuperar **elementos** útiles para la mezcla. No lo desechan, sino que lo disuelven en la deconstrucción de estilos, sirviéndose de él para hacer **otra cosa**.

Estos textos se ubican cerca del monólogo y los personajes mantienen escasa o ninguna conexión entre sí. El texto semeja un cascarón vacío, es atemporal, con limitadas referencias espaciales. Es autorreferencial, es decir, utiliza el artificio de *la plenitud verbal de un lenguaje autónomo, en cuanto que permite sistemáticamente lo imposible* (Krysinski, 1989).

b. Una variante interesante, cercana al polo posmoderno, la integran las **opciones dramáticas** de **Obito** (1989), **Criminal** (1991), **Martha Stutz** (1997) y **Casino** (1998), de Javier Daulte, que se presentan estructurados de manera convencional, pero transgreden los encuentros personales y en los que existe un desarrollo dramático que no está destinado a probar una tesis realista. En realidad, se basan en el juego farsesco entre lo real y lo aparente, el humor, el kitsch, como *la reconciliación del ser humano conservador con el arte subversivo* (Moles y Wahl, 1977:148). Están destinados a lograr en el público el efecto de incertidumbre, a expresar una **débil de-**

ley, 1971:205). Como en el caso del protagonista de **Cámara Gesell**, el sujeto de **Remanente de invierno**, Silvita tiene por objeto la identidad. La diferencia estriba en que logra parcialmente el objetivo, ya que el personaje está en un proceso de cambio constante. Además las actancias de destinador y destinatario están cubiertas por la propia Silvita. Hay, también, una mayor relación con el referente e incluso se la podría interpretar como una parodia a la sociedad de consumo. Además, las didascalias proporcionan indicios de la ideología del texto.

nuncia de las limitaciones humanas. Todo a partir de una *almodovariana* búsqueda de los sujetos y sus oponentes de una intensa persecución de la satisfacción del deseo. Su desenlace incluye el relativismo, el cuestionamiento del testimonio, de la **verdad**, la postulación de una teoría del caos.⁵

c. También en una línea de contaminación, de fragmentación textual de efecto fuertemente humorístico, podemos ubicar a **La China** (1995) y **El amor** (1996), de Sergio Bizzio y Daniel Guebel, pero con una poética que se aleja de los modelos del teatro emergente ya mencionados. Su inserción en el sistema teatral se ha concretado desde el cuestionamiento y la parodia al teatro tradicional argentino, la gauchesca, el melodrama y el nativismo, mezclándolo, fusionándolo

5. Martha Stutz (Pellettieri, 1997b:12-14) puede ser el paradigma de esta textualidad. En realidad, es una parodia (que incluye la exposición, la inversión y la transgresión) al teatro documental. Daulte recurre a este procedimiento en sus textos, trabajando sobre otros géneros: la ciencia ficción en **Obito**, el teatro policial en **Criminal**, el melodrama en **Casino**. Concreta de este modo una lectura pesimista del modelo: todo es relativo, no hay manera de saber qué pasó con Martha Stutz. Como en los otros textos, Daulte se ocupa más de la intertextualidad estética que de lo social. Utiliza los procedimientos del teatro documental: personajes estereotipados y simbólicos, artificios realistas (como la gradación de conflictos y el paralelismo en la presentación de los personajes, abundantes niveles de prehistoria). Luego de esta exposición del texto parodiado, lo invierte con la amplificación de los rasgos distintivos de los personajes que se relacionan con el juicio y su transgresión, como el desdoblamiento del supuesto culpable. Todo esto está destinado a mostrarle al espectador que está en el teatro y no en un juicio, aparecen entonces la farsa, lo ridículo y lo irónico. También, como en otros textos, Daulte quiere pasar de un teatro como testimonio, de un teatro para pensar a otro que muestre esos mismos problemas de manera individual y limitadamente referencial, abandonando la vieja pretensión del teatro moderno de considerar a la escena como una práctica social. Textos como los de Daulte ya mencionados predisponen a la ruptura de la inercia con relación a la función que el sistema teatral le había reservado al drama. El texto va hacia el acaso. El enigma termina poseyéndolo.

Es interesante observar la relación de **Martha Stutz** con el teatro de Pinter: la apariencia engañosa de los personajes que

con procedimientos de la neovanguardia, como la postergación de la intriga y del diálogo, el desenlace patético, la falta de motivación lógica en los personajes y el empleo del chiste verbal.

A pesar de las diferencias, hay que concluir que hay un aspecto que coincide con los restantes textos de intertexto posmoderno y es *una deliciosa y perversa superficialidad que vacía de sus contenidos originales a los géneros y discursos incorporados, produciendo nuevos sentidos, renovando los dispositivos de representación teatral, combinando lo popular y lo culto en su carácter lúdico* (Rodríguez, 1995: 94-95).

