

La antología de literatura dramática. Características y manifestaciones en Argentina desde 1981 a la actualidad*

LUCAS RIMOLDI

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Buenos Aires

La antología de teatro

La antología es un género que funciona como operador de canonización, herramienta de catapultamiento y legitimación literaria. Esa función consagratoria, si bien no es la única, es fundamental. La antología se basa en una concepción divulgativa de tipo selectivo que usualmente opera sobre un corpus ya escrito, y de hecho suele recaer sobre obras incorporadas a la historia y la tradición. La bibliografía existente no se ha detenido en advertir que, excepcionalmente, algunas antologías acompañan el proceso de escritura de los textos y tienen un valor eminentemente proyectivo al marcar tendencias en las escrituras posteriores: tal es el caso de las dos antologías de teatro argentino de la agrupación Caraja-ji. Otras antologías se conforman por textos escritos por encargo y/o bajo el influjo del marketing editorial.

La antología permite una difusión y consumo rápidos, pero debe notarse que la inclusión en ella no siempre garantiza resultados exitosos en la consolidación de un escritor: el material antologado puede no ingresar en el canon literario, dado que sobre esta decantación en definitiva falla el tiempo. Desde el punto de vista procesual, y en relación a su mito de inclusión, una antología se ve siempre tocada por una cantidad de tensiones, intereses y compromisos dentro del campo literario, así como por luchas estéticas entre corrientes divergentes; vale decir que en esa puja operan por un lado dichas tensiones, y por otro, el mismo decurso natural del tiempo. Las diferentes antologías pueden representar facciones contrarias en un momento determinado: por ejemplo, compárese en la década del 90 la selección inclinada hacia el realismo y más conservadora de Pellettieri (1994) con la

* Este trabajo es producto de un Proyecto de Investigación Plurianual de CONICET codirigido por el autor de este estudio y con dirección de la Dra M^a Amelia Arancet Ruda, sobre las antologías en la literatura argentina del siglo XX.

de Arrieta, de corte más rupturista y experimental (1996). Lo mismo puede observarse en la década siguiente entre las de Cossa (2009) y Umpierrez (2008). Las antologías también pueden expresar y testimoniar políticas de lectura y hasta políticas con mayúscula.

La antología como constructo-diseño se asienta sobre la selección ejercida por un sujeto específico, y sobre su estatus: así, son bien diferentes la antología *Teatro Abierto 1981*, sin marca de autor por constituir un gesto decididamente colectivo de oposición a la dictadura militar argentina (1976–1983), otra antología preparada por una autoridad en el tema que utiliza y revalida el prestigio de su nombre al sancionar los autores canonizados, o la de un artista que reúne sus textos con los de sus compañeros de quehacer.¹ Las figuras que van ingresando al campo intelectual erosionan por su parte las selecciones previas intentando validar su presencia. Como el antólogo es un conocedor que recolecta y difunde, se lo puede ver como un ‘mediador’, que en gesto afectuoso o despótico decide qué exhibir de su museo, y cómo disponerlo. El antólogo puede entonces ejercer una función creativa, ya advertida por Reyes (1930), la cual atañe a toda labor crítica significativa. Una antología de obras literarias pensada con talento alcanza globalmente y por sí misma valor estético. En algunos casos se rozan o consiguen ribetes lúdicos, humorísticos o hasta transgresores. La radicalización de la función creativa puede ejemplificarse con las antologías preparadas en colaboración por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, en las que directamente llegaron a inventar textos y autores apócrifos (falsa atribución). En casos

