



# LA DRAMATURGIA DE ALDO PELLEGRINI: TEATRO DE LA INESTABLE REALIDAD, ARTICULACIÓN ENTRE VANGUARDIA Y POSVANGUARDIA

Dubatti, Jorge

**Jorge Dubatti** jorgeadubatti@hotmail.com  
Universidad de Buenos Aires , Argentina

**Gramma**  
Universidad del Salvador, Argentina  
ISSN: 1850-0153  
ISSN-e: 1850-0161  
Periodicidad: Bianaual  
núm. Esp.09, 2020  
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018  
Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676014/index.html>

**Resumen:** Se estudia la producción dramática de Aldo Pellegrini por su relación con el surrealismo para pensar la articulación vanguardia/posvanguardia en la historia del teatro argentino. El volumen *Teatro de la inestable realidad* (1964) reúne siete textos dramáticos: «Cinco divertimientos» [sic], «Un paso de comedia: La buscadora de amor» y «Una pieza en dos cuadros: La escalera». Se caracterizan las nociones historiográficas de vanguardia, posvanguardia y experimentalismo, y sus principales campos procedimentales en el teatro. Se propone un análisis de la poética dramática de Pellegrini a partir de la teoría y de la metodología del Teatro Comparado, la Poética Comparada y la Historia Comparada del Teatro.

**Palabras clave:** Surrealismo, Teatro Argentino, Poética Comparada, Campos Procedimentales.

**Abstract:** *The dramatic production of Aldo Pellegrini is studied from the point of view of his relationship with Surrealism and the avant-garde/post-avant-garde articulation in the history of Argentine theater. The volume Teatro de la inestable realidad (1964), gathers seven dramatic texts: "Cinco divertimientos" [sic], "Un paso de comedia: La buscadora de amor" y "Una pieza en dos cuadros: La escalera". The historiographical notions of avant-garde, post-avant-garde and experimentalism are characterized and their main procedural fields in the theater. An analysis of Pellegrini's dramatic poetics is proposed based on the theory and methodology of Comparative Theater, Comparative Poetics and Comparative History of Theater.*

**Keywords:** *Surrealism, Argentine Theater, Comparative Poetics, Procedural Fields.*

En el marco temático que nos convoca («Voces invisibles, plumas silentes: escritores argentinos olvidados o poco transitados por la crítica»), destacaremos la labor de Aldo Pellegrini dramaturgo. Se trata de la dimensión de su obra menos indagada por los investigadores. Pellegrini se inicia tempranamente en el surrealismo de los años veinte y, a través de las décadas, va acompañando sus transformaciones hasta los setenta. Por ese devenir, es un escritor clave para pensar la articulación vanguardia/posvanguardia tal como la venimos

problematizando en la Cátedra Historia del Teatro Universal<sup>[1]</sup> y en el Proyecto UBACyT 2014-2017 «Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)».

Aldo Pellegrini (Rosario, Santa Fe, 1903-Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Buenos Aires, 1973) es ampliamente reconocido como pionero, artista, teórico e intermediario del surrealismo en América Latina (Méndez Castiglioni, 2014)<sup>[2]</sup>. Se han estudiado sus producciones poética y ensayística, sus trabajos como traductor, editor y antologista, la relevancia de sus múltiples gestiones para difundir y desarrollar el surrealismo en la Argentina y el mundo hispánico (de la fundación de revistas orgánicas a la curaduría de la muestra *Surrealismo en la Argentina*, en el Instituto Di Tella, en 1967). Sin embargo, para el campo teatral y la teatrología de nuestro país, Pellegrini constituye una gran omisión.

La referencia a Pellegrini y a sus textos dramáticos está casi ausente tanto en las carteleras como en los principales diccionarios teatrales, en anuarios escénicos (por ejemplo, los del Fondo Nacional de las Artes entre 1965 y 1972) y en libros de investigación sobre dramaturgia y espectáculo. Sin embargo, publicó el volumen *Teatro de la inestable realidad*, en 1964, en la prestigiosa Ediciones del Carro de Tespis, dirigida por José Luis Trenti Rocamora, de alta visibilidad en los años sesenta. Pellegrini reúne allí siete textos dramáticos: «Cinco divertimientos» [sic], «Un paso de comedia: La buscadora de amor» y «Una pieza en dos cuadros: La escalera», en cuya poética nos detendremos.

Si bien su dramaturgia es incluida en Ediciones del Carro de Tespis y, en la Colección Nuestro Teatro, comparte catálogo con dramaturgos de diversas tendencias (Eduardo Pappo, Félix M. Pelayo, Andrés Balla, Juan Carlos Herme...), Pellegrini no parece integrarse a las dinámicas del campo teatral. No se ha escrito aún un estudio sobre las relaciones, los intercambios y las diferencias entre los campos del teatro, de las artes plásticas y de la literatura en los sesenta y setenta. Casos como el de Pellegrini parecen indicar que estos campos poseen lógicas distintas y, más allá de algunas superposiciones y liminalidades favorecidas por la experimentación (se trata de un período de acentuada modernización), fronteras invisibles, pero efectivas los dividen y separan. Esos límites son trazados por prácticas, conceptos, intuiciones, prejuicios y supuestos de uno y otro campo, ejercidos por artistas, instituciones mediadoras y receptores. En el paratexto con que se lo presenta en Carro de Tespis (solapa izquierda), al cuidado de Trenti Rocamora, no se señalan conexiones de Pellegrini con el campo teatral:

Aldo Pellegrini, poeta, ensayista y crítico de arte, fundó el primer grupo surrealista de habla española que publicó dos números de la revista *Qué* (1928 y 1930). Participó en la creación y dirección de las revistas *Ciclo*, *Letra y Línea*, *A partir de Cero*. Actuó en la promoción y difusión de los movimientos pictóricos de vanguardia en Buenos Aires, desde los primeros abstractos hasta las más recientes tendencias. Publicó tres libros de poemas dentro de la tendencia surrealista: *El muro secreto* (1949), *La valija de fuego* (1952), *Construcción de la destrucción* (1957). En el año 1961 publicó una *Antología de la poesía surrealista*, considerada por Breton la obra más importante en su género. En 1963 publicó la traducción de las *Obras completas* del Conde de Lautréamont. Aparecerá próximamente un ensayo sobre su «Lo erótico como sagrado».

Trabajaremos las siguientes observaciones desde la teoría y la metodología del Teatro Comparado, la Poética Comparada y la Historia Comparada del Teatro, que aportan un nuevo abordaje a la historiografía teatral (Dubatti, 2009 y 2010).

