

BOLETIM DE PESQUISA NELIC

Vº 11 - Nº 16

2011.1

*Artigos*

**TENSIONES DRAMATÚRGICAS EN EL ESPACIO TEATRAL  
ARGENTINO ENTRE LOS SIGLOS XX Y XXI**

Marcela Arpes

*Lo efímero del teatro no consiste directamente  
en que una representación comienza, se acaba,  
y no deja al fin más que huellas oscuras.  
Consiste ante todo en que él es esto:  
una idea eterna incompleta  
en la prueba instantánea de su acabamiento*

Alan Badiou

Cuando en 1995 asistí al espectáculo *Máquina Hamlet* sobre el texto de Heiner Müller, *Hamlet machine* a cargo de el grupo de teatro El periférico de objetos<sup>1</sup> y, esa misma noche, caminé las calles que me separaban del teatro El Callejón de los Deseos hasta el teatro Babilonia para ver *Rojos Globos Rojos* de Eduardo Pavlovsky<sup>2</sup> advertí que estaba frente a un

---

<sup>1</sup> *Máquina Hamlet*, de Heiner Müller. Por el Periférico de Objetos. Puesta en escena y dirección: Daniel Veronese, Emilio García Wehbi, Ana Alvarado. Actores/Manipuladores: Román Lamas, Alejandro Tantanián, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi. Teatro El Callejón de los Deseos.

<sup>2</sup> Estrenada en Buenos Aires en el Teatro Babilonia en agosto de 1994. Elenco: Eduardo Pavlovsky / Susana Evans / Elvira Onetto Dirección: Javier Margulis / Rubens Correa Escenografía y vestuario: Alberto Negrún Música original: Martín Pavlovsky Asistente de Dirección: Julio Cardozo

teatro que planteaba cambios radicales en cuanto a las formas y funciones de la construcción artística. En principio, se presentaban como un espacio de experimentación que alteraban las relaciones habituales entre obra/espectador, alentando una teatralidad alternativa a través del uso de materiales innovadores, lo que generaba una acción política en la escena desvinculada de pretensiones doctrinarias.

Un teatro que potenciaba fenomenalmente las significaciones, conmovía de una manera impactante la subjetividad y exponía estrategias de ficcionalización del presente que se constituían en las señales emergentes de modos de representación muy actuales que excedían al teatro o, mejor, que el teatro compartía con las demás producciones culturales de su momento y que indicaban modelos a futuro.

Ahora, pasadas ya más de una década y luego de las variadas perspectivas teóricas y críticas que intentaron e intentan ponerle nombre y describir esas situaciones artísticas, emergentes en su momento, podemos arribar a etiquetas más o menos sólidas que adscriben ese teatro a formas del nuevo teatro contemporáneo o al denominado *teatro posmoderno*. El presente trabajo intenta responder algunos de los interrogantes acerca de qué es lo que estaba

puesto en juego en ese teatro conmovedor e inusual que ha guiado la producción posterior hasta convertirla en modelo. Para ello, quisiera también brevemente analizar, desde la vivencia autobiográfica, dos de las claves, no las únicas, del proceso de institucionalización de este teatro ya referente de la práctica actual.

#### **a) De los textos y el mercado editorial**

El primer obstáculo para el comienzo de la investigación fue la ausencia del material: los textos no estaban disponibles, las obras tampoco y ningún registro, más allá del que los hacedores de ese teatro pudieran aportar desde la propia experiencia del relato autobiográfico. Ese fue el inicio: una biblioteca virtual enviada por los autores de una dramaturgia que se estaba escribiendo mientras se pretendía convertirla en objeto de interrogación crítica. El dato evidente de superación de aquella situación muy primitiva para la tarea propuesta es que el mercado editorial se ha hecho cargo de la difusión de las obras muchas veces anotadas, prologadas y comentadas críticamente por los propios escritores. El mercado editorial empezó a convertir a la escritura para el

teatro en material vendible con un potencial valor de legibilidad. Así, hoy la industria editorial en Argentina nos ofrece la dramaturgia en colecciones específicas de teatro siguiendo la lógica del mercado de la literatura en general. Ediciones por autor con prólogos y ensayos críticos; antologías de eventos teatrales como los festivales internacionales, publicaciones siguiendo criterios de novedad o generación, publicaciones institucionalizadas a partir de los organismos estatales encargados de la gestión del teatro nacional como el Instituto Nacional del Teatro y hasta una Feria del Libro de Teatro son algunas de las modalidades con que el mercado organiza el consumo pero también da a conocer.

La editorialización de la dramaturgia como hecho de mercado se vincula menos con la idea de leerla como literatura que con la de ser una instancia más del acontecimiento teatral, operación de circulación fundamental en la difusión de la obra de los autores que, sin embargo, no deja de entrar en conflicto con los esquemas y protocolos - dentro de los estudios teatrales- del afán hacia la desliteraturización y des-textualización del teatro. Tener a la mano los textos con las obras de un teatro que, por un lado,

reposiciona el rol del dramaturgo como parte de un linaje literario al situarlo como escritor-ensayista y, por otro, impugna la relevancia de la textualidad es paradójico pero no por ello deja de constituirse en un gesto auspicioso para la práctica de la investigación sobre todo si los textos adquieren en nuestros trazados metodológicos el valor de *archivo* tal como lo entiende la política desconstruccionista derridiana<sup>3</sup> porque la textualidad así disponible en las variadas formas que ofrece el mercado editorial, adquiere de pronto un lugar, una *residencia*, un *abrigo* como un modo de *domiciliación* (Derrida 1994:3) disponible para la autoridad y para la memoria. De pronto, las obras y todas las interpretaciones posibles sobre ellas hallaron un asiento frente a la fáctica aseveración de la volatilidad del texto dramático y de su función subsidiaria en el acontecimiento teatral actual, hallaron un espacio de institucionalización y de *consignación* (Derrida, 1994:5) de la palabra dramática. Ahora bien, esa *reunión* o encuentro de signos (*con-signere*) que puede