1 El corpus primario considerado para este trabajo lo constituyen las siguientes antologías: AAVV, *Teatro Abierto 1981* (Buenos Aires: s/d, 1981); *Teatro Abierto 1982*, ed. Nora Mazziotti (Buenos Aires: Puntosur, 1989); *El teatro argentino. Desde Caseros al zarzuelismo criollo*, prólogo de Luis Ordaz, 2 vols (Buenos Aires: CEAL, 1993); *Teatro contemporáneo*, prólogo de Osvaldo Pelletieri (Buenos Aires: Huemul, 1994); *Monólogos de hoy. Colección de antologías ‘Desde la gente’*, selección por Bernardo Carey (Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1995); Carmen Arrieta, Alejandro Tantanián, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Alejandro Zingman, Jorge Leyes & Ignacio Apolo, ‘Carajaji’ y ‘La disolución’ (Buenos Aires: Los Libros del Rojas, 1996); *Teatro de la desintegración. Bertuccio, Cappa, León*, compilado por Martín Rodríguez (Buenos Aires: EUDEBA, 1999); *Teatro 6 autores*, coordinado por Carina Burcatt, 2 vols (La Plata: La Comuna, 1999); *Escritura escénica emergente. Compilación de dramaturgia cordobesa*, compilado por Gabriela Halac et al. (Córdoba: DocumentA/Escénicas, 2005); AAVV, *Antología teatral* (Posadas: Univ. Nacional de Misiones, 2005); *La carnicería argentina*, coordinado por Luis Cano (Buenos Aires: INTeatro, 2007); *Decálogo*, prólogo de Matías Umpierrez, 4 vols (Buenos Aires: Los Libros del Rojas, 2008); *Nueva dramaturgia argentina*, ed. Carlos Pacheco (Buenos Aires: INTeatro, 2008); George Woodyard, *Fábula, sexo y poder. Teatro argentino al final del siglo XX* (Lawrence: Univ. of Kansas, 2009); *Zona de obras*, prólogo de Roberto Cossa (Buenos Aires: Corregidor, 2009); Herminia Petruzzi, *Teatro por la identidad. Antología* (Buenos Aires: Colihue, 2009); Gustavo Geirola & Lola Proaño, *Antología de teatro latinoamericano*, 3 vols (Buenos Aires: INTeatro, 2010); *Dramaturgos argentinos en el exterior*, compilado por Ana Seoane (Buenos Aires: INTeatro, 2010); Daniel Luppó, *Antología del teatro formoseño* (Buenos Aires: INTeatro/Gobierno de Mendoza, 2011); *Dramaturgias. Antología*, selección de Juan Manuel Nadalini, prólogo de Mariana Obersztern (Buenos Aires: Entropía, 2012).

menos desinteresados la antología, que suele soportar y promocionar textualidades poco conocidas, sirve a los fines de construir una obra en beneficio de antologado y/o antologador, de co-construir una posición y eventualmente una obra: pensemos dentro del teatro argentino en el fenómeno del teatro comunitario, en sí mismo ampliado exponencialmente a la par del crecimiento de becas, investigaciones, festivales y publicaciones dedicados al tema.

En cuanto a la erudición y enciclopedia del antólogo, están implícitas en el pacto de lectura. Sin embargo, como lo demuestran las antologías por encargo, ese 'superlector' puede también, o a veces sencillamente, ser alguien que ocupe un lugar institucional o editorial fuerte.² Por ello podemos afirmar que sobre las elecciones ejerce asimismo influencia el peso institucional que las respalda. Por ejemplo, la *Antología de teatro latinoamericano* preparada desde Norteamérica mediante dos becas del National Endowment for the Humanities y la participación de diversos investigadores latinoamericanos, se publicó gracias al financiamiento del Instituto Nacional del Teatro de Argentina; es decir, que esta institución está participando en las elecciones sobre quién decide lo que hay que leer.³