d. En el polo cercano al discurso moderno, en el que la aparición de lo posmoderno se da casi exclusivamente en lo semántico, encontramos a **Dibujo de un vidrio empañado** (1997), de Pedro Sedlinsky. Su clima es el propio del expresionismo subjetivo, con personajes de motivaciones opacas, fusionado con algunos procedimientos pinterianos y gambarianos como la situación de amenaza exterior a la habitación o la apariencia visible de ciertos personajes que luego,

luego, a lo largo de la trama, revelan otra realidad, la motivación opaca de los mismos, sus grandes contradicciones, la omisión deliberada de los motivos de su accionar, su debilidad de carácter, su falta de atención en sus problemas, producen en el lector/espectador un efecto de incertidumbre. Es la famosa comedia horripilante, a mitad de camino entre el humor y el horror: en su universo, a cada afirmación de determinado personaje se le opone otra del mismo actor, de sentido contrario. **Martha Stutz** se presenta como simulacro, como otra cosa, como un territorio estético regido por sus propias leyes y proponiendo un desarrollo paralelo a la denominada realidad. Se apropia y contamina de procedimientos de los pretendidos textos documentales del teatro de los setenta y también de sus subproductos, las películas y los programas de televisión testimoniales cuya finalidad quiere ser la de una narración fidedigna de los hechos históricos y policiales, reproduciendo los signos de ese mundo. Lo que hace, en realidad, es jugar, crear imágenes cuestionadoras del realismo psicológico, deconstruir los procesos de representación, de dramatización de los testimonios. Así, éstos cambian su sentido según los deseos y la ideología de quienes los enuncian. Resulta evidente que este teatro se propone como un punto de vista más y cree que para cada lector/espectador hay un caso Martha Stutz diferente.

a lo largo de la trama, revelan **otra realidad** o sus grandes contradicciones y la omisión deliberada de los motivos de su accionar. De esta mezcla moderna surgen algunos contenidos posmodernos: personajes que buscan su identidad en un universo cerrado, tenebroso.

Más cerca aún del paradigma moderno se encuentra **Tenesy** (1998), de Jorge Leyes. En todos los niveles de texto la pieza se adapta a una retórica realista reflexiva: la búsqueda de la identidad, el carácter social del destinador y el destinatario de la acción, el diseño tradicional de la intriga y los procedimientos. Sin embargo, el desenlace refuncionaliza la poética realista hacia la ideología estética posmoderna, que se concreta a partir de una reflexión sobre la creación artística, sobre la identidad y sobre las relaciones arte y vida. **Tenesy** concreta su identidad en la escritura en otra lengua; es, según nos dice el personaje embrague del texto, *un animal que aúlla su dolor en una lengua extraña*. Arriba así a una conclusión similar a la de Spregelburd en **Remanente de invierno**: el protagonista alcanza su identidad en la *otredad*.

6. OTRAS TEXTUALIDADES EMERGENTES

Es evidente que esta reseña de materiales no alcanza a describir totalmente las textualidades emergentes. Existe entre ellas un tipo de obra que no es de intertexto posmoderno: es paradigmático el caso de

Un cuento alemán (1997) y **Juego de damas crueles** (1997), de Alejandro Tantanian. Son textos que se incluyen dentro de la poética del expresionismo subjetivo recreando procedimientos tales como el desdoblamiento, el lenguaje metafórico, el aislamiento de los personajes, las relaciones especulares. También aparecen artificios de la tragedia y el intertexto del psicoanálisis. **Juego de damas crueles**, especialmente, se desarrolla dentro del sistema de convenciones que se afirmaron en nuestro teatro a partir de **Una noche con el Sr. Magnus & hijos** (1979), de Ricardo Monti.

Por otra parte, el teatro de intertexto posmoderno nos ha permitido una nueva visión crítica de las textualidades modernas. Nos ha facilitado, en un sistema teatral tan prejuicioso y maligno con lo popular como el nuestro, advertir que la distancia entre este teatro y el **teatro de arte** ya no alcanza la relevancia que tuvo en el pasado.

Hay, además, entre nosotros, investigadores o no de nuestro teatro, otra percepción de su historia: se ha superado la concepción lineal **progresista**, única y cronológica **asentada en la verdad**. La posmodernidad nos ha obligado a aceptar que cada uno puede hacer **su** historia sin supuestos únicos, sin metas utópicas que nos induzcan a creer —como alguna vez lo hicimos—, que **el teatro va a salvar al país**. Estamos superando los determinismos, asumiendo las limitaciones de la función del teatrista, del crítico, del historiador.

Bibliografía

- Demarcy, Richard, 1973. **Eléments d'une sociologie du spectacle**. Paris: UGE.
- Dotti, Jorge, 1993. **Nuestra posmodernidad indigente, Espacios de Crítica y Producción**, 12 (junio-julio) 3-8.
- Dubattí, Jorge, 1990. **Otro teatro**. Buenos Aires: Libros del Quirquincho, 5-23.
- Krynski, Wladimir, 1989. **La manipulación referencial en el drama moderno, Gestos**, 7 (abril) 9-31.
- Moles, Abraham y Eberhard WAHL, 1977. **Kitsch y objeto**, AA.VV. **El análisis estructural**. Buenos Aires: Ceal.
- Pavis, Patrice, 1983. **Diccionario del teatro**. Barcelona: Paidós.
- Pellettieri, Osvaldo, 1991. **Paso de dos, de Eduardo Pavlovsky. Un texto dramático remanente y una puesta eficaz**, La Escena Latinoamericana, n° 7 (Ottawa, diciembre) 12-18.
- 1993a. **El perfil del Teatro Municipal General San Martín**, Theatron, 2 n° 4 (Caracas, IUDET), 18-19.
- 1995b. **El teatro de Ricardo Monti (1989-1994): la resistencia a la modernidad marginal**, Ricardo Monti, **Teatro**, vol. I Buenos Aires: Corregidor, 9-60.
- 1997b. **Del teatro testimonial al teatro como simulacro**, **Teatro**, Tercera época, 3, 6 (setiembre) 12-14.
- Rodríguez, Martín, 1995. **Dos obras ordinarias**, **Teatro XXI**, I, 1 (primavera) 94-95.
- 1998. **Cocinando con Elisa**, **Teatro XXI**, n° 6 (otoño).
- Williams, Raymond, 1981. **Sociología de la comunicación y del arte**. Barcelona: Paidós.