<sup>3</sup> El concepto de archivo está diseminado en toda la obra de Derrida pero estoy refiriéndome específicamente al texto *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, conferencia pronunciada en Londres en 1994 en el marco del coloquio internacional titulado: *Memory: the question of Archives*, Traducción al español de Paco Vidarte, edición digital en *Derrida en castellano*.

asociarse a la editorialización como modo archivístico ¿qué valor presupone? ¿en qué beneficia al teatro, un arte del presente absoluto?

En primer lugar, presupone la perennidad y la captura de un acto, la escritura, que sólo encuentra su razón en la representación fugaz. Y allí entonces, estaríamos considerando ese corpus con un valor *archivístico arcóntico* (Derrida, 1994:4) en la intención de la preservación de un material como posibilidad en el futuro de cierta perdurabilidad del pasado, la dramaturgia como memoria institucionalizada. Pero podríamos cambiar la perspectiva y considerar que esta domiciliación textual, además de ser un *aval de porvenir* se dispone a su destrucción, es decir, destrucción de la palabra o del signo reunido en la tarea del interpretante. Así, el archivo en el que podrían configurarse los textos dramáticos reunidos en políticas de institucionalización editorial albergan ese paradójico suceso o impulso de preservación y destrucción que Derrida define como condición: *el mal de archivo*. Es decir, el poder instituyente y conservador como potencia simultánea que simbólicamente asume el archivo como su mal o su violencia ya que hace disponible un sentido donado para el que tiene la autoridad hermenéutica de interpretarlo.

Pero, por otra parte, “la consignación de un sentido” revela también lo que se ha perdido, lo que no ha sido considerado archivable. Entonces, la institucionalización de la dramaturgia a través de su circulación editorial instituye un modo de ser de la letra, una ley textual que la pone en guardia o en reserva y, a la vez, la sitúa en un lugar de apertura y libertad para el trabajo que se haga con ella en las lecturas y puestas en escenas del futuro.

#### **b) De la crítica académica como instancia de institucionalización del saber teatral**

Las propuestas de formalización de investigaciones sobre el teatro, es decir, las operaciones de institucionalización de políticas de investigación y formación académicas, se van consolidando cada vez más. Congresos específicos, tesis de grado y posgrado, revistas especializadas, artículos en revistas académicas, foros de discusión, se constituyen en instancias para la reflexión conciente de la tarea de creación e investigación. El desafío que imponen estas políticas de institucionalización de la

investigación<sup>4</sup> deberían superar respuestas de tipo segregacionista ya sea de campos, saberes, territorios dominantes y subalternos y sus sujetos enunciadores. Las instituciones o mejor, la institucionalización de la política de creación e investigación teatral que no es otra cosa que la definición de comunidades de práctica, podrían asumir un uso deseable de su praxis que aliente a *des-leer* (Gerbaudo, A, 2007: 384) como práctica situada, ya sea dentro de la misma creación y experimentación teatral o dentro de los intentos hermenéuticos sobre ella. Es decir, el desafío no es la de(s)institucionalización sino más bien, una institucionalización que intervenga para mostrar las fracturas de los discursos (estéticos y teórico-críticos) en apariencia homogéneos, hallar los puntos ciegos o de fuga de las lecturas prestigiosas y aceptadas además de propiciar un intercambio solidario entre las comunidades de prácticas, no desde el supuesto ingenuo de ausencia del poder que tales prácticas conllevan, sino desde la puesta en acto de un poder

---

<sup>4</sup> Un panorama del proceso de institucionalización de la investigación durante los años '90 puede verse en Martínez Landa, L y Salzman, I (2000) "Breve panorama de la investigación teatral en Buenos Aires del 90" en Pelletieri, O (2000) *Teatro Argentino del 2000*, Buenos Aires, Galerna (129-136).

cuya primera intervención no sea la de verificar la necesaria tarjeta identitaria como garantía de pertenencia al grupo.

La teoría teatral desprendida de la ciencia literaria, puede registrarse desde mediados de 1970 a partir de diversas corrientes teóricas: el estructuralismo, la semiótica, la semiótica de la cultura y la teoría de la recepción (Kowsan 1975; Pavis, 1976, 1982; Ubersfeld 1977; De Marinis 1982, Fischer Lichte 1983, Fernando de Toro 1987, Pelletieri 1984, 1990). Desde la segunda mitad de los años '80, se han incorporado nuevos esquemas y metodologías provenientes de los campos del saber histórico, del postestructuralismo, de la filosofía postmoderna (Pavis 1998; Pelletieri 1999, 2000, 2004; Carlson, 2001; De Toro A 2001, 2004, 2006; Féral 2004; Caballero 2007; Dubatti, 1999, 2002, 2003, 2005, 2007, 2008, 2009a, 2009b).

