

DINÁMICA  
DE LA SITUACIÓN TEATRAL





Universidad Nacional del Comahue

# DINÁMICA DE LA SITUACIÓN TEATRAL

Alejandro Finzi (compilador)

Artículos de: Hebe Castaño, Laura Marcoccia, Romina Faccio,  
Gabriela Charosky, Fernando Frassetto, Emilio Alochis,  
Adriana Mitoire y Alejandro Finzi

**educu**

Editorial de la Universidad Nacional del Comahue

Neuquén - 2015

# DINÁMICA DE LA SITUACIÓN TEATRAL

Alejandro Finzi (comp.)

Dinámica de la situación teatral / Alejandro Finzi ... [et.al.] ; compilado por Alejandro Finzi. - 1a ed. - Neuquén : EDUCO - Universidad Nacional del Comahue, 2015.

94 p. ; 21x15 cm.

ISBN 978-987-604-427-1

1. Estudios Literarios. I. Finzi, Alejandro II. Finzi, Alejandro, comp.  
CDD 807

## **Educo**

Director: Luis Alberto Narbona

Dpto. de diseño y producción: Enzo Dante Canale

Dpto. de comunicación y comercialización: Mauricio Carlos Bertuzzi

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

© 2015 – **educo** - Editorial de la Universidad Nacional del Comahue

Buenos Aires 1400 – (8300) Neuquén – Argentina

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio, sin el permiso expreso de **educo**.



# PERSPECTIVAS DE LA NOCIÓN DE SITUACIÓN TEATRAL EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

Alejandro Finzi

Edgar- *“Venga aquí, Señor; éste es el sitio.*

*No se mueva. ¡Qué pavor y asombro causa  
dirigir tan abajo la mirada!*

***El Rey Lear, Acto IV, esc.VI, William Shakespeare***

Quienes integramos este equipo de investigación, hemos dedicado nuestros esfuerzos a comprender los alcances operativos vigentes en la escritura del texto teatral desde una perspectiva literaria. No por ello desconociendo que la escena denomina *situación* a aquella en la que el comediante ejecuta su propia comprensión de conflicto desde sus recursos compositivos.

El personaje Gloucester, del *Rey Lear*, en la célebre escena ante el acantilado (que no es otro que aquel que la ceguera le permite imaginar), propone una *situación teatral* doble: por un lado, el abismo, el límite del peligro impuesto por un locativo (locativo “real” en la palabra de Edgar) y, por el otro, la interpretación del actor que hace, de ese precipicio, abierto ante él, un ámbito oscuro desde donde no se volverá nunca. Dos *situaciones* simultáneas, entonces. Una es proporcionada por el texto; la otra, por la misma gestualidad del actor. Una es

otorgada por un índice literario; la otra, por un índice espectacular revelado como conflicto. Estas dos *situaciones* así implicadas tienen el sello del Cisne de Avon, pues son comunes, intercambian sus maniobras compositivas. Otro tanto ocurre en la obra de Jean Racine. Las dos *situaciones* se confunden en una:

Yocasta- *¿Han partido, Olimpo? ¡Ah, dolores mortales!  
¡Cómo un momento de descanso, me va a costar llantos!  
¡Mis ojos, desde hace seis meses están abiertos a lágrimas  
Y el sueño los cierra en penosas alarmas!*<sup>1</sup>

Una *situación* de esta primeriza obra de Racine está constituida por el presagio de Yocasta ante Olimpo y la trágica suerte de su familia. Esta se expresa en la gestualidad propia de la tragedia clásica francesa, codificada y vertebrada por el conflicto que la atraviesa; la otra, por un locativo que es universal en el teatro raciniano, bien estudiando por Roland Barthes<sup>2</sup> y que, asociado con el sistema de réplicas del gran dramaturgo, se constituye en *situación* del texto. Pero, tal como ocurre en la obra de Shakespeare, ambas operan enhebradas en una sola.

Las dos *situaciones*, ya en el campo del Realismo, son ejecutadas en ámbitos distintos: si Willy Loman desarrolla su historia en una *situación teatral* vinculando el locativo que se

---

<sup>1</sup> Cf. Jean Racine, *La Tebaida o Los hermanos Enemigos*, Acto 1º escena 1º (trad. Del autor)

<sup>2</sup> Cf. Barthes, Roland, "Sur Racine" du Seuil, Paris, 1962.

inscribe en el living de su casa, en un territorio escenográfico que retrata la clase media norteamericana y que se extiende y asocia con un sistema conversacional lógico-causal, por otro lado, el personaje de Arthur Miller vive el conflicto entre la verdad y el ocultamiento ante su esposa Linda y sus hijos. Esto, como una *situación* que se expresa en tanto conflicto y compromete al actor frente a su ductilidad profesional: el director, puestista de la obra, le pedirá al comediante que explore esa *situación*, ese conflicto. La respuesta de éste será a través de su capacidad expresiva. Esa resolución corporal está amparada por nuestra *situación*, la que estudiamos: un sólido locativo presente en el texto, cómplice de un régimen conversacional que no da un paso fuera de un dispositivo de réplica, cerrado en un intercambio informativo sin fisuras, y que hace, de “*La muerte de un viajante*” una obra maestra del Realismo teatral norteamericano.

Tenemos, pues, dos maneras de denominar a la *situación teatral*: una de ellas la hemos frecuentado en nuestro actual proyecto de investigación, “Estudio de la noción de *situación* en la reciente literatura dramática europea”. Lo hemos hecho a través de dos libros: “La dramaturgia europea y la escritura de la situación teatral” y “Anatomía de la situación teatral”<sup>3</sup>. La segunda, puede abordarse desde los dominios específicamente teatrológicos, que ponen en el centro de sus estudios al actor y

---

<sup>3</sup> Los dos libros editados por EDUCO, Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, en los años 2013 y 2014, respectivamente.

su labor compositiva. Nuestro campo, volvemos a explicitarlo, se define por los alcances teatrales que posee el texto literario, dimensión a la que no renunciamos al abordar el trabajo dramático.

En este tercer libro nos hemos de ocupar del estudio del funcionamiento, de la dinámica de la *situación* en una obra dentro del universo de textos elegidos por los investigadores que se han asociado para estudiar este capítulo de los problemas que emergen de la literatura dramática europea contemporánea. Lo hemos hecho apelando a un grupo de autores ya indagados en trabajos anteriores. De este modo, la profesora Hebe Castaño se ocupa de una obra del italiano Stefano Benni, *La signorina Papillon*. La investigadora, en esta oportunidad, nos demuestra como la escena-testigo elegida, es cuna y caja de resonancias de un sistema de citas probables, que llevan a una “puesta en crisis” los modos de representación realista del mundo. *Situación*, entonces, en efecto; pero *Situación* que propone un sistema de *situaciones* procedentes de otros textos y horizontes literarios y teatrales. La misma, nos explica la investigadora, es refugio de otras que la anteceden y con las que es capaz de dialogar. Por lo demás, cabe recordar que Hebe Castaño es la primera traductora del gran escritor en nuestro país, lo cual constituye un aporte invaluable a las letras en nuestro país.

La profesora Laura Marcoccia, especialista, como Hebe Castaño en literatura italiana, y que asimismo ha ofrecido

aportes sustantivos al conocimiento y difusión de la bibliografía teatral de la Península entre nosotros, aborda el estudio de la dinámica *situación* en una obra de Ugo Chiti, *Il Vangelo dei buffi*, proponiendo una ampliación del concepto de locativo que proviene del Realismo al específico campo lingüístico. Sostiene que el primer término situacional es desarrollado cuando los personajes emplean el dialecto como verbo escénico. Chiti amplía el locativo al emplear el dialecto. La tensión entre la matriz ejecutada por la lengua madre y el uso del Toscano abre un espacio textual que cuestiona el dominio conversacional y, con ello, los términos propios de la *situación*, tal como en la actualidad la ejecutan las nuevas teatralidades europeas.

La destacada escritora Gabriela Charosky,<sup>4</sup> quien desde hace años integra, de manera incondicional y generosa, nuestro equipo de investigación, vuelve a abordar "*Antílopes*", la pieza teatral de Henning Mankell<sup>5</sup>. Su ocupa aquí de indagar el empleo de la palabra dramaturgica del escritor sueco, acercándose a su cualidad audible, el orden de su resonancia en la escena y a su capacidad por comunicar en las tablas cómo ellas hacen reconocibles los márgenes del mundo.

---

<sup>4</sup> Gabriela Charosky, radicada hoy en Neuquén, es autora entre otras obras de "Los nudos de la memoria", "El titiritero y otros cuentos" y "La memoria de la sangre". Esta última novela, publicada recientemente, ha recogido unánimes elogios tanto en el país como el exterior.

<sup>5</sup> Recuérdese "Al margen de la mirada: el lugar de la invisibilidad en la dramaturgia europea contemporánea" en "Anatomía de la situación teatral" (A. Finzi, comp.), EDUCO, Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, 2014.

Recuerda, para ello, las reflexiones de la investigadora mendocina Nelly Schnaith, como, asimismo, las de Jean Paul Sartre en su obra capital "*Un teatro de situaciones*".

Romina Faccio, investigadora y docente, se ocupa de una obra del español Alfonso Armada. "*Los niños no pueden hacer nada por los muertos*" ofrece la oportunidad de pensar la noción de *situación* desde un sistema de maniobras compositivas que caracterizan perfectamente las bifurcaciones que propone la dramaturgia europea contemporánea. Romina Faccio nos revela cómo el primer término de la ecuación situacional se hace visible fuera de escena (algo similar ocurre con la obra del belga Patrick Lerch) mientras que el sistema de réplicas propone al espectador, al lector, un ámbito de asociaciones que trabaja en un territorio de recepción subjetivo, interno, de tiempos que se cruzan y donde se hace visible la distinción entre "lo real" y la "realidad".

Esa misma dispersión en los términos de la ecuación teatral es subrayada por Adriana Mitoire, joven estudiante integrada a nuestro equipo en 2013, cuando se ocupa de la obra "*La mano del fauno: el laberinto entre los dedos*", de Ismael Baile Cortes, joven autor español. Un locativo que es persistentemente evocado, que se configura más allá del propiamente escénico, se asocia con un sistema de réplicas asimilable a un dispositivo de matriz lírica. Así formulada, la ecuación situacional puede asociarse a la propia de la escuela

simbolista. Recuérdese, por ejemplo, “*Los ciegos*”, de Maurice Maeterlinck. Esto, para insistir sobre la necesidad de comprender cuánto de las nuevas teatralidades europeas y latinoamericanas deben a la escuela simbolista europea.

También, como Adriana Mitoire, Emilio Alochis es un aventajado estudiante de la carrera de Letras de la Universidad Nacional del Comahue. Alochis se ocupa en su artículo de la obra “*Ansia*” de Sarah Kane. Entre todos los autores tratados en nuestro libro, la pieza de la dramaturga inglesa es la más conocida y frecuentada en los escenarios entre todas las aquí consideradas. Con precisión y elocuencia, Emilio Alochis establece una distinción entre el tratamiento descriptivo de su anterior incursión en la obra<sup>6</sup> y esta perspectiva, proponiendo aquí una asociación con la música de John Cage y la tentativa de la obra por superar las escrituras literarias y no literarias. Esta perspectiva auspicia un estudio posterior que se anuncia prometedor y sobre el que no hay antecedentes en nuestro país. Por otro lado, el artículo nos despierta la curiosidad por saber si junto a John Cage no se esconde también la presencia del compositor Philipp Glass.

El licenciado Fernando Frassetto aborda la noción de *situación* y, particularmente, su primer término compositivo, el

---

<sup>6</sup> Cf. Alochis, Emilio, “Anatomía de la situación dramática en “*Las Moscas*” de Jean Paul Sartre y en “*Ansia*”, de Sarah Kane” en “Anatomía de la situación teatral” (A. Finzi comp.) EDUCO, Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, 2014.

locativo, asociando a Dante y a Mario Luzi. El investigador se ocupa de Luzi, en la actualidad, en sus estudios de doctorado, asociando su obra dramática con su obra lírica. Y es su mérito el haber hecho conocer en nuestra lengua el teatro del gran traductor italiano de Racine. De la asociación que encuentra, en el alcance de la *situación*, entre los dos poetas, Frassetto nos revela cómo la misma no es exclusiva del parámetro dramática, sino que está presente en formas y discursos literarios universales de épocas y períodos diferentes.

En lo que concierne mi artículo, he procurado indagar en el espacio dramático donde la noción de *situación* emerge, en el teatro europeo contemporáneo, con su universo de rasgos que, entiendo, le son característicos.

Dedico este libro al dramaturgo, novelista, ensayista y docente sudafricano André Brink, uno de los grandes escritores del siglo XX. Para él, como para Albert Camus, ser libre es rebelarse, darse a los demás. La libertad consiste en creer que existe un futuro. Falleció hace poco tiempo, el 6 de febrero de 2015, regresando a su casa en Ciudad del Cabo, desde Amsterdam:

*“¿Quién sabe qué empuja a un escritor a escribir, acto tan contrario a la naturaleza? Incluso para él es, en gran parte, un misterio. En ciertos momentos, raros y aislados, instantes fugitivos,*

*como tras una iluminación, uno tiene la ilusión de sorprender este ilusorio porqué.*

*Un amigo me hace llegar secretamente una carta de la cárcel para decirme cómo, durante un proceso, en el calabozo situado debajo de la sala del tribunal, entre los graffitis que llenaban las paredes grasientas – las obscenidades, las piadosas decisiones, las groseras blasfemias, los textos bíblicos, las fechas y las iniciales – descubrió el título de un libro mío, grabado en el yeso por una mano anónima... Por lo tanto, sé porqué debo escribir".<sup>7</sup>*

---

<sup>7</sup> Cf. AAVV, Brink, André, *¿Por qué escribe usted?* Ediciones creativas Fuentetaja, Madrid, 2001.



