
LA DRAMATURGIA EMERGENTE EN BUENOS AIRES (1990-2000)

Alicia AISEMBERG-Adriana LIBONATI

El derrumbe de las ideas de la modernidad, a fines del siglo XX, produjo un auténtico cambio de época y de pensamiento que pulverizó las nociones clásicas de verdad y los sistemas definitivos de explicación. En su reemplazo, el pensamiento posmoderno considera al mundo como inexplicado y diverso: "...un conjunto de culturas desunidas o de interpretaciones que engendra un grado de escepticismo sobre la objetividad de la verdad, la historia, y las normas, lo dado de las naturalezas y la coherencia de las identidades". (Eagleton: 110)

Y aquel sujeto individual, consciente y esperanzado en el "gran cambio" de los sesenta, se convierte en los noventa en un sujeto "cambiado" que ha perdido la condición de individuo porque ahora es un sujeto fragmentado, afectado por los nuevos sistemas tecnológicos que modificaron de forma irreversible las categorías de percepción y de comunicación. Los cruces y crecimientos en esos campos fueron tantos que llegaron a encuadrarse en la categoría de representación prácticamente todos los elementos de significación social. Y, en consecuencia, entraron en crisis todas las formas de representación.

Estos procesos culturales afectaron poderosamente al campo teatral argentino, y por lo tanto, al conjunto de dramaturgos que comenzaron a producir sus textos en la década del noventa, a los que nos referiremos aquí. Son autores que se distancian de las fórmulas dominantes de la teatralidad realista-moderna y su dramaturgia se tiñe de una tonalidad estética de intertexto posmoderno. Sus textualidades

ponen en crisis la lógica causal directa, fracturan la narración, presentan amplias zonas autorreflexivas, se apartan del verosímil psicológico-realista con relación a los personajes y producen un desenmascaramiento del carácter intertextual. Desequilibran sus semánticas, lo que produce un crecimiento de la ambigüedad, tras lo cual, aparecen sentidos oblicuos, obtusos, y multívocos. La indagación sobre "el otro" se produce en múltiples variantes: étnicas, sociales, corporativas, sexuales. Sobre todo se indaga en "el otro" que es cada uno, y es por esto que las obras incluyen una fuerte tendencia hacia el desdoblamiento de los personajes.

La dramaturgia emergente de los noventa presenta en su interior variantes textuales que oscilan entre polos de mayor o menor intertexto posmoderno. Según Pellettieri (1998: 32-36) el polo emergente cercano al discurso moderno incluye textos como los de Pedro Sedlinsky y Jorge Leyes. Dentro del polo emergente más cercano al texto posmoderno se encuentran las obras de Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Sergio Bizzio y Daniel Guebel. Nos referiremos a esta última vertiente, en particular a la dramaturgia de Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Daniel Veronese y Alejandro Tantanian. Este último concreta una textualidad de mezcla, más cercana a la vanguardia expresionista, con limitados procedimientos del intertexto posmoderno.

El dramaturgo Javier DAULTE estrenó las obras *Movimiento de Partida* (1985), *Muy Rápido, Muy Frágil* (1987), *Un asesino al otro lado de la pared* (1992), *Desde la noche llamo* (1994), *Obito* (1995), *Criminal* (1996), *Martha Stutz* (1997), *La Otra* (1997), *Casino* (1998), *Paulatina aproximación a un teorema dramático del miedo* (1998), *Geometría* (1999), *Faros de Color* (1999). Su poética está fuertemente signada por un altísimo nivel de parodia, crítica y homenaje. A través de la parodia se manifiestan gran heterogeneidad de intertextos, que pueden ser textos culturales: discursos institucionales o domésticos; o artísticos: realismo, melodrama, absurdo, policial. Asimismo, la elaboración de diálogos que evidencian la incomunicación entre los personajes mediante el predominio de la función fáctica del discurso, se convierte en otro signo caracterizador.

Criminal, de claro intertexto con el cine de Alfred Hitchcock, específicamente con relación al film *Cuéntame tu vida* (1946), toma la

figura del psicoanalista como detective. Este intertexto se incorpora bajo la forma de parodia-homenaje, de tono posmoderno, y remite al género policial y al melodrama. Al mismo tiempo la parodia asume un carácter satírico con relación a estos géneros y a la comedia de enredos. A su vez, se hacen presentes dos artificios que caracterizan a muchos de los textos del autor, como la transgresión al triángulo tradicional del melodrama y el humor negro. El primero se encuentra también en *Un asesino al otro lado de la pared*, *La Otra*, *Casino* y *Faros de Color*. El segundo en *Martha Stutz* o *Casino*. *Martha Stutz*, a su vez se nutre del absurdo sesentista, "absurdo" que transgrede su principio constitutivo fundacional de postergación de la acción, al encaminarla a la mostración de la ficcionalidad que es "la realidad" y "la verdad".