Es importante señalar que esta recuperación del autor para el teatro a partir de los '90 reencauzando lo verbal junto con lo no verbal, se inscribe también dentro de los debates actuales en consonancia con la superación mercantilista del concepto de muerte del autor. Es decir, nos interesa esa figura, autor, en su doble vertiente de análisis, la que instaura la palabra en la escena como operación emergente hacia

finis de los 1980, el autor dentro de la dinámica de renovación en el campo teatral y, la que en esta primera década del siglo XXI supera lo específicamente teatral para sintonizar con los debates entorno a la vivencia ya de una posmodernidad y en tal sentido la revivificación de tal figura. Que la palabra retorne al teatro significa además de su reconsideración como código sometido a las transformaciones del presente que la condicionan indefectiblemente, detenerse y explorar sus posibilidades en relación con el proceso *desconstruccionista del fonocentrismo*<sup>5</sup> en tanto liberación de la escritura de la represión a la que estuvo sometida por la voz, en otros términos, la voz como el alma de la palabra, y la escritura como su cuerpo que la representa. Subsidiaria de la lógica del (des)fonocentrismo derridiano la teoría de Madlen Dólar (2007) recorre a partir de lúcidas interpretaciones de distinto corte (lingüístico, psicoanalítico, político, metafísico, físico, ético, literario) el lugar de la voz. A las consideraciones

---

<sup>5</sup> Derrida ya en *La voz y el fenómeno* (1967) sostuvo, frente a la teoría de Searle sobre los actos de habla preformativos, que lo característico de la repetición del signo es su *iterabilidad* (repetición que implica alteridad). La desconstrucción del fonocentrismo es en última instancia, el reconocimiento del signo como significante puro de la escritura. La revalorización de la escritura en tanto *trazo* (marca de las diferencias) y *gramma* esa durabilidad o diferencia diferida dentro de un sistema que debe sostener la diferencia.

sobre la voz en sus dos acepciones más tradicionales, “como vehículo de significado” es decir la voz devaluada por el sentido y, “como efecto de admiración estética” con el riesgo que implica en convertirla sólo en objeto fetiche, se le suma una tercera alternativa que es en la que enfatiza el trabajo del filósofo muy pertinente para el teatro, la voz ubicada en el intersticio entre el lenguaje y el cuerpo, un lugar topológico ambiguo entre el sujeto y el Otro. Nos dice el filósofo esloveno que no necesariamente la historia del logocentrismo va de la mano del fonocentrismo sino “que hay una dimensión de la voz que corre a contramano de la transparencia de sí, del sentido y de la presencia: la voz contra el logos, la voz como el otro del logos” (2007:67).

### **c) Una aproximación al Teatro argentino desde los '90 hasta la actualidad**

En el sistema teatral argentino<sup>6</sup> el autor es alguien siempre presente, un agente activo del teatro, de la literatura

---

<sup>6</sup> Cuando hablamos de “sistema teatral argentino” nos estamos refiriendo al concepto que Osvaldo Pelletieri extrapola del Formalismo Ruso para definir un modelo metodológico dentro de los estudios teatrales basados en la ruptura y la apropiación: “texto o conjunto de textos que se

y de la cultura. En la Argentina de los '90, además de todas las exploraciones a nivel del texto espectacular inscriptas en búsquedas propias o influenciadas y estimuladas por movimientos extranjeros, se registra el surgimiento de un grupo de dramaturgos que promueve una renovación de la escritura que, finalmente, se instala como modelo. Son autores que se dedican también a la formación de actores o a la dirección pero que, entre 1995 y el 2003 privilegian dicha tarea y se autodefinen como escritores con todas las prevenciones y particularidades que implica la escritura dramática como un signo no exclusivo del hecho teatral. Detenemos en esa dramaturgia que manifiesta como síntoma una desestabilización del patrón de representación tradicional es nombrar a autores como Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanián, Javier Daulte, Daniel Dalmaroni, Luis Cano, Federico León, Ignacio Apolo, Patricia Zangaro. Cuando recalamos particularmente en el teatro, la crisis del paradigma representacional que se sitúa desde los '60, genera todo un conjunto de nuevas definiciones

---

convierten en modelo para la producción de nuevos textos en un período determinado de la historia cuya nota dominante es su dinamismo, su constante evolución. Distinguimos sistema de subsistema y micro-sistema” (2003: 14-15)

asociadas a diversas nociones dentro de los estudios teatrales, entre ellas:

- anti-teatro
- segundo momento de modernización del teatro
- tendencias poshistóricas
- postradicionales
- posantropocéntricas
- posdramáticas
- posorgánicas
- posrepresentacionales

En principio, creemos que en todas estas denominaciones el prefijo *pos* menos que señalar una lógica de contigüidad respecto de lo anterior, se dedica a indicar un final o una clausura de estructuras que se creían consolidadas, lo que Raúl Antelo adscribe bajo las *formas de posfundacionalismo* (Antelo, 2007) por lo cual todas ellas se vinculan con lo que desde los estudios teatrales se insiste en capturar bajo *lo antiteatral*. En las posibilidades que ofrecen las múltiples formas del antiteatro podemos leer por lo menos dos desagregados teóricos. En primer lugar, un desagregado de corte sociológico y político que excede o rebasa lo teatral

para, en cambio, pensar teatralidad y formas de la textualidad dramática (monólogos y diálogos) situados en ámbitos considerados de la realidad (lo social, lo político). Aquí, lo antiteatral está declarando la ausencia de lo específicamente teatral porque se ha producido una diseminación de la teatralidad y una invasión de ella en territorios no teatrales. En consecuencia, lo antiteatral ingresa en el sentido de la obturación de la representación o distancia propia del espectáculo teatral por una exhibición inmediata y potente que deriva del acceso directo a todo y en el acto (en términos de Jean Baudrillard, lo *inmediático*). Pero, lo antiteatral propio de nuestras sociedades actuales, apuesta a un cambio de modelo escénico ya que se ha pasado de un tipo de representación propia del espectáculo teatral a un modelo televisivo cuya impronta es mostrar, a partir de una mínima distancia entre espectador e imagen:

(...) una crisis del modelo teatral, matriz del modelo cinematográfico. La transparencia de la imagen estaría en contradicción con la opacidad del texto y la narratividad teatral. Si el teatro es todo convención, mediación del sentido y codificación de la forma gestual, aquí todo es directo, ausencia (por lo menos aparente) de filtros, *hipervisibilidad* (Imbert, 2004b:73)

Entonces, lo antiteatral se cifra en una transformación que opone a la teatralidad, la lógica del *show* y, a la fiesta, la lógica de la *feria* (Bettetini, 1986).

En segundo lugar, creemos que lo *antiteatral* se define dentro del territorio del teatro, es decir, se desplaza del terreno de la espectacularidad de la vida política y social para re-situarse como interrogante ontológico y epistemológico sobre la práctica teatral porque habría cierta necesidad de redefinir lo específicamente teatral y dramático dentro del contexto cultural del presente, ya sea por exceso de teatralidad o por falta de ella. Si como planteaba Anne Ubersfeld, planteo que parece ser la recurrencia en el teatro contemporáneo: “el signo que se vuelve opaco (el que resiste el sentido), en lugar de decir el mundo, comienza a decir el teatro” (1997:294), lo antiteatral entonces estaría funcionando a partir de la inversión del orden que creía hallar en la escena, la transparencia de los signos, euforia de la mirada semiótica. ¿De qué tipo de falta o ausencia se trata? Así como en determinados momentos todo es signo en el teatro, lo que han demostrado las expresiones desde la década del '90, es que el escenario también puede albergar y ser protagonista y

testigo a la vez del derrumbe del universo sígnico, en otras palabras, un teatro sometido a la desemiotización como ansiaba Lyotard. Y, entonces una de las modulaciones de lo antiteatral, se desliza por este vaciamiento o escasez. En términos del dramaturgo y director teatral argentino, Daniel Veronese, lo antiteatral surge a partir de una exhibición constante de la teatralidad que logra el efecto de negarla. Lo antiteatral como método de recursividad sobre el acontecimiento teatral para volver a definirlo y hallar sus modalidades poéticas y políticas es en parte, no sólo articular poiesis teatral con condición de ciudadano (tanto para el productor como para el espectador) sino también, repensar los lazos, tantas veces problematizados, entre el artista como ser político y como ser intelectual.

Desde la comprensión del antiteatro, como reacción en el pasado contra un paradigma tradicional que provocó el esclerosamiento de las formas y sus sentidos, hasta esta última opción que relocaliza el acontecimiento en el marco de “teorías débiles” cada vez más fortalecidas, es que surgen las denominaciones de *teatro posdramático* o *teatro posmoderno* para describir la práctica desde la década del '60 y desmontar las especificidades que hacen del teatro, teatro.

#### **d) Tensión entre dramaturgia y teoría teatral. Daniel Veronese, dramaturgo posmoderna**

La prolífica obra dramática de Daniel Veronese<sup>7</sup> se ofrece a múltiples abordajes pero aquí nos detendremos en un punto de vista particular, la tensión que se inscribe entre

---

##### **<sup>7</sup> Cronología de los textos dramáticos de Daniel Veronese**

1991 *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*

1992 *Del maravilloso mundo de los animales: Los Corderos*  
*Conversación Nocturna*

1993 *Luisa*

*Luz de mañana en un traje marrón*

*Señoritas Porteñas*

*Cámara Gesell*

1994 *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho*

*Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*

1995 *Unos viajeros se mueren*

*La terrible opresión de los gestos magnánimos*

1996 *Circoneuro*

*Women's white long sleeve sport shirt*

*Ring-side*

1997 *El líquido táctil*

*XYZ*

1998 *Eclipse de auto en camino*

*Sueño de gato*

1999 *Mujeres soñaron caballos*

*La noche devora a sus hijos*

*Automandamientos para el nuevo milenio*

dramaturgia y la capacidad metateatral que ella despliega, a partir de los movimientos con que se opera para producir desde la ficción, teoría teatral abarcando todos los campos o dimensiones del hecho teatral: la escritura del texto dramático, la puesta en escena, la dirección, la actuación, lo escenográfico. Dos interrogantes orientan el análisis ¿qué se lee en los textos de Veronese como formulación teórico-crítica acerca del teatro? y ¿qué sostiene la ficción dramática como redefinición de la práctica?

Lo que adquiere cierta novedad o, mejor, un punto paradójico, es que un teatro que se autodesigna y autoinscribe en modos y usos deconstructivos de tendencia posmoderna, se apropie de la formalización de principios programáticos en tipologías textuales típicas de la modernidad como por ejemplo, la escritura de manifiestos teatrales en el caso específico de Veronese<sup>8</sup>. Paolo Pavlicic (2006) introduce esta

