

DRAMATURGIA(S) ARGENTINA(S) EN EL CANON DE MULTIPLICIDAD: PROLIFERACIÓN DE POÉTICAS, EN EXPANSIÓN

Jorge Dubatti*

Seleccionamos, para esta antología de dramaturgia argentina, cuatro textos de alto valor teatral, estrenados en Buenos Aires en los últimos años: *Café irlandés*, de Eva Halac (Centro Cultural San Martín, 2014); *Cartas de la ausente*, de Ariel Barchilón (Teatro Nacional Cervantes, 2014); *Las lágrimas*, de Mariano Tenconi Blanco (Centro Cultural de la Cooperación, 2014); y *Clarividentes*, de Javier Daulte (Espacio Callejón, 2017). Textos que proponen poéticas diversas, sustentadas en concepciones singulares, que manifiestan la vigencia y la mayor expansión del canon de multiplicidad en la Postdictadura¹. Textos que, más allá del teatro, aportan territorios insoslayables a la literatura nacional. La dramaturgia argentina, en su conjunto, a través de los procesos históricos, y especialmente la de la Postdictadura, constituye un corpus patrimonial que dialoga, por relaciones y diferencias, con las otras formas discursivas de la literatura. Las “letras teatrales” despliegan un territorio de subjetivación (Guattari-Rolnik, 2015, pp. 43-50) relevante en la cultura argentina contemporánea. Acompañamos las piezas con breves introducciones, una a nuestro cargo y otras tres de investigadores invitados: Facundo Beret (UBA), Mariana Gardey (UNICEN) y Jimena Trombetta (CONICET).

En un estudio reciente publicado por la Universidad del Salvador, “Contemporaneidad y territorialidad: pensar el teatro de Buenos Aires en el siglo XXI” (Dubatti, 2017a, pp. 41-58), propusimos algunos lineamientos de análisis de la escena entre 2001 y 2015. Se puede establecer una periodización interna en los procesos de la Postdictadura, y advertir ciertas constantes e intensificaciones a través de las décadas. Ya en los primeros años, entre 1983 y 1990, se advierte en el teatro nacional el efecto —a nuestro juicio mal llamado “posmoderno”²— de la caída de los grandes discursos

* Crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro. Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: jorgeadubatti@hotmail.com.

Gramma, XXVIII, 58 (2017), pp. 7-19.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

1. Sobre los conceptos de Postdictadura y canon de multiplicidad, véase Dubatti, 2012, caps. VI y VII.

2. Creemos que debería hablarse de teatro de la Modernidad Crítica.

de representación y la proliferación de micropoéticas y micropolíticas. En los 90 el estallido se acentúa y va ampliando sus límites, como una suerte de “Big Bang” que marca la expansión del canon de multiplicidad. Aumenta el número de autores, y cada uno escribe siguiendo sus propios parámetros. Los años 2001-2017 marcan una ampliación cada vez mayor del arco de proliferación de poéticas: el paisaje teatral incrementa más aún la proliferación de mundos y poéticas ya característica de los años anteriores. En 2015 se estrenaron en Buenos Aires 2300 espectáculos, y, en 2016, otros 1800. Entre los estrenos figuran varios centenares de textos de autores nacionales.

En la Postdictadura, tanto en la dramaturgia como en la dirección, la actuación, el trabajo grupal, la escenografía y el diseño espacial, la música, el vestuario, etc., incluso en la actividad de los espectadores, en su forma de relacionarse con los acontecimientos escénicos, se produce un “gran estallido” poético, de dimensiones artísticas excepcionales. El teatro nacional se moleculariza, se produce un fenómeno histórico que hemos llamado de diversas maneras: desdelimitación, destotalización, canon de la multiplicidad, canon imposible (ya que en él no podrían estar representadas todas las expresiones micropoéticas y micropolíticas), conquista de la diversidad (Dubatti, 2002, 2003, 2011). Dejan de imponerse regulativamente los modelos de autoridad antes vigentes, se instala en la creación el “cada loco con su tema”. La desregulación es la norma del campo.