# DINÁMICA DE LA SITUACIÓN TEATRAL EN LA DRAMATURGIA EUROPEA CONTEMPORÁNEA

Alejandro Finzi

*“Antíoco- Arrêtons un moment. La pompe de ces lieux,  
Je le voix bien, Arsace, est nouvelle à tes yeux.  
Souvent ce cabinet, superbe et solitaire,  
Des secrets de Titus est le dépositaire.”*  
**Jean Racine, Berénice, Acto I esc.I.**

En los dos libros en que nos hemos ocupado hasta el presente de la noción *situación teatral*, hemos propuesto reconocer una serie de procedimientos compositivos que le conciernen, operativos en la nueva dramaturgia europea contemporánea.<sup>1</sup>

En primer lugar, sosteníamos que la idea de *situación*, en gran parte del siglo pasado y aún en el siglo XIX, se presentaba como indiferenciada funcionalmente entre el ámbito de la narración novelística y el relato dramático.

Explicábamos que, en términos narrativos, la novela hace visible su anécdota, durante ese extenso periodo, en el interior de un campo paisajístico, pictórico, que verifica el

---

<sup>1</sup> Nos referimos a *La dramaturgia Europea y la escritura de la situación teatral* y a *“Anatomía de la situación teatral”* (A. Finzi, comp.) ambos libros publicados por EDUCO, Neuquén, Universidad Nacional del Comahue, 2013 y 2014, respectivamente.

*topos* del relato, le otorga un marco para que se desarrolle y le da una perspectiva locativa a los personajes, inscribiéndolos en un territorio visual apropiado para el desarrollo de la historia que se ofrece al lector. Esto es, la novela despliega la *écfrasis* del Realismo en una doble maniobra estilística: si nos detenemos en Flaubert, en su *Madame Bovary*, por un lado encontramos, por ejemplo, en el capítulo dedicado a los “comicios agrícolas”, una descripción dinámica, traducida por el horizonte pueblerino visto por Emma y Rodolfo desde la ventana de la intendencia y, por el otro, la visión focalizada al máximo, por la cual el personaje femenino descubre dos líneas de oro en las pupilas del hombre que ama. Una *écfrasis*, ésta, que, al manifestarse como descripción última, paraliza la acción, la detiene, discute la cualidad fotográfica de la representación interrumpiendo el relato. Lo que en palabras del propio escritor francés se expresaría así: “...ce que je voudrais faire, c’est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait sur lui-même par la force interne de son style...”<sup>2</sup>.

El fragmento al que aludo es el siguiente:

*“...il la regardait de près, fixement. Elle distinguait dans ses yeux des petits rayons d’or, s’irradiant tout autour de ses pupilles noires...”*<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Fragmento de una carta a Louise Colet, 16 de enero de 1852.

<sup>3</sup> Cf. *Madame Bovary*, capítulo VIII de la segunda parte.

El teatro realista acuña, igualmente, esa maniobra compositiva, al comprender la *situación teatral* como la tentativa de establecer la relación entre un locativo escenográfico y un sistema de réplica que se exhibe a través de un ejercicio de subordinación. Decíamos, en trabajos anteriores, que "...el estudio de la "situación" y de la "réplica" es indisociable. Por un lado, la réplica explotó de la misma manera que en el siglo XX explotaron los formatos relacionales, conversacionales, implicados en la continuidad lógico causal, deudores de las estéticas compositivas realistas. Por el otro, la réplica implosionó, en tanto la sintaxis comunicativa en su variable polimórfica de juego e intercambio, tal como la comprende Ludwig Wittgenstein, no ha podido soportar la presión exterior causada por un universo discursivo virtual, que hace metástasis, es terrorista, y por el cual a mayor información existe menor comunicación, según lo entiende Zygmunt Bauman"<sup>4</sup>

¿Acaso esa relación entre el locativo, antes entendido como la *situación*<sup>5</sup>, y el sistema de las réplicas sujetas a una lógica causal, refrendada por los estudios teatrológicos que universalizan e inscriben una metástasis conceptual hacia cualquier forma de escritura literaria teatral, no es, asimismo, una forma de *écfrasis*? Esto es, me interrogo sobre si una forma de establecer un sistema relacional, cuyo régimen de variación

---

<sup>4</sup> Ob.cit.

<sup>5</sup> Según la define Patrice Pavis, haciéndose eco de una extendida interpretación presente en los estudios especializados

compositiva es nulo en el Realismo, o casi nulo, dígame mejor, está sujeta a un sistema de variables pre-establecidas. Es una pregunta alentada por la misma tradición de la narrativa desde el siglo XVIII. Un formato más o menos estable de relato de matriz unívoca.

Así, en el campo de la ficción narrativa, si regresamos a la novela de Flaubert, podríamos detenernos en el sombrero de Charles en el primer capítulo de la primera parte o en la mano de Emma, en el segundo capítulo del comienzo del relato. ¿Qué observo entre las páginas del libro?: que el relato se ha detenido. Se ha detenido, digo. El relato asume el dominio visual de manera integral, más allá de él no se puede ir, tal como ocurre en los interiores domésticos de las casonas tristes y que gritan encierro de las novelas del gran Emile Zola, que hoy ya nadie lee, desgraciadamente, o, también, de Honoré de Balzac y esto último se escribe y se descubre con mucha vergüenza.

En el territorio de la literatura dramática, el locativo y el régimen conversacional causal propio del Realismo, circunscriben la peripecia a un desarrollo acumulativo de la información que progresivamente configura la anécdota. Pero esa maniobra es iterativa y está fundada en una asociación dramática que es oscilante, pendular, sujeta a la suerte del héroe, su buenaventura o su destino trágico e irremediable. Este formato se reproduce en el teatro europeo aún en nuestro tiempo y es desmentido, igualmente, en nuestra época, tal como queda demostrado en las obras teatrales que han sido

analizadas por los investigadores que integran heroicamente el grupo que dirijo en la Universidad Nacional del Comahue.

¿Pero qué ocurre en la narrativa europea contemporánea? Puede apelarse a dos ejemplos recientes: en *“La analfabeta que era un genio de los números”*, el novelista sueco Jonas Jonasson<sup>6</sup> relata la vida de la pequeña sudafricana Nombeko que, de trabajar limpiando baños en Soweto, regresa a su país, luego de animado territorio de peripecias, en carácter de embajadora del Reino de Suecia. El corpus situacional es múltiple, a veces vertiginoso, y es por ello que el texto es asimilable al género novelístico de aventuras propio de Joseph Conrad, de Robert Louis Stevenson, de Pierre Loti o mucho más recientemente, del francés Patrick Modiano.

Por su parte, en la novela *“Au revoir, là-haut”* de Pierre Laimetre<sup>7</sup>, la anécdota nos propone la historia de dos soldados cuya amistad se anuda en 1918, después que Albert Maillard salva la vida gracias a la valerosa acción en trincheras de Édouard Péricourt. Pero éste último pierde su rostro a causa de la explosión de una bomba. Uno puede reconocer la cabeza de ese soldado en la célebre fotografía del alemán Ernst Friedrich<sup>8</sup>. Luego de la guerra los dos amigos pergeñan un delirante y maloliente comercio, vendiendo a las municipalidades de los pequeños pueblos de Francia, monumentos funerarios inexistentes.

---

<sup>6</sup> Salamandra, Madrid, 2014

<sup>7</sup> Publicado por Éditions Alvin Michel, Paris, 2013, premio Goncourt de ese año (hay traducción al castellano muy reciente)

<sup>8</sup> Que es reproducido en su álbum fotográfico “Guerra contra la guerra”

Tanto en una como en otra novela, el primer término de la situación narrativa, el locativo, propone una dinámica trashumante, más acentuada en la obra de Jonasson, donde países, pueblos, paisajes, habitáculos de toda especie se suceden sin solución de continuidad. En tanto, en el locativo de la segunda, la novela que rememora un episodio atroz de la primera posguerra, ejecuta un programa de mayor estabilidad, susceptible de ser traducido en maniobras adaptativas para la escena y que tiene tres ámbitos consecutivos: el frente de batalla, la ciudad de París, la campiña francesa. En ambos casos el segundo término, el conversacional, inscribe un dispositivo regular, estable continuo, sometido a un formato lógico-causal. Jamesson ejecuta incisiones autorreferenciales y apela al dominio documental que el lector puede aprehender en la historia contemporánea de Sudáfrica, de América del Norte, de los países europeos y aún del nuestro. Este dominio documental se traduce en dosis caudalosas de un franco humor.

En la segunda, Pierre Laimetre se mantiene distante, deja que sus personajes ejecuten un régimen conversacional puesto en la escena del proceso narrado, que es lógico-causal y que es devorado, al mismo tiempo que se exhibe, por una rítmica de escritura que asocia simultáneamente a todos los personajes en la construcción minuciosa y certera de la fabula. Ámbito del Realismo, pues. Hay una deuda cierta en este caso con la textura conversacional de los grandes maestros del período victoriano, de probada eficacia en el territorio de Hardy, Dickens y ya, en nuestra época, en la novelística de John Irving.

Por otro lado, en novelas como *El innombrable*, de Samuel Beckett, nos encontramos con un locativo cuyo espacio conversacional asume en su totalidad el ámbito del primer término de la ecuación de la *situación*. Podría decirse que el locativo no existe sino a partir del diálogo mismo, un monólogo extenso, cuya configuración es la de una logorrea operativa del comienzo al fin de la obra.

¿Y si nos propusiéramos buscar los términos de esta ecuación situacional en la lírica?

¿No podría preguntarse a los formatos poéticos contemporáneos, si sus versos, abandonados a su suerte en el verso libre que campea en la literatura de nuestro tiempo, no se constituyen como tales al pedir a gritos al texto un *locativo* que les sirva de hogar? ¿Un locativo que les ayude a peregrinar hacia un horizonte interior o distante en el infinito? ¿Sea cual fuere el destino de ese puñado de palabras o de voces? Palabras y voces, en el texto lírico, tal la materia del poema.

Tomas Tranströmer escribe:

*Cansado de todos los que llegan con palabras, palabras, pero no  
lenguaje,*

*parto hacia la isla cubierta de nieve.*

*Lo salvaje no tiene palabras.*

*¡Las páginas no escritas se ensanchan en todas direcciones!*

*Me encuentro con huellas de pezuñas de corzo en la nieve.*

*Lenguaje, pero no palabras*<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Traducción de Roberto Mascaró del libro “La plaza salvaje”, fragmento del poema “primavera ‘79”. Nórdica Libros, Madrid, 2010.

Este puñado de versos del escritor sueco busca un “locativo” desde donde ensayar un significado que se traduzca en un diálogo entre el poema y su lector. Un locativo pues, será una “*tentativa*”. No cerrará en un dominio estable frente el ejercicio conversacional. Contrariamente a lo que ocurre, por ejemplo, en “*Correspondencias*”, el poema de Baudelaire, donde el lector se encuentra en un “Bosque de símbolos”, en territorios de la “Naturaleza” o, una página después del célebre poemario, en la planchada de un barco que rumbo a la Isla de la Reunión, deja que el joven poeta introduzca al lector en un locativo para que éste sea testigo de la muerte de un príncipe, el noble príncipe de las nubes, el Albatros. “Un poema no tendría que *significar*, tendría que *ser*” nos dice Archibald MacLeist. Y ese *ser* es, en términos líricos, la cualidad de permanecer, de refugiarse en algún lugar del “*océano de las palabras*” de Victor Hugo.

Conviene recordar que si la literatura dramática del Realismo asocia sinonímicamente la noción de “*situación*” con el “*locativo*” y los imponderables escenográficos que éste ejecuta para la escena, la dramaturgia contemporánea europea y también la latinoamericana, tal cual lo precisamos en un artículo anterior<sup>10</sup>, la quiebra.

¿Puede el texto teatral contemporáneo soportar esa dinámica situacional vertiginosa presente en las novelas de Lemaitre o Jonasson, o está atada, para siempre, a una relación

---

<sup>10</sup> Cf “La noción de “situación” en la reciente literatura dramática europea” en ob. cit (Educo, Universidad Nacional del Comahue 2013)

donde el locativo queda fijo y el segundo término ecuacional ejecuta su dinámica explosiva o implosiva como único recurso para que la anécdota encuentre un desarrollo? Buena pregunta, de difícil respuesta.

En un artículo publicado recientemente habíamos propuesto estudiar el *cuerpo* del texto dramático procurando hacer visible su *anatomía*. Esto es, ensayar la posibilidad de “determinar el conjunto de rasgos propios de la situación teatral”, refiriendo que, “cuando estudiamos la anatomía situacional de la textualidad dramática contemporánea, estudiamos la estructura dramática”, en sus relaciones intrínsecas, lejos de la curva dramática, aristotélica, bien presente en las escuelas románticas y realistas.

Hemos de comprender que ese *cuerpo*, en la relación con las estéticas precedentes que exhibe, por ejemplo, en su armonía Leonardeana, “La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp”, pintado por el maestro Rembrandt, está en conflicto con aquel que atraviesa el texto en términos de fragmentación, disociación, dispersión y agotamiento del tiempo dramático como nos lo revela, también en el dominio de las artes visuales, una obra como “La crucifixión” de Otto Dix, donde las heridas del campo bélico son el *cuerpo* mutilado del Salvador de los hombres. Por un lado un *continuum* visual que se exhibe en el centro de la experiencia humana (Rembrandt); por el otro, un universo múltiple, desabastecido de referencia unívocas, mutilado (Otto Dix).

Ahora bien, una vez que hemos desplegado en el territorio de la *situación teatral* su estudio anatómico, su *écfrasis*, ¿Cómo se comporta ese cuerpo, esa ecuación a lo largo de cada obra teatral en la literatura teatral europea de nuestro tiempo?

Al referirnos a la obra de Patrick Lerch "*La neige ne fait pas de bruit quand il tombe du ciel*",<sup>11</sup> ya estudiada en una serie de artículos anteriores, decíamos que "Los índices locativos presentes en cada uno de los parlamentos están en condiciones de proporcionar al presente escénico soluciones de vestuario. Las mismas, como descripciones de las acciones relatadas están presentes en los tres soliloquios: ropas teñidas de sangre. Están presentes en los índices del locativo iterativo en los tres parlamentos: la barriada pobre, marginal, alrededor del Boulevard du Midi, en la ciudad de Bruselas, reconocible, en primera instancia, por un público familiarizado con ese espacio urbano. El soliloquio hace migrar sus formatos representaciones en el discurso lírico: el empleo de un campo lexical al servicio de formatos anafóricos, metafóricos y metonímicos, la apelación a las humanizaciones, así lo expresan. El personaje es tal en tanto se desdoble entre narrador y personaje. Es personaje porque es narrador. El diálogo es sustituido por un relato configurado como memoria. Su proceso no significa resolución de un conflicto en términos de una dramaturgia en péndulo cuya recepción hace oscilar un espectador entre el temor y la ilusión por la suerte

---

<sup>11</sup> Traducida por el autor en la "Antología del Teatro Europeo Contemporáneo" (EDUCO, Universidad Nacional del Comahue, 2010)

de un personaje, sino en la reconstrucción de un suceso acontecido y concluido. La situación teatral se expresa en los resultados de esa búsqueda, que son laxos e inseguros.<sup>12</sup>

En consecuencia, frente a la anatomía de esta obra, ¿cuál es el comportamiento situacional? ¿Cuál es su dinámica?