La antología de textos dramáticos tiene lazos de parentesco con formas fronterizas como premios, anuarios, compilaciones y volúmenes colectivos. Con frecuencia los casos son difíciles de desambiguar y deslindar. El antólogo a veces pareciera preferir no asumir su estatuto, por determinado arrastre semántico del término, utilizándose en cambio denominaciones como 'compilación', la cual parece importar menos responsabilidad sobre la selección y, también, disminuir el carácter selecto del material reunido; el caso inverso sería el de una compilación de trabajos de taller presentada pomposamente como antología genérica o regional. Proponemos entonces el siguiente criterio: los anuarios comparten con la antología el gesto taxidérmico-museificante y nostálgico, pero no contienen textos dramáticos, solamente fichas técnicas, información de prensa y críticas, fotos y otros paratextos. Los premios (en Argentina, Germán Rozenmacher, Fondo Nacional de las Artes, Instituto Nacional del Teatro) tienen en casi todos los casos un jurado grupal y responden a convocatorias específicas y formalmente abiertas. La selección implica *ab initio* el cumplimiento de una serie de requisitos por parte de un sujeto que se constituye en participante o postulante, yendo de la inscripción en tiempo y forma a la adecuación de la obra a parámetros pre-establecidos como extensión, temática o género. Además, como resultado el premiado se hace acreedor de un beneficio material.

En una antología los paratextos constituyen una parte fundamental: ayudan a establecer el orden del texto, pues no se trata solo de hacer un recorte sino también de ordenar, y proponer u otorgar un sentido mediante

2 Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso* (Madrid: Crítica, 1985), 413.

3 Geirola & Proaño, *Antología de teatro latinoamericano*.

esa disposición.⁴ Los paratextos recolocan entonces los textos en un nuevo todo, los ponen en género y proponen un marco interpretativo.⁵ En efecto, aunque la antología suela presentar como natural lo contingente, constituye verdaderamente un nuevo contexto discursivo creado por factores mediáticos como la editorial y los agentes que efectúan la selección, además de los paratextos. En los prólogos y epílogos, el antólogo ejerce su función crítica y de autor. En las antologías de teatro lo más tradicional es que el prólogo presente las obras en su aspecto temático, aunque las más recientes muestran al respecto cierto viraje vinculado a la autoconciencia genérica, tienden a constituirse como metatextos donde además de discutir el carácter del conjunto, se establece cierta reflexión sobre los criterios que rigen la selección, y sobre la tarea de antologar.⁶ El antólogo explica parte del proceso compositivo y exhibe algunas de las condiciones de su trabajo, reservándose otras, dado que no hacerlo podría atentar contra la cohesión de la antología. Si el pacto de lectura determina que el lector aborde el género con expectativas de cohesión, calidad y novedad, una antología sólida (y aquí podrían deslindarse las literarias de aquellas conformadas prioritariamente bajo criterios de marketing) supone un mínimo de transparencia en su constitución, y correspondencia entre lo que el paratexto anuncia y el contenido del texto.

Antologías de teatro argentino de 1981 a 2011

A partir de los años 80 el campo teatral argentino muestra una renovación de la noción de dramaturgia. Al predominio de la tradición realista imperante desde los años 50, le sucede entonces la experimentación del teatro *under* y una diversificación de poéticas, donde convergen la utilización en el proceso creativo de materiales desechados—desde desperdicios formando parte de la escenografía o el vestuario, hasta la incorporación de referencias tomadas de los *mass media* o de tradiciones populares ‘bajas’—y un protagonismo del actor, entrenado en múltiples disciplinas físicas, en tanto co-creador y no ya mero intérprete. Dado que el teatro es un fenómeno de fuerte inscripción en su marco más inmediato, la referencia al contexto social es insoslayable. Así, debemos mencionar tres hitos que signan este período de renovación: la reapertura democrática con su fuerte apelación a la cultura, la hiperinflación de fines de los 80 y el comienzo del neoliberalismo con los gobiernos de Menem en segundo término, y por último la quiebra financiera de 2001. En el

4 Gerard Genette, *Umbrables* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2001), 13.

5 Vera Guerling, ‘Antología y traducción: modos de leer el cuento latinoamericano en traducción alemana’, *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 25 (2005), 359–83 (pp. 362 y 376).