En dirección contraria a la creciente homogeneización globalizadora, cobran auge las poéticas elaboradas en coordenadas singulares, irrepetibles, únicas, de rasgos diferentes, que no responden a estándares prefijados ni a moldes de mercado, es decir, las micropoéticas. Se internacionaliza —paradójicamente— lo regional y lo local en las formas de producción, en los imaginarios, en los procedimientos. Ya no hay creadores “faro” teatrales internacionales de recurrencia unánime, como aquellos referentes a los que antes nadie podía ignorar y a los que se debía seguir según las tendencias hegemónicas: Henrik Ibsen, Luigi Pirandello, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Samuel Beckett, Arthur Miller... Ninguna micropoética es igual a la otra y hay que comprender a cada una en su singularidad: como esta antología lo demuestra, entender las claves de *Clarividentes*, de Javier Daulte, no sirve directamente para entender las de las obras de Ariel Barchilón, Eva Halac y Mariano Tenconi Blanco. Comparten sus diferencias. No se puede comprender a uno con los mismos parámetros que al otro: son ciertamente creaciones micropoéticas, productos de proyectos, subjetividades, deseos y circunstancias de producción singulares. Exigen evitar las generalidades y producir conocimiento sobre/desde lo particular, teniendo en cuenta, como dice Peter Brook en diálogo con su hijo, “el detalle del detalle del detalle” (2005), o lo que Nicolas Bourriaud llama el ejercicio de una actitud “radicante” (2009). Imponen al lector, al espectador, al crítico y al investigador operar como el “matemático loco” del que habla Beckett en la “Carta

de 1937 en alemán”: “Hagamos por lo tanto como ese matemático loco (?) que solía aplicar un principio de medición diferente en cada fase del cálculo” (2009, p. 58).

En escala, a manera de muestra, la presente antología pone en evidencia que hay ilimitados mundos poéticos, y su percepción depende de la mirada filosófica del pluralismo, aquella que “acentúa la diversidad de perspectivas que nos entrega nuestra experiencia del mundo, sin que se juzgue posible, conveniente o necesario, un procedimiento reductivo que reconduzca tal experiencia múltiple a una unidad más básica o fundamental” (Cabanchik, 2000, p. 100).

Barchilón, Daulte, Halac y Tenconi Blanco trabajan con procedimientos diferentes, no proponen los mismos imaginarios ni referentes, despliegan concepciones (de mundo, de arte, formas de comprender la función del teatro y el rol del creador) y vínculos diversos con el pasado teatral que no pueden homogeneizarse en una misma y única perspectiva. Justamente se trata de leer los trazos de esas diferencias.

En este contexto se clasifican las formas dramáticas de acuerdo a su relación con el acontecimiento teatral: hay una dramaturgia pre-escénica (escrita *a priori*, antes e independientemente de la escena); hay otra directamente escénica (que acontece en el escenario); hay otra post-escénica (que surge de la notación y transformación del texto escénico en otra clase de texto verbal). Se abandona la vieja definición reduccionista y excluyente de “texto literario para ser representado en escena” o la identificación del drama solo con el texto escrito y de estructura aristotélica, con la idea de contar una historia. Otro de los grandes logros de la Postdictadura es la consideración de la dramaturgia ya no solo como territorio literario (lo que antes se llamaba “literatura dramática”, eventualmente representable), sino como producción específica y diferenciable marcada por el hacer teatral, que surge del riñón mismo del acontecimiento escénico, de los cuerpos produciendo estructuras rítmicas y relatos de intensidades en el espacio.

Se suma a esto una multiplicación categorial por la consideración de la instancia de producción: dramaturgia de autor (o de gabinete), de adaptador o versionista, de actor, de director, de grupo o de equipo, de iluminador, etc. También se atienden rasgos discursivos vinculados a poéticas antes no reconocidas: dramaturgias del relato, del circo, del teatro comunitario, de la “escena muda”, del *kamishibai* (teatro de papel), del movimiento y la danza, de teatro de calle, de *clown*, dramaturgias performativas, biodramáticas, de no-ficción, nuevo teatro documental, escena neotecnológica (con relevante presencia de la tecnología en la escenotecnia), de *stand up*, de títeres u objetos, de teatro musical, de teatro infantil, de “impro”, etc. Ya no se habla solo de puesta en escena de estas dramaturgias, sino también de escritura escénica y de reescritura³.

La dramaturgia ya no se hace solo con modelos teatrales: se inspira en el cine, la

3. Para ampliar estas nociones, véase Dubatti, 2013, pp. 31-66.

plástica, la música, la ciencia, la matemática, la lógica, la física cuántica, los manuales de buenas costumbres, los museos, la historieta, la fotografía... La creación dramática se rige por nuevas cartografías del deseo, funda micropolíticas, es decir, territorios de subjetividad alternativa a los grandes discursos de representación. El teatro se transforma radicalmente en una forma de vivir, en una biopolítica, en un medio de construcción de la realidad y subjetivación del mundo más que en una representación especular y objetiva de la realidad.