En primer lugar, ¿estamos frente a una ecuación situacional que discute el carácter único y central que encontramos en el período realista?

El locativo del texto de Lerch va modificándose en el espacio conversacional. Abandona el presente escénico y progresa hacia un ámbito extraescénico. La escena es abandonada por el primer término de la situación y éste es absorbido por el registro conversacional. Ese espacio conversacional no remite a índices en el presente sino que recuerda, busca huellas. Regreso a los versos de Tranströmer antes citados: *“Me encuentro con huellas de pezuñas de corzo en la nieve.”*

*“Lenguaje, pero no palabras.”* Lenguaje, pero no palabras: la diégesis del texto dramático se comporta no empleando el locativo para confirmarlo, subrayarlo, hacerlo presente, sino como la huella que conduce a uno que está más allá de la materialidad escenográfica.

Siga usted las pezuñas de corzo en la nieve que así llegará al refugio del animalito durante el invierno. Siga usted los lenguajes del personaje y entonces podrá intuir un locativo

---

<sup>12</sup> Cf. “Anatomía de la situación teatral”, (Alejandro Finzi, compilador) (EDUCO, Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, 2014)

que nunca se da a revelar por si mismo sino qua través del el actor. Tenemos entonces una *situación* también vertiginosa porque el régimen conversacional, en el caso de Patrick Lerch ha implosionado, como hemos constatado al estudiar la anatomía de su obra. El locativo no está en escena, está en el lenguaje compositivo del actor configurando un personaje cuyo hogar está muy lejos, no pertenece a ninguna posibilidad escenográfica, cabe en una apelación a la memoria, revelada en un gesto del personaje, en un paso que da, a ninguna parte, en la escena vacía.

Nos estamos preguntando, en consecuencia, al detenernos en la dinámica de un texto dramático: ¿Cómo se comporta la situación teatral? Y esta pregunta emerge luego de habernos formulado con anterioridad otras dos: ¿Qué es la *situación teatral*? Y ¿Cómo es la *situación teatral*?<sup>13</sup>

Retomemos el fragmento de la obra del Lerch ya estudiado al ocuparnos de la anatomía del texto teatral:

**Hombre gris-** Bruselas.

*(el locativo es asumido por el régimen conversacional que implosiona)*

Caminaba entre las grietas de diciembre

Los rayos del sol no llegaban a embarazar el cielo

Era la mañana

En el Boulevard du Midi un joven rostro se hundía

---

<sup>13</sup> En ese orden, nuestros dos libros anteriores, se ocupan de estas preguntas.

*(continuidad del relato inscripto en un discurso lógico-causal)*

Lo seguí

*(régimen conversacional dirigido al lector/espectador. Comienza un segundo núcleo narrativo con respecto al cual el primero se comporta como locativo)*

Una calle más allá él sonreía

Una calle más él buscaba

Subió en el Tranvía Noventa

Detrás del vidrio cielo metal

Riel chirriante suplicante

Un viento frío entraba y salía de su camisa manchada

Su rostro traía el lecho frío de sus sueños lentamente lo más lentamente posible a fin de no hacer ruido en su pensamiento

Aquel día nevaba

*(ausencia de locativo; régimen conversacional en implosión, quiebre de relación lógico causal; predicación visual):*

**Hijo-** Digo todo eso palabras

Soy el hijo

Soy el hijo

Nací allá donde los vientos llevan la muerte sobre el catafalco de los días

Vivía en la casa del Bajo de los Cailles rociado por miasmas

De esqueletos de gatos

Vivía en un rincón entre mi madre y las ventanas de sus  
ojos  
En el barrio algunos cochinitos irisados dos tres viejos  
Muertos en sus cochecitos  
Regresaban por la noche cargados de ahogos sobre  
nuestro cielo miope  
Digo todo eso palabras  
Dieciséis años más horizonte  
No tengo ningún país delante mis ojos evocando madre  
este depósito de ruinas  
Hablaré de ella como capullo hediondo de la  
humanidad. Entre sus nalgas yo nací mal  
*(ausencia de locativo; régimen conversacional en  
implosión, quiebre de relación lógico causal; predicación  
visual)*

**Madre-** Yo soy la madre.

Era la madre.

Muerta de una cuchillada en el vientre una noche en el  
terreno vacío detrás de mi casa

Tenía cuarenta años y algunos meses nerviosos que  
herían mis cabellos ya demasiado blancos

Era la madre de esa basura que me hundió el cuchillo en  
el vientre y el es mi hermoso Charly.

Los términos empleados en el estudio del fragmento  
tienen en cuenta los que reconocemos en la écfrasis que

determina la anatomía del texto. Asimismo, la valoración que formulamos en relación a la noción de *situación teatral*.



## LA SITUACIÓN DRAMÁTICA: SU FUNCIONAMIENTO EN UNA OBRA TEATRAL DE STEFANO BENNI

Hebe Castaño

“...que pueda tener la facultad de crear mi propio universo a mi alrededor, de gobernar mis sueños en vez de resistirlos”<sup>1</sup>

“No existe nada real fuera de nosotros, no existe nada real sino la coincidencia de una sensación y una tendencia mental individual. No es nuestro propósito el de arrojar dudas sobre la existencia de objetos que afectan nuestros sentidos; pero es razonable que sólo podamos estar seguros de la imagen que producen en nuestra mente”<sup>2</sup>

“Entonces, en esta rebelión en contra de la exterioridad, contra la retórica, contra una tradición materialista; en este esfuerzo por liberar la esencia fundamental, el alma, de todo lo que existe y puede ser comprendido por la conciencia; en esta deferente espera en cada símbolo por el cual el espíritu de las cosas puede hacerse visible; la literatura, agobiada por tantas cargas, puede al fin obtener la libertad y su lenguaje auténtico”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Gérard de Nerval, citado por Erwin R. Steinberg en *La técnica del fluir de la conciencia en la novela moderna*, México, N.O.E.M.A Editores, 1982, p. 24.

<sup>2</sup>Albert Gleizes y Jean Metzinger en “Cubisme”, autores citados por Steinberg, op.cit., p. 26.

<sup>3</sup>Arthur Symons en *Symbolist Movement in Literature*, citado por Steinberg, obra citada, p.25.

En la literatura, el espacio diegético, es decir, el mundo en el que las acciones y los eventos tienen lugar, casi nunca es dado a conocer de un modo neutro. Las descripciones en las que se plasma en el texto constituyen verdaderos sistemas de recursos altamente codificados que permiten generar una imagen determinada y ciertos efectos de sentido. En el discurso narrativo, específicamente en la novela realista decimonónica, el espacio servía como un claro y verosímil marco en el que se desarrollaban las acciones de los personajes, marco que era provisto por un narrador generalmente extradiegético. Algo similar ocurría en el teatro de raigambre burguesa, en el cual el pensamiento racionalista invitaba a dilucidar la realidad y sus causas, impregnando la escritura de esa época de un afán experimental<sup>4</sup> y expresando esa realidad a través de una relación lógico causal entre el espacio y la réplica. Una vez agotadas las posibilidades de este modelo, el cambio que más tarde iba a sobrevenir en la concepción del espacio en el siglo XX, tanto en la narrativa como en el teatro, no surgiría en el ámbito de estos discursos, sino en el de la poesía, puntualmente, la lírica simbolista, fuente de nuevas técnicas y recursos, ámbito donde comenzarían a gestarse otras formas de relación entre el hombre, el mundo y la realidad.

El hombre contemporaneizará perdiendo una a una casi todas sus certezas. El sólido mundo de la ciencia, que el

---

<sup>4</sup> Gladys Onega, "El teatro: apogeo del realismo", en Siglomundo 7, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. Latina, 1968.

pensamiento positivista había alimentado a fuerza de pretender demostrar y dominar la realidad en sus laboratorios a través del traslado del análisis de los procesos naturales a los fenómenos sociales, fue haciéndose pedazos ya desde las postrimerías decimonónicas. Este modo de explicar la realidad y sus causas ya no convencía a los artistas más lúcidos de esa época, para quienes no existía nada real más allá de ellos mismos. De este modo, el movimiento simbolista francés va a ser uno de los motores del cambio de perspectiva profundo en las artes, al punto de que se lo puede considerar como una de las principales fuentes del fluir de la conciencia, técnica innovadora que caracteriza la narrativa de los primeros años de ese siglo y que ilustra el pasaje rotundo de un tipo de concepción objetiva a otro absolutamente subjetivo. En relación con esto, Raymond Williams sostiene que

(...) la intensa conciencia de sí mismo, la subjetividad perceptiva, fue desarrollada vigorosamente como recurso literario. Esto se relaciona, directamente, no sólo con lo que se llama la “corriente de conciencia” o el “monólogo interior”, sino también con esa versión más modernista del “simbolismo” en la cual el aislamiento y la proyección de objetos significativos es consecuencia de la subjetividad separada del observador<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Raymond Williams, *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 305.

Y subraya que en esta nueva estructura ya no hay un lugar más conocido que el lenguaje mismo. Allí habitan los personajes, allí suceden de ahora en más sus peripecias.

Hemos ya observado en un análisis anterior<sup>6</sup> que la *situación* dramática y los diálogos en una obra como *La signorina Papillon* de Stefano Benni no se proyectan hacia una representación realista y que la lógica de las acciones se dispara no hacia la mimesis -lo que supondría la correspondencia creada por ciertas convenciones con un tiempo y un espacio reales-, sino hacia un mundo casi fantasmagórico que, justamente, surge de la imposibilidad de reunir, como sucedía en el teatro realista tradicional, ese locativo que es la *situación* y la réplica. Estos procedimientos en relación con el espacio pueden observarse en casi todas las obras de *Teatro y Teatro 2* de este escritor italiano contemporáneo. Es así que, como sostiene Finzi, “la diégesis del texto dramático se comporta no empleando el locativo para confirmarlo, subrayarlo, hacerlo presente, sino como la huella que conduce a uno que está más allá de la materialidad escenográfica”.

Veamos concretamente ahora cómo funciona la situación teatral en esta obra. Para ello, tomaremos un breve fragmento, la escena XV, que es la última. Recordemos que toda la acción se desarrolla en el jardín de Rose, probablemente en un pueblo

---

<sup>6</sup>Remitimos a nuestro estudio “Análisis de la situación dramática en *La signorina Papillon (nelpaesedeibruttisogni)* de Stefano Benni”, en *Anatomía de la situación teatral*, Neuquén, EDUCO, 2014, pp. 33- 47.

del interior de Francia, no en París. La capital francesa aparece como el horizonte hacia el que quieren o deben ir los personajes, al igual de lo que sucede en *Madame Bovary* y tantas otras novelas realistas del siglo XIX. Es la ciudad de la moda y un centro político, pero es sobre todo el lugar de la modernidad, como le dice Armand a Rose:

ARMAND: Oh, deliziosa aborigena!... non sapete nulla della modernità, chiusa qua nel vostro giardino, nel vostro bozzolo profumato, tra i vostri fiorellini le vostre farfalle e quel ridicolo pappagallo...<sup>7</sup>

El jardín de Rose ha sido organizado por Benni para que sea percibido como falso por los espectadores: está hecho de gomaespuma y en él hay una mesa de hierro y dos sillas que sirven de mobiliario. Además, hay otros pocos elementos en el decorado, como son un papagayo disecado sobre una rama, y en la mesa se encuentra un álbum y un jarrón de vidrio lleno de mariposas. No se puede dejar de señalar en este punto que la Rose de Benni, encerrada en su pequeño jardín, entra en diálogo con la joven de *La sonata de los espectros* de August Strindberg (1849-1912). Pero no es ésta la única correspondencia que surge entre ambos textos, sino que es posible establecer otras relaciones intertextuales entre, por ejemplo, el papagayo disecado, ya mencionado, y la Momia que habla imitando a un loro en la obra del autor sueco. Además, desde el punto de vista de los tópicos que abordan

---

<sup>7</sup>Stefano Benni, *Teatro*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 55.

estos escritores, el hecho de hacer alusión a la verdad y la falsedad, la realidad y la apariencia es otro punto de contacto entre ambas obras, las cuales a su modo y dentro de marcos culturales muy distintos, exhiben situaciones que enrarecen o ponen en crisis la representación realista del mundo, dirigiéndola hacia aspectos de un carácter fantasmagórico.

Volvamos al fragmento que hemos seleccionado. Rose está leyendo un diario, sobre el que hace algunas correcciones, cuando entra en escena Armand. Ahora bien: ¿cuál es el sentido de haber reunido estos elementos y de darles, a algunos de ellos, especificaciones concretas acerca de los materiales en que deben estar hechos? ¿Qué tipo de *écfrasis* busca Benni aquí? Lo que surge inmediatamente como respuesta hasta el final de la obra es que no hay una complementariedad entre el espacio y las réplicas. París es y no es el París que todos conocemos. El jardín de Rose es y no es un jardín: lo es, en tanto es un falso jardín. Ésa es su única realidad. Imposible encontrar otra en esta obra. El texto mismo, sin embargo, nos avisa a su modo, jugando con las palabras y sus significados, sobre la imposibilidad del lenguaje para dar cuenta verdaderamente del mundo, si no es a través de signos. ¿Por qué Rose tiene un diario en sus manos? ¿Qué “corrige” allí? Y ese papagayo que antes fue poeta porque sabía Mallarmé de memoria, según Rose, y que ahora le sirve de compañía ¿qué quiere significar? Probablemente, nada en particular. Lo único verosímil es la mención del escritor francés, que ayudaría a ubicarnos en un tiempo que

correspondería a fines del siglo XIX, aproximadamente. De todos modos, Benni busca sustraer a toda interpretación estable o que proponga una continuidad de algún tipo al lector o al espectador, porque no hay una relación lógico- causal que así lo permita.