## VANGUARDIA HISTÓRICA Y POSVANGUARDIA EN EL TEATRO

Para comprender la poética dramática de Aldo Pellegrini y su relación con el surrealismo, debemos partir de caracterizaciones de *vanguardia* y de *posvanguardia*. Tras su origen en el vocabulario militar y su posterior lexicalización popular, el término *vanguardia* adquirió una dimensión conceptual técnica en los ámbitos de la Poética, la Historia y la Estética, que exige una revisión metacrítica (Dubatti, 2016a y 2017a). Tras un balance de numerosas lecturas teóricas<sup>[3]</sup>, podemos concluir que no hay consenso entre los especialistas respecto del uso del término *vanguardia*. Hay quienes lo utilizan para un período histórico preciso (Renato Poggioli, Peter Bürger); otros lo emplean como tendencia transhistórica o constante con variaciones a través de las décadas, incluso siglos (Octavio Paz, Andreas Huyssen, Hal Foster); otros distinguen diversos tipos de vanguardia: *avant-garde/vanguard* (Susan Buck-Morss) o separan *vanguardia* de *experimentalismo* (Umberto Eco); otros emplean *vanguardia* explícita o implícitamente como equivalente o variante de *modernización* (Guillermo de Torre, José A. Sánchez). No hay acuerdo tampoco sobre qué movimientos incluir en la vanguardia y cuáles no. Algunos autores incluyen el expresionismo en la vanguardia (Silvana García, de Torre, Huyssen, Patrice Pavis), mientras que otros lo consideran poética de modernización.

Hans-Thies Lehmann afirma, en su *Teatro posdramático*, en el cierre del siglo XX: «Vanguardia es un concepto que se originó en el pensamiento de la Modernidad y que necesita una revisión urgente» (2013, p. 48). Incluso se desconfía de la carga semántica que el término arrastra cuando Patrice Pavis escribe: «*Avant-garde est un terme plus journalistique et publicitaire que conceptuel*» [«Vanguardia es un término más periodístico y publicitario que conceptual»] (2007, p. 155). En su más reciente *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, en la entrada «Vanguardia», Pavis se pregunta si es posible una definición y sintetiza las dificultades que enfrenta el intento de formular una teoría consistente (2016, pp. 355-359).

Esta falta de consenso no debe sorprender. Sabemos que, en las últimas décadas, un fenómeno asentado en las Humanidades, en general, y en la Teatología, en particular, es la multiplicidad en el uso de los términos. Aceptamos que no hay «gurú» internacional a quien seguir, que todo debe ser permanentemente revisado y que, aunque usemos las mismas palabras técnicas, deconstrucción y giro lingüístico mediante, no hablamos una lengua mundial común. Nos apropiamos de los términos en las diversas territorialidades y los usamos de maneras diferentes para pensar problemas y cuestiones heterogéneos desde una cartografía radicante y un pensamiento cartografiado con la aspiración de un diálogo de cartografías.

Esta nueva situación internacional exige leer y conocer lo que proviene de las distintas territorialidades, así como obliga a tomar posición frente a la diversidad. Como resultado de la revisión bibliográfica, y más allá de las críticas que pueden hacerse a su libro en distintos aspectos (su primera edición es de 1974)<sup>[4]</sup>, coincidimos en lo basal con la tesis de *Teoría de la vanguardia*, de Peter Bürger, quien emplea el término para designar un momento histórico único e irrepetible en la cultura y el arte. Siguiendo a Bürger, llamamos *vanguardia histórica* a un conjunto de concepciones y de prácticas artísticas, y específicamente teatrales, en

torno de un nuevo (doble) fundamento de valor, surgido a fines del siglo XIX y consolidado en las primeras décadas del siglo XX, desarrollado aproximadamente entre 1896 y 1939. El fundamento de valor de la vanguardia histórica se centra en la combinación de la búsqueda de fusión de arte-vida con la lucha contra la institución-arte. Son aspectos complementarios, inseparables, uno lleva al otro, uno es el otro, como en una cinta de Moebius. Dichas concepciones y prácticas corresponden, en su expresión más ortodoxa o radicalizada, al futurismo, al dadaísmo y al surrealismo.

Este corte de periodización para la vanguardia histórica es convencional, abarca los procesos que van desde los ensayos y el estreno de *Ubú Rey*, de Alfred Jarry, en 1896, al cierre de la etapa de «autonomía del surrealismo», según Maurice Nadeau (1993, pp. 143-185). Debe observarse que futurismo y dadaísmo poseen una historia interna diversa a la del surrealismo, y sus versiones ortodoxas culminan antes de 1939. De allí que pueda hablarse de posvanguardia antes de 1939, cuando aún los procesos de la vanguardia surrealista no han terminado.

Detengámonos en el doble fundamento de valor. Fusionar el arte con la vida implica producir un arte que tenga significación en la existencia (un arte vital), así como vivir una vida atravesada por los saberes y las estrategias del arte (una vida artística o «artistizada», constituida, afectada por el arte). La vanguardia aspira a generar un arte nuevo y una vida nueva, de conexión simbiótica, opuestos a un arte viejo y a una vida vieja. No requiere que una esfera sea absorbida por la otra, sino que ambas se determinen mutuamente en profundidad, aspecto en el que la vanguardia es continuadora, profundizadora del legado del simbolismo<sup>[5]</sup>. El arte no puede desaparecer totalmente fundido e indiferenciado en la vida. Hans Richter ha reflexionado sobre la pervivencia de la dimensión artística incluso en la experiencia sin concesiones del dadaísmo: señala que, en los mismos creadores, había conciencia de «las profundas razones que impidieron a los literatos dadaístas —pese a sus declaraciones antiarte— detener el desarrollo pro-arte en el corazón mismo del movimiento» (1973, p. 53). El arte, en suma, resulta significativo para la vida, y la vida lo es para el arte. Arte y vida se complementan.

Destruir la institución-arte pretende acabar no con el arte, sino con las dinámicas de los roles de artista, espectador e instituciones mediadoras entre artistas y espectadores (crítica, Universidad, empresarios, salas, premios, museos, etc.) tal como se han impuesto en Occidente en los procesos de la Modernidad: el artista «genio», el espectador «consumidor» o «pasivo», las reglas de legitimación y de consagración de arte, las formas de regulación y de mediación estética, política, económica, moral, religiosa, etc. No se trata de destruir el arte, sino de favorecer su radical liberación de ataduras, límites y prejuicios empobrecedores de sus potencias vitales.

Después del «*big bang*» que produce la vanguardia histórica, el arte y el teatro ya no pueden ser los mismos. Surge, en consecuencia, la necesidad de hablar de una posvanguardia (y no neovanguardia): otro conjunto de prácticas y de concepciones artísticas/teatrales que, desde fundamentos de valor diferentes a los de la vanguardia histórica, se apropia, como legado, de las concepciones y de las prácticas de esta, incluso en parte del mismo período que cubre la vanguardia histórica. Ya afirmamos que, como la vanguardia tiene diversas ramas y expresiones, con tiempos propios, la posvanguardia se inicia incluso antes de que la vanguardia haya desaparecido en todas sus expresiones. En este sentido, el

prefijo *post-* puede significar eventual, no necesariamente, 'lo que viene después', pero, principalmente, significa 'lo que es consecuencia de', lo que asume el legado de la vanguardia.