El fuerte compromiso con lo reproductivo al que ha sido arrasada la sociedad en este fin de milenio se hace evidente en esta dramaturgia en la construcción de personajes y al mismo tiempo en la simulación de su construcción. Esta simulación se manifiesta tanto en el desdoblamiento de personajes como en la repetición de textos en diferentes momentos de la obra. Esto se hace notorio en el nombre mismo de los personajes: Suárez Zabala 1 y 2, Ayudante 1 y 2, Mujer/niña; en ese mismo sentido es posible observar que algunos personajes se conocen por el nombre, otros por el apellido y otros sólo por la función. El tema de los nombres es muy importante en la obra, y se registran variados niveles de parodia al respecto; tal es el caso de la aparición de González, que es presentado en la ficción pero también a los espectadores, de la siguiente manera:

CONDUCTOR: Quiero prestarles a ustedes al señor Gustavo Gilberto González... ¡decano de los cronistas policiales!...

Pausa

Un hombre... El hombre que tuvo el extraño privilegio de seguir paso a paso y con su inspirada pluma las vicisitudes del caso.

(12)

Se impulsa y luego, de inmediato, se desmiente la posibilidad de que González pudiera ser el portavoz del autor, ya que esa situación es una simulación puesto que sus iniciales –G:G:G– pueden leerse

paródicamente como ¡Je, Je, Je! El arcaico juego de lenguaje que destruye lo que se ha afirmado.

En esta obra, gradualmente, se hace evidente el intertexto *Los libros de Alicia* de Lewis Carroll. Desde el comienzo hasta el receso el intertexto va haciéndose cada vez más notorio aludiendo a personajes como el conejo o la reina. De igual manera se evidencia la alteración de la lógica interna tal como ocurre en los universos a los que ingresa Alicia. Esta paulatina gradación se puede percibir a medida que avanza la pieza. Al comienzo se concretan las primeras referencias en las didascalias: "(...) El 'conejo' desaparece tan pronto como apareció." (11) Luego la Mujer/Niña intensifica esa relación intertextual en su propio discurso: "...bueno, no es un pasillo, en realidad es un hallcito muy chiquito donde hay un armario y una mesita de cristal (...) yo sí puedo ver el jardín porque hay una puertita muy chiquita y yo una vez encontré la llave que la abre". (15)

Por último el intertexto se hace evidente al referirse directamente a los personajes de Lewis Carroll: "Risler: ¿No reconoces a tu 'Reina de Corazones' "? (16)

Estas múltiples alusiones a *Los libros de Alicia* permiten establecer una lectura crítica con respecto al sistema jurídico y su corrupción en la sociedad argentina, relacionando, por ejemplo, el absurdo juicio que la Reina de Corazones escenifica en su reino con los burocráticos e ineficientes procedimientos jurídicos.

En la dramaturgia de Daulte los intertextos sociales se incorporan desde el prisma de la parodia satírica. En *Desde la noche llamo*, se evidencia la mezcla y rotación de los roles familiares tradicionales, y la aparición del engaño continuo. El padre no asiste, la abuela se llama "Nena". En lo referente a las relaciones filiales, fraternales y de pareja, éstas se muestran de modo paródico en obras como *La Otra* y *Desde la noche...* Los discursos sociales se parodian para poner de manifiesto la corrupción generalizada en *Martha Stutz*, *Casino*, *Un asesino...*

La mayoría de los textos delatan el carácter violento de la sociedad a través de la aparición de armas y crímenes, y una ambivalente alusión al dinero tanto para hacer presente la carencia como para mostrar la mercantilización de la vida actual. El tratamiento del tema dinero como signifiante y como símbolo puede ser considerado una marca autoral. En *Obito* bajo la forma de premios, seguridad, ascenso social. En *Un asesino...* por el tema de las expensas del departamento.

En *Criminal*, con respecto al contrato del departamento. En *Casino*, apuestas, deudas, créditos y en *Martha Stutz*, sobornos.