También en las últimas réplicas de Marie Louise, Millet y Armand, los tres amigos fantasmagóricos de Rose, la ciudad de París significa cosas distintas. Para Marie Louise es una ciudad en llamas (tal vez París durante la Comuna de 1871), cuyo horroroso espectáculo es posible verlo a través del vidrio de una ventana de un salón para elegidos donde no se oye un rumor siquiera. Así, cuando Rose abra el cofre que le dio Armand -una especie de caja de Pandora-, el mundo que se le abrirá será el de la absoluta indiferencia. Para Millet, en cambio, París es la ciudad de las palabras feroces, de la poesía y de los suburbios, la parte más “negra” a la que le promete llevarla a recorrer en un coche blindado. Pero tampoco Rose va a llegar, según él, a conmoverse con ese nuevo espectáculo, sino que terminará por bostezar de aburrimiento entre los hambrientos y miserables. Armand, por último, dice que le dará mucho más que los otros: le otorgará la seguridad de una vida convencional, probablemente tan falsa y llena de mentiras y secretos como él mismo y como el jardín de gomaespuma. Pero, ¿qué lugar es París más allá de las palabras? ¿Acaso no es una especie de un cofre cerrado que según quien lo abra lo llenará del significado que desea? ¿Dónde encontrar el significado de un nombre propio que, a la

vez, se ha llenado de significados para los hombres de este mundo? Lugar vacío y a la vez repleto, que no está en escena, sino evocado en el lenguaje de los personajes, y que cabe “en una apelación de la memoria” o en el espacio de una promesa o un deseo.

### **Bibliografía**

Benni, Stefano, *Teatro*, Milano, Feltrinelli, 2003.

Onega, Gladys, “El teatro: apogeo del realismo”, en Siglomundo 7, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. Latina, 1968

SteinbergErwin, *La técnica del fluir de la conciencia en la novela moderna*, México, N.O.E.M.A Editores, 1982.

Williams, Raymond, *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

## ERRANCIAS EN LA SITUACIÓN TEATRAL DE *IL VANGELO DEI BUFFI*, DE UGO CHITI

Laura Marcoccia

*“Camino de un descampado, con árbol. Atardecer”*. Acto I  
Esperando a Godot, S. Beckett<sup>1</sup>

Cuando hablamos de *situación teatral*, estamos pensando en la asociación del locativo – la didascalia descriptiva de ambientación- a la réplica. Esto es, así como lo planteaba la narrativa realista del siglo XIX, en la que una mirada descriptiva, morosa, sostenida, detallista, realizaba un recorrido de reconocimiento para dar comienzo a la historia, también en la dramaturgia había una subordinación de los diálogos a un *incipit* que instalaba el contexto para la acción. Esta ecuación locativo-réplica permaneció a lo largo del siglo XX, incluida la experimentación de nuevas formas en el teatro como las de Brecht, Beckett, Pirandello por citar ejemplos, e incluso se prolonga en algunos autores contemporáneos.

Hablamos de la persistencia de ese modelo realista cuando en el teatro actual encontramos el locativo como absoluto situacional. Ya vimos en un artículo anterior<sup>2</sup> que

---

<sup>1</sup> Beckett, Samuel (2004) Esperanto a Godot. Tusquets edición argentina. Buenos Aires.

<sup>2</sup> Marcoccia, Laura. Anatomía de la situación teatral en *I ragazzi di via della scala*, pp.49- 60 en: Anatomía de la situación teatral (2014) A. Finzi, comp. Educo

Ugo Chiti, el reconocido dramaturgo italiano de destacada trayectoria como actor y director de actualidad, refrenda ese modelo. Sin embargo, su novedosa incorporación del dialecto a los diálogos no ya como rasgo popular sino con el estatus de lengua literaria, nos permite cuestionar si no es en el lenguaje, en los diálogos, donde está dejando filtrar algún desvío, esto es, si a lo largo de sus textos, el régimen conversacional no escapa a las reglas de ese modelo estable del que hablamos.

En este trabajo nos ocuparemos de *Il Vangelo dei buffi*, la primera de las piezas del tríptico *La recita del popolo fantastico*, su trilogía publicada en 2004<sup>3</sup>. Pondremos el foco en el lenguaje de los diálogos, en la incidencia del dialecto en la situación teatral, si éste le confiere alguna particularidad a la dinámica o si por el contrario solo refuerza la del esquema conocido.

## I

Ugo Chiti pertenece al grupo de autores que en los '80 y '90 comenzaron a escribir teatro con la incorporación de expresiones dialectales. Naturalmente, esto no fue novedoso para Italia, todo lo contrario, el teatro dialectal, sinónimo de teatro popular, se funde en la gran tradición de la *commedia dell'arte* y tuvo momentos de gloria como fueron los '50. Luego

---

<sup>3</sup> Chiti Ugo, (2004) *La recita del popolo fantástico (una trilogía)* Ubulibri, Milano. Todas las citas corresponden a la misma edición.

la irrupción de la televisión con su efecto seductor y su pretendida lengua *media* precipitó su crisis (Contarini; 2006).

Una bocanada de aire nuevo llegó con autores jóvenes como Chiti<sup>4</sup>, quienes rejerarquizaron los dialectos. La tierra de origen, las huellas identitarias, la memoria, la tradición fueron centrales para ellos, los que escribían teatro amalgamando una lengua enriquecida con expresiones regionales. Chiti escribe sus textos cargados de expresiones toscanas en el afán de hacer viva la lengua de sus personajes, una lengua no literaria, fresca, auténtica.

Este autor proviene de una región de una tradición cultural relevante, lingüística y literariamente hablando: la Toscana. En la historia de Italia, el dialecto de esta región adquiere preponderancia sobre otras lenguas por el prestigio alcanzado a través de Dante Alighieri y los poetas del *Dolce stil novo* (siglo XIII), quienes le confirieron la dignidad de lengua literaria de la península.

## II

*Il Vangelo dei buffi*, escrita en 1997<sup>5</sup>, fue la primera de las tres piezas escritas del tríptico: *La recita del popolo fantastico*, trilogía publicada en 2004. La obra presenta las andanzas de tres hombres que van recorriendo caminos: Pedro, que se

---

<sup>4</sup> Entre autores provenientes de otras regiones como los napolitanos Annibale Ruccello, Enzo Moscato y Ruggero Cappuccio .

<sup>5</sup>Esta obra es de 1997, y las otras dos: *4 Bombe in tasca* e *I ragazzi dei via della scala* son de 2002 y 2003 respectivamente

suma a Jesús desde el comienzo de la acción y luego ambos incorporan a Juan. Se producen una serie de encuentros con diferentes personajes: realistas unos, fantásticos otros, en su mayoría de tono grotesco y trágicos esencialmente.

En el transcurso de los dos únicos actos hay caminatas, carreras, traslados, huidas de más de 20 personajes –niños, hombres y mujeres de todas las edades- que van alternando con los protagonistas.

La única escenografía de la obra presenta solo los elementos indispensables y evocativos del campo que podría ser florentino o no:

#### *Scena*

*La luna nel campo di grano tagliato. Uno scaleo al centro./  
Lunghe scale appoggiate alla quinte./ Covoni di grano  
ammassatti in file regolari, covoni distesi./ Nel campo un  
effetto lucciole./Attori come presenze magiche della notte.*<sup>6</sup>

Apenas unas pinceladas son suficientes para la situación inicial que remite al procedimiento realista de propiciar la ambientación que se propone continente de la comunicación, de los diálogos. Al decir de Lotman, se instala en el comienzo del texto un reflejo del acto de creación que es un acto de inicio. Principio y final delimitan el evento particular que la

---

<sup>6</sup> Escena. La luna en el campo de trigo segado. Una escalera en el centro. Largas escaleras apoyadas contra los bastidores. Brazadas de espigas apiladas en filas uniformes, brazadas dispersas. Efecto de luciérnagas en el campo. Actores como presencias mágicas de la noche. (Traduc. de la autora)

obra representa en la vastedad del mundo en el que se inserta. Y he aquí el locativo que convoca a la réplica.

Refuerzan el *inquiet* cada una de las didascalias que inician las escenas, seis en cada acto. Así por ejemplo, la primera del segundo no agrega nada, no cambia nada, solo señala la presencia del sol, lo demás concierne a la entrada y salida de personajes, situación que se reitera en cada escena.

### *Scena I*

*In pieno sole, un corteo di bambini entra marciando un approssimativo passo marzial, sui vestiti indossano qualche giaca militare, hanno fucili di legno, qualcuno porta un elmetto, altri un cappello, picchiano su barattoli di latta. I bambini si fermano, complottano, ridono e scappano a nascondersi dietro i covoni per dare da mangiare alle galline.<sup>7</sup>*

## III

La dinámica de la obra mantiene una tensión temática entre la tradición y la actualidad. Toma motivos literarios y motivos populares, y se puede ir viendo el entramado que teje Chiti en una suerte de continuidad que está dada

---

<sup>7</sup> Acto II/Escena I

A pleno sol, una procesión de niños van marchando con paso tipo marcial, visten algunas chaquetas militares, tienen fusiles de madera, alguno lleva un casquito, otros un sombrero, golpeando tarros de lata. Los niños se detienen, traman, se ríen y se escapan para esconderse detrás de las gavillas para dar de comer a las gallinas. (Traduc. de la autora)

esencialmente por la lengua. La lengua viva va incorporando voces dialectales y traduce en clave toscana la tradición cultural propia de esta región.

Así se suceden ejemplos de una lengua salpicada de vocabulario toscano<sup>8</sup>:

El modo de llamar a las gallinas para darles de comer:

*(Una vecchia che avanza per dar da mangiare alle galline)*

*Zelinda : - Piri, piri, piri, piri p. 48*

Los personajes no hablan continuamente en toscano sino que introducen voces en dialecto en medio de sus dichos:

*Pietro: - Allora chiariamo! Io non sono **grullo** se c'è il trucco non si vede (...) p. 52<sup>9</sup>*

O también:

*Vecchia: Non te levare lo smalto all'unghie! Non mi state tutta **acciottolata** così, sennò chi ti vede? Ti pigliano per un rospo e t'infilano con un forcone... Forza, rizzati! P.53<sup>10</sup>*

Otro ejemplo:

*Riccone: Questa che **bischerata** sarebbe?*

---

<sup>8</sup> Glosario:

grullo: tonto, bobo

Acciottolata: recogida, aislada

Bischerata: pavada, estupidez

Grullata: discurso tonto

<sup>9</sup> Pedro: ¡Aclaremos entonces! Yo no soy *tonto*, si hay un truco no se ve.

<sup>10</sup> Vieja: ¡No te saques el esmalte de las uñas! No te me pongas toda *recogida* así, si no quién te ve? Te agarran como a unsapo y te tiran a la horca... vamos, ponete derecha!

*Gesù: (indica ai servi) Adesso potete restituire la collana, il bracciale, il portafoglio... Tutto qui...*

*Riccone: (si alza dalla poltrona con ira) che **grullata** ci volete insegnare? P.62<sup>11</sup>*

Chiti amplía el locativo al emplear el dialecto. Ese locativo está expresado con una lengua de tradición, de reconocimiento y prestigio que se ve alterada en su intimidad por la irrupción del florentino, del toscano.

El locativo continente de los diálogos, se hace permeable al dialecto que avanza territorialmente. Serán los personajes los que desaten la ruptura del mono discurso y los que “deslocalicen” ese locativo absoluto del realismo. El personaje escribe y es escrito por el texto. El régimen conversacional al incorporar el dialecto se ha abierto y explota en la ecuación locativo-réplica generando errancias, desvíos, ya no una univocidad situacional.

Concluyendo, al examinar al interior de la situación teatral advertimos fisuras, descubrimos la increíble fuerza del dialecto, como arrolladora frente a un locativo que se resquebraja. El personaje lo hace, lo dice, y propicia el desarrollo de la anécdota.

---

<sup>11</sup> Riccone: Esta qué estupidez sería?

Jesús: (señala a los siervos) Ahora pueden devolverle collar, la pulsera, el portafolio. Todo aquí...

Riccone: (se levanta del sillón con ira) qué discurso tonto me quieren mostrar?

Como dice U. Ronfani citado en Contarini (2006): “reperti dialettali del Chianti, espressioni desunte dai classici, fome gergali di consumo urbano, le iperboli dell’arguzia e le enfasi del disprezzo, l’incontrollata *phoné* delle passioni, gli stravolgimenti lessicali dell’alegría e della tristeza e un incontinente, saporisissimo “parlare per proverbi”:di tutto questo ribolle il mosto della bellissima lingua teatrale di Chiti”, una lengua que propone errancias en la situación teatral, una lengua nueva, un teatro nuevo.

### **Bibliografía**

- Contarini, Silvia (2006) Ugo Chiti:La toscana a teatro, en: De Florence à Venise. Hommage à Christian Bec. F. Livi et C. Ossola directores. Pups, París ejemplares. En línea: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso\\_6\\_1\\_009.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_009.pdf)
- Calamai Silvia (2004) Surreale toscana (Introducción) en: La recita del popolo fantástico. Ubulibri, Milano.
- Lotman, Iuri (2003) La semiótica de la cultura y el concepto de texto. En revista electrónica: Entretextos, n°2 <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretexto>
- Ruta Caterina (2002) VI Actas de congreso. Los comienzos y los finales de las Novelas

EL PRECIPICIO DE LA PALABRA: EL ABISMO DEL DECIR EN  
"ANTÍLOPES", DE HENNING MANKELL

Gabriela Charosky

*Y nosotros los hombres: dondequiera  
y en todo tiempo espectadores somos  
a todo atentos, pero nunca al raso.  
Abrumados por ello, lo ordenamos  
y se nos desmorona. Nuevamente  
lo ordenamos y, al fin, nosotros mismos  
también nos despeñamos.*

(Fragmento de "Octava Elegía",  
de<sup>1</sup> Rainer María Rilke, 1875-1926)

*Antílopes*

ACTO I

MARIDO: ¡Es increíble! ¡Otra vez! ¡Lo hace a propósito!

MUJER: ¿Qué pasa?

MARIDO: De nuevo anda con las tetas colgando. ¡Qué desagradable!