Con acierto señala Bürger que esta doble inflexión del fundamento de valor (fusión de arte-vida, lucha contra la institución-arte) otorga a la vanguardia una historicidad única, que la diferencia de otras expresiones de lo nuevo y del cambio en los procesos de modernización del arte y del teatro. Desde el siglo XV, con la fuerza del Renacimiento, lo nuevo se expresa en sucesivos pulsos de modernización, de diferentes grados de calidad y de cantidad a través del cuestionamiento y de la superación crítica de lo vigente e inmediatamente anterior, pero siempre en el marco de las prácticas estatuidas intrainstitucionales, progresivamente afianzadas, respecto de las formas de producción-circulación-recepción. La vanguardia se diferencia de otros pulsos de renovación intrainstitucionales (internos a la institución-arte), anteriores y coexistentes. La vanguardia ya no lucha solo contra un estado del arte inmediatamente anterior o solo contra sus contemporáneos dominantes, sino también contra los procesos de producción-circulación-recepción del arte tal como se han ido imponiendo durante al menos cinco siglos de historia en la progresiva constitución de la Modernidad y del arte moderno. La vanguardia no pretende ser un nuevo pulso de modernización intrainstitucional, sino que va mucho más allá: instaura una ruptura histórica, la quiebra de un proceso de siglos. Bürger pone el acento en que esto sucede, por primera vez, en la historia de la literatura y del arte con la vanguardia. Se trata de un estallido que, al mismo tiempo que acaba con la institucionalidad anterior, abre un nuevo universo para las formas de producción-circulación-recepción del arte en tanto rompe la linealidad de transmisión de la secuencia «del artista al espectador». Producción, circulación y recepción se mezclan, fusionan, liminalizan.

En su conferencia «El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia», Umberto Eco afirma que hay dos grandes maneras de pensar lo nuevo en la historia del arte en el siglo XX. El experimentalismo consiste en «actuar de forma innovadora respecto a la tradición establecida» (1988, p. 102), que hay diferentes grados o niveles de experimentación («se puede admitir que Joyce experimentaba más que [Henry] James», p. 102). El autor experimental, dice, posee «voluntad de hacerse aceptar» por la institución, anhela que «sus experimentos se conviertan en norma con el tiempo» (p. 103). La vanguardia, en cambio, está marcada por «la decisión provocadora, el querer ofender socialmente a las instituciones culturales (literarias o artísticas) con productos que se manifiestan como inaceptables» (p. 103). Si bien dicta esta conferencia en 1984, Eco parece desconocer el libro de Bürger (no lo menciona, aunque, finalmente, coincide con su tesis sobre el enfrentamiento institucional como fundamento de la vanguardia) y sí cita a Poggioli, con quien acuerda en una síntesis de las características de la vanguardia (p. 103). Eco propone tres diferencias relevantes:

<b>Experimentalismo</b>	<b>Vanguardia</b>
-«juega con la obra concreta, de la que cualquiera puede extrapolar una poética, pero que vale ante todo como obra» (p. 104). -«de la obra se extrapola una poética» (p. 104).	-«juega con el grupo de obras o de no obras, algunas de las cuales no son sino meros ejemplos de poética» (p. 104). -«de la poética [se extrapola] una obra» (p. 104).
-«tiende a la provocación interna a la historia de una determinada institución literaria» (p. 104).	-«tiende a una provocación externa, es decir, que quiere que la sociedad en su conjunto reconozca su propuesta como un modo insultante de entender las instituciones artísticas y las instituciones literarias» (p. 104).
-«[se refiere a la relación] existente entre Autor y Lector Modelo» (p. 104).	-«se refiere a las relaciones entre autores y lectores empíricos» (p. 104).

Eco concluye que, en el Grupo 63, y por extensión —podemos deducir— en todas las expresiones artísticas, «las dos almas (vanguardista y experimental)» conviven y se conectan ambiguamente (p. 105), pero no todo lo que hizo el Grupo 63 podría ser pensado con la radicalidad antinstitucional de la vanguardia. Definimos, entonces, experimentalismo como el extremo más radical de la modernización, pero que no se constituye en vanguardia porque trabaja dentro de los límites de la institución-arte.

La distinción entre experimentalismo y vanguardia nos permite comprender por qué algunos *-ismos* del siglo XX (expresionismo, cubismo, constructivismo, imaginismo, ultraísmo, personalismo, invencionismo, existencialismo, concretismo, iracundismo, etc.) son relevantes modernizaciones, pero no pertenecen al movimiento vanguardista. Su trabajo se despliega dentro de la institución-arte, su provocación —retomando la expresión de Eco antes citada— es «interna» a la institución. Futurismo, dadaísmo y surrealismo, en sus expresiones radicales, pueden ser pensados como vanguardia, en cambio otros *-ismos* (expresionismo, cubismo, imaginismo, etc.) pueden ser pensados como experimentalismo intrainstitucional.

¿Por qué concluye la vanguardia, por qué no puede regresar en un nuevo ciclo? Como observan Poggioli y Bürger, la vanguardia realiza un trayecto histórico único, irreplicable en su radicalidad, en tanto, paradójicamente, la vanguardia fracasa porque triunfa y triunfa porque fracasa. Contra su deseo de liberación institucional, la vanguardia se autoinstitucionaliza, va armando su propio museo, se convierte en referente de sí misma y, por lo tanto, termina armando una institucionalidad paralela o acaba integrándose a aquello que ataca: la misma institución-arte que ha enfrentado. Cuanto más avanza en su devenir histórico, más ratifica su pertenencia a la institución-arte, y es tomada por esta. Toda vanguardia está condenada a procesos de autoinstitucionalización y, al mismo tiempo, a ser absorbida y neutralizada por la institución-arte. En consecuencia, la vanguardia histórica termina constituyéndose para la institución en el período (único e irreplicable) de la historia del arte en el que la institución-arte se cuestionó a sí misma para, finalmente, ratificar el omnímodo poder de la institución. La

vanguardia termina sumándose a la institución-arte como un nuevo capítulo de su historia. Triunfa por su fuerza en la historia del arte, fracasa porque no puede sostener su fundamento de valor radical. Luego de la experiencia de la vanguardia, explica Bürger, sabemos que no se puede trabajar por mucho tiempo fuera de la institución-arte porque, tarde o temprano, se descubre que nunca se salió de ella o, sin quererlo, se regresó a ella para reafirmarla. Este proceso histórico implica una pérdida de la inocencia y de la ingenuidad, una confrontación con el límite: si se conoce la experiencia del pasado, se prevé que será imposible repetir el gesto de la vanguardia porque ya se sabe dónde acaban su derrotero y su deriva contra la institución-arte.

Por este carácter de singularidad histórica, que hace que la vanguardia no pueda regresar en la historia como tal, preferimos el concepto de *posvanguardia* al de *neovanguardia* (que es el que utiliza Bürger, tanto en 1974 como en 2010, en contradicción —creemos— con su determinación de la historicidad irreplicable de la vanguardia). El término *neovanguardia* nos resulta confuso: porta equívocamente la noción de que la vanguardia puede regresar bajo otra forma. Elegimos el término *posvanguardia* porque sugiere algo que viene después de la vanguardia y es, a la par, consecuencia de ella. El *post-* implica la elaboración de lo aprendido en la experiencia histórica de la vanguardia.