En *Casino* la parodia de impulso satírico atraviesa el texto en todos los sentidos. Principalmente se parodia el melodrama y el universo militar masculino, por medio de un grupo de militares que sufren amores cruzados y en un bar negocian la victoria de una guerra que nunca sucede. La parodia al melodrama se basa en la transgresión y acumulación de procedimientos, tal como sucede con el tradicional triángulo amoroso que aquí se duplica y transgrede porque se integra únicamente por hombres. En esta obra se visualiza esa " 'almodovariana' búsqueda de los sujetos y sus oponentes de una intensa persecución de la satisfacción del deseo" que caracteriza a la poética de Daulte (Pellettieri: 34). También se parodia al género policial, al superponer el enigma y el contexto de la guerra. Se presenta la paradoja de la idea de crimen en una guerra. La parodia del mundo militar se observa en la exagerada preocupación por el uniforme, en el discurso, en la tregua en la que se apuesta, se realizan shows de "stripper" y en la cual se muestra la guerra como un espectáculo. Paralelamente a esa trama paródica se desarrolla otro nivel textual, que presenta cierta opacidad semántica y aparece, fundamentalmente, localizado en la ceremonia final que une muerte, violencia y deseo. Allí se abandona ese único tono paródico y se abre otra cadena de significación que muestra a la guerra como un ritual, como una búsqueda de heroicidad en la muerte.

Rafael SPREGELBURD es autor de las siguientes obras que ya fueron puestas en escena: *Cucha de almas* (1992), *Destino de dos cosas o de tres* (1993), *La tiniebla* (1994), *Remanente de invierno* (1995), *Heptalogía de Hieronymus Bosch: 1.La inapetencia* (aún sin estrenar, escrita en 1996), *Entretanto las grandes urbes* (1997), *Raspando la cruz* (1997), *Heptalogía de Hieronymus Bosch: 2.La extravagancia* (1997), *Heptalogía de Hieronymus Bosch: 3.La modestia* (1999).

En su obra se configura un sistema estético que atraviesa sus diferentes textos y habla de una identidad de escritura, enmarcada por el pensamiento y los procedimientos posmodernos, especialmente, en lo que hace a una doble autorreferencialidad: con relación a su propia dramaturgia y con referencia al sistema teatral al que pertenece. Exis-

ten referencias y relaciones intertextuales entre sus propias obras, además de una constante reflexión metateatral que apunta a develar los artificios del texto dramático y de la puesta en escena. En sus textos existe un alto grado de intertextualidad, que se combina con otros procedimientos como la fragmentación del relato y la deconstrucción de los modelos teatrales. La deconstrucción, constitutiva de la estética posmoderna, se manifiesta en la desarticulación del texto dramático y el desmantelamiento del personaje tradicional. Hace estallar la narración convencional sustentada en la lógica de la acción y los personajes evidencian la ficción del teatro, mostrando la inexistencia de un carácter único y estable.

Spregelburd parte de fuertes estructuras formales que plantean sus propias fórmulas y transgreden la estructura tradicional de intriga del texto dramático. De este modo, se cuestiona la centralidad que ostentaba el relato en el teatro canónico y los textos, ahora, indagan en la deconstrucción de esas antiguas estructuras o en la investigación de sus propias reglas. Un ejemplo extremo en este sentido es *Entretanto las grandes urbes*, que se estructura sobre la base de los diecinueve modos del silogismo de la lógica aristotélica, en lugar de configurarse sobre la lógica de la acción. Asimismo, en *Raspando la cruz* el relato se articula sobre la base a un mecanismo arbitrario que invierte la temporalidad a partir de la escena XVIII, en la cual se produce un retroceso y se reiteran las mismas escenas modificadas. En *La modestia* dos historias se suceden simultáneamente y generan un tipo de estructura no tradicional.

El carácter autorreflexivo de su dramaturgia se evidencia en el repliegue de la palabra sobre sí misma. Personajes que hablan de lingüística, de gramática, de las convenciones de la ficción respecto del idioma, y dialogan según los usos cotidianos del lenguaje –fragmentando sus discursos– sin seguir las convenciones ilusionistas del realismo. En *Raspando la cruz* se juega con la visibilidad de la convención del idioma, cuando uno de los personajes aclara: "Todos hablamos en checo, o en alemán, pero estamos traducidos". (s./f. 11)

Otro nivel de autorreflexividad se instala en el carácter metateatral y de densidad semántica de las obras. En *Remanente de invierno* y *La modestia* el desmoronamiento de la escenografía expresa la disolución de la ficción. La disolución de la idea tradicional de personaje también significa en este sentido. En los textos se desmontan y

exhiben las convenciones de la tradición psicológica-realista o de identidades únicas. En *La tiniebla* se confunden las identidades, la verdad y el simulacro. En *La extravagancia* una única identidad, la de la actriz, representa-simula tres personajes trillizos. Significación que adquiere profundidad y complejidad dado el carácter virtual de una de las trillizas que sólo es presentada en la representación televisiva que forma parte del espectáculo.