6 Véanse los prólogos de Halac *et al.*, en *Escritura escénica emergente*; Geirola & Proaño, en *Antología de teatro latinoamericano*; y Obersztern, en *Dramaturgias*.

prólogo de su antología de teatro argentino de fines del siglo XX, George Woodyard alude a estas determinantes:

Un evento de importancia particular para el teatro fue el Teatro Abierto a partir de 1981, un experimento organizado por el dramaturgo Osvaldo Dragún (1929–99) [...] las esperanzas que acompañaban la restauración de la democracia en 1983 se quedaron frustradas por el colapso económico después de la época menemista (2001). Sin embargo, es una época de gran creatividad. Una nueva generación, como la de Daniel Veronese, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanián, entre muchos, ha surgido con piezas y montajes novedosos.⁷

Detengámonos en primer lugar en la antología de Teatro Abierto de 1981, la cual como dijimos, no lleva marca de autor por tratarse Teatro Abierto de un gesto decididamente colectivo de oposición al gobierno militar. El volumen incluye una nota introductoria y un epílogo: en la primera, se explicitan las motivaciones para la realización del ciclo, entre las que se destaca la afirmación del derecho a la libertad de expresión.⁸ La nota declara el carácter grupal y ajerárquico de todo el proyecto, incluido el libro, mencionando que los criterios de selección fueron fortuitos aunque basados en ‘afinidades, afectos, urgencias’.⁹ Es interesante la manera en que este paratexto expone tales criterios, al lamentar la presencia de más autores por falta de espacio, aludiendo a continuación y sin dar nombres, a otros artistas que una vez comprometida su participación, desistieron tal vez por falta de compromiso. Sin embargo, esta introducción no se ciñe a lo ideológico y manifiesta conciencia sobre diferentes aspectos de funcionamiento del campo teatral, finalizando con una mención sobre la proyección posterior del libro en tanto archivo parcial del fenómeno escénico, ya que el texto aspiraba, y ha cumplido ese cometido, a conservar cierta memoria estética de un periodo hartamente conflictivo. El epílogo fija asimismo el paratexto factual, marca una absoluta simultaneidad entre la realización del ciclo y la publicación de la antología, comentando sobre el incendio del teatro donde se realizaban las puestas en escena, y reproduciendo una conferencia de prensa emitida días antes de la aparición de la antología, donde se evalúa la dimensión alcanzada por el evento teatral y se solicita la intervención de las autoridades culturales para posibilitar su continuidad.¹⁰

En lo estético, predominan las vertientes del realismo reflexivo y crítico, con obras mensajistas donde es evidente la búsqueda temática de una

7 George Woodyard, ‘Prólogo’ a *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949–1976)*, ed. Osvaldo Pellettieri (Buenos Aires: Galerna, 1997), 7–9 (p. 7).

8 AAVV, *Teatro Abierto 1981*, 7.

9 AAVV, *Teatro Abierto 1981*, 8.

10 AAVV, *Teatro Abierto 1981*, 309.

identidad nacional. De los 21 textos dramáticos, de autores poseedores ya para ese entonces de una sólida trayectoria (Cossa, Monti, Viale, Dragún, Somigliana, Halac, entre ellos), tres corresponden a dramaturgas: Aída Bortnik, Diana Raznovich y Griselda Gambaro con su clásico absurdista *Decir sí*, que marca una divergencia respecto de las dominantes estéticas señaladas. Debido a la importancia cultural, social e histórica de Teatro Abierto, las obras fueron posteriormente reeditadas, y existe también una antología correspondiente al ciclo de 1982.¹¹