Así como Eco señaló que vanguardia y experimentalismo conviven, es importante advertir que, paralelamente a su acontecer orgánico u ortodoxo, la misma vanguardia va generando resonancias de modernización intrainstitucional, formas heterodoxas de tensión de lo nuevo, entre ruptura y modernización. Es muy común observar, en el arco de producción de un determinado artista o de un movimiento, una zona de vanguardia y otra de modernización o experimentalismo<sup>[6]</sup>. Así, vanguardia, experimentalismo y modernización se complementan y entretienen, conviven, se alimentan entre sí, coexisten, y, muchas veces, sus límites son ambiguos y difíciles de precisar.

La vanguardia realiza trayectos históricos discontinuos, espasmódicos, no se sostiene regularmente y, sobre todo, se reproduce más en experimentalismo que en vanguardia. Un mismo artista o grupo puede realizar acontecimientos vanguardistas alternados con acontecimientos experimentalistas o de modernización. En este sentido, es indispensable revisar las historias del arte y del teatro de vanguardia, porque creemos que muchas de ellas llaman «vanguardistas» a algunos acontecimientos que no responden a los fundamentos de valor de la vanguardia.

Cuando asume y profundiza la autonomía o no-ancilaridad de los simbolistas (Dubatti, 2016a y 2017a), bajo la consigna de que el arte transforma la vida cuando presta un servicio específico, la vanguardia piensa como principal función de esta nueva instrumentalidad del arte su carácter subversivo. El arte posee, para la vanguardia, una enorme capacidad liberadora de todo tipo de sujeción. Aldo Pellegrini explica esa fuerza de la vanguardia entendida como una revolución «abierta» a través de la poesía, por extensión, a través del arte, cuyo fin último es la subversión, la desautomatización de lo aprendido, la desestabilización del *statu quo*, de las costumbres, las reglas morales y la percepción, pero sin la aspiración de generar un nuevo orden estabilizado:

Abierto el camino de la libertad por la poesía [por el arte], se establece automáticamente su acción subversiva. La poesía se convierte entonces en

instrumento de lucha en pro de una condición humana en consonancia con las aspiraciones totales del hombre. Ceder a la exigencia de la poesía [del arte] significa romper las ataduras creadas por el mundo cerrado de lo convencional. [...] Libre de los esquemas de la razón, libre de las normas sociales, libre de las prohibiciones, libre de los prejuicios, libre de los cánones, libre del miedo, libre de las rigideces morales, libre de los dogmas, libre de sí misma. [...]. La acción subversiva se manifiesta al ofrecernos la poesía [el arte] la imagen de un universo en metamorfosis en oposición al universo rígido que nos imponen las convenciones. La imagen poética en todas sus formas actúa como desintegradora de ese mundo convencional, nos muestra su fragilidad y su artificio, lo sustituye por otro palpitante y viviente que responde al deseo del hombre (2016, pp. 104-106).

Esa potencia descubierta en la *no-ancilaridad*, en la *autonomía del arte*, pronto va a generar la atención de la política y de quienes quieran ponerla al servicio de la construcción de poder político. La vanguardia terminará siendo reancilarizada por/hacia la política, dejará de ser un fin en sí misma (en cuanto vivir en estado de vanguardia es abrir nuevos horizontes tanto artísticos como existenciales) para transformarse en un medio al servicio de y regulado por la política. Podemos distinguir, así, dos tipos de vanguardia, generalmente diferenciadas en castellano como *vanguardia artística* y *vanguardia política*. La primera trabaja desde la autonomía, desde la subversión, desde la metamorfosis, sin dejarse «tomar» por sistemas ordenadores, puesta al servicio de una revolución «abierta», no regulada, no pautada como programa, que es la vanguardia misma en la fusión arte-vida. La segunda admite la reancilarización y pone toda su fuerza al servicio de una revolución «regulada» por los partidos políticos, como en el caso del surrealismo puesto al servicio del comunismo, o del futurismo, al servicio del fascismo. En su libro *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de utopías de masas en el Este y el Oeste*, Susan Buck-Morss las llama, respectivamente, *avant-garde* y *vanguard* (2004, pp. 59-115). La distinción es relevante. En el caso de la vanguardia artística, se preserva la no-ancilaridad del arte, su autonomía en tanto fuerza liberadora de estructuras del pasado y su capacidad de fundación de nuevos territorios de subjetividad no regulados por el poder cívico, ni la religión, ni la ciencia, etc. En cambio, en la vanguardia política, esa fuerza liberadora es puerta al servicio del partido revolucionario. Dice Buck-Morss:

Los artistas vanguardistas dieron expresión a la antropología cambiada de la vida moderna en formas y en ritmos que abandonaban de manera triunfante el aparato perceptual del antiguo mundo. La Revolución Bolchevique se apropió de estos impulsos utópicos afirmándolos y canalizando su energía hacia el proyecto político. Las visiones liberalizantes se convirtieron en legitimantes, cuando las fantasías de movimiento a través del espacio se tradujeron a un movimiento temporal, reinscrito en la trayectoria histórica del tiempo revolucionario (2004, p. 63).

Para la vanguardia artística, la idea de futuro «quedaba como una categoría abierta» (p. 66), no así para la vanguardia política, al servicio de las ideas del partido. El «tiempo» de la vanguardia (*avant-garde*) cultural no es el mismo que el del partido de vanguardia (*vanguard*). La *avant-garde* plantea la revolución artística como un fin en sí mismo, destinado a producir una transformación micropolítica de la existencia sin normatividad ni regulación, sin control de la subjetividad, como pura emancipación, sin búsqueda de una homogeneización de efecto en todos aquellos que experimentan la vanguardia. Continúa, profundizándola, la nueva instrumentalidad que nace de la autonomía

del arte. En cambio, la *vanguard* pone la transformación al servicio de un proyecto macropolítico, la vanguardia es un medio para un objetivo que la subsume. De esta manera, la vanguardia política recupera la ancilaridad (se pone al servicio del partido, del proyecto político, del Estado, etc.) y corta sus vínculos con la autonomía del arte. La vanguardia se somete así a la regulación política del partido y del Estado. En su conferencia de 1947, Tristan Tzara reconoce esas dos líneas como conflicto interno en la vanguardia histórica:

Aparte de la tradición ideológica revolucionaria, existe en los poetas contemporáneos una tradición revolucionaria específicamente poética [...]. Las dos tradiciones, una revolucionaria ideológicamente, la otra revolucionaria poéticamente, han obrado en forma simultánea sobre los dadaístas y los surrealistas. Pero la conciliación íntima de esas dos corrientes ha sido objeto de una constante preocupación de nuestra parte, sin que pueda decirse que el debate haya, hasta el presente, agotado el sentido de su actualidad (1955, pp. 23-25).