Asimismo, textos internos –relatos que se abren en el relato– introducen referencias cruzadas, anticipaciones, y cargan de ambigüedad a las obras, como sucede con el relato interno de *La tiniebla* y *La modestia*. Este recurso de múltiple intertextualidad opera sobre el interior de su producción. *La Heptalogía de Hieronymus Bosch* contiene mutuas referencias y resonancias semánticas, las que a su vez hacen deslizar los sentidos. En *La modestia* hay una referencia bíblica al pecado capital de la soberbia al que se opondría la virtud teologal de la humildad, de la cual la modestia sería sinónima. Sin embargo, el deslizamiento es notorio puesto que se habla de una falsa modestia que aparece como impostura en los personajes y en los discursos. En *La inapetencia* la referencia directa sería el pecado de la gula, pero en realidad se alude a la lujuria extremando su sentido o mostrándola contradictoriamente como ausencia de deseo.

La modestia exhibe el alto grado de intertextualidad presente en toda la dramaturgia del autor y a su vez puede ser pensada como la condensación de su poética y la concreción de un sentido más diáfano con relación a sus obras anteriores. La obra puede leerse desde el cuadro de El Bosco, que funciona como otro intertexto en el terreno de la plástica, al que se suman otros contactos con las reglas del género policial y con el teatro de Anton Chejov. Este último funciona como máscara estilística, ya que se imita su estilo, pero a la vez se lo matiza con el barniz crítico de lo paródico. Asimismo, podría pensarse que el entramado de dos historias le propone al receptor una lectura intertextual, puesto que cada relato se lee a partir del otro.

Otro importante intertexto es el del discurso televisivo. Se presenta de dos modos: físicamente en *Remanente de invierno* y *La extravagancia*, y como generador de un discurso fragmentado y trivializado en casi todas las obras. En los dos casos se encuentra parodiado con la intención de criticar la intensiva mediatización de la sociedad, la cual produce mezclas, confunde lo serio y lo trivial, como en *La*

inapetencia en la que se habla indistintamente de la guerra de Bosnia y de la pizza traída a domicilio, no por casualidad dos referentes de la vida actual:

SRA. PERROTA: Escuchá. Leila se va de voluntaria a Bosnia.

MARIDO: ¿A Bosnia?

SRA. PERROTA: Yo le pedí que por lo menos te esperara a vos para decírtelo.

MARIDO: ¿Pero eso no es la ex Yugoslavia?

LEILA: Si la damos por acabada, es la ex. Si en cambio unimos las fuerzas de miles de jóvenes y salimos a sembrar esas rosas que aplastan los tanques, es la gran Yugoslavia, la patria, el jardín donde quiero que retocen mis hijos. (...)

SRA. PERROTA: Tengo hambre. Llamo a la pizzeria.

MARIDO: Sí. (102)

Otra vertiente intertextual es la parodia humorística a los roles sociales familiares: fraternales, conyugales, filiales y parentales.

A pesar de la heterogeneidad de materiales que intervienen en esta textualidad, la forma en que éstos se estructuran está lejos de las concepciones posmodernas del texto como enciclopedia de citas irrelevantes o como amalgama indiscriminada de textos diversos. No hay eclecticismo, sino, por el contrario, coherencia estructural en la forma de estrechar los vínculos intertextuales.

La crisis de la idea de progreso de la humanidad y la desconfianza con relación a la explicación histórica se traduce en un conjunto de cambios que pasan a ser dominantes y a constituir nuevos modos de percepción que ponen en primer plano la discontinuidad, la fragmentación y el carácter heterogéneo y no clausurado del acontecimiento. Se cuestiona la idea de historia unilineal, progresiva, determinista, y aparece el escepticismo frente a la causalidad y la explicación histórica (Eagleton: 78). En el teatro de Spregelburd estos cambios se evidencian en la construcción fragmentaria en cuadros breves y en que a la vez esos segmentos producen cortes y cruces entre sí. Se trata de una textualidad atravesada por la indagación sobre la categoría de la temporalidad: simultaneidad e intensificación del tiempo dadas por la

deslocalización espacial. El retroceso de la "historia" en *Raspando la cruz* aparece como una forma de expresar metafóricamente esa desconfianza en el progreso y la causalidad de la "Historia". Además, la utilización de códigos narrativos del género policial, sintomáticos en la dramaturgia del autor, pueden ser pensados como un modo de explicitar los mecanismos arbitrarios de la construcción de la intriga, ya que en este género hay un fuerte y visible encadenamiento de causas y efectos, sobre el cual aquí se ejerce una minuciosa deconstrucción por medio de la fragmentación del relato y su construcción sobre la base de leyes arbitrarias que transgreden la lógica de la acción.