Este cruce específico entre teatro y sociedad va a tener cierta continuidad en relación al fenómeno de Abuelas de Plaza de Mayo. Nos referimos al ciclo *Teatro por la identidad* con varias ediciones desde 2001 dentro y fuera del país, y que ha dado lugar a la publicación de una antología de trece obras, llamada precisamente *Teatro por la identidad*. Abierta con un texto de Griselda Gambaro, la selección de autores muestra el predominio de dramaturgas mujeres. Si algunos críticos reclaman priorizar las cuestiones de clase o de género cuando se debate sobre el canon literario, por considerarlas subestimadas, esta antología constituye un contra-ejemplo de esa aparente subestimación.¹² Se comprueba además una escasa trayectoria de los antologados, lo cual no manifiesta necesariamente una renovación del campo teatral sino un nivel desparejo en lo que hace a los criterios estéticos de selección. Ello se explica en parte por el predominio en este proyecto de la función social sobre lo artístico. Los criterios oscilan así en la frontera entre literariedad y justicia social (con una pizca de oportunismo en algún caso). Respecto del eje teatro-sociedad, podemos agregar que el Instituto Nacional del Teatro publicó recientemente *Dramaturgos argentinos en el exterior*, una antología de obras de escritores en el exilio. En este caso no se trata necesariamente de un exilio político sino en algunos casos electivo. Incluye autores de muy diversas edades, algunos que se fueron del país antes del año 76, otros que son hijos de argentinos desaparecidos, otros que emigraron en las crisis de 1989 o de 2001, y algunos que eligieron vivir fuera del país para buscar otros horizontes personales. Las estéticas allí representadas son muy heterogéneas, y se destacan dos textos de Rodrigo García (representados

11 *Teatro Abierto 1982*, ed. Mazziotti.

12 Sobre canon, género y clase puede verse especialmente John Guillory, *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation* (Chicago/London: Univ. of Chicago Press, 1994); José Amicola, 'Otras voces, otros cánones', *Orbis Tertius*, 11:12 (2006), 1-8, <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/24-amicola.pdf>> (fecha de consulta: 15 de noviembre de 2012). Amplíese en Alastair Fowler, 'Género y canon literario', en *Teoría de los géneros literarios*, compilado por Miguel Gallardo (Madrid: Arco, 1988), 95-127; Wendell Harris, 'La canonicidad', en *El canon literario*, ed. Enric Sullá (Madrid: Arcos, 1998), 37-60; Walter Mignolo, 'Canon and Corpus: An Alternative View of Comparative Literary Studies in Colonial Situations', *Dedalus*, 1 (1991), 219-45; Pascale Casanova, 'Literaturas combativas', *New Left Review*, 72 (2012), 113-23.

en Argentina en 2011 y 2012 respectivamente): *Borges y Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*.¹³

Demos vuelta la página, ya en contextos democráticos, para recordar lo dicho al inicio de este apartado sobre la fuerza en los 80 del teatro *under* y el protagonismo del actor en los procesos dramaturgicos. Son años de apogeo del Parakultural y de La Organización Negra, surgida bajo el influjo de la visita al país de grupos como La Fura dels Baus, procedente de España. Las estéticas se van diversificando y atomizando. Ya en los 90 la renovación se concreta en textos opacos y arreferenciales, de cuño experimental y fuerte presencia de intertextos literarios y cinematográficos sofisticados. De la mano de grupos como El Periférico de Objetos, estas textualidades comienzan a recorrer los festivales teatrales más importantes del mundo, lo que importa señalar acá por las proyecciones posteriores en lo que hace a traducciones y presencia en antologías. Nos detendremos entonces en un fenómeno que tiene cierto carácter de culto, pero relevante sobre todo porque varios de sus protagonistas van a constituirse luego en importantes referentes del teatro argentino. Nos referimos al grupo Caraja-ji, sigla algo extraña que contiene la primera letra del nombre de pila de sus integrantes, a saber: Carmen Arrieta, Alejandro Tantanián, Rafael Spregelburd, Alejandro Robino, Javier Daulte, Alejandro Zingman, Jorge Leyes e Ignacio Apolo. Ellos fueron convocados a mediados de los 90 desde el teatro oficial por sus maestros de dramaturgia, con el objetivo de que escribiesen obras 'jóvenes'. Las desavenencias generacionales y las concepciones artísticas incompatibles derivaron en la finalización del proyecto y la expulsión de los jóvenes autores, quienes pasaron a reunirse en un teatro de cuya dirección participaba Daulte. Durante un año trabajaron semanalmente sus textos bajo la modalidad taller, la prensa fue haciéndose eco de este trabajo, y el Centro Cultural Rojas, semillero de la experimentación teatral en democracia, con buen olfato decide editar los textos, primero en tres cuadernillos, luego como libro bajo el nombre *Caraja-ji*. Simultáneamente los autores iban ganando premios e incrementando su consagración. Como explica Celia Dosio al historiar esta experiencia, después de esa primera publicación el grupo continúa trabajando por un año más, ya sin la presencia de la única mujer del equipo, luego de lo cual el Centro Cultural Rojas lanza una segunda antología llamada *La disolución*, en la que no todas las obras son producto del trabajo dentro del taller.¹⁴