Este doble fundamento de valor inédito y, al mismo tiempo, resultado de la transformación de un legado de grandes maestros, genera en el teatro tres campos procedimentales fuertemente productivos en la historia de la escena vanguardista y posterior:

- I. Violencia o «torpedeo», conscientes y programáticos, contra ciertas poéticas del teatro anterior, por ejemplo, contra el drama moderno objetivista, racionalista, de tesis y las poéticas del «teatro burgués». Recordemos la consigna que Jarry encierra en el epígrafe a *Ubuí encadenado*: «¡No demoleríamos todo si no demoliéramos incluso las ruinas!». La vanguardia tiene plena conciencia de que, haciendo estallar las estructuras convencionalizadas, genera una liberación de las concepciones vitales y artísticas negativas que esas estructuras portan.
- II. Recuperación de procedimientos del teatro premoderno (entendiendo como tal el teatro anterior a la Modernidad o fuera de los territorios de la Modernidad: África, Oriente, América) y antimoderno (que coexiste a la Modernidad, enfrentándola en sus fundamentos, en conexión con lo premoderno). Los vanguardistas recuperan procedimientos de la tragedia clásica y del rito (los misterios de Eleusis), del teatro teocéntrico y profano medieval, de los histriones y de la *commedia dell'arte*, de la tragedia de sangre barroca, de la titiritesca ancestral y del circo, de la danza balinesa y de los rituales aborígenes mexicanos, etc.
- III. La fundación constructiva de un vasto campo proposicional de procedimientos innovadores, que van más allá de la destrucción sistemática de lo estatuido o de la recuperación apropiadora de lo marginado:
  - a) La liminalidad: la escena investiga en formas de la fusión y tensión entre arte y vida, entre el teatro y las otras artes, entre el teatro y otras disciplinas y profesiones (ciencia, técnica, automovilismo, aviación, vestimenta, etc.), busca zonas de indeterminación, de frontera o de pasaje, de umbral y de límite borroso entre campos ontológicos.
  - b) La redefinición de la teatralidad más allá de lo dramático: contra la idea hegeliana de «drama», la teatralidad ya no

aparece necesariamente asimilada a la ficción encapsulada en sus propias reglas (representación de una historia, personajes, espacio, tiempo, objetos imaginarios) y a la puesta en escena de un texto dramático previo, sino que se la identifica con el acontecimiento o acto convivial en sí mismo, como en *le serate* futuristas o en las sesiones dadaístas. La vanguardia pone en tensión dos componentes del teatro presentes desde el origen mismo de lo teatral, lo dramático y lo no-dramático<sup>[7]</sup>.

- c) El irracionalismo: investiga en estructuras al margen del racionalismo, entre otras, el humor, el absurdo, el disparate o *nonsense*, el símbolo opaco, oclusivo y la construcción de ausencia, lo inconsciente, lo onírico, la apelación a la pura imaginación desligada del control racional, en sus diversas manifestaciones, el «azar producido», la escritura automática y la asociación libre, el montaje y el collage, la imagen surrealista.
- d) El conceptualismo: la vanguardia abunda en poéticas explícitas, hacia una nueva dimensión conceptual del teatro a través, por ejemplo, de metateatro, manifiestos, metatextos e incluso personajes-delegados que explicitan fragmentariamente el sentido de la ruptura, etc. Diseña dispositivos conceptuales que crean condiciones de comprensión racional de lo que se va construyendo en la praxis. Baste recordar los ensayos de *El teatro y su doble*, de Antonin Artaud; los numerosos manifiestos futuristas, dadaístas y surrealistas o el discurso metateatral del personaje del «director» en la apertura de *Las tetas de Tiresias*, de Guillaume Apollinaire.

Destrucción, recuperación apropiadora de lo marginado, fundación de nuevos territorios procedimentales para la construcción artística. Como ha escrito Tzara en la conferencia citada, no solo hay que observar el «lado destructivo» de la vanguardia, sino también su relectura del pasado y su capacidad propositiva original. «Es verdad que la *tabula rasa*, de la que hicimos el principio director de nuestra actividad, no tenía valor sino en la medida en que *otra cosa* debía sucederle» (1955, p. 30).

Es importante señalar que, si bien separamos estos campos procedimentales, son, en realidad, complementarios, superpuestos, fusionados. Podríamos pensarlos como diferentes ángulos para observar la praxis de esta renovación radical. Torpedear la noción tradicional de representación (campo I) genera la mencionada redefinición de la teatralidad (campo III, b). Otra forma de observar esa relación de los campos es pensar un componente que los transversaliza: la risa, el humor, lo cómico, que se vinculan a la par con el torpedeo (por el poder revulsivo, irreverente de la risa), lo premoderno (la ancestralidad de los procedimientos cómicos) y, entre otros, la irracionalidad (el absurdo, el *nonsense*, el disparate) y lo conceptual (pensemos en la *Antología del humor negro*, compilada por Breton, pródiga en reflexiones sobre el poder subversivo de la risa)<sup>[8]</sup>.

Estos tres campos procedimentales («torpedeo», *rattrapage* de lo premoderno y lo antimoderno desdeñado u olvidado por la Modernidad, nueva proposicionalidad poética) generan, a su vez, sendos modos de lectura de la poética de la vanguardia histórica, así como en la posvanguardia. Nos valdremos de ellos para leer el teatro de Pellegrini.

#### EL TRAYECTO DE PELLEGRINI EN EL SURREALISMO

Analicemos la experiencia de Aldo Pellegrini a partir de las nociones expuestas de vanguardia, experimentalismo y posvanguardia. Pellegrini se pone en contacto, desde Buenos Aires, con la vanguardia histórica literaria francesa muy tempranamente, hacia 1923 o 1924, y su relación con el surrealismo se mantendrá de diversas maneras hasta su muerte en 1973, durante casi medio siglo. Méndez Castiglioni describe e interpreta la trayectoria de Pellegrini (2014, pp. 43-82) desde su contacto con la revista *Littérature*, donde lee por primera vez a André Breton y a otros exponentes del dadaísmo francés.

Antes del segundo semestre de 1925, Pellegrini recibe, a través de la editorial Gallimard, el *Manifiesto surrealista*, de Breton, y el primer número de *La Révolution Surréaliste*. A partir de estas y de otras lecturas, en 1926, Pellegrini anima y funda, en Buenos Aires, el primer grupo surrealista de América Latina, que concretará, en noviembre de 1928, la publicación de la revista *Qué*. El grupo se disuelve en 1930 tras la aparición del número dos. En estos años iniciales —según la información que sistematiza Méndez Castiglioni—, Pellegrini y sus compañeros no escriben dramaturgia ni realizan actividades teatrales convencionales, se dedican a la teoría y la literatura, los textos filosóficos y poéticos, con los que concretan algunos acontecimientos (presentaciones, lecturas de textos) que podrían ser considerados como expresiones de teatro liminal (sobre las que sabemos todavía muy poco). La existencia de este teatro liminal (actualmente en investigación) llevaría a cuestionar la afirmación de que, en la historia del teatro argentino, no hubo vanguardia histórica y a proponer una hipótesis tan desafiante como productiva: que, en la Argentina, la vanguardia histórica teatral se origina en la literatura y/o en la plástica y no proviene necesariamente del campo teatral, más convencionalizado. En este momento, Pellegrini y sus compañeros están más cerca de la vanguardia artística que de la vanguardia política, y pueden expresar acentuadamente un impulso centrífugo respecto de la institución porque todavía están en sus márgenes, son emergentes, trabajan en los bordes del campo literario.