Su dramaturgia no se consume en el puro exhibicionismo de los procedimientos, aunque éstos se encuentren en primer plano. La preocupación formal no desplaza la propuesta de sentido aunque en general se encuentra descentrada, se presenta en los pliegues intertextuales, en los detalles, en esos minuciosos ejercicios de deconstrucción, que luego deberán ser concretados por el espectador para arribar a diferentes significaciones.

Daniel VERONESE es integrante del grupo El Periférico de Objetos –teatro de objetos, para el cual escribe– y a la vez autor de las siguientes obras escritas para actores: *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* (1990), *Del maravilloso mundo de los animales: "Los corderos"* (1991), *Del maravilloso mundo de los animales: "Conversación nocturna"* (1992), *Señoritas porteñas* (1993), *Luz de mañana en un traje marrón* (1993), *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* (1993), *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho* (1994), *Unos viajeros se mueren* (1995), *La terrible opresión de los gestos magnánimos* (1995), *Women's white long sleeve sport shirts* (1996), *Ring-side* (1996), *El líquido táctil* (1997). A estas últimas nos dedicaremos aquí.

Su textualidad se distingue de la de los dramaturgos anteriores por su mayor referencialidad, si bien se trata de una conexión peculiar e indirecta. Ciertos signos y representaciones pueden ser leídos como alusiones al referente social, quizá con el fin de desplazar la indiferencia en los tiempos de la posmodernidad, pero a la vez pueden adquirir un sentido autorreferencial: metateatral o paródico. Decimos que dicha referencia contextual es indirecta porque no hay ni menciones explí-

citas ni tesis político-social en su dramaturgia, el referente deja sus huellas a través de una amalgama de procedimientos provenientes del absurdo y del posmodernismo. El intertexto absurdista, en su vertiente del teatro argentino, muestra que Veronese también se relaciona con las textualidades de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky y no reniega de las remisiones locales. De ambos autores encontramos resonancias en algunos procedimientos apropiados por la poética de Veronese: el estancamiento de la acción, la parálisis temporal, la creación de una escena opresiva y una extraescena inquietante, la indagación de las conductas y del horror que produjo la dictadura en los sujetos. Los procedimientos que se relacionan con los problemas planteados por el pensamiento posmoderno, tales como la desaparición de las identidades y la ruptura de las fronteras entre ficción y realidad, son la meta-teatralidad y la ruptura del verosímil psicológico para la representación de los personajes.

El autor autodefine su poética como "teatro de lo obsceno" (Dubatti: 15), y ello revela su interés por mostrar en escena lo que los discursos hegemónicos esconden. Sus textos presentan un mundo agobiante, habitado por personajes deshumanizados y obscenos, cínicos y perversos: "Aunque escritas para actores, (...) dejan entrever un personaje/hombre que multiplicado o fracturado, es siempre muñeco/objeto de un poder tan oscuro como impreciso". (Trastoy: 24) En el universo animalizado de la obra *Del maravilloso mundo de los animales: "Los corderos"*, un texto muy cercano a la poética absurdista, los personajes son comparados con ratas y corderos, y además no poseen nombres completos –son denominados por apellidos muy corrientes que señalan su anonimato, tales como "Gómez", "Rodríguez"–. Desconocen sus verdaderas identidades: el padre no sabe que es padre y la hija tampoco conoce su origen. La acción se estanca en una única situación de impostura que no presenta cambios ni salidas. Asimismo, el mundo exterior se encuentra representado por una extraescena amenazante, que se hace presente por medio de diversos relatos recurrentes, por ejemplo:

RODRÍGUEZ: El otro día tuve que presenciar una pelea en la calle. Le pegaban a un viejito. Qué terrible. Si hubiese visto como le daban.

FERMÍN: El otro día también una masacre, aquí nomás, en la esquina. Yo no me metí, no me quise meter, me decían un médico, un médico, y miraban para dónde estaba yo... ni loco... me impresiona tanto la sangre... me hice el gil... (61 y 103)

De este modo, el mundo presentado en la obra puede considerarse una representación metafórica de la violencia ejercida por la dictadura militar: hacia el interior sobre las identidades y los cuerpos; hacia el exterior, mediante un sistema represivo y violento.