---

<sup>8</sup> Sólo mencionamos porque no es objeto desarrollar aquí, el caso del metatexto de Daniel Veronese: "Automandamientos para el nuevo milenio". Para una perspectiva del uso del formato manifiesto teatral en el contexto de la Posmodernidad ver Arpes, Marcela "Y el resto se hace con gritos. Notas sobre literatura y teatro" en Antelo, Raul, Arpes, Marcela, Gerbaudo, Analía, Vallejos Oscar (2009) (Eds) *Lindes, Límites: literatura(s)*. (Santa Fe: UNL-UNPA-UFSC. ISBN 978- 987-657- 217-0. 318 páginas) y

modulación en cierta medida contradictoria, al poner en relación las expresiones específicamente literarias de la modernidad y las de la posmodernidad: "Así pues, el modernismo trató de poetizarlo todo, hasta los metatextos; el posmodernismo transforma todo en metatexto, hasta la poesía" (2006:102). Por su parte Patrice Pavis (1998) también ha señalado en la misma línea que, en el teatro actual, la teoría rebasa la práctica de ahí el carácter conceptual y abstracto de muchas de las obras. La teoría del texto y del ritmo influyen en la práctica, es más, podríamos decir que la teoría la genera elevándola al rango de una actividad lúdica donde se re-juega la herencia en lugar de pretender asimilarla a partir de la recreación. Lo metateatral es característico del teatro y no es novedoso, lo registramos a lo largo de su historia en algunos momentos con más intensidad que en otros. Sin embargo, más allá de los manifiestos y declaraciones de poética y autopoética, la inscripción intraficcional de naturaleza teórica es típica de la hibridación y las débiles fronteras o de las zonas de borde que manifiestan las formas artísticas y teóricas en nuestro presente.

---

en Boletim de Pesquisa - NELIC: Edição Especial - *Lindes* (2009) ISSN 1984-784X, Florianópolis, SC, Brasil, (p. 42-60)

El importante estudio de Lionel Abel<sup>9</sup> en 1963 se dedicó a teorizar sobre la metateatralidad como traducción del término que lo define en inglés, *metaplay*, es decir, la condición autorreflexiva del drama y el teatro dentro del teatro. Para Abel, esta estrategia se orienta históricamente, por un lado, a desestabilizar los límites entre ficción y realidad y, por otro, a partir de una intención de intervención social y política a develar o desenmascarar vicios sociales. Asimismo, Richard Hornby (1986) va más allá en lo teorizado por Abel afirmando que el teatro dentro del teatro es una de las derivas de la metateatralidad a las que hay que incluir otras que se relacionan:

- con la intertextualidad: “las referencias a otras obras de la literatura”
- con el personaje teatral: “los papeles dentro del papel”
- con la presencia de otros ritos o ceremonias no necesariamente teatrales
- con la autorreflexividad.

---

<sup>9</sup> Nos estamos refiriendo a *A New View of Dramatic Form* publicado en New York por Hill and Wang.

Entonces, en la expansión de la noción de metateatralidad que ya no se restringe sólo a los niveles de reteatralización que podemos hallar en las obras, subyace una autoconciencia del drama de índole teórica, de las que la dramaturgia de Daniel Veronese, da cuenta de manera particular.

El *drama autoconsciente* o el *teatro autorreflexivo* nos parecen dos nociones que, si bien la propuesta teórica de Abel habilitó, la crítica contemporánea debe seguir profundizando. Si la definición de metadrama de Abel tiende a precisar un tipo de teatro en el que se juega con la conciencia de lo dramático “sobre la vida ya teatralizada” (1963:60), el estudio de Hornby se expande hacia zonas que facilitan una tarea metodológica más precisa que la de Abel, no sólo porque hay un drama en el drama, fórmula purista de Abel, sino porque ahora se establece una diversidad de aperturas sobre el tema que excede la línea central del trabajo metadramático tradicional, esto es, la puesta en problema del linde realidad-ficción. La metateatralidad contemporánea tiende menos que a presentar la frecuentada fórmula del teatro dentro del teatro y sus efectos en la recepción como a precisar una modalidad de ser del teatro que requiere de la

intervención de la palabra para concretarla en una teoría, algunas veces de explícito diálogo irónico con ellas y, otras veces, de manera más oblicua y opaca en los intersticios de la ficción. En otras palabras, la metateatralidad o el drama autoconsciente o autorreflexivo de hoy se ocupa de desentrañar o desmontar las cadenas de alusiones, referencias y discrepancias sobre el propio quehacer teatral en una época en que los límites de lo teatral son imprecisos porque lo que antes era específico del campo ahora está disperso en múltiples discursos y prácticas culturales. La instancia de recepción se ve afectada de una manera compleja ante una expresión metateatral porque, si bien el público se ve involucrado desde su función más genuina, además, asiste a un replanteo de niveles de realidad, a un desmantelamiento de la ilusión dramática y a una provocación o confrontación con universos puestos en cuestión por esos mismos niveles de reateatralización. De hecho, la metateatralidad propone una intervención del espectador/lector creativa y más intensa en tanto se lo sitúa como parte de la construcción (significación + interpretación) del sentido. Pero, además del gesto colaboracionista, ella evidencia una relación particular entre el sujeto autor y el

sujeto lector/espectador en una dinámica de dimensiones intercambiables en el acto creativo.