Méndez Castiglioni ubica un nuevo momento, entre 1930 y 1947, en el que «no sabemos si Pellegrini o los demás integrantes del grupo realizaron nuevas publicaciones [...]». Este período se caracteriza por el silencio total de los surrealistas argentinos» (2014, p. 60). En estos años, Pellegrini tradujo los *Manifiestos del surrealismo*, de André Breton, pero, por diversas resistencias del medio, no consiguió publicarlos hasta 1965, como revelará en el prólogo a la edición de Nueva Visión (2001, p. 7). El contexto no parece ser fértil para el desarrollo orgánico del surrealismo, aunque es una buena señal que se inician las ediciones del sello Argonauta. Mientras tanto, en el mundo, la vanguardia va cediendo paso a la posvanguardia por los acelerados procesos de consagración internacional e institucionalización de sus exponentes. «Durante

los años cuarenta, Pellegrini posiblemente se dedicó a la tarea de elaborar los poemas que publicaría en 1949 con el título *El muro secreto* y a estudiar las manifestaciones bonaerenses en la pintura» (2014, p. 61). Comienza su trabajo a dos aguas, entre la literatura y la plástica. Se interesa por la obra de Juan Battle Planas y sus discípulos, entre ellos, Roberto Aizenberg.

Una nueva fase se constituye entre 1948 y 1950, en la posguerra, con la publicación de los números de la revista *Ciclo*. Centrada en literatura, plástica, teorías artística y política, entre el surrealismo y el arte concreto, *Ciclo* tampoco evidencia centralmente el interés de Pellegrini y de sus compañeros por el teatro. Se acentúa su relación con la vanguardia política. «*Ciclo* no fue una revista de creación, sino de ensayo y crítica, en la cual concretistas y surrealistas sumaron sus fuerzas para expresar sus ideas. [...]. Dio una buena visión del surrealismo y colaboró para crear un ambiente favorable a sus ideas y divulgarlas» (2014, p. 67).

Los años cincuenta marcan un afianzamiento en el reconocimiento intrainstitucional de Pellegrini, en el pasaje de la vanguardia a la posvanguardia y al experimentalismo, y en su desplazamiento como agente de la periferia al centro del campo cultural: dicta dos conferencias en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires («El movimiento surrealista», 1950; y «Nacimiento y evolución del movimiento surrealista», 1951) y publica dos poemarios, *La valija de fuego* (1952) y *Construcción de la destrucción* (1957); en 1952, funda el grupo Artistas Modernos Argentinos, de artes plásticas, y se suma a la revista *A partir de Cero*, dirigida por Enrique Molina (que publica tres números entre 1952 y 1956). Entre octubre de 1953 y julio de 1954, Pellegrini dirige *Letra y Línea*, revista (cuatro números) abierta a las tendencias de modernización y de experimentalismo. Sobre el cierre de la década, se suma a la revista *Boa* (1958-1960), articulación de poesía y de plástica, que equilibra el legado de las vanguardias artística y política. Nuevamente podemos afirmar que el teatro convencional no parece interesar a Pellegrini, más allá de algunos acontecimientos que podríamos calificar de teatro liminal.

Los años sesenta, cuando aparece su teatro (1964), marcan la centralidad de Pellegrini en la institución-arte por hitos fundamentales en su trayectoria: su *Antología de la poesía surrealista en lengua francesa* (1961), celebrada por André Breton; la traducción de las obras completas de Lautréamont (1964) y de los *Manifestos del surrealismo* (1965); los ensayos *Para contribuir a la confusión general* (1965) y *Nuevas tendencias en la pintura* (1966); la presidencia de la Tercera Bienal de Arte Americana (Córdoba, 1966); la publicación de su *Antología de la poesía viva latinoamericana* (1966) y de su poemario *Distribución del silencio* (1966); la organización de la exposición *Surrealismo en la Argentina* (Instituto Di Tella, 1967), entre otros.

Cuando publica *Teatro de la inestable realidad*, Pellegrini ya está transformado en una referencia interna fundamental de la institución-arte y de la cultura argentina. Acaso su lucha antinstitucional (vanguardia histórica) puede identificarse en sus primeros pasos a finales de los años veinte, pero, a partir de fines de los cuarenta, se afianza como un agente central con acceso, cada vez mayor, a los medios de producción dentro del campo. Su trayectoria describe un arco que va de la vanguardia histórica antinstitucional y del experimentalismo (en los tempranos comienzos de su animación surrealista en sincronía con los procesos del surrealismo francés) a la posvanguardia y el experimentalismo

intrainstitucionales. Su dramaturgia de 1964 reelabora el legado del surrealismo en la posvanguardia, proponiendo un experimentalismo innovador, pero interno a las estructuras y a las dinámicas de la institución-arte.

#### POÉTICA DE UN DRAMATURGO

Sostenemos la hipótesis de que la dramaturgia de Pellegrini es resultado más del devenir de la vanguardia en la posvanguardia que de las lecturas que pudo realizar del teatro del absurdo coetáneo. *Teatro de la inestable realidad* nace del riñón del surrealismo, al mismo tiempo que deja ver su transformación en posvanguardia por la presencia de un nuevo fundamento de valor. Podemos definirla como dramaturgia posvanguardista en tanto asume el legado procedimental de la vanguardia histórica, pero no su fundamento de valor radicalizado. Pellegrini no busca, con sus obras, ni la ruptura de la institución-arte ni la fusión del arte con la vida, sino, como él mismo lo explicita en el metatexto «A manera de prólogo» (1964, p. 5), otra forma de relacionarse con la realidad, más lúcida, que desestabilice las convenciones, que desordene las costumbres, lo estatuido, y permita la ampliación de los límites de la realidad. También lo afirma en el prólogo a la edición de 1965 de los *Manifiestos del surrealismo*: más allá del paso del tiempo y de las transformaciones de cuatro décadas, el surrealismo ofrece un legado provechoso para el presente:

Los males denunciados por el surrealismo hace cuarenta años no solo persisten, sino que se han acentuado. Por eso, hoy más que nunca, los manifiestos surrealistas conservan su candente vigencia. Un profundo resquebrajamiento aflige a la sociedad contemporánea en todos sus planos. Sus esquemas aparecen falsos y sin validez para quien contempla los acontecimientos con el mínimo de objetividad. Los jóvenes lo sienten hondamente, y una sorda rebelión toma los más diversos caracteres, bulle en ellos. Para los jóvenes, que todavía son puros, el mensaje de Breton está especialmente destinado (2001, p. 12).