La opresión de una extraescena que amenaza a los personajes es una marca autoral que se hace presente en la invisible e inaudible voz que dirige el discurso del personaje en *Women's white long sleeve sport shirts*, y en la mina en la cual "desaparecen" los personajes de *Formas de hablar de las madres de los mineros...*

Esta última exhibe, además del intertexto absurdista, procedimientos cercanos al intertexto posmoderno. Mediante recursos metateatrales se ponen en evidencia los mecanismos simuladores del teatro y del poder político. La identidad aparece como parte de un juego de simulacros: los personajes se disfrazan y fingen ser otros. A su vez, la acción se vuelve a encerrar en una única situación dramática: la simulación de una serie de encuentros personales. El Hombre y la Secretaria se duplican y concretan una serie de falsos encuentros personales con Isabel, la madre, quien se deja engañar, cree, y confunde ficción y realidad. De este modo, se muestran y se cuestionan los procedimientos simuladores del realismo: el encuentro personal que permite expresar verdades entre los personajes como si se tratara de reales enfrentamientos, la mimesis que es percibida ingenuamente como realidad por Isabel, que es representante del espectador propio de dicha poética, ya que se identifica y cree en ese mundo entregado por la ficción.

Esa metateatralidad no es únicamente autorreferencial, puesto que

Por medio de simulacros y simulaciones, de imposturas y de figuraciones, el imaginario de Veronese evoca el recuerdo de recientes horrores, al tiempo que pone en crisis la

relación entre hecho estético y referente real, fundamento de toda teoría de la imagen (Trastoy: 23-24)

La simulación se reproduce, y reproduce el horror del pasado al no haberse realizado un verdadero corte con relación a sus mecanismos simuladores. La obra puede leerse como una respuesta política a la ausencia de verdaderas investigaciones y acciones judiciales con relación a lo que fue el sistema de desapariciones de la dictadura militar.

Del maravilloso mundo de los animales: "Conversación nocturna" también presenta una amalgama de recursos absurdistas y de intertexto posmoderno. Con relación a los primeros, la repetición de una misma situación y el estancamiento temporal se ponen en juego mediante una única y envolvente acción recurrente que se desarrolla en una noche. Con respecto a los artificios posmodernos, la metateatralidad repliega al texto sobre sí mismo y pone en escena la confusión entre ficción y realidad. Por medio de un juego de espejos se presenta la ficción creada por el escritor, la puesta en escena de esa ficción y la "realidad", y a medida que avanza la obra se borran sus diferencias y cobra más fuerza la supuesta irrealidad del relato. Se exhiben y desmontan los artificios de la escritura, de la puesta en escena y de la construcción de personajes –mostrados en algunos casos como pura simulación–. Ese "des-cubrimiento" del simulacro de la puesta en escena, del personaje, y de la totalidad de algunas poéticas como el realismo, es un artificio fundamental de la escritura de Veronese, que se emparenta con el carácter deconstructivo del teatro de Spregelburd. En la poética de Veronese este recurso apunta a señalar que en un mundo en el cual ya no se distinguen ficción y realidad, dichos parámetros se tornan cuestionables en la construcción estética.

Una mirada implacable atraviesa sus textos, que hablan de muertes, culpas, (*Unos viajeros mueren...*), de autoridades paternas (*La terrible opresión...*, *Equívoca fuga de señorita...*, *Del maravilloso mundo de los animales: "Los Corderos"*), o burocracias represoras e ineficientes (*Formas de hablar de las madres de los mineros...*). Un mundo donde la norma es la incomunicación.

El dramaturgo Alejandro TANTANIAN es autor de las obras *La luz de Croisset* (1991), *Sade* (1993), *Tres hombres de Alemania. I: Sumario de la muerte de Kleist* (1993), *El peso del silencio* (1994), *La tercera parte del mar* (1995), *Juegos de damas crueles* (1995), *Ensayo sobre el barroco* (1996), *Tres hombres de Alemania II: Un cuento alemán* (1997), *Barroco* (1997), *Ensayo sobre la peste* (1997), *Un grito oscuro* (1998), *Tres hombres de Alemania. III: Comedia. Un maestro de Alemania* (1998).

Su poética está signada por una fuerte presencia del expresionismo subjetivo. Una niebla nihilista envuelve su dramaturgia, cuyos ejes fundamentales son la identidad y el desgarramiento humanos, provocando una profusión de desdoblamientos o generando el ensimismamiento de los personajes. En este sentido, la utilización de dos idiomas diferentes, la duplicación de los personajes, o el uso de espejos, son algunos de los procedimientos de los que se vale en sus obras.