Recordemos que autores como Reyes o Rocca coinciden en que las antologías son instrumentos sumamente útiles para percibir los gustos

13 Rodrigo García, *Borges y Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*, en *Dramaturgos argentinos en el exterior*, comp. Seoane, 175–85 y 187–201.

14 Celia Dosio, *El Caraja-ji (primera parte). Lo joven, la tradición y los años noventa* (Buenos Aires: Los Libros del Rojas, 2008), 45.

literarios de un determinado período.¹⁵ En este sentido las producciones del Caraja-ji marcan (luego del auge del trabajo actoral como fundamento de la dramaturgia) una revalorización de la dimensión literaria en la ficción dramática.¹⁶ Se trata de dramaturgias que le dan la espalda a las grandes tradiciones (por ejemplo, al realismo), y que de manera teatralista profundizan en la indagación de procedimientos estéticos que apunten a generar la novedad, incluso a riesgo de resultar artificiosas. Sus autores enarbolan el intelectualismo y el pesimismo. En este sentido las obras reunidas en las antologías del Caraja-ji marcan tendencia impregnando las escrituras dramáticas posteriores, no solo en cuanto a procedimientos, sino también en lo relativo a registros temáticos y al tono. Perfilan el menú del Caraja-ji relatos de iniciación con intertextos cinematográficos en la obra de Arrieta, opacidad semántica y utilización de muñecos a la manera de El Periférico de Objetos en *Juegos de damas crueles* de Tantanián, teatro documental cruzado con *nonsense* en *Martha Stutz* de Daulte, y algunos ingredientes de crítica al menemismo. Se trata de una antología original, no sólo procesual sino también proyectiva.

En tercer lugar nos referiremos a una antología más reciente, la *Antología de teatro latinoamericano* a cargo de Gustavo Geirola y Lola Proaño.¹⁷ Si bien no está dedicada exclusivamente al teatro argentino, resulta imposible obviarla, por diferentes razones. Por ejemplo, 400 de las 700 páginas del tomo uno corresponden a Argentina. Además, en el 'Prólogo' se esbozan una cantidad de criterios interesantes, sobre todo porque los estudios sobre antología teatral han sido escasos, hecho que se condice con

15 Alfonso Reyes, 'Teoría de la antología', en Alfonso Reyes, *La experiencia literaria* (Buenos Aires: Losada, 1930), 135–40; Pablo Rocca, 'Cruces y caminos de las antologías poéticas uruguayas', *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 33 (2004), 177–241. Otros trabajos sobre antología literaria son: Eduardo Nuñez, 'Teoría y proceso de la antología', *Cuadernos Americanos*, 18:5 (1959), 257–67; William Cole, 'Other Men's Flowers. On the Making of Anthologies', *Library Journal*, 85 (1960), 4–6; Mario Benedetti, 'El Olimpo de las antologías', *Casa de las Américas*, 27 (1987), 138–41; Rosalba Campra, 'Las antologías hispanoamericanas del siglo XIX. Proyecto literario y proyecto político', *Casa de las Américas*, 27 (1987), 37–46; Hugo Achugar, 'El poder de la antología. La antología del poder', *Cuadernos de Marcha*, 46 (1989), 55–63; Vera Guerling, 'Antología y traducción: modos de leer el cuento latinoamericano en traducción alemana', *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 25 (2005), 359–83; Juan Domingo Vera Méndez, 'Sobre la forma antológica y el canon literario', *Espéculo*, 30 (2005), <www.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html>, n.p. (fecha de consulta: 15 de noviembre de 2012); Ana María Agudelo Ochoa, 'Aporte de las antologías y de las selecciones a una historia de la literatura', *Lingüística y Literatura*, 47–48 (2005), 135–52; Isaac Sanzana Inzunza, 'Inclusión y exclusión: la antología de la polémica', *Borradores*, 8–9 (2008), <<http://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol8-9/pdf>>, n.p. (fecha de consulta: 15 de noviembre de 2012)