MUJER: Yo le dije que se prendiera el botón. (*Va a la ventana*)

---

<sup>1</sup>Rainer María Rilke, *Elegías de Duino, Sonetos a Orfeo*, Centro Editor de América Latina, 1970, Argentina

MARIDO: ¿No me creés?

MUJER: ¿Dónde está?

MARIDO: Sacando la basura.

MUJER: ¿Recién ahora? (*Mira desde las cortinas*)

///

MARIDO: ¿Y cuando le dijiste que no queremos que ande con las tetas colgando, qué contestó?

MUJER: ¿Vos querés saber lo que pensó?

MARIDO: Ellos no piensan. Por lo menos no como nosotros.

Estos primeros fragmentos de <sup>2</sup>*Antílopes*, la estremecedora obra del escritor y dramaturgo sueco Henning Mankell, que ya introduje en mi artículo anterior, <sup>3</sup>*Al margen de la mirada: El lugar de la invisibilidad en la dramaturgia europea contemporánea*, en el libro *Anatomía de la Situación Teatral*, compilado por Alejandro Finzi, conducen al tratamiento particular de la dinámica teatral que intentaré abordar en este caso: el lenguaje que opera en el borde, en el abismo de la escena. Casi invisible – como los negros que no se ven, que son

---

<sup>2</sup>Mankell, Henning, *Antílopes*, Traducción de Hugo Urquijo, Versión de Graciela Dufau, Argentina, Buenos Aires, 2013. Todas las citas corresponden a la misma edición. \*Esta obra se estrenó en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en el Centro Cultural de la Cooperación, Av. Corrientes 1543. Elenco: Mario Pasik (Marido), Ingrid Pelicori (Mujer) Diego de Paula (Lundin). Escenografía: Eugenio Zanetti. Dirección: Graciela Dufau y Hugo Urquijo. Nota: Agradezco la gentileza de la facilitación de la traducción para la realización del presente trabajo.

<sup>3</sup>*Anatomía de la Situación Teatral*, Alejandro Finzi (Compilador), Artículo: *Al margen de la mirada: El lugar de la invisibilidad en la dramaturgia europea contemporánea*, EDUCO, Editorial de la Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, Argentina, 2014. Todas las notas corresponden a la misma edición.

la *basura* que se corre hasta el margen, que no *piensan* porque la posibilidad del pensar ha sido anulada, sometida, invisibilizada. Como la muerte. El ruido infernal, presente a lo largo de esta obra, tiene, a mi modo de ver, la intención de mostrar de qué forma y desde dónde surge el lenguaje. Y el lenguaje otro, la palabra *pisoteada* o *barrida*, aparece en los huecos del silencio, en ese precipicio, para combatir el ruido, para introducirse en el lenguaje del opresor, al que no cesa de interpelar desde ese margen mudo, invisible, *agonizante*. La palabra oprimida, *desbarrancada*, interroga, desde la mudez y se manifiesta en los intersticios del lenguaje del opresor. El efecto que genera, entonces, es el de la palabra marginada y silente dentro de la palabra audible de los personajes.

En mi artículo anterior abordé la anatomía de la *situación teatral*, desmenuzándola en su íntima relación – en ese caso – con la narrativa y con la forma en que ocurre la puesta en escena de “Antílopes”. En este caso, intentaré abordar la *falta de escena* en la dinámica de la *situación teatral*, o bien qué hechos transcurren desde el lugar de la invisibilidad antes tratada en cuanto cuerpo y ahora en cuanto a palabra desde el margen, que contiene, sin duda, la marginalidad, tanto de situación de cuerpo como de situación de lenguaje.

En su artículo “La anatomía de la situación teatral en el teatro europeo contemporáneo”, parte de cuyo análisis retomo del libro anterior antes mencionando,<sup>4</sup>Alejandro Finzi observa

---

<sup>4</sup> Finzi, Alejandro, *La anatomía de la situación teatral en el teatro europea contemporáneo*, *Anatomía de la Situación Teatral*, EDUCO, Editorial de la

que “en la actualidad hay una nueva formulación de la literatura dramática europea, que consiste fundamentalmente en volver visible su *anatomía*. Esto es, la *anatomía de la situación teatral*, en la que se estudia y se piensa el texto en tanto cuerpo, que se *expone* y se *escamotea* al mismo tiempo, esta dinámica en la que *la vida es puesta en juego*”. En este abordaje diferente, es interesante observar cómo la dinámica de la situación teatral en la obra de Mankell se traslada no ya a la vida, sino a la muerte, y al intento desesperado del lenguaje de no perecer, aferrándose al abismo al que ha sido destinado, con la urgencia extrema de no ser invisibilizado al carecer de una puesta en escena, en tanto lenguaje supuestamente *muerto*.

Dice la filósofa<sup>5</sup> Nelly Schnaith, en su libro *La muerte sin escena*:

Para soportar la idea y el hecho de la muerte, los hombres han tenido que amansarla: adornarla, disfrazarla, mitificarla, simbolizarla, contarla. En suma: escenificarla. Modos, todos ellos, de representar lo que por principio escapa a la representación y al discurso. (pág. 17)

Si la escenificación de la muerte, según Nelly Schnaith, elude a la representación y al discurso, pues en esta peculiar dinámica de la situación teatral que despliega la obra

---

Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, Argentina, 2014. Todas las notas corresponden a la misma edición.

<sup>5</sup> Schnaith, Nelly, *La Muerte sin Escena*, 1ra Edición Café Central, Barcelona, 1997, Libro de Edición Argentina, Editorial Leviatán. Todas las citas corresponden a la misma edición.

“Antílopes” el mismo lenguaje que está imposibilitado de representación carece de escena. O bien la puesta en escena es ilusoria, en otras palabras, solamente irrumpe en la mente del espectador en sentido figurado.

Continúa Nelly Schnaith en el mismo libro, en este caso aludiendo al extraordinario cineasta sueco Ingmar Bergman:

“Todo es representación”, dice Bergman en sus memorias. Y dice bien, más de lo que él mismo está pensando. Representar es, en parte, una actividad necesaria para la especie: organizar la recepción de fenómenos, su flujo múltiple, discontinuo y disperso para verterla en esquemas sensibles e inteligibles que permitan entrar en relación con ellos. Pero, en lo que atañe al territorio ignoto e insumiso del otro y de uno mismo, supone una necesidad de otro orden: la representación, entonces, es el recurso de una impotencia inapelable (...) En ese sentido *somos*, a la Bergman, pura representación, seres de esencia oblicua, desviada, representada (...) La muerte, límite de los límites, se mezcla con el amor y la vida para abonar la tierra. También ha logrado desligarse de ellos para asolarla. Entonces se desnuda: tierra baldía y yerma; muerte irrepresentable. (pág. 18-19)

En línea con el pensamiento de esta gran filósofa, la muerte no tiene escena y tampoco la tiene su lenguaje. Hay una suerte de ruptura entre el plano representativo y ese plano otro que está fuera de la escena pero que, al mismo tiempo, pugna por no ser eliminado y combate desde el precipicio, un

lenguaje silencioso que, en la obra de Mankell, intenta corporizarse, arañando entre los ruidos y la invisibilidad a la que la Historia ha resuelto condenarlo.

No es posible imaginar nuestra propia muerte, solamente podemos asistir en calidad de espectadores, pero no de actores. En “Antílopes”, los personajes no quieren *mirarla* muerte que provocan y que, sin duda, incluye la mirada sobre su propia muerte o último destino. Optan por quitarle toda representación, por eso el recurso de la *invisibilización*. Pero el lenguaje de la muerte se escurre y se corporiza hasta lograr una supuesta escena dentro de la carencia de la misma. Es esta dinámica en particular que, a mi entender, da cuenta de una situación teatral en la obra de Mankell que incluye hasta el efecto mismo de la *falta de escena*.

Dice al respecto Nelly Schnaith:

(...) franquear el muro del lenguaje para acceder a la inmediatez del gesto, dejar que diga la inflexión de voz y no la palabra, volver, desde las altas regiones del alma, a ese pobre cuerpo mortal que se pierde (...) A las puertas del tercer milenio, ahora nos cuesta adornar la muerte con palabras (pág. 35)

En este sentido, el efecto de los ruidos que abordé en mi trabajo anterior, intentan enmudecer el lenguaje mismo de la muerte. Dejar al discurso, literalmente, “fuera de combate”. Pero quizás, aún desde los márgenes de la escena ensordecedora de “Antílopes”, como un último hilo de sangre

que retumba, el lenguaje mudo de la muerte, obturado por el grito, permanezca y se convierta en canto de ruiseñor en los confines de la memoria del espectador.

ACTO 1 – “Antílopes”, fragmentos

MUJER: ¿Te acordás del negro que apareció muerto aquí en la puerta? Tenía una flecha clavada en el cuello.

MARIDO: ¿Y qué?

MUJER: ¿Los ayudaste a vivir o los ayudaste a morir?

///

MARIDO: Debe tener un tipo en alguna parte, ¿no? Si no, ¿de dónde salen esos hijos que esconde en la basura? ¡Edith! *Una Edith invisible entra y él se dirige a ella...Edith...* ¡Aparecé cuando te llamamos! Tomá este saco. Es un regalo de despedida. Podés dárselo al padre de tus chicos. *Lleva a la invisible hacia el espejo. Llévatelo. La invisible Edith desaparece.* No le gustó. ¿Vos qué decís?

///

*El MARIDO desaparece. La MUJER abre la puerta de la cocina y habla con la invisible Edith.*

Edith... Vení acá... Vení... Te veo todas las mañanas como si surgieras del amanecer. Directamente como si salieras del sol, como si hubieras nacido dentro de él. (...) La sangre estaba allí, en el umbral de la puerta. Y seguía pariendo tus bebés detrás de los tachos de basura.

Todo está, finalmente, íntimamente entrelazado en la obra de Mankell. La escena y la falta de escena, la muerte invisibilizada y la muerte corporizada, el lenguaje oscuro, sangriento y el lenguaje otro que no se escucha, pero que se hace presente, agazapado y pujante, entre las hilachas de los hilos que cosen las palabras y los ruidos de los personajes.

Dijo <sup>6</sup>Jean-Paul Sartre en *Textos, Conferencias y Conversaciones sobre el Teatro, Para un Teatro de Situaciones*:

El sustento central de una pieza no es el personaje expresado con expertas “palabras de teatro” y que sólo constituyen nuestras propias protestas (protestas de irritabilidad, de intransigencia, de fidelidad, etc.), sino la situación (...) Si es verdad que el hombre es libre en una situación dada y que se elige en y por esa situación, en el teatro es preciso mostrar situaciones simples y humanas, y las opciones libres que se hacen en esas situaciones. El personaje surge después, cuando cae el telón (...) Y para que la situación sea profundamente humana, para que ella ponga en juego la totalidad del hombre, cada vez hay que presentar situaciones-límite, es decir, aquellas que presentan alternativas, una de las cuales es la muerte. (pág. 16)

Tal como lo planteaba Sartre, en la obra “Antílopes” la dinámica de la situación teatral que acontece muestra de qué manera se *juega la vida* y en qué lugar se ponen en juego tanto

---

<sup>6</sup> Sartre, Jean-Paul, *Un teatro de situaciones*, Textos escogidos y presentados por Michel Contat y Michel Rybalka, Editorial Losada, Buenos Aires, Argentina, 1979

la vida como la muerte de los hombres, hoy los hombres *despeñados* del poema de Rilke, quizás porque la libertad, en el cabal sentido del término, ha dejado de ser una opción.

Una alternativa, al decir de Sartre, es la elección de la situación teatral de la muerte por la que opta el dramaturgo Henning Mankell. La muerte es tan invisible como los personajes ausentes de “Antílopes”. Lo mismo sucede con su lenguaje. Los personajes de esta obra verdaderamente aparecen cuando se corre el telón, no porque el espectador no haya “visto” una gran obra de teatro, sino porque la construcción de los personajes ha provocado una ilusión que habrá de acontecer *fuera de escena*. Tal vez porque el lenguaje de la muerte se ha quedado sin escena. O se la han quitado. Y será tarea de la Historia, que no se devela ni se desvela en la actualidad, y de todos los hombres que se han *despeñado*, devolver la palabra *desbarrancada* al lugar del lenguaje de la vida.

### **Bibliografía**

- Jean María Rilke, *Elegías de Duino, Sonetos a Orfeo*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, Argentina, 1970
- Henning Mankell, *Antílopes*, Traducción de Graciela Dufau y Hugo Urquijo, 2013
- Nelly Schnaith, *La Muerte sin Escena*, Café Central (1ra. Edición), Barcelona, 1997, Editorial Leviatán, Argentina

Alejandro Finzi (Compilador), *Anatomía de la Situación Teatral*,  
EDUCO, Editorial de la Universidad Nacional del  
Comahue, Neuquén, Argentina, 2014

Jean-Paul Sartre, *Un teatro de situaciones*, Textos escogidos y  
presentados por Michel Contat y Michel Rybalka,  
Editorial Losada, Buenos Aires, Argentina, 1979

“LOS NIÑOS NO PUEDEN HACER NADA POR LOS MUERTOS”: EL DESARROLLO DE LA SITUACIÓN TEATRAL EN LA OBRA DE ALFONSO ARMADA. LA UNIVERSALIZACIÓN A PARTIR DE LA FRAGMENTACIÓN.

Romina Faccio

*Esto sí es una obra de teatro. Esto no es una interpretación del mundo contemporáneo. Esto es un mero fragmento del mundo contemporáneo.*

Alfonso Armada, *La edad de oro de los perros*.<sup>1</sup>

El dramaturgo español Alfonso Armada se basó en una serie de artículos periodísticos referidos a inmigrantes muertos o deportados para construir la obra teatral *Los niños no pueden hacer nada por los muertos*. Estas referencias documentales, además de estar incorporadas al texto como un apéndice, aparecen en boca de los propios personajes, como historias que se cuentan unos a otros para tejer la red temática que acabará atrapándolos, junto al autor y a los espectadores/lectores.

Esta fragmentación es constitutiva de la obra y, por lo tanto, también de la noción de situación que se construye en ella. En esta pieza, la *situación* aparece como un cuerpo fragmentado, que contiene pero al mismo tiempo dispersa la

---

<sup>1</sup> Alfonso Armada, *La edad de oro de los perros*, Biblioteca Antonio Machado de Teatro. Madrid, 1996.

acción y el ser en la obra de los personajes. En este texto la *situación* se constituye en un diálogo dislocado entre el sistema de réplicas y las acotaciones, conformando un locativo que olvida su anclaje realista de tiempo y espacio, volviéndose un lugar subjetivo, un espacio experiencial que confiere a la obra el carácter de praxis vital, de continuo entre la vida y el teatro.