La imagen que resulta de la distribución cartográfica de las poéticas ya no es piramidal ni jerárquica, sino horizontal y comunitaria: a manera de islotes en red, las distintas micropoéticas y micropolíticas conviven en el mismo nivel. La proliferación de mundos poéticos genera la ilusión de que es posible cualquier tipo de expresión, formas híbridas y liminales, transversalidad con otros campos artísticos y extra-artísticos (Dubatti, 2017b). No hay líneas internas que se sigan orgánicamente, sino más bien molecularización y red de vínculos que conectan los “fragmentos” incontables del campo teatral estallado.

Por otra parte, en la Postdictadura la dramaturgia empieza a enseñarse sistemáticamente en espacios institucionales terciarios o universitarios, de grado y posgrado, y proliferan los talleres, los concursos, los encuentros y festivales. Se multiplican también las ediciones en libros y revistas, en papel y formato digital.

Esta nueva situación del funcionamiento de los campos teatrales en la Argentina, nueva también en la historia del teatro occidental a partir de la posguerra de 1945, adelgaza paradójicamente la percepción de novedad y originalidad. Lo nuevo parece definirse como aquello que es necesario o inexorable para las búsquedas de expresión en cada proyecto anclado históricamente en una nueva estructura de subjetividad, experimentación y coordenadas de trabajo. De esta manera, los campos teatrales se han complejizado. La diversidad asiste también a las trayectorias internas de los artistas que, aunque manifiestan líneas de continuidad de una obra a otra, han acentuado su dinámica de metamorfosis.

Este nuevo funcionamiento del campo teatral ha generado cambios en la crítica y en la expectación. Se ha construido un espectador-modelo abierto a la diversidad, dotado necesariamente de las competencias de la amigabilidad, el dialogismo, la disponibilidad y el compañerismo frente a la multiplicidad de expresiones y concepciones que se despliegan ante sus ojos. Un espectador pluralista, “politeísta”, que puede relacionarse con distintas concepciones de teatro. El canon imposible exige, en los críticos profesionales, un reposicionamiento de sus prácticas respecto del pasado. En cuanto al crítico especializado, ha desaparecido la figura del “experto” que puede ver “todo” o que puede filiar las manifestaciones escénicas a tendencias binarias *a priori*.

Detengámonos en los trazos de la diferencia. Incluyamos además referencias a las

respectivas puestas en escena. Para nuestro análisis de *Clarividentes*, valiosa creación de Javier Daulte, remitimos al prólogo incluido en el presente volumen. Baste decir que definimos su poética como topológica, por su singularidad estructural, hito de experimentalismo e innovación.

Tras su aclamada presentación en la Sala Orestes Caviglia del Teatro Nacional Cervantes, *Cartas de la ausente*, de Ariel Barchilón, con dirección de Mónica Viñao, realizó una gira nacional por Córdoba, Morón, San Martín, Moreno, Puerto Madryn y Trelew. Hay que celebrar que el Teatro Nacional Cervantes diseñe estas giras, verdadera concreción de una política teatral federal, ya que permiten la proyección del teatro de Buenos Aires hacia las provincias y forman parte de un plan mayor de conexiones dentro de un país teatral de cartografía multipolar tan rica. En *Cartas de la ausente*, Barchilón despliega la situación del primer encuentro cara a cara, convivial, hacia 1930, de doña Elvirita —una viuda ya entrada en años— y Rufino —quien ha pasado su juventud encerrado en el Penal de Ushuaia, durante dos décadas, cumpliendo su condena de asesino a sueldo—. El vínculo entre ambos ha sido hasta entonces a través de cartas, forma de comunicación que les ha permitido la multiplicación de identidades imaginarias y la confluencia de, al menos, tres esquemas de relaciones triangulares (Elvirita-Luli-Rufino, Libertario-Luli-Rufino, Libertario-Rufino-Elvirita), en los que se combinan subterráneamente las referencias literarias al drama *Cyano de Bergerac*, de Edmond Rostand, a la *nouvelle Aura*, de Carlos Fuentes, y al cuento “Emma Zunz”, de Jorge Luis Borges.