*Lo meta* postula una categoría como la de *scriptor* (Camarero Arribas: 2005) es decir, “el actor” que en el interior del proceso textual es capaz de realizar una transferencia del proceso mismo de la escritura (2005:460) con lo que la referencialidad propia del acto creativo ahora asume una metarreferencialidad no en términos absolutos. Esta proyección de contigüidad de referencias que habilitan *lo meta*, junto a la presencia de un sujeto *scriptor*, llevan a Beatriz Trastoy (2010) a interrogarse sobre la práctica y la teorización del teatro posmoderno y los límites que tales autoconciencias teatrales imponen, la relatividad deja o debería dejar un resquicio para que este tipo de teatro no sólo hable de sí:

A través de la praxis escénica y de las autoteorizaciones de sus propios realizadores, la escena posdramática crea el (a veces irritante) efecto de hablar – de manera más o menos directa – sólo de sí misma; es decir, del teatro, de sus valores, de sus funciones, de su estatuto ficcional, de su capacidad de significar y comunicar (2010:174)

Lo extremadamente complejo del problema de la autorreferencialidad del teatro pero, no sólo de él sino de todas las demás prácticas artísticas posmodernas instalan una desconcertante misión de la crítica y la teoría que parece no poder salir de una incesante y tediosa tarea de *descripción* que asume el discurso teórico-crítico desplazando a los fundamentos *argumentativo-evaluativos* propios de tal discursividad. La propuesta de apertura y relocalización del discurso crítico (de índole académico o no) se basa en la recuperación de lo que Roland Barthes proponía en su impecable *Ensayos críticos* y que Beatriz Trastoy refiere como una alternativa de salida de la rutina del discurso crítico a partir de un nuevo planteo analítico de dichas formas:

la crítica sólo será capaz de interpretar las nuevas modalidades escénicas proyectando la autorreferencialidad hacia el mundo y viceversa en la medida en que logre reformular ambas perspectivas discursivas (2010:178).

No se soslaya tampoco en los protocolos teóricos de Josette Feral (2004) la necesidad de una reformulación de la perspectiva discursiva de la crítica y la teoría al insistir en el hallazgo de un punto de encuentro o un eje colaborativo en lo

que la investigadora canadiense distingue como *enfoques analíticos y teorías de la producción* (2004:22).

En los niveles posibles de los que se trate la semiosis del teatro posmoderno -nivel semántico, pragmático, sintáctico- y sus cruces con los aspectos específicos del teatro - discurso, actor, representación- las categorías sémicas de “metatextualidad/ metadiscurso/autorreflexión /estructura narcisista” (De Toro, A, 2004:25) se presentan como valencias positivas y efectivamente concretadas.<sup>10</sup>

En principio, decimos que en la dramaturgia de Daniel Veronese se presentan de manera explícita tres de las derivas de la metateatralidad reconocidas por Hornby: la que tiene que ver con el actor/personaje teatral, la que juega con la inscripción de otros ritos o ceremonias no necesariamente teatrales y, la autorreflexividad. En tal sentido, en la ficción

---

<sup>10</sup> Si optamos por desechar una metodología de análisis teórico del teatro de corte semiótica, como la propuesta por Alfonso de Toro, para pensar la producción de sentido atendiendo a la totalidad del hecho teatral, una alternativa que nos parece muy interesante es la que elabora Alan Badiou (2005) al establecer el vínculo necesario entre teatro y filosofía, es decir, el teatro como advenimiento de un texto en un acontecimiento escénico que involucra varias dimensiones:

- 1) la dimensión de acontecimiento de la verdad teatral
- 2) la dimensión experimental de la verdad teatral
- 3) la dimensión cuasipolítica de la verdad teatral
- 4) la función amplificante de la verdad teatral (pp.122-123)

dramática, interesa particularmente la sistematización de una serie de problemas en relación con:

a) *el vínculo realidad/ficción*. Aquí la ficción adquiere el estatuto de ensayo de los acontecimientos de la realidad apelando a la funcionalidad de las escenas inventadas o pseudodramáticas. En otras palabras, los textos despliegan un fundamento general que podría sintetizarse en que el teatro es el ámbito ideal para hacerse cargo de la condición fundamental del status de realidad de nuestra época entendida como *reality show*. Así, la indagación sobre los textos queda reunida bajo una proposición o categoría que denominamos **Escenarios intercambiables**. Desde la primera obra escrita por el autor en 1992, “Crónica de la caída de uno de los hombres de ella” se presenta el gesto, que se hará luego constante, de ocultamiento de la realidad tras el montaje de escenas inventadas, imaginadas, oníricas, alucinatorias. Ante esta evidencia compositiva, podría suponerse que hay una inevitabilidad de la realidad que deja lugar a un pacto de escenas sucesivas que, elididamente la refieren pero que, por ominosas, siempre permanecen ocultas hasta que la ficción las hace visibles. Lo que el teatro hace

con la realidad, entonces, ya no es imitarla sino *mimetizarla* en el sentido de que la somete a un grado de perfeccionamiento del despliegue y desarrollo de sus posibilidades donde la verdad de la vida misma se expresa en la caída del linde entre verdad de lo real y verdad de lo ficticio como territorios intercambiables y fusionados. Así, la metateatralidad diseña nuevos escenarios inclusivos para expandir hacia el drama-terapia o el psicodrama; el juego teatral en la vida cotidiana; el sueño; la imaginación literaria y, efectivamente el teatro, las maneras en que la escena controla una realidad y la reacción de los sujetos involucrados en ella a partir de la extenuación de sus sentimientos, reacciones y pulsiones. La dramatización conciente de la vida como el centro argumentativo de las obras que analizamos es la única posibilidad para que lo traumático de la vivencia pueda develarse aunque más no sea, en fragmentos. Realidad que se vincula con contextos y acontecimientos históricos extremos por su violencia: la guerra, la dictadura; configuraciones perniciosas de los vínculos familiares anómalos: ultrajes, violaciones, culpabilidades, desapariciones y pérdidas, incesto y abuso; relaciones

disfuncionales de parejas: infelicidad, infidelidad, desamor, crimen; biografías singularizadas.