El régimen lógico-causal no es parte del cuerpo de la obra, sino que es atribuido a la misma por la mirada del espectador, por la acción psicológica que lleva al ser humano a intentar darle un orden narrativo, inteligible a todo lo que mira. Pero la situación en sí aparece dispersa, fragmentada, heterogénea, múltiple e inabarcable, sin una racionalización previa. El locativo se vuelve así extra escénico, está en la mente del espectador/lector, no en el texto mismo. Pero esto es una trampa, porque cada vez que el espectador/lector cree poder situar la acción, la réplica la desplaza, la transforma configurándose en un espacio que tiene la forma de la memoria, donde caben todas las temporalidades y todos los escenarios posibles, un no lugar donde la experiencia se universaliza, donde es imposible configurar roles estáticos y establecer distancias, donde personajes, actores, autor y espectadores/lectores quedan implicados. Esta instancia universalizadora no es, sin embargo, unificadora, ya que las referencias exhibidas por las acotaciones son o tan personales o tan generales, que no cumplen la función de establecer un anclaje común, sino que requieren ser repuestas por la propia experiencia de cada espectador/lector, lo que dispersa y

amplifica la multiplicidad de sentidos. La *situación* no se constituye como una red de contención de la acción, sino que permanece dislocada e incompleta.

En este sentido, la obra de Armada va contra la idea de narración. Hay un predominio de lo fragmentario que se niega a contar una historia, sino que intenta construir una forma de ser en el mundo, una experiencia. Así, se recupera la idea del teatro como praxis vital, no como espectáculo.

La obra se subvierte a sí misma, indica aparentemente un índice temporal (numeración de las noches) que es desmantelado desde el propio texto con una temporalidad quebrada y alterna, solapando el tiempo físico -que no puede abarcar realmente lo que la experiencia parece mostrar-, el tiempo de la memoria y el de la imaginación.

Un movimiento similar realiza con la idea de espacio, aunque pareciera remitir a un espacio único, cerrado, infranqueable (el contenedor sellado), en realidad explota hacia la multiplicidad de espacios construidos por el trabajo de la memoria y del intercambio de roles entre los personajes, por la evocación y por la construcción lúdica de los mismos.

La *situación* se configura así como un terreno nebuloso, inasible, donde no existen certezas, todo es desplazamiento. No hay anclajes certeros, ni siquiera para el autor, que duda permanentemente de lo que dice/escribe. No existe en la obra un locativo fuerte, firme, que dé sentido a la acción. El sistema de réplicas, en diálogo con las acotaciones, configura un conjunto de subjetividades que van dando forma a una

experiencia de exclusión y marginación, pero no a una historia en el sentido tradicional.

El recuento de noticias en boca de los personajes, al cual hice referencia al principio, va constituyendo, hacia el final de la obra, una problemática, una realidad, una existencia, una experiencia sin locativo fijo, porque es la experiencia de la injusticia, sin temporalidad precisa. Así Armada consigue llegar, a partir del desplazamiento constante, de la postergación reiterada del sentido, de la fragmentación como mecanismo de construcción, a la universalización de la experiencia teatral.

*Escena I. Primera Noche.*

Quiebre de lo temporal desde el mismo inicio de la obra. Lo que aparece enunciado como la primera noche es desmentido inmediatamente, esa noche no puede ser de ninguna manera la primera, es una más de muchas que ya se vienen desarrollando, entramos a la acción en la mitad de su desarrollo, más cerca del final que del principio. La temporalidad aparece como un íncipit negado, se la muestra para negarla.

*(...En medio de la oscuridad, un resonar como de mar encerrado, mar escuchado a través de mamparas de hierro, quizás el sonido que le llega a una buzo dentro de un traje*

*antiguo, de los de escafandra de hierro y asistencia mecánica para respirar...).*

El uso del “quizás”, el propio autor inseguro de sus imágenes, la negación de las certezas, un desplazamiento de los roles, el autor no es el que sabe y le “cuenta” una historia al lector/espectador.

*(...Pronto ese sonido es desalojado por el rumor de la sala de máquinas de un gran navío (...). Es un estruendo constante y sordo, contenido, como si llegara entre sueños al sucedáneo de camarote donde dormimos, al teatro donde esperamos que algo ocurra.)*

La utilización de la primera persona del plural desplaza el locativo que parecía fijado fuera hacia adentro, nosotros estamos allí, no fuera mirando, parecemos esperar que algo ocurra cuando el drama ya está desatado y nosotros ya estamos, desde el comienzo mismo de la obra, inmersos en él, como parte, no como espectadores.

*(...El espacio acaso esté lleno de cajas de madera, tintadas de óxido, viejas, arrastradas a lo largo de mil caminos, embarcadas y zarandeadas en mil travesías, izadas sobre hombros escoriados, en camiones, bicicletas, estrujadas por trenzas de hierro, redes de nylon y de cáñamo. Cajas de armar barricadas, armar un basurero, alzar trincheras, trazar una*

*ciudad de juguete, hacer teatro, hacerse el muerto, resistir, contar una historia, conmover como si fuera la verdad (...) Son muchos, deben ser muchos (...) Otros personajes serán convocados desde el mundo de los deseos y los sueños, pero sus voces serán todavía más irreales...*)

El locativo -el barco, el contenedor cerrado, la noche, los personajes encerrados- todo descrito desde el lugar del desplazamiento, desliza la temporalidad cuando parecía fijarla, desplaza el espacio físico, acercándolo al terreno de los sueños, de la memoria a partir de la evocación de lo historia y las posibilidades de los objetos, el modo indefinido de nombrar, el uso del quizás, la inseguridad del para qué de los objetos descritos van desplazando el sentido, atrapando al lector/espectador pero sin permitirle anclar el locativo ¿es un espacio físico claustrofóbico? ¿O es el devenir claustrofóbico de la memoria? No hay seguridades.

*Jl.- ¿Qué esperas? (Silencio).*

*WO.- Uno, dos, tres, cuatro, cinco.*

*Jl.- Di (Silencio, seis, siete, ocho, nueve).*

El régimen conversacional irrumpe en el locativo, parece increpar al espectador/lector. Refuerza la idea de una continuidad, como si la historia estuviera en otra parte. Los silencios están incorporados como parte del sistema de réplicas, son diálogo.

JI.- *¿Sabes nadar?*

WO.- *Me gustaría volver, sólo una vez. Pasar la mano por las paredes de las casas que dan al muelle. Y luego pararme junto al abeto que partió el rayo. Y ver la ciudad desde el cementerio.*

DA.- *Demasiado tarde.*

JI.- *¿Sabes nadar?*

Las réplicas son fragmentarias, desarticuladas, inconexas aparentemente. Quiebran el régimen lógico-causal, destruyendo el locativo, ese lugar es el no lugar, es un espacio psicológico, no físico, que tiene cautivos los cuerpos pero no las mentes, y los lectores/espectadores estamos ahí, atrapados con los personajes/actores, imposibilitados de establecer la distancia crítica que nos despega de aquello que miramos, porque no podemos armar una situación lógica, ordenada, racionalizable, cuantificable.

WO.- *Callejones sin salida, puertas cerradas, tiempo cerrado, ruinas.*

*(Vuelve a sonar la nana. No se sabe quién la canta, si viene de dentro o de fuera, de la sala de máquinas o del fondo del mar, de la mesa de sonidos del teatro o del patio de butacas, del que escribió la obra o del fondo de la memoria de los actores).*

Otra vez el desplazamiento del locativo, cuando las acotaciones parecen fijar un espacio y un tiempo, las réplicas lo destruyen y desplazan. Cuando las réplicas parecen

llevarnos al terreno de la memoria, como en este caso, de la evocación, las acotaciones lo vuelven a desplazar, aquí con un recurso sonoro que pareciera devolvernos al aquí y ahora de la escena, para ser nuevamente desplazado en la oración siguiente, rompiendo, además, las barreras entre el teatro y la vida, el continuo queda establecido, la obra se erige como praxis, no como espectáculo. Para lograrlo, el locativo es destruido y el diálogo entre el sistema de réplicas y las acotaciones se solapa como un contrapunto, para negarse mutuamente, rompiendo la lógica causal, estableciendo íncipits que son permanentemente destruidos, negados. Inasibles.

La *situación* se constituye así como un cuerpo fragmentado, desde la exhibición del método de construcción de la obra (los artículos periodísticos sobre inmigrantes muertos o deportados) hasta la ruptura del régimen lógico-causal a través de los desplazamientos constantes del sentido, del establecimiento recurrente de íncipits temporales y espaciales que son negados sistemáticamente por el diálogo a manera de contrapunto entre las acotaciones y el sistema de réplicas.

La fragmentación se instituye como recurso de construcción que produce el efecto de la universalización por la constitución constante de lo inasible. El teatro se vuelve experiencia, praxis, negado en su condición de mero espectáculo. Como no hay locativo fijo, anclaje paisajístico,

como no hay historia, sólo queda la experiencia, la experiencia universalizada de la exclusión, la marginación y la injusticia.

### **Bibliografía**

Alfonso Armada, *Los niños no pueden hacer nada por los muertos*.

Nuevo Teatro Europeo, compilador Alejandro Finzi.

Editorial Educo. Neuquén, 2008.

Alfonso Armada, *La edad de oro de los perros*. Biblioteca Antonio

Machado de Teatro. Madrid, 1996.

*Anatomía de la situación teatral*, compilador Alejandro Finzi.

Editorial Educo. Neuquén, 2014.



# DINÁMICA DE LA SITUACIÓN TEATRAL EN UNA OBRA DE BAILE CORTEZ

Adriana Mitoire

La obra del dramaturgo español propone un espacio argumental intrincado: Choibalan, una criatura reconstruida con tentáculos y labios en la mano, mantiene secuestrada, en un extraño bosque, a Egina, alcohólica. Ambos personajes rayan en la locura. Antes esposos, Choibalán exige de Egina que confiese el asesinato del hijo de ambos. La mujer termina por suicidarse, sin ser capaz de aceptar el pasado.<sup>1</sup>

Pavis asume la noción de Ubersfield, que esencialmente asocia la noción de *situación* con lo que la investigadora francesa llama “la escena” y que el Realismo traduce como el espacio escenográfico sumando el diálogo y el contexto. En su Diccionario, Patrice Pavis habla de *situación* como equivalente al espacio indicado en el inquitit del texto teatral.

En nuestro trabajo de investigación, seguimos a Finzi<sup>2</sup> cuando identifica la *situación* como una ecuación formada por un locativo y por el dominio conversacional. Este espacio conversacional puede implosionar, poéticamente, o explotar

---

<sup>1</sup> *La mano del fauno el laberinto entre los dedos*. Ismael Baile Cortes. TEATRO, piezas breves. Editorial Espiral, Madrid, 2006

<sup>2</sup> Finzi, Alejandro. Apuntes de clase, seminario del proyecto de investigación, diciembre de 2014.

en un dominante alógico donde el personaje se sostiene con su propio lenguaje.

Nos preguntamos qué sucede cuando nos encontramos con un corpus situacional múltiple, con o sin solución de continuidad. Nos preguntamos qué pasa cuando el locativo no existe sino a partir del diálogo tal como sucede en el dominio lírico-teatral. Por lo tanto, buscamos deshacer el lazo entre el sinónimo Realista de *situación* y el locativo. Buscamos discutir lo que el Realismo llama *situación*, sosteniendo que el locativo es una asociación entre la organización de la réplica que ya no es estrictamente lógico causal y la escena.

En el teatro contemporáneo español puede encontrarse en la réplica un locativo que soporta uno que es “escenográfico” y expresado en el inquit de la dramaturgia precedente

En la obra de Ismael Baile Cortez “*La mano del fauno, el abismo entre los dedos*”, el inquit propuesto contiene tanto a la acotación primera como también al título. La *situación* resulta de la ecuación: réplica más locativo físico y locativo etéreo. La réplica ocupa casi toda la *situación*, la sostiene; contiene la información que es necesaria e imprescindible para el desarrollo del espectáculo, nos delata el por qué de la escena en ese bosque en especial.

El inquit de esta obra es complejo en tanto tiene formato Realista, aún cuando en el desarrollo de la obra no se sostiene como tal. Es decir, los locativos escénicos están presentes en el título y acotación primera pero en su desarrollo

necesitan de aquel que provee la ilusión escénica que en este caso se asocia al pretérito.

*“La mano del fauno, el Laberinto entre los dedos”*

*“...(Un bosque siniestro de coníferas enroscado en una noche de plenilunio. Líquenes y helechos primigenios. Una mujer, sentada en una silla de anea, con la cabeza cubierta y las manos atadas, musita algo ininteligible. Un muchacho de ojos brutalmente rasgados y pelo de tentáculos se besa en otros labios que se ha cocido en el dorso de su mano derecha mientras se pasea con su mochila, mirando al suelo. Noche de cendales neblinosos como la de aquel día que nunca olvidarán ninguno de los dos.)...”*

*“...te encontré en este mismo lugar, justo ahí (señala con el dedo) con los brazos enterrados hasta el codo...”*

El inquitit propone una situación doble: por un lado, un espacio presente de acción contenido en la acotación, un locativo definido, el bosque. La *situación* debe acontecer de éste y no de otro modo: *situación* bosque-verdugo-víctima. Asimismo, la obra tiene quiebres lógico causales al poner de manifiesto que se trata de una representación, como lo hace Bertolt Brecht en “Tambores en la noche”: “...(una mujer atada de manos)... (se coloca bien la funda y el suéter recuperando la pose)...”. Aquí, en la obra del autor alemán, ya se advierten quiebres con la estética realista.

Por otro lado, en Baile Cortez se propone un espacio pretérito que está contenido en el inquitit “...Aquel día...”. Se

presenta el motivo “venganza” como eje de esta tragedia de amor y que se asocia con la réplica. La dinámica situacional modifica el espacio presente: el lugar se transforma, a través de la réplica en “memoria”. Funciona como un símbolo: allí Egina fue hallada tiempo atrás con brazos enterrados hasta el codo, evocando un espacio escenográfico que escapa de las tablas, una escena con la capacidad de cautivar, ya que modifica el locativo. No estamos, pues, ante cualquier bosque siniestro, sino otro, cargado de un aura singular, la del fratricidio.