El principio estructurante de *Cartas de la ausente* es un largo encuentro personal (retomando el término del crítico británico Eric Bentley en *La vida del drama*, 1982) en la galería y el patio de una antigua casa de barrio (sutilmente des-realizada por la escenografía de Graciela Galán y la iluminación de Jorge Pastorino). Por dicho encuentro —que va construyendo la gradación de conflicto de la relación en casi una única situación *in crescendo*, pero a través de diversos estados y acciones internas—, Elvirita y Rufino acabarán transformados: en la relación podrán confesarse ciertas verdades, que la escritura de las cartas permitía ocultar y postergar. El final, parcialmente abierto, se complementaba y prolongaba sugerentemente en la imagen del programa de mano (diseñado por Verónica Duh y Ana Dulce Collados), que evoca ambiguamente las antiguas fotos de casamiento. Hay en el universo de *Cartas de la ausente* un deliberado trabajo con los matices de lo “retro”, con el encanto “vintage”, una poesía de lo viejo que contrasta deliberadamente con el vértigo y el estrépito del mundo actual.

En esta trama de aparente sencillez se encarnan diversas problemáticas de fuerte interés, cuya potencia multiplica la puesta de Mónica Viñao. Con un trabajo actoral memorable, Daniel Fanego estuvo a cargo del personaje de Elvirita, y esto disparaba la situación hacia direcciones diversas. Fanego evitaba sutilmente el peligro de la carica-

tura o de producir una comicidad involuntaria, seguramente lo guiaba internamente el homenaje a algún “modelo vivo” que conoció en el pasado y hacia el que guarda entrañable respeto. Por un lado, siguiendo la tradición ancestral del *cross-acting* y el *cross-dressing* (como a las mujeres les estaba prohibido actuar, los personajes femeninos eran asumidos por varones), obligaba al espectador a recordar todo el tiempo la convención teatral, tallaba nuevos planos de representación dentro de la representación y llamaba la atención sobre el trabajo del actor (insistimos, realmente magnífico en el caso de Fanego). Recordaba el rechazo que producía, en la Iglesia y los sectores más conservadores, la “feminización” del hombre vestido de mujer (hoy tan frecuente en la escena argentina). Por otro, cruzaba tiempos históricos y culturales para contrastarlos y así revelarlos en su diferencia: estallaba el personaje de otra época (la mujer “decorosa” anterior a la popularización del psicoanálisis y a la modernización sexual de los sesenta) con la múltiple diversidad de género del presente (donde en Facebook se puede optar entre 53 alternativas de género). Hacía, literalmente, más “fea” a Elvirita (el dato es importante, porque esa fealdad se oponía al retrato idealizado de la Luli de las cartas en la imaginación de Rufino y Libertario). Además, otorgaba al personaje mayor complejidad, extrañamiento (por ejemplo, cuando lee los versos de Libertario, Elvirita lo hace con la voz plenamente masculina de Fanego) y, a la par, universalidad.

El otro gran tema es el de la relación entre escritura y cuerpo. En las cartas, la escritura es una tecnología que, más allá de la dimensión aurática inscrita en el trazo de la grafía manuscrita, permite sustraer el cuerpo material, ocultarlo en la sustitución de la letra. En la escritura de las cartas, el cuerpo de Elvirita puede ser el de Luli. En el encuentro territorial en la casa, cuerpo a cuerpo, no. En las cartas la grafía manuscrita de Libertario puede ocultar el analfabetismo de Rufino (personaje muy bien elaborado, aunque de menor lucimiento, por Vando Villamil). En el convivio, cuando hay que leer frente al otro, no. Si la experiencia tecnovivial de las cartas le permite a Elvirita ocultar su cuerpo, en el convivio que narra la obra, el cuerpo material es el que habla, justamente el cuerpo que se abraza al otro cuerpo en el baile final, como adelanto de otros roces y contactos. El tecnovivio de la escritura favorece la idealización, el soñar despierto, el “amor al amor”, como lo llama Barchilón en el programa; el convivio cara a cara solo admite un amor de cuerpos presentes. Pura manifestación tanto de la realidad como de lo real. La pieza celebra los cuerpos presentes, y vuelve así a referir al teatro: justamente el convivio, la reunión de cuerpos presentes de artistas, técnicos y espectadores, es el fundamento del teatro.