La ruptura de la sintaxis tradicional del texto es una importante marca autoral. En *Un cuento alemán* y *El peso del silencio* se hace evidente dicha ruptura: son altamente metafóricos, poéticos, evocativos y descriptivos, además de no distinguir los diálogos de manera convencional.

Su textualidad se diferencia de las de Rafael Spregelburd y Javier Daulte por la ausencia de humor paródico y se aproxima a éstas en su pluralidad intertextual, la cual asume diversas formas: epígrafes, citas, homenajes, alusiones a obras literarias tanto actuales como clásicas. *Un cuento alemán* construye una ficción sobre fragmentos biográficos de los poetas Friederich Holderlin y Wilhelm Waiblinger, retoma el mito griego de Faetón, y entrecruza diversos géneros: teatro, narrativa y poesía.

La creación de climas sombríos, la omnipresencia de la muerte y la utilización de la sangre como signo, son recursos constantes en sus obras, tanto en las didascalias como en otras zonas del texto. En *Un cuento alemán*, hay múltiples referencias a la sangre: "De su boca se desprende un hilo de sangre espesa que se demora en sus ropas (...) Mi nombre es Wilhelm Waiblinger. Soy poeta. Llegué a este mundo hace 26 años. Allí frente a Holderlin, mi boca se llenó de sangre." (24) Dichos recursos también se visualizan en la enumeración de genocidas y en los relatos de parricidios de *Juegos de Damas Cruels*. Asimismo, todo el relato de *Un cuento alemán* se tiñe de un tono fúnebre al

ubicar su temporalidad en el preciso año de la muerte de Waiblinger, el poeta-personaje. Estos rasgos espaciales y metafóricos pueden considerarse como referencias al romanticismo y al expresionismo y, al mismo tiempo, pueden leerse como alusiones a las consecuencias de la dictadura padecida en nuestro país en los años setenta. En ese sentido, algunos momentos de *Juegos de damas crueles* son elocuentes: "...los muertos nos miran desde el otro lado de los espejos, del otro lado de los espejos hay un ejército de muertos que esperan" (40). Este desdoblamiento semántico, además, puede observarse en una amplia diseminación de bisemias instrumentales, que aparecen desde el mismo título, por ejemplo, en *Juegos de damas crueles* se alude al tradicional juego de damas de tablero pero también a juegos de mujeres.

Un cuento alemán (1997) presenta rasgos paradigmáticos de su poética. El desdoblamiento de los personajes se manifiesta de modo especular y genera una puesta en abismo. Tantanian escribe la historia del encuentro de los poetas Waiblinger y Holderlin, que a la vez fue "realmente" registrada en las notas de mismo Waiblinger. Desdoblamiento de raigambre más expresionista que posmoderna, puesto que la pérdida de la unidad se traduce como sufrimiento y como desgarró, no como en los textos de Daulte y Spregelburd en los que la fragmentación no parece causar dolor, ni el sujeto asume la búsqueda de unidad. En los textos de Tantanian la palabra golpea y afecta. Emplea frases cortas, ritmos maquinales, violentas metáforas, y valora la dimensión sonora de la palabra:

El siglo está pariendo un monstruo.
Las piernas se abren con violencia
y el sexo se desgarrá hasta la
garganta (...).
El siglo alumbra su propio horror
El carro de Faetón.
Todos vamos en él. (262)

En esta pieza hay constantes remisiones metateatrales. Desde un principio se indica un ámbito que representa un escenario teatral. Luego, este juego se multiplica en el transcurso el texto cuando en las didascalias se señala la caída de diversos telones, que a su vez funcionan como cierres cinematográficos de secuencias. Recurso que también está al servicio de articular los diferentes estratos del texto: la historia de Faetón, la de Waiblinger, la de Holderlin. Una mixtura de espacios y tiempos míticos, oníricos, pertenecientes a la interioridad de los personajes o a los diferentes relatos.

El peso del silencio (guión visual en seis movimientos) (1997) es una obra atípica tanto respecto a lo que se considera tradicionalmente un texto dramático como en comparación con otros textos emergentes, ya que no se señalan los parlamentos de los personajes. Tiene una estructura hexaédrica, en la que se parte de una base isomórfica de seis signos: piano, sangre, flor, madera, amor, y ausencia de la palabra en los actores. Tantianian en esta obra nos presenta su idea teatral explicándonos una visión; más que un texto para ser representado, parece querer transmitir una imagen interna: "El espacio está inundado por una espesa oscuridad". (215)

La escritura está fuertemente literaturizada, revaloriza la crisis del autor y transgrede el lugar convencional de la escritura dramática. A medida que la obra avanza se confirma esta intención puesto que se intensifica el procedimiento. Por ejemplo, cuando presenta al personaje, lo hace en los siguientes términos. "El hombre a quien caprichosamente, o no, llamaremos Federico". Las numerosas indicaciones de pausas y silencios demuestran cuánto le preocupa a Tantianian la vivencia del tiempo y el funcionamiento de lo sonoro como delimitador del espacio. Elementos que pueden ser considerados como una traducción de lo poético a lo teatral: ritmos, pausas, sonidos se materializan en términos escénicos.