b) *Lo narrativo* y el montaje del *relato* es la alternativa teatral para acercar la verdad de la ficción dramática. Bajo la hibridación de lo narrativo y lo teatral que denominamos **Dramanarratio**, colocamos una serie de textos<sup>11</sup> de Veronese cuyo propósito no sólo tiende a probar que el único emplazamiento posible para la escritura es el escenario, sino también, el neologismo introduce la fusión entre lo narrativo y lo dramático deshabilitando o desactivando posturas radicalizadas dentro de los estudios teatrales que afirman especificidades irreconciliables entre los dos ámbitos. Nosotros preferimos pensar dichas obras como la expresión de la disolución del linde territorial genérico.

c) *La dirección teatral como alternativa autoral*, en tal sentido todas las consideraciones sobre un aspecto primordial de la escena como es el rol del director. El

---

<sup>11</sup> Incluimos en este apartado: *Del maravilloso mundo de los animales: conversación nocturna*, *Cámara Gesell*, *Circonegro*, *Ring Side*, *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho*,

tratamiento de las obras queda constituido en un grupo de análisis<sup>12</sup> que llamamos **Deixis de dirección**. Los rasgos propios de la definición semántica y pragmática de lo deíctico son atribuibles a las funciones con que definimos la tarea de cualquier director teatral de todos los tiempos. Pero, luego de este reconocimiento de lo dado por la definición ¿por qué sostener la insensatez de la redundancia? La primer respuesta la hallamos en los textos mismos porque hay una decisión en la dramaturgia de Veronese de exponer problemas en torno a la ratificación o el rechazo de las misiones del director en el teatro y, entonces nuevamente, el gesto de ‘usar’ la escritura teatral para re-presentar cuestiones de la práctica revestidas de ficción y como condimento de ésta. Dedicarnos a desmontar la configuración del mundo de la deixis de dirección refunda la mirada sobre el rol del director teatral, básicamente a partir de desbaratar supuestos muy arraigados en línea con la idea de saber superior y guía del resto del conjunto.

---

<sup>12</sup> Aquí incluimos *Del maravilloso mundo de los animales: conversación nocturna*, *Luz de mañana en un traje marrón*, *El líquido táctil*, *XYZ*,

d) *El actor* como cuerpo, como personaje y como subjetividad. Aquí lo interesante es indagar supuestos teóricos sobre la actuación, **Actuación in abime** es la denominación elegida para pensar estas evidencias textuales<sup>13</sup>. Sabemos que la semiótica teatral adoptó para sus formulaciones teóricas el esquema actancial proveniente del estructuralismo narrativo (Pavis (1983), Ubersfeld (1977), de Toro, Fernando). Así, los estudios de esta naturaleza centran el análisis de las obras en la existencia de sistemas o modelos de actantes organizados de a pares contrapuestos cuyo eje estructurante es la relación entre un sujeto deseante de un objeto, deseo que siempre se configura sometido a un campo de fuerzas en tensión, razón de muchas de sus vinculaciones con las definiciones de conflicto dramático y lógica causal de la intriga. En tal sentido, Anne Ubersfeld ha sostenido que lo importante no radica en la configuración independiente de los universos actanciales sino en el “eje sujeto - objeto” (1977:79) que es el modelo o sistema de la búsqueda. Los esquemas actanciales han sido susceptibles

de ‘aplicación’ más efectiva a las obras del teatro clásico y suponen la presencia de un sujeto no escindido ni devenido en objeto, presupuesto que el *teatro objetual* de Veronese justamente viene a cuestionar ya que despliega formas en las que el sujeto siempre queda definido irrestrictamente a su condición de objeto, por lo cual esta configuración dramática corroe las representaciones modernas del sujeto centrado y racional y, en tal sentido también, los modelos metodológicos de análisis. El trabajo deconstructivo del esquema actancial que registramos en la ficción dramática de Veronese parece pivotar sobre este eje de la búsqueda pero también, sobre esa zona del modelo teórico, al que desde distintas perspectivas, siempre se le atribuyó la concentración de la complejidad teórica, es decir, la función de destinador que tiende a responder certeramente sobre el ¿para qué el sujeto hace lo que hace? En las obras Daniel Veronese tal interrogante no halla respuesta porque de lo que se trata de mostrar a las acciones absolutamente arbitrarias de los sujetos sometidos a determinadas condiciones. La vida de los sujetos es reemplazada por una interpretación actoral hasta el infinito, o un comportamiento o vivencia actoral inacabable, lo que habilita, entonces, operaciones de

<sup>13</sup> Incluimos para el análisis: *Crónica de la caída de uno de los hombre de ella, Sueño de gato, Circonegro, Cámara Gesell, Líquido táctil, La noche devora a sus hijos.*

destrucción de principios muy consolidados sobre técnicas de interpretación y entrenamiento actoral, los más visitados por la metateatralidad veronesiana: la memoria emotiva del método stanislavskiano, la simulación y disimulación de la simulación desde un paradigma realista, hasta la mecánica del bios y sus desagregados teóricos de la teoría de Meyerhold. La actuación *in abismo* a partir de la estrategia metateatral que proponen muchas de las obras de Daniel Veronese tiende a intervenir en varias zonas de lo teatral para:

1) destruir las identidades de los entes teatrales y sus funciones (personajes, actores, actantes, roles) desestabilizando sus estatutos en consonancia con los planteos sobre identidad y subjetividad contemporáneos.

2) corroer sistemas consolidados a partir de la parodia de supuestos teóricos sobre interpretación actoral.