Una última inscripción: la de la ausencia que el título nombra. ¿Quién es “la ausente”? Sin duda, en un primer plano, es Luli, la supuesta joven muerta. Pero también la ausente es, por necesidad, cualquier figura lo suficientemente lejana como para favorecer la ensoñación y el idealismo del “amor al amor”. Pero volvemos, nuevamente, a

la naturaleza del teatro, sobre el que parece hablar todo el tiempo *Cartas de la ausente*: acontecimiento de presencia de los actores y ausencia de los personajes. ¿Qué mejor manera de expresar la ausencia de Elvirita que poner en presencia el cuerpo de Fanego? Lo dice el gran director mexicano Luis de Tavira de manera precisa: “El escenario es el lugar donde todo lo que es, siempre es otra cosa. El teatro es un mirador donde todo lo que es puede aparecer, pero sólo se reconoce cuando desaparece” (2003, p. 15). La ausente es Elvirita y, por extensión, todo personaje, y en círculo aún más amplio, la ficción, que acontece no en la escena, sino en nuestra imaginación.

Coherentemente con su planteo temático, la poética de *Café irlandés*, de Eva Halc, propone un juego de apariencias y realidad que atrapa al espectador con excelencia teatral y narrativa, y lo sumerge (y deja) en un revelador estado de reflexión. Porque tras su apariencia de “teatro histórico” (sobre el episodio-fuente del secuestro del cadáver de Eva Perón, que detona en 1961 la investigación periodística de los jóvenes Rodolfo Walsh y Tomás Eloy Martínez, quienes más tarde escribirán sobre el hecho el cuento “Esa mujer” y la novela *Santa Evita*), y tras su apariencia de “policial negro” (pregnante combinación de la historia de un crimen —político— con la historia de una investigación que busca, sin éxito, desentrañar ese crimen poniendo en peligro a los investigadores), *Café irlandés* es, en realidad, una obra filosófica. Pensamiento y política van aquí de la mano, porque la preocupación central que encarna *Café irlandés* radica en iluminar la tensión entre realidad y ficción, entre historia y mito, entre verdad mentirosa y mentira verdadera, como materias presentes en el espesor de nuestra existencia cotidiana y en la construcción de nuestras representaciones sobre el pasado. Metáfora de un problema sistémico del presente mundial, consecuencia del neoliberalismo: la realidad usurpada por la mediaticidad, la sociedad transteatralizada, los comportamientos humanos determinados por la consumición televisiva de la publicidad y los noticieros operadores de las corporaciones.

Café irlandés funciona como un observatorio del ser o no ser de la realidad y de nuestras existencias. Hemos encontrado este mismo eje temático, con variaciones, en otros muchos espectáculos del teatro argentino actual: *Ad óptico*, de Javier Daulte; *Todo y Apátrida*, de Rafael Spregelburd; *Fauna*, de Romina Paula; *Mi vida después* y *Melancolía y manifestaciones*, de Lola Arias; *Cineastas*, de Mariano Pensotti, también son miradores ontológicos. Lo invariante evidencia una preocupación recurrente y compartida, que ha transformado el teatro en un lugar de revelación del espesor complejo del ser: un teatro que problematiza y muestra la complejidad del acontecimiento de lo que llamamos “realidad”, amasada con rumores, creencias y adhesiones irracionales, ficciones y mitos, lagunas y ocultamientos, enorme desinformación, más cercana a la narración ficticia que a la supuesta “verdad” empírica comprobable. Materia híbrida que el buen periodismo desenmascara y que acaba coronándose en la verdad de la

literatura, en un cuento magistral de Walsh y en una gran novela de Martínez. Parece que el teatro, y el arte en general, cumplen hoy una función política de reconstitución y comprensión de la realidad, y nos relacionamos con el arte para confrontarlo con la existencia cotidiana y construir a través de él el sentido que la realidad mediatizada se empeña en disolver (expresión que alguna vez escuchamos decir a Rafael Spregelburd). Por eso, creemos, hoy abundan, además, los espectáculos que, como *Café irlandés*, tematizan las relaciones entre el arte y la vida, y, en particular, la vida y las miradas de los artistas (escritores, músicos, plásticos, cineastas, teatristas). Algunos casos en la cartelera reciente: *Amadeus* (sobre Mozart y Salieri), *33 variaciones* (sobre Beethoven), *Manzi, la vida en orsái* (sobre el gran Homero), *Red* (sobre Mark Rothko), *Al final del arco iris* (sobre Judy Garland), *Noches romanas* (sobre Ana Magnani y Tennessee Williams) y muchos otros.