El título que da unidad al volumen pone el acento en esa voluntad de desestabilizar la realidad cotidiana que se cree aparentemente estable o de revelar lo inestable de la verdadera realidad, esa que permanentemente «se le escapa» al hombre, «tiene su propio destino y se niega a ser el espejo del hombre» (1964, p. 5) porque no se deja atrapar por las coordenadas del sentido común, el materialismo o el racionalismo. Podemos conectar esta concepción con su ensayo «El huevo filosófico» (*A Partir de Cero*, n.º 2, diciembre de 1952), más tarde recogido en *La conquista de lo maravilloso* (2016, pp. 145-150):

A la idea del hombre común de admitir como real solamente las apariencias sensibles se opone la idea surrealista de la existencia de aspectos, o mejor, de planos múltiples y variados de la realidad. [...]. El surrealismo cree, pues, en una realidad sin límites. Su terreno de investigación es lo desconocido ilimitado. [...]. Esta realidad total, síntesis ilimitada de sujeto y objeto, es la realidad que persigue el surrealista. Esa realidad no permanece inmóvil, fluye, es inasible, y para expresarla se requiere un lenguaje móvil, que también fluya inasible: el lenguaje poético (2016, pp. 145-147).

¿Cómo construye Pellegrini, en su dramaturgia, ese «lenguaje poético» desestabilizador de la percepción de la realidad? Podemos apelar, para su descripción, a los modos de lectura que instalan los tres campos procedimentales

que provienen de la vanguardia histórica y se transforman en legado de la posvanguardia:

- I. Violencia o «torpedeo» de las convenciones estabilizadas: es el campo procedimental más desarrollado por Pellegrini en su poética. En sus piezas breves o en las más extensas, Pellegrini sabotea las estructuras del drama moderno realista a partir de la parodia (repetición y transgresión) de sus procedimientos<sup>[9]</sup>. Parte de la identificación de una situación cotidiana (por ilusión de contigüidad con la empiria propia del realismo), pero rápidamente la torna extraña, la absurdiza, sorprende al lector al desautomatizar el discurso esperado de lo normal o lo posible en el régimen empírico. En «El agente de policía», el control del tránsito deviene en un pedido de casamiento. En «El pintor», desmonta el diálogo entre un artista plástico, sus espectadores, el crítico y el *marchand*. «El cazador de unicornios» plantea el trámite burocrático de licencia para ingresar a un coto en busca de seres imaginarios. En «La escalera», la vida cotidiana de un edificio y de una calle se ven alterados por una gran escalera blanca y negra que, inexplicablemente, se ha quedado pegada, fija a la pared. En todos estos casos, se confronta un acontecimiento o una visión desestructurante que perturba a otra situación o visión estructurada por la costumbre y por el sentido común. El diálogo expone el desconcierto. Como explicita «El pescador»:

Paseante 1.º: Un momento, no tan simple. Me encuentro con este espectáculo absurdo y usted me dice que es simple. O usted bromea o es loco.

El Pescador: No veo lo absurdo. ¿Acaso pescar es algo absurdo? [...]. Yo no pesco lo normal, yo pesco la excepción. Yo me muevo en el mundo de lo excepcional (1964, p. 21).

- II. Recuperación de procedimientos del teatro premoderno y del antimoderno: En «El ensayo», se rescata la tradición premoderna y antimoderna de lo fantástico en el teatro, al plantear el desdoblamiento de El Director y su conciencia en el personaje de El Intruso. En el segundo «divertimiento», se cazan unicornios. En «La buscadora del amor», Pellegrini recupera el procedimiento de la alegoría (la abstracción personificada), de origen medieval, tanto en los personajes del marco, que abren y cierran la pieza: Optimista Prudente, Soñador Impenitente, Misántropo Desconfiado, como en La Buscadora, que busca «el gran amor, el Amor con mayúscula» (1964, p. 32). Cuando sale a realizar la «encuesta», recuerda el viaje o peregrinación de los cuentos tradicionales en busca de sabiduría, a la manera del de la Comadre de Bath, para saber qué es lo que las mujeres desean con más vehemencia (Chaucer, *Cuentos de Canterbury*, finales del siglo XIV). Este *rattrapage* está siempre resemantizado por la visión contemporánea, posvanguardista de Pellegrini. En su investigación sobre el amor, La Buscadora escuchará la respuesta de numerosos personajes (como en el diálogo filosófico *El banquete*, de Platón), entre ellos, del Inspector, quien identifica el amor con una potencia

desintegradora, subversiva (equivalente, en términos surrealistas, a la poesía):

El Inspector: Soy inspector de seguridad pública. Señora, usted está creando un estado de angustia colectiva. ¿Sabe lo que eso significa? Un verdadero atentado a la seguridad del Estado. [...]. ¿A quién le interesa el amor? No tiene derecho a alterar la tranquilidad de los ciudadanos [...]. No, no puede... porque el Estado es enemigo del amor, ¿lo sabe ahora? El Estado es enemigo de todo desorden, y el amor es un desorden (1964, p. 38).

- III. Poética propositiva de procedimientos innovadores: Pellegrini no recurre a la liminalidad entre ficción y no-ficción ni a la redefinición de la teatralidad más allá de lo dramático. Por el contrario, trabaja plenamente con la ficción y se mantiene en las coordenadas de la dramaticidad (mundo representado imaginario). Pero sí recurre al irracionalismo, por ejemplo, en los juegos de ruptura de la causalidad realista, en la disolución de la lógica empírica, en el salto al absurdo. Y también al conceptualismo: no solo escribe un «prólogo» a sus obras, sino que, además, dos de los *sketches* tematizan y cuestionan el funcionamiento de la institución-arte y proponen reflexionar sobre el arte y el teatro («El pintor» y «El ensayo»). Asimismo, los textos incluyen, en las situaciones, a manera de personajes-delegado positivos o negativos, la explicitación de las condiciones de comprensión de los textos, como puede verse en «La escalera»:

El Propietario: ¡Usted es el cínico habitual! El enemigo del orden. Usted se complace en que todo esté patas arriba, subvertido. Pero los hombres normales como yo no soportan esto. El hombre normal sufre. Yo sufro por mí y por todos los otros... Por todos los hombres normales... Es un gran sufrimiento... Es un sufrimiento casi metafísico (1964, p. 46).

El Curioso: Esto es una catástrofe. Yo no se puede creer en la continuidad de las cosas. ¿En qué mundo absurdo vivimos? (1964, p. 55).

El Hombre: De todos modos, gracias. Ya sé que no podría ser yo. Es posible que todo haya sido un sueño, que no exista tal escalera. ¿Pero cómo hacer para volver al sueño, para no salir del sueño? [...]. Lo sólido y seguro es lo que se desvanece más pronto (1964, p. 60).