Además de presentarse en escena dos locativos que tienen que ver con el tiempo hay también otro semantizado y metafórico.

*“...Egina: elegimos siempre entre saltar entre una acantilado y otro...”*

*“...Choibalsan: en el fondo de ese acantilado apestan todavía los cuerpos de tu hijo y el mío, tú empezaras a pudrirte por el estómago como todos los muertos de hambre y de mentira...”*

El título es parte del inquitit, sin embargo aunque responda al modelo Realista, no funciona de la manera que lo asume el Realismo, porque es un escenario etéreo, efímero Es donde esta historia de amor se funde con otras historias, se funde con lo humano.

Como señala Bajtin: *“no soy yo quien mire desde el interior de mi mirada al mundo, sino que yo me veo a mi mismo con los ojos del mundo: estoy poseído por el otro”*. De modo que la posibilidad

de un “*sí mismo*”, de una subjetividad, está condicionada por la mirada ajena, que no es otra que la mirada del mundo, la mirada del contexto, la mirada social.

Es decir, este abismo propuesto por Baile Cortez nos ofrece la posibilidad del espacio de la valoración de un mundo que, a la vez, nos es ajeno e, íntimamente, está vinculado al real. Un abismo que se abre ante él en el espacio extra-escénico:

Acaso será el mismo abismo del poema de Baudelaire, “El crepúsculo de la tarde”

*“La oscura Noche cógelos de la garganta; acaban  
su destino y hacia el común abismo van...”*

Para el Realismo el sistema de réplicas está subordinando al locativo y ése se expresa en el sistema de acciones que los personajes ejecutan a partir del régimen conversacional. Todos los elementos presentes en escena tienen función coherente con la acción y, la situación, ocurre en tiempo presente. La réplica responde a un orden lógico causal y lineal, esto implica un tiempo y espacio sin rupturas (obra “*Máquina*”, según Vinaver).

En *La mano del Fauno: el abismo entre los dedos*, estamos frente a una obra Realista, pero cuyas maniobras compositivas no funcionan como pertenecientes a ese dispositivo estético, en principio porque están sostenidos por la réplica, los escenarios del presente, el pretérito y el abismo.

No podemos decir entonces que, aún cuando la escena está nombrada en la acotación primera, la obra sea Realista. En esta dirección, una obra como “Bodas de sangre”, escapa a esta asociación, ya que Lorca explora en la situación final un ámbito sonoro, por ende, *invisible*:

*Salen abrazados. Aparece la Luna muy despacio. La escena adquiere una fuerte luz azul. Se oyen los dos violines. Bruscamente se oyen dos largos gritos desgarrados y se corta la música de los violines. Al segundo grito aparece la Mendiga y queda de espaldas. Abre el manto y queda en el centro, como un gran pájaro de alas inmensas la luna se detiene. El telón baja en medio de un silencio absoluto.*

Hay una *sinapsis escenográfica*, entre el espectador, la obra y la representación y el universo evocado pertenece a la literatura y, la *literariedad*, lo permite.

Una disolución de la escena material, fluye, se traslada al espacio de la evocación, las palabras asumen la escena como espacio profundamente poético y dramático. Esto sin que la anécdota termine por construirse.

Esto es, tal vez, comparable con el pensamiento de Alejo Carpentier quien habla sobre el nacimiento de la música en su obra “*Los pasos perdidos*”:

*“Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos, surge la Palabra. Una palabra que es más que una palabra. Una palabra que imita la voz de quien la dice, ...Es algo situado más allá del lenguaje... Trato de mantenerme fuera de esto, de*

*guardar distancias. Y sin embargo, no puedo sustraerme a la horrenda fascinación que esta ceremonia ejerce sobre mí... ante la terquedad de la Muerte que se niega a soltar a su presa, la Palabra, de pronto, se ablanda, se descorazona. En boca del hechicero del órfico ensalmador, estertora y cae, convulsivamente, el treno... y dejándome deslumbrado con la revelación de que acabo de asistir al Nacimiento de la Música."*



## DINÁMICA DE LA SITUACIÓN TEATRAL EN *ANSIA*, DE SARAH KANE

Emilio Alochis

En el libro anterior analizamos la anatomía de la situación teatral: estudiamos cómo *Ansia* (2009), de la autora inglesa Sarah Kane, establece un quiebre en el vínculo que el teatro del Realismo europeo sostiene en la relación acotación-réplica. En el presente artículo, la propuesta es verificar de qué forma la dinámica de la situación teatral se desarrolla en ese texto dramático de la literatura inglesa contemporánea<sup>1</sup>.

*Ansia* (fragmento):

M. No, es que... no me tengo que enganchar.

A. Es de lo más natural.

B. Ver a otro ser humano dolorido.

C. Siento que yo

Nada más siento.

**(El incipit del fragmento "pertenece"<sup>2</sup> a M, que inicia un diálogo cuya dirección y sentido están quebrados. Las réplicas de A, B y C imposibilitan establecer marcas de**

---

<sup>1</sup> Utilizamos aquí -al igual que lo hicimos en el libro anterior-el método Vinaver. Comenzamos el análisis agrupando secuencias de diálogos que intenten seguir la progresión de los personajes en el orden: M, A, B, C (veremos que esta secuencia cambiará rápidamente)

<sup>2</sup> Usamos el verbo con cuidado, ya que veremos que la dinámica de la situación permite pensar en una multiplicidad de incipits, posibles de ser asignados a todos los personajes y no sólo a aquél al que le corresponde comenzar la obra o el fragmento elegido.

**espacio y lugar. Cada frase se agota en sí misma. El movimiento de la situación es rizomático, fragmentado.)**

M. Me pediste que te sedujera.

B. No que me ataras.

A. Da las gracias.

C. De chica me gustaba mear la alfombra.

La alfombra se pudrió y le eché la culpa al perro.

**(M, B y A interpelan a un "tú" imposible de referenciar. La introducción de la anécdota de C interrumpe el curso del diálogo y lo desacelera. Vemos un vaciamiento de contenidos predicativos; los adverbios, verbos y artículos funcionan como esquilas de la explosión del texto; el contenido visual de la anécdota rubrica la imposibilidad de comunicación entre los personajes porque no reconoce una referencia espacio-temporal)**

M. Soy incapaz de conocerte.

C. No me querés conocer.

M. Completamente inconocible.

A. Todavía acá.

M. Necesito un hijo.

B. ¿Eso es todo?

**(El texto vuelve a acelerarse y la secuencia monológica M- A- B- C se quiebra. El carácter rizomático del fragmento se acentúa en una faz de puro lenguaje en precipitación. La saturación del verbo "conocer" y su forma agramatical "inconocible" rubrican esta característica)**

C. Eso lo es todo.

M. Eso es todo.

B. Menini džepa, ni u džep.

C. Madre

A. El rey ha muerto, que viva el rey.

**(El carácter anafórico del pronombre "Eso" refrenda la carga sonora de las frases y el régimen repetitivo del texto. No hay valor semántico preciso. La oración servo-croata de B y el grito ritual pronunciado por A son acentuadores de una dinámica en la que no hay relación-lógico causal.)**

B. Si pudiera ser un acto de amor.

C. Ya no me puedo acordar

B. De quién

C. Más

A. ¿Por qué te parece que sea?

C. Mi mente está en blanco.

M. ¿De qué te reís?

C. Alguien se murió.

**(En este fragmento, la presencia de la primera, segunda y tercera personas terminan de herir el régimen de réplicas. Al igual que en el resto del fragmento, tenemos una ausencia absoluta de didascalias, sintagmas sin referencias, preguntas sin respuestas y un régimen minimalista del lenguaje, desprovisto de conexión causal y denotativa. Aquí, el contenido predicativo que enuncia C es mínimo)**

En nuestro artículo anterior analizamos la anatomía de la situación teatral. Allí dijimos que "La situación presente en el régimen de réplicas está al mismo tiempo diseminada en

cada lector [...] expresa la desaparición del engranaje que en el Realismo sostiene el vínculo acotación réplica..." (Alochis: 119). Pero ¿cuál es la dinámica de la *situación teatral* en *Ansia*? En este sentido, el profesor Alejandro Finzi comenta que en esta obra tenemos un régimen discursivo racional que es constantemente interrumpido<sup>3</sup>. Dado este marco: ¿Cuál es el comportamiento de la *situación*? ¿Cuál es la dinámica del régimen conversacional? ¿Cuál es el movimiento de la *situación*?

El régimen conversacional es el de una precipitación de sintagmas y oraciones inconexas, en un marco en el que el desabastecimiento de recursos visuales y anecdóticos es casi completo. La dinámica de la situación recorre el vínculo fractal entre la ausencia de referencias espacio-temporales y la presencia del sonido de las palabras. Como *Amores*, de John Cage, el movimiento de *Ansia* es sonoridad en constante interrupción, mediada por un lenguaje repetitivo y disonante. El borramiento entre lo literario y lo no literario, la erosión del espacio denotativo, el mundo material mediado por el discurso (De Toro: 314), dejan al descubierto un movimiento dramático contemporáneo que es contestatario del Realista.

Es por eso que el funcionamiento de la anatomía de *Ansia*, su dinámica, no se sostiene en el espacio del campo semántico, ni en una acción, ni en una estructura sostenida por acotaciones o didascalías. Como dice Ruby Cohn: "And it is

---

<sup>3</sup> Alejandro Finzi. Apuntes de clase.

words, rather than incidents, that build the work. Macaronic lines, recurrent repetitions, and wasteland imagery, thread through the whole, but the other verbal devices cement the structure" (Cohn:7). En el fragmento que analizamos M, A, B y C hacen funcionar sus monólogos a través del uso de verbos en pasado y presente en una proliferación de puntos de partida discursivos: cada sintagma, cada oración, parecen funcionar como micro-incipits.

Entonces ¿cómo está funcionando aquí la *situación*? ¿Cuál es el movimiento de la misma? Volvamos al fragmento analizado, si intercambiamos el orden del discurso de M, A, B y C veremos que en nada cambia la dinámica de la *situación*: notemos cómo cada micro-incipit es su propio punto de partida y su potencial fin (no hay verdaderamente clausura ni fin); cada uno de ellos es una eslabón roto en el sistema de réplicas, cada uno refrenda no un íncipit primario y estático sino a sí mismo<sup>4</sup>, haciendo que el movimiento de la situación sea constante, repetitivo e ininterrumpido en su ritmo. Pero no se trata, parafraseando a Lacan, de un régimen esquizofrénico en la cadena de significantes, sino de la voluntad de Kane de hacer operar al lenguaje sobre sí mismo: esta es la clave de la dinámica de *Ansia*.

Son los restos de la explosión del lenguaje los que sostienen la obra; la sonoridad de la lengua, de lo dicho y no

---

<sup>4</sup> La dinámica de *Ansia* no permite una apropiación del lenguaje por parte de los personajes. En esto nos permitimos seguir a Derrida en *El monolingüismo del otro*: "Dado que no hay propiedad natural de la lengua, ésta no da lugar más que a la furia apropiadora..."(Derrida: 38). En *Ansia*, esa furia no se satisface nunca.

su sentido denotativo ni su identificación con los personajes fundamentan el recorrido rizomático de la dinámica de la situación. Nada importa la identidad de M, A, B y C, porque el lenguaje no les atribuye características reconocibles; no debemos demorarnos en la búsqueda de historia ni filiación, sino en el desgranamiento de la lengua. Al decir de Derrida: "Habida cuenta de que los sujetos competentes en varias lenguas *tienden* a hablar una sola lengua, allí mismo donde ésta se desmembra, y porque ella no puede sino prometer y prometerse amenazando desmembrarse, una lengua no puede por sí misma más que hablar de sí misma" (Derrida: 36)

Y es que es ese desmembramiento de la lengua, ese lugar límite de incomunicación a través del signo, el que determina el funcionamiento de la situación en *Ansia*. Es por ello que la intervención de la frase "Menini džepa, ni u džep" o la de la agramaticalidad de "inconocible" tienen exactamente el mismo estatuto que cualquiera de los otros sintagmas en su movimiento monologal: el de un vaciamiento de la relación acotación-réplica, el de una carencia de sentido denotativo, el de una constante precipitación del sonido del lenguaje. Es por ello que el fragmento no se detiene en el campo visual que provee C al narrar su anécdota. Esa pequeña narración -solo en apariencia extraña al régimen discursivo del fragmento- funciona, al igual que el resto del texto, como mecanismo de extrañamiento desnudo de toda posibilidad de referencialidad.

En *Ensayos sobre el posmodernismo*, Fredric Jameson comenta: "El cuadro *El grito* de Edward Munch es, por supuesto, una expresión canónica de las grandes temáticas modernistas de la alienación, la anomia, la soledad, la fragmentación y el aislamiento sociales..."(Jameson: 28). En términos estrictamente formales, ¿acaso no son esas características las células de la dinámica de *Ansia*? ¿Acaso el texto de Sarah Kane no presenta un comportamiento que nos remite a *El grito*?

El funcionamiento de la *situación* en este texto se sostiene, entonces, en una aceleración constante del ímpetu discursivo. La saturación del caótico espacio de la incomunicación es proporcional al espacio que el Realismo establece en el plano lógico-causal de la vinculación acotación-réplica. *Ansia* resulta así deudora de la noción que, como *obra paisaje* postmoderna, concentra las características de la posmodernidad: la caída de los grandes relatos y la erosión de un pensamiento teórico central (De Toro: 292).

## **Bibliografía**

- Alochis Emilio (2014). Anatomía de la situación dramática en *Las moscas*, de Jean Paul Sartre y en *Ansia*, de Sarah Kane. En Finzi, Alejandro (comp.) *Anatomía de la situación teatral*. Neuquén: Educo.
- Cohn, Ruby (2008). *Sarah Kane, an Architect of Drama*. Recuperado en <http://revel.unice.fr/cycnos/?id=1668>.