En *Café irlandés*, a decir verdad, los artistas convocados son tres: la actriz Eva Perón (quien sin duda se valió de su dominio de la teatralidad como magnífica herramienta para multiplicar la potencia de su carrera política, tan breve como brillante, y para construir mito y épica) y los jóvenes periodistas-narradores Walsh y Martínez, de 34 y 27 años. Ambos buscan información sobre el destino del cadáver de Eva Perón para escribir una nota que esperan vender a buen precio a *Paris Match*. Acierta Eva Halac al desolemnizar a Walsh y Martínez, a quienes se muestra (especialmente al segundo) en la franqueza e informalidad de su relación de amistad, sin eufemismos y con algunos rasgos “políticamente incorrectos”.

Averiguar quién tiene el cadáver de Eva y dónde está escondido detona la observación del mencionado espesor complejo, las tensiones entre realidad y ficción, entre posibilidad e imposibilidad de conocer, entre datos certeros, falsos y carencia de información, entre acuerdos, presiones y violencia política. Así, la investigación se amasa entre la verdad de la historia y la verdad de la ficción, entre la verificación documental y la invención. “Te va a ir bien —le dice Walsh a Martínez cuando sale a la busca de información—. Y si te va mal siempre te queda la novela”. La expresión “novela” adquiere aquí un valor múltiple: proyecta hacia el futuro la escritura de *Santa Evita* y sintetiza el ejercicio del “novelar”, es decir, de ejercitar una crónica ficcionalizante, de invención fantasmiosa. Justamente la década del sesenta se plantea como el momento de afirmación productiva del borramiento de límites entre periodismo y literatura, ya sea a través de la *non-fiction* (*A sangre fría*, de Truman Capote) o del “nuevo periodismo” (en Estados Unidos, a lo Tom Wolfe y Gay Talese, y en la Argentina, a lo Walsh y a lo Jacobo Timerman en *Primera Plana*). “Novelar” es, finalmente, lo que hace la misma Eva Halac. Después de todo, su obra no es más, y nada menos, que eso: literatura, teatro.

La complejidad de la realidad llega a su ápice en una escena íntima entre el Coronel y su esposa, acaso la situación más misteriosa de *Café irlandés* y que abre una línea de

fuga potentísima: el Coronel le pide a su esposa que vuelva a representar a Eva. Momento de síntesis de sentido, de multiplicación casi metafísica. Uno siente que quien logre interpretar todo lo que hay en esa escena podrá asomarse a una comprensión de la Argentina.

Este “triunfo” final del arte sobre la realidad, esta capacidad del arte de transformarse en enunciación metafísica de la realidad, no podría haberse sostenido como tal sin los excelentes trabajos de los actores Guillermo Pfening (Walsh), Michel Noher (Martínez), Guillermo Aragonés (el Coronel) y María Ucedo (la esposa). De ese triunfo habla también la magnífica (como siempre) escenografía de Micaela Sleigh, que ubicaba la acción en una sala de cine estallada, con butacas de hileras rotas, escenario y pantalla de proyección, que componían, subliminalmente, una gran máquina de escribir, con teclas (las butacas), rodillo (el escenario elevado) y papel (la pantalla): la máquina de Walsh y Martínez, la de Eva Halac. *Café irlandés* es un texto inteligente que, como todo el mejor teatro, invita a pensar grandes cuestiones acuciantes, más allá de la superficie de su relato y sus personajes.

Justamente, no hay forma de comenzar las reflexiones sobre *Las lágrimas* sino formulando un conjunto de preguntas apremiantes para el teatro argentino actual. ¿Cómo representar en escena el dolor de la Postdictadura? ¿Cómo construir hoy una poética teatral que dé cuenta del horror? ¿La elección de los procedimientos artísticos —con los que están compuestas las obras— encierra un sentido político y ético? ¿Hay alguno de esos procedimientos contraindicado, irreverente, ambiguo, del que el teatro anterior aconseje no valerse? ¿Cómo lograr que esas elecciones estéticas sean hoy un renovado homenaje a los muertos y, especialmente, a los desaparecidos, un homenaje que transforme su memoria proyectándola como legado y energía política hacia el futuro?

Los interrogantes se encadenan, llevan unos a otros, se implican y multiplican: ¿Existe hoy una crisis de la representación, o mejor dicho, una crisis de la construcción poética que afecta específicamente a esa voluntad de “poner en teatro” el dolor? ¿Con qué formas es posible comunicar teatralmente un acto de la memoria para activar la memoria de los espectadores? ¿Cómo se relaciona la poética de un espectáculo, con reglas propias, internas, con los referentes externos de la sociedad, de la historia? En suma, ¿cómo habla la poética teatral sobre el mundo que está fuera del teatro?