3) proponer una concepción sobre el cuerpo que excede la perspectiva de lo teatral para entrecruzarse con ciertos postulados tanto desde la filosofía como desde la antropología sobre el tema.

e) Las definiciones más tradicionales sobre el *teatro y el contexto* del campo teatral argentino son objetos de cantidad de pensamientos que forman parte constitutiva de muchas de las obras de este teatro autoconsciente. Estas miradas teóricas intraficcionales, reúne a un grupo textual<sup>14</sup> que llamamos **Sobre sí**. La lectura irónica sobre el mismo sistema teatral atenta contra: el lenguaje más adecuado a las situaciones de enunciación; el valor pedagógico-realista de ciertos momentos del teatro argentino; el valor terapéutico, donde la actuación se convierte en el medio más eficaz para visitar el pasado traumático; las taxonomías o clasificaciones regidas por principios de mercado o estético; la articulación entre teatro y cine.

#### **d) A modo de cierre**

A modo de sumario, hemos establecido categorías en el que el tema fue trazando cruces con nociones y conceptos dentro de los estudios teatrales como también, por afuera de ellos pero que se mostraban potentes y eficaces para propiciar la reflexión. Desde las definiciones clásicas, no por

---

<sup>14</sup> En este apartado hemos analizado: Ring Side, Líquido Táctil,

eso desestimables, de metateatralidad, pasamos a establecer un esquema o paradigma que la propia obra de Daniel Veronese originó, así pensamos un acercamiento reflexivo a ella operando con criterios que van desde lo espacial (de la ficción/de lo real), al género, a elementos claves de la maquinaria teatral revisitadas como artificio (personaje, actor, director) hasta la toma de conciencia del teatro sobre sí mismo.

Nos parece apropiado finalizar apelando a una cita de Hans Thies Lehman, que en alguna medida también hemos comentado al tratar las relaciones entre teatro posdramático y teatro posmoderno, como corolario para nuestra propuesta por lo que de síntesis y pertinencia expone:

El teatro comparte con las otras disciplinas artísticas de la (pos) modernidad, una tendencia a la autorreflexión y a la autotematización. Del mismo modo, en que según Roland Barthes, en la era moderna, cada texto suscita el problema de aquello que le es posible (¿la lengua alcanza lo verdadero?), la práctica de la puesta en escena radical pone en discusión su estatuto de realidad aparente. Los conceptos de autorreflexión y de estructura autotemática hacen pensar de entrada en la dimensión textual, puesto que es la lengua la que por excelencia, abre el campo al uso autorreflexivo de los signos. (2010:3).

### Corpus teatral

VERONESE, Daniel (1997) *Cuerpo de prueba*, Buenos Aires, EUDEBA, Libros del Rojas.

----- (2000) *La deriva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

----- (2004) *Cuerpo de prueba I*, Buenos Aires, Atuel, Estudio preliminar y edición a cargo de Jorge Dubatti.

----- (2005) *Cuerpo de prueba II*, Buenos Aires, Atuel, Estudio preliminar y edición a cargo de Jorge Dubatti.

### Bibliografía crítica citada

ABEL, L (1963) *Metatheatre, A New View of dramatic form*, New York, Hill & Wang.

ANTELO, R (2007) “O arquivo e o presente” en *Gragoatá* Nº 22, Universidade Federal Fluminense. (p. 43-61)

BADIOU, A (2005) *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial.

BAUDRILLAR, J (2007) *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

CAMARERO ARRIBAS, J (2005) *Metaliteratura: estructuras formales literarias*, Barcelona, Antropos.

DERRIDA, J (1986) *Leer lo ilegible* Entrevista con Carmen González-Marín, *Revista de Occidente*, 62-63, pp. 160-182. Edición digital

----- (1994) *Mal de archivo*, Edición digital [Derrida en castellano](#) a cargo de Horacio Potel.

DE TORO, A (2004) (Ed). *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Híbridez – Medialidad – Cuerpo*; Iberoamericana, Madrid.

DOLAR, MLADEN (2007) *Una voz y nada mas*, Buenos Aires, Manantial

FERAL, J (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Galerna.

GERBAUDO, A (2007) *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.

HANS THIES LEHMANN <sup>[1999-2002]</sup> (2010) “El teatro posdramático: una introducción”. Traducción Paula Riva en *Telónfondo. Revista de teoría y crítica teatral*, N° 12 diciembre 2010. [www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org)

HORNBY, R (1986) *Drama, metadrama and perception*, Lewisburg, Bucknell University Press.

IMBERT, G (2003) *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*, Barcelona, Gedisa.

----- (2004<sup>a</sup>) *La tentación de suicidio*, Madrid, Tecnos.

----- (2004b) “De lo espectacular a lo especular. Apostilla a *La Sociedad del Espectáculo*” en *CIC Cuadernos de Información y comunicación*, N° 9 (pp. 69-81) Universidad Carlos III.

PAVIS, P (1983): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona.

----- (1994) (ed) *Tendencias interculturales y práctica escénica*, México, Grupo Ed. Gaceta.

----- (1998) *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago de Chile, IOM.

PAVLICIC, P (2006) “La intertextualidad moderna y postmoderna” en *Cultura y discurso*, UAM-X, México, pp.87-113.

TRASTOY, B (2010) “Problemas de la crítica en el teatro argentino de las últimas décadas” en *Actas de las I Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral 2009*, ed. AINCRIT.

UBERSFELD, A (1998) *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra.

----- (2004) *El diálogo teatral*, Buenos Aires, Galerna.