Una dramaturgia que remite a la interioridad, cuya peculiaridad es la experimentación sobre los cruces entre poesía, teatro y narrativa. Asimismo, se presenta como la textualidad más cercana al intertexto de las vanguardias, por su afinidad con el expresionismo, su fuerte carga de subjetividad, la creación de atmósferas de pesadilla, la visión de una identidad fracturada en dobles y espejos. Sin embargo, constituye una poética de cruce con el intertexto posmoderno; éste último se evidencia en la mezcla de géneros –principalmente poesía y teatro–, en los abundantes intertextos y en la deconstrucción del texto dramático.

A prácticamente diez años de sus comienzos, la dramaturgia emergente presenta un corpus teatral consistente, rico en variantes, y en conexiones internas. La pervivencia de esta tendencia parece afirmarse en una búsqueda constante de experimentación, que comienza a sedimentar y a permear en los imaginarios. Esta dramaturgia, hasta ayer díscola y marginal, hoy ya empieza a tener seguidores que leen y refuncionalizan las poéticas.

Se vislumbra una consolidación de estos dramaturgos, puesto que han sido reconocidos por el campo cultural, pero el verdadero futuro de la dramaturgia emergente tendrá relación con esta consideración dinámica del intertexto posmoderno, con la recuperación de las zonas de su pensamiento más crítico y cuestionador, y con la profundización de una concepción, existente desde los comienzos de esta tendencia, que consiste en una mutua interpenetración entre los ámbitos de la dramaturgia y escénicos. Este aparece como uno de los aspectos más notables de este grupo de autores, que también dirigen y actúan, y conciben textos que contienen en sí propuestas estéticas de puesta en escena y actuación.

Es posible pensar en diversas líneas evolutivas de la actual fase de emergencia de la dramaturgia de intertexto posmoderno surgida en los noventa. Una tendencia parece indicar que este teatro continuará girando sobre sí, encerrándose cada vez más en las variantes ya codificadas y practicando referencias cruzadas entre los mismos textos emergentes. Esta sería una línea de profundización de los mecanismos autorreflexivos que ya se plasmaron en la fase actual. Otra posibilidad es que desde el interior de estas poéticas surjan textos que concreten sentidos más diáfanos, tendencia preanunciada en obras como *La modestia*, de Rafael Spregelburd.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DAULTE, J., s./f., *Martha Stutz*, Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.
- _____, 1995, *Desde la noche llamo*, Buenos Aires: Último Reino.
- _____, 1997, *Casino*, en AA.VV., *Caraja-ji/La disolución*, Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.
- DUBATTI, J., 1997, "Prólogo", en Daniel Veronese, *Cuerpo de prueba*, Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas: 7-16.
- EAGLETON, T., 1997, *Las ilusiones del posmodernismo*, Buenos Aires: Paidós.
- JAMESON, F., 1991, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires: Imago Mundi.
- PELLETTIERI, O., 1998, "La dramaturgia en Buenos Aires (1985-1998)", en *La dramaturgia en Iberoamérica: Teoría y práctica teatral*, O. Pellettieri y E. Rovner (eds.), Buenos Aires: Galerna: 21-40.
- SPREGELBURD, R., 1997, "*La inapetencia*", en *Teatro XXI*, n° 5 (primavera): 94-103.
- _____, s./f., *Raspando la cruz*, Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.
- TANTANIAN, A., 1997, *Un cuento alemán*, en AA.VV., *Caraja-ji/La disolución*, Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas: 245-264.
- _____, 1997, "El peso del silencio", en *Género chico*, Rubén Szuchmacher (comp.), Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.

_____, s./f., *Juego de damas crueles*, Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.

TRASTOY, B., 1998, "Metadrama y autorreferencia: acerca de la escritura teatral de Daniel Veronese", en *Teatro XXI*, n° 7, (primavera): 21-24.

WILLIAMS, R., 1980, *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.

VERONESE, D., 1997, "Del maravilloso mundo de los animales", en *Cuerpo de prueba*, Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.