Estas son algunas de las preguntas que están en la génesis de *Las lágrimas*, dramaturgia y espectáculo eminentemente conceptuales de Mariano Tenconi Blanco. A diferencia de sus obras anteriores (*Quiero decir te amo*, *La fiera*, entre otras), en *Las lágrimas* está presente más que nunca la sensación de que cada escena, cada gesto, cada resolución están sostenidos por una red de ideas y tomas de posición frente a los interrogantes que enunciamos. La presencia, a la vez visible e invisible, leve y saturada, de esta red conceptual en la que Tenconi ha reflexionado durante años otorga a *Las*

lágrimas un efecto de extrañamiento, que sin duda es uno de sus principales encantos estéticos. Se percibe nítidamente un “teatro experimental”, un “teatro laboratorio”, que quiere encarnar esas ideas en formas. Sabemos que *Las lágrimas* llevó muchos años de investigación, porque esto se desprende del complejo trabajo final (el laborioso resultado escénico, impecable, magníficamente interpretado por Ingrid Pelicori, Violeta Urizberea, Iride Mockert, Martín Urbaneja y Fabio Aste, junto con músico Ian Shifres), del fechado de la obra (que en el cierre detalla las siete reescrituras, de la “1ª versión: marzo-agosto de 2009” a la “7ª versión: febrero-agosto 2014”), de los agradecimientos a los actores (que seguramente aceptaron colaborar en una búsqueda con sus múltiples laberintos), y porque esto se refleja, además, en un brillante texto teórico escrito por Tenconi: “*Las lágrimas*, un manual”⁴, que explicita la red conceptual.

Tenconi cuenta en *Las lágrimas* una historia de identidades robadas, de violencia, genocidio, miedo y castigo, pero que, por su tratamiento lúdico y cómico, no parece en primera instancia estar hablando del horror. Inexorablemente, *Las lágrimas* grita el horror, lo transparenta por debajo de las apariencias bizarras. Y ese dolor, que se abre camino contra toda resistencia o desvío de la representación, se descubre así multiplicado. Tenconi toma la idea de que en la Postdictadura, como consecuencia del quiebre inconmensurable que produjo la Dictadura, el dolor y el horror siguen aconteciendo, y por lo tanto, se quiera o no, fatalmente, el teatro reaviva la memoria, reabre de todas formas la herida que no cicatriza. La idea no es nueva, es el principio que ya hemos destacado con el concepto de “teatro de los muertos”: todo en el teatro evoca, directa o indirectamente, la espectralidad de los que ya no están, y especialmente del trauma que implican las muertes sin duelo, la tragedia (Dubatti, 2014).

Pero si los ausentes se hacen presentes inexorablemente en la escena de la memoria, todas las poéticas pueden contribuir a esa vitalidad simbólica. Aquí aparece la originalidad de Tenconi: hace de esta idea una herramienta para cuestionar radicalmente el realismo. La representación ya no puede ser realista, porque, desde una mirada actual, el realismo es poética apropiada por el capitalismo en la industria del espectáculo, devenida en “realismo mediático”, producto de la televisión manejada monopólicamente por los tanques del neoliberalismo, que ha anestesiado el realismo de ficción en una deriva falsamente costumbrista y que oculta, bajo el supuesto “realismo” de noticieros, entrevistadores y columnistas, la labor de operadores políticos al servicio de los intereses de una minoría. Tenconi rechaza y desplaza el realismo apropiado mediáticamente como expresión de la “verdad”, ese paradójico “realismo” sin realidad, y reivindica, para la poética de *Las lágrimas*, otros “géneros” no realistas que, gracias a sus convenciones incluso estereotipadas, triviales o burdas, ponen en evidencia un camino

4. Texto inédito, facilitado por el autor y disponible en nuestro archivo.

estético contrario al ilusionismo realista, hacen presente el dolor con mayor potencia y sacuden de toda previsibilidad al espectador que espera realismo. Tenconi mezcla en *Las lágrimas* otras formas discursivas de la televisión (la telenovela, el melodrama, la tira publicitaria, el musical), junto con formas de comicidad bizarra, con una inflexión lúdica de convención consciente, entre el respeto a los géneros, la parodia y el pastiche que desemboca en una crítica feroz al realismo televisivo, porque desnuda a la televisión como artificio y construcción. Un recurso homeopático: valerse de la televisión no realista para atacar el realismo de la televisión.