- Derrida, Jacques (2006). *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires: Manantial.
- De Toro, Fernando (2008). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
- Finzi, Alejandro. Apuntes de clase. Neuquén. Universidad Nacional del Comahue (2014)
- Jameson, Fredric (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Recuperado en <http://new.pensamientopenal.com.ar/sites/default/files/2013/10/filosofia03.pdf>
- Kane, Sarah (2009). *Ansia*. Buenos Aires: Losada.

# EL VIAJE DANTESCO: LA SITUACIÓN TEATRAL EN LA OBRA DE MARIO LUZI

Fernando Frassetto

*La notte lava la mente.*

*Poco dopo si è qui come sai bene,  
fila d'anime lungo la cornice,  
chi pronto al balzo, chi quasi in catene.*

*Qualcuno sulla pagina del mare  
traccia un segno di vita, figge un punto.  
Raramente qualche gabbiano appare.<sup>1</sup>*

En el infinito leopardiano del mar, una página donde se traza un signo de vida, es también para Mario Luzi<sup>2</sup>, el espacio del eterno Purgatorio dantesco. La Divina Commedia forma parte de las claves lírico-dramáticas en la obra teatral del escritor florentino. El poeta da continuidad a la labor de Dante en el nuevo siglo con la adaptación y recreación teatral del

---

<sup>1</sup> MARIO LUZI, *La noche lava la mente*// *Y ya estamos aquí, como bien sabes, hilera de almas junto a la cornisa, a punto de saltar o encadenadas.*// *Hay quien sobre la página del mar/ traza un signo de vida, traza un punto./ Raramente aparece una gaviota./*

<sup>2</sup> Mario Luzi (20 de octubre de 1914 – Florencia, 28 de febrero de 2005) poeta y dramaturgo italiano, uno de los más prestigiosos del siglo XX. Fue el último gran representante del Hermetismo.

Purgatorio, una labor que intensifica la capacidad dramática del texto en su exposición escénica.

En el íncipit de la reescritura del texto dantesco la didascalía, como descripción del locativo implosiona en el espacio lírico:

*La scenografia riproduce una base oceanica... Si intuisce la presenza del mare: mare come spazio e come barbaglio... Brillio del mare. Inquietudine della superficie. Effervescensa della superficie.* <sup>3</sup>

Italia, que se constituyó como nación tardíamente en Europa, vivió durante siglos la situación de una territorialidad difusa. La enorme tradición literaria de sus poetas, Dante, Petrarca, Leopardi, Manzoni y los escritores del Novecento como Mario Luzi, sostuvieron la réplica a una *situación* diseminada en la lengua de los textos líricos/dramáticos más que en los espacios reales.<sup>4</sup>

A través de los siglos la rigurosa topografía construida por Dante en la Comedia ha mantenido su influencia en la literatura occidental. Cuando Italia era solo un deseo y una posibilidad política, el poeta florentino había construido un detallado microcosmos imaginativo de condenación y gloria. Como señala Borges en sus lecturas de Dante:

*Paul Claudel ha observado que los espectáculos que nos aguardan después de la agonía no serán verosíblemente los*

---

<sup>3</sup> Mario Luzi, *Il Purgatorio. La notte lava la mente*, Pag 417, Garzanti, Genova, 1993

<sup>4</sup> Anatomía de la tradición teatral fernando drassetto

*nueve círculos infernales, las terrazas del Purgatorio o los cielos concéntricos. Dante, sin duda, habría estado de acuerdo con él; ideó su topografía de la muerte como un artificio exigido por la escolástica y por la forma de su poema.*<sup>5</sup>

Podemos pensar la topología Dantesca como la *situación teatral* que da inicio a la literatura italiana hasta nuestros días. Este incipit de detallada espacialización que emprende Dante no solo funda el locativo para la literatura universal sino que es la piedra fundamental para la Italia contemporánea. Esta topología no es solo imaginativa sino que esta tramada con los sucesos políticos de su tiempo y es la reafirmación de un futuro político ligado a la afirmación del espacio común. *El Purgatorio* es lugar donde el plano imaginativo y real se entrelazan. En el canto VI, Virgilio señala a Dante un alma solitaria que le des dirige la mirada y les pregunta de dónde son, de dónde vienen. La respuesta de Virgilio, *Mantua*, provoca un abrazo por la tierra común y el afecto con otro poeta, *Sordello da Goito*:

*O Mantoano, io son Sordello  
De la tua terra; e l'un l'altro abbracciava*<sup>6</sup>

Este abrazo suscita en Dante una invectiva enérgica y amarga sobre la Italia de su tiempo, a la que llama sierva definitiva, lugar de dolor, barco sin timonel, burdel.

---

<sup>5</sup> Jorge Luis Borges, Nueve Ensayos Dantescos,

<sup>6</sup> Purgatorio, Cantos 58-73

*Ahi serva Italia, di dolore ostello,  
Nave sanza nocchiere in gran tempesta,  
Non donna di provincie, ma bordello;*

En un tono similar Mario Luzi en los atento a sucesos históricos de su tiempo renueva la invectiva dantesca:

*Muore ignominiosamente la repubblica.  
Ignominiosamente la spiano  
i suoi molti bastardi nei suoi ultimi tormenti.  
Arrotano ignominiosamente il becco i corvi nella stanza  
accanto...<sup>7</sup>*

Seguramente Mario Luzi parece continuar a Dante, que consideraba a la poesía como una forma de filosofía, y no aceptaba la crítica a los poetas teólogos llevada a cabo por Aristóteles (y comentada por Santo Tomás) en su *Metafísica*. Dante leía las obras de los poetas clásicos como alegorías. De allí que el uso particular del *exemplum*, *bien hay que entender que los hechos narrados por los poetas tienen un valor tipológico*<sup>8</sup>

El teatro de la palabra y poesía es propio de la gran tradición italiana. A una extensa tarea de poeta, Mario Luzi comienza su trayectoria de dramaturgo en los años sesenta. El poeta trabaja intensamente en la traducción de los textos de

---

<sup>7</sup> Mario Luzi, da *Al fuoco della controversia*

<sup>8</sup> Umberto Eco, *Arte y Belleza en la estética medieval, Dante y la nueva concepción del poeta*, pag 192, DeBolsillo, Buenos Aires, 2012

Racine y Shakespeare. También colabora en la puesta en escena de Riccardo II:

*Questo entrare da vicino nella costruzione del dramma in el riconoscere la drammaturgia, veramente poderosa che c'è nel testo shakespeariano, mi ha giovato ad assimilare, se non altro, certe leggi o criteri che sono nel teatro come tale, indipendentemente dallo stile.*

Durante los años ochenta en Italia se cristaliza un movimiento que teoriza y practica una forma de teatro de poesía. Se busca llevar el texto poético a la escritura escénica. Tal uno de los momentos más felices de esta búsqueda haya sido la teatralización a cargo de Federico Tiezzi<sup>9</sup>. A partir de 1989 en Prato, se realizan tres espectáculos que teatralizan *La Divina Comedia*. La reelaboración dramaturgica del poema dantesco queda a cargo de tres poetas: Edoardo Sanguineti (*Commedia dell'Inferno*, 1989), Mario Luzi (*Il Purgatorio*, 1990) e Giovanni Giudici (*Il Paradiso*, 1991). Este movimiento lleva a escena también lo textos de Beckett y *Adelchi* de Mazzoni.

Cuando Luzi lleva Dante a escena recurre a su poesía *La notte lava la mente* del Libro *Onore del Vero* de 1956 y a su propia idea del Purgatorio (Dramaturgia di un'ascensione).

La intención de Luzi era exaltar en su intensidad la esencia trágica y lírica del libro de la Comedia. En este sentido

---

<sup>9</sup> Federico Tiezzi (Lucignano, 13 dicembre 1951) è un attore, drammaturgo e regista teatrale italiano

la intervención de Luzi no se limita a resumir la lírica dantesca sino que pretende elaborar un equivalente teatral a la escenografía que Dante elabora en el poema. En este sentido hay que prestar atención a las dicascalías que Luzi construye para la puesta en escena. Es notable el compromiso escénico con las imágenes, el sonido y la intervención del poeta en la interpretación teatral del texto dantesco:

*Il poema potrebbe essere rappresentato da un mascherone simile a una bocca della verità, a una fontana che versa: è la perennità della voce umana, del discorso umano.<sup>10</sup>*

Detalla con intensidad el espacio como un personaje más:

*Si comincia a intravedere la Montagna del Purgatorio: che, si potrebbe dire, è un personaggio della cantica – una presenza imperante che determina molte immagini e situazioni...*

*La Montagna è la protagonista e la luce la avvolge. Il purgatorio è una montagna che ha una vita propria...*

*Il cielo, la luce: gli elementi primari tornano a predominare sull'uomo nello spazio costante.*

---

<sup>10</sup> Mario Luzi, Teatro, pag 419

*Si vedono, simili a un film, scorrere alcuni esempi di superbia punita- come effetto di una incesante metamorfosi (Niobe, la caduta di Troia, etc.)*

El poeta interviene decididamente en no solo en el texto sino en todos los detalles de su adaptación a la escena contemporánea. Un trabajo de autoría, donde interpola sus propios textos. Llevar la poesía a escena acentúa la disolución del locativo en la tradición del teatro realista. La semilla de la disolución ya estaba presente como mostramos en la Comedia de Dante. Al desnudar el trabajo de la lengua y acentuar sus posibilidades expresivas y el sistema de intertextualidad, adquiere visibilidad el cuerpo textual de la situación/réplica de la tradición lírico/teatral italiana.

Esta condición atraviesa toda la obra teatral de Mario Luzi. Su pasión por dramatizar la poesía tiene uno de sus momentos culminantes con *Io, Paola, la commediante*, un texto que escribe en homenaje a Paola Borboni, actriz que además de su trabajo actoral, frecuentemente recitaba poemas en público.

Lo que pretende ser un homenaje a la Paola coronando su trayectoria con una fiesta en un teatro, se rompe Paola que se representa sí misma, elabora un extenso monólogo con una reflexión sobre el teatro y la condición trágica del personaje:

*PAOLA*

*Bueno, de cualquier manera  
aquello que no encontré*

*en la vida –y tal vez ya lo he explicado –  
la escena me lo ha dado. No solamente  
mi público como nosotros decimos,  
actores y primeras actrices, sino los personajes  
que yo he representado se han encariñado  
conmigo. Con frecuencia me visitan,  
me vienen a buscar:  
ah, parece que no viven  
lejos o fuera de mí.  
Se caen en lo impreciso  
vuelven a entrar en lo no creado  
si no me reencuentran.  
Paola no me olvides, me dicen,  
No me abandones – me suplican  
Así, somos otra familia un poco escandalosa  
llena de celos y de maldad: pero viva.  
Doña Rosita, Pamela, Cordelia y otras cien.  
Allá, yo todavía deambulo: todavía me refugio ahí.  
A veces también me fugo – pero ¿para ir adonde?  
El actor no tiene casa, no tiene patria, ni lugar.  
Termino por regresar, siempre, al viejo redil.*

Paola es una trama de textos que acentúa la errancia implosiva. En las súplicas: “no me abandones, no me olvides me dicen”, resuena el prólogo Pirandeliiano, una de las muchas referencias que podríamos ver en el fragmento de un monólogo que tiene la reminiscencia hamletiana, de las

mujeres de Lorca, de Beatriz en la Comedia, de Ermengarda, en *Adelchi* de Manzoni. Como señala Alejandro Finzi:

*El locativo no está en escena, está en el lenguaje compositivo del actor configurando un personaje cuyo hogar está muy lejos, no pertenece a ninguna posibilidad escenográfica, cabe en una apelación a la memoria, revelada en un gesto del personaje, en un paso que da, a ninguna parte, en la escena vacía.*<sup>11</sup>

La tradición viva que se renueva en el teatro de Luzi actualiza la función del poeta y dramaturgo en el mundo actual. La tarea de dar visibilidad a la tradición lirico/teatral italiana nos recuerda la influencia decisiva que ha tenido en la renovación de la poesía occidental:

*Cierto es, por supuesto, que la mente pura de Eliot se formó, en buena medida, en la contemplación de Dante, y que sus procesos oníricos abrevaron constantemente en la fantasmagoría de **La Divina Comedia**, de manera que la material del poema de Dante estaba presente en su mundo, y el autor, por tanto, se había convertido en su segunda naturaleza. Dante, en efecto, formaba parte de la tienda de artículos de segunda mano del corazón maduro de Eliot, y era*

---

<sup>11</sup> Alejandro Finzi, Dinámica de la situación teatral en la dramaturgia europea contemporánea

*ese triste órgano, por así decirlo, el que sostenía todas sus escalinatas líricas.*<sup>12</sup>

Luzi elabora una obra lírico teatral que constituye una réplica más a la obra dantesca. Intensifica en su capacidad dramática el texto lírico y acentúa el legado de Dante, el poeta como filósofo, la poesía como conciencia de época. En los círculos y montañas de este nuevo siglo son otros los personajes nuevos, *Ipazia, Hystrio, Paola*, que en el camino de los peregrinos junto a las presencias de Dante y Virgilio desnudan los gritos del dolor y la esterilidad en el mundo contemporáneo. Desde los textos de Mario Luzi, continúan llamando a las sombras errantes, en las orillas del Aqueronte.

---

<sup>12</sup> T. S. ELIOT: Miércoles de ceniza, Nota preliminar de Seamus Heaney, en Hablar de Poesía, Número 24

## ÍNDICE

Perspectivas de la noción de situación teatral en el teatro contemporáneo. Alejandro Finzi	5
Dinámica de la situación teatral en la dramaturgia europea contemporánea. Alejandro Finzi	15
La situación dramática: su funcionamiento en una obra teatral de Stefano Benni. Hebe Castaño	31
Errancias en la situación teatral <i>de Il Vangelo dei Buffi</i> , de Ugo Chiti. Laura Marcoccia	39
El precipicio de la palabra: el abismo del decir en “Antílopes”, de Henning Mankell. Gabriela Charosky	47
“Los niños no pueden hacer nada por los muertos”: el desarrollo de la situación teatral en la obra de Alfonso Armada. La universalización a partir de la fragmentación. Romina Faccio	57
Dinámica de la situación teatral en una obra de Baile Cortez. Adriana Mitoire	67
Dinámica de la situación teatral en <i>Ansia</i> , de Sarah Kane. Emilio Alochis	75
El viaje dantesco: la situación teatral en la obra de Mario Luzi. Fernando Frassetto	83