La comicidad transversaliza los tres campos procedimentales, otorgando a la risa la función de producción de conocimiento. Es una risa reflexiva, incluso amarga, porque «el tema de la realidad que se rehúsa constituye el brillante espectáculo cómico de casi todo el devenir humano, pero [...] representa también el núcleo de la verdadera tragedia que sacude al hombre» (1964, p. 5).

## CONCLUSIÓN

La labor de Aldo Pellegrini resulta reveladora al menos por tres aspectos destacables: su articulación entre vanguardia histórica y posvanguardia a través de los procesos de transformación del surrealismo en más de cuatro décadas; el reconocimiento de un teatro liminal de la vanguardia histórica y de la posvanguardia surgido del campo literario y de las artes plásticas; el aporte de su

*Teatro de la inestable realidad*, que debe ser rescatado para una historia compleja, facetada de las prácticas y de las concepciones de la posvanguardia teatral en la Argentina.

## Referencias Bibliográficas

- Apollinaire, G. (1988-1989). Las tetas de Tiresias (Fondebrider, J., trad.). *Diario de Poesía*, (11), 5-10.
- Artaud, A. (1964). *El teatro y su doble* (Alonso, E. y Abelenda, F., trads.). Buenos Aires: Sudamericana.
- Breton, A. (2007). *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama.
- Buck-Morss, S. (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de utopías de masas en el Este y el Oeste* (Ibáñez Ibáñez, J. R., trad.). Madrid: La Balsa de Medusa.
- Bürger, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Bürger, P. (2010). Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: an attempt to answer certain critics of *Theory of the Avant-Garde*. *New Literary History*, (41), 695-715.
- De Torre, G. (1974). *Historia de las literaturas de vanguardia* (3 tomos). Madrid: Guadarrama.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (dir.). (2015). *Primer Informe Proyecto UBACyT 2014-2017 «Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)»*. [Inédito].
- Dubatti, J. (2016a). «Para la teoría y la historia de la vanguardia artística/política en el teatro». *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte*, (26), 13-50.
- Dubatti, J. (2016b). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2017a). Vanguardia artística y política en los procesos del teatro. En Pavis, P. et al. *Puesta en escena y otros problemas de teatro* (pp. 39-67). Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Dubatti, J. (coord.). (2017b). *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Eco, U. (1988). El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia. En *De los espejos y otros ensayos* (pp. 99-111). Buenos Aires: Lumen.
- Fondo Nacional de las Artes. (1965-1972). *Anuario del Teatro Argentino / Argentine Theatre Yearbook / Annuaire du Théâtre Argentin* (7 vols.). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- García, S. (1997). *As trombetas de Jericó. Teatro das Vanguardas Históricas*. San Paulo: Editora HUCITEC.
- Huysen, A. (2002). *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Jarry, A. (2001). *Oeuvres complètes I*. París: Gallimard.
- Jarry, A. (1987). *Oeuvres complètes II*. París: Gallimard.
- Jarry, A. (1988). *Oeuvres complètes III*. París: Gallimard.

- Lehmann, H. Th. (2013). *Teatro posdramático*. México-Murcia: Paso de Gato/CENDEAC.
- Méndez Castiglioni, R. D. (2014). *Surrealismo: Aldo Pellegrini. El pionero en América*. Puerto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras.
- Nadeau, M. (1993). *Historia del surrealismo*. Montevideo: Altamira y Nordan-Comunidad. Col. Caronte Ensayos.
- Pavis, P. (2007). Le jeu de l'avant-garde théâtrale et de la sémiologie. En *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène* (pp. 155-168). París: Presses Universitaires du Septentrion.
- Pavis, P. (2016). Vanguardia. En *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* (pp. 355-359). México: Paso de Gato.
- Paz, O. (1974). La tradición de la ruptura. En *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (pp. 13-35). Barcelona: Seix Barral.
- Pellegrini, A. (1964). *Teatro de la inestable realidad*. Buenos Aires: Ediciones del Carro del Tespis. Col. Nuestro Teatro, 14.
- Pellegrini, A. (ed.). (2001). *Manifestos del surrealismo, de André Breton* (Pellegrini, A., trad., pról. y notas). Buenos Aires: Argonauta.
- Pellegrini, A. (2016). *La conquista de lo maravilloso. Ensayos reunidos*. Buenos Aires: Argonauta.
- Poggioli, R. (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.
- Pollock, J. (2003). *¿Qué es el humor?* Buenos Aires: Paidós.
- Richter, H. (1973). *Historia del dadaísmo* (Molina, E., trad.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sánchez, J. A. (ed.). (1999). *La escena moderna. Manifestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- Tinianov, J. (1968). *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo.
- Tzara, T. (1955). *El surrealismo de hoy* (Aguirre, R. G., trad. y nota prel.). Buenos Aires: Alpe.

## Notas

- \* Doctor por la Universidad de Buenos Aires (Área de Historia y Teoría de las Artes). Catedrático de Historia del Teatro Universal en la carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires. Director regular del Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl H. Castagnino de la misma institución. Correo electrónico: jorgeadubatti@hotmail.com
- [1] Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- [2] El libro *Surrealismo: Aldo Pellegrini. El pionero en América* (2014), de Rubén Daniel Méndez Castiglioni, profesor de la UFRGS, Puerto Alegre, es reelaboración de su tesis doctoral y marca una insoslayable sistematización y actualización bibliográfica en los estudios sobre Pellegrini (véase su «Bibliografía», 2014, pp. 141-151).
- [3] Por razones de espacio, no nos detendremos en esta cuestión, estudiada con detalle en el Primer Informe de nuestro Proyecto UBACyT (Dubatti, 2015).
- [4] Entre otros aspectos relevantes del libro de Bürger que deben revisarse y que el mismo Bürger ratifica en su relectura de 2010: su forma de pensar las relaciones entre arte y burguesía; su noción de autonomía artística; la tesis de que la vanguardia surge en oposición al esteticismo; su concepto de «neovanguardia». Véanse al respecto nuestras observaciones en Dubatti, 2015.
- [5] En este sentido, no coincidimos con Bürger, quien sostiene que la vanguardia va en contra del esteticismo y del concepto de autonomía del arte. Sobre la relación simbolismo-vanguardia histórica, véanse Dubatti 2016a y 2017a.

- [6] Un caso es el de Alfred Jarry, quien, dentro del ciclo dedicado a Ubú o en el resto de su amplia producción teatral (en buena parte no traducida aún al castellano), por ejemplo, en sus piezas *Pieter de Delft* y *Le Bon Roi Dagobert*, trabaja con recursos de modernización distantes de la radicalidad de la vanguardia.
- [7] Para teatro liminal y la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral y para la distinción entre lo dramático y lo no-dramático, Dubatti 2016b, pp. 7-28 y 2017b.
- [8] En *¿Qué es el humor?* (2003), Jonathan Pollock reflexiona sobre los poderosos vínculos entre la vanguardia, la risa y el «humor destrucción» (cap. 4, «La negrura del humor», pp. 109-135).
- [9] Para la descripción e interpretación de los procedimientos del drama moderno realista, Dubatti, 2009.