¿Todo esto para qué? Para celebración de los muertos y transformación de su legado. Citemos un fragmento de su “manual” inédito: “Profanar la estética es volver a pensar los 70. La militancia, la lucha armada, los sueños. ¿Tenemos sueños ahora? ¿Queremos cambiar el mundo? ¿Queremos hacer la Revolución? ¿Qué Revolución? [...] La forma es el contenido: si el sueño de los militantes asesinados en los 70 era cambiar este sistema, cambiar la realidad, sería un error entonces tomar como punto de partida una forma de expresión que tiene a ‘la realidad’ como materia prima”.

Creemos que *Las lágrimas* se introduce en una senda ya abierta por espectáculos anteriores del teatro argentino (incluso muchos de la programación de Teatroxlaidentidad, que, a través de los años, fue abandonando un registro más conservador del realismo y ampliando el espectro de poéticas de representación). El mérito de Tenconi no radica tanto en iniciar un camino, sino en ensancharlo con potencia artística, intelectual e ideológica poco común. Retoma así para el teatro la consigna cortazariana de “la revolución de la literatura”, confrontada a una “literatura de la revolución”. Retomemos entonces una de las preguntas iniciales: ¿cómo habla la poética teatral sobre el mundo que está fuera del teatro? Contesta Tenconi: volviendo a producir una revolución alegre en el seno mismo de sus sistemas de representación.

Dramaturgia topológica en *Clarividentes*, de Daulte; observatorio ontológico en *Café irlandés*, de Halac; juegos de ausencia y metateatro, convivio y tecnovivio en *Cartas de la ausente*, de Barchilón; búsqueda de otros procedimientos poéticos para la representación del horror, en *Las lágrimas*, de Tenconi Blanco. Pluralismo de mundos diversos. Esperamos que el lector de *Gramma* pueda disfrutar de esta multiplicidad como un tesoro cultural⁵.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beckett, S. (2009). Carta de 1937 en alemán. En *Disjecta* (pp. 55-58). Valencia: Pre-textos.
- Bentley, E. (1982). *La vida del drama*. Barcelona: Paidós.

5. Tesoro incalculable que nos lleva a pensar la Postdictadura como auténtica “Época de Oro” del teatro argentino. Véase Dubatti, 2010, pp. 403-428.

- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Brook, P. & Brook, S. (2005). *Brook par Brook. Portrait intime*. París: Arte Vidéo et Ministère des Affaires Étrangères.
- Cabanchik, S. (2000). *Introducciones a la Filosofía*. Barcelona: Gedisa y Universidad de Buenos Aires.
- Dubatti, J. (Coord.). (2002). *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- Dubatti, J. (Coord.). (2003). *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- Dubatti, J. (2010). Das Theater in der Postdiktatur (1983-2009): “Goldenes Zeitalter”, Enttotalisierung und Subjektivität. En Birle, P.; Bodemer, K. & Pagni, A. (Coords.). *Argentinien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur* (pp. 403-428). Frankfurt: Vervuert, 504 S., Bibliotheca Ibero-Americana, 136.
- Dubatti, J. (Coord.). (2011). *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- Dubatti, J. (2013). Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral: cambios en los conceptos de drama, dramaturgia, texto dramático, poética dramática y notación dramática. En Figueroa Acevedo, C. & Quintana Fuentealba, A. (Comps.). *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual* (pp. 31-66). Valparaíso, Chile: Universidad de Valparaíso, Facultad de Arquitectura, Carrera de Teatro.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2015). La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas. En Alberto Quevedo, L. (Comp.). *La cultura argentina hoy. Tendencias!* (pp. 151-196). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores y Fundación OSDE.
- Dubatti, J. (2017a). Contemporaneidad y territorialidad: pensar el teatro de Buenos Aires en el siglo XXI. En Crespo Buiturón, M. (Ed.) & Cárcano, E. (Ed. asist.). *Escrituras híbridas en la Argentina: Abordajes actuales de la Teoría y la Crítica Literarias* (pp. 41-58). Buenos Aires: Universidad del Salvador.
- Dubatti, J. (2017b). *Teatro-matriz, teatro liminal. Nuevas perspectivas en Filosofía del Teatro*. México: Editorial Paso de Gato. Col. Cuaderno de Ensayo Teatral, 37.
- Guattari, F. & Rolnik, S. (2015). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. La Habana: Fondo Editorial de Casa de las Américas.

Tavira, L. de (2003). *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. México: El Milagro.