16 Esta revalorización no implica, sin embargo, desdeñar ni desjerarquizar el otro aspecto: autores como Spregelburd o Daulte creen en un 'teatro de estados' atento a lo que genera la presencia física de los intérpretes sobre la escena.

17 Geirola & Proaño, *Antología de teatro latinoamericano*.

cierto estatuto marginal que tiene el teatro como objeto de la crítica literaria y, tradicionalmente, dentro de los programas oficiales de literatura.¹⁸

La antología en cuestión llevó unos seis años de trabajo. Los antólogos convocaron especialistas de los diferentes países, dando lugar a un caso de doble selección o selección en segundo grado. Los segmentos nacionales cuentan con una introducción sociohistórica, y breves estudios a cargo de críticos locales sobre cada dramaturgo elegido, que permiten al lector informarse y ubicar cada obra en un contexto estético, y por ende, realizar su interpretación contando con más elementos.

El proyecto tuvo en un principio un objetivo pedagógico, pero el resultado final tiene más que ver con la concepción divulgativa de la antología, ligada a una más amplia difusión de autores y obras. Las obras debían ser cortas (de un acto) y privilegiar en lo temático la expresión de la cultura y la historia del país representado; además se priorizaba la publicación de textos no muy difundidos. Partiendo del análisis de las obras argentinas, y en relación a la función autoral del antólogo, podemos observar que esta antología no es especialmente creativa sino convencional, afirmación que no implica un sesgo peyorativo.

En este sentido, remitiéndonos al caso que nos interesa aquí, es notorio que ante la disyuntiva entre seleccionar lo canónico o lo 'emergente', se privilegió lo primero, eligiéndose autores incorporados a la historia y la tradición, y hasta evidentes—redundantes en el sentido de que la elección vuelve no solo sobre nombres presentes en la primera antología tratada más arriba y que data de veinticinco años atrás (Cossa, Gambaro, Gorostiza, Dragún), sino que hasta se publicaron textos suyos muy conocidos y arraigados. Esto establece una tensión entre la intencionalidad manifiesta del paratexto y los textos dramáticos incluidos. Es verdad que también incorpora una generación intermedia, representada por Veronese y Zangaro, y lo 'joven' parecería con Spregelburd. De todos modos siempre se trata de autores canonizados, salvo un solo caso de un dramaturgo poco conocido, cuya presencia problematiza asimismo los criterios de selección. Y la ausencia más notoria es la de Daulte.

Resulta interesante notar que muchas de estas obras tocan el tema del autoritarismo (por ejemplo, las de Zangaro, Gambaro, Monti). Esto nos lleva nuevamente a considerar la antología como producto que se asienta sobre la selección ejercida por un sujeto específico, pero también, como es evidente en este caso, juega sobre este eje la influencia institucional. Fuera de Argentina, y en especial en los centros engendrados de teoría, nuestro teatro suele ser leído como ilustración del período 1976–1983. No solo se buscan textos que hablen del autoritarismo de estado sino que se tiende a sobreinterpretar en tal sentido las dramaturgias. Y hasta muchos de nuestros artistas, incluso renegando de la cuestión, la explotan esporádicamente. Por eso es relevante

18 Geirola & Proaño, *Antología de teatro latinoamericano*, I, 5–9.

recordar que es el Instituto Nacional del Teatro quien brinda el dinero para la publicación de esta antología, lo que equivale a decir que comparte la responsabilidad sobre las (s)elecciones. Puede agregarse que tampoco las lecturas críticas son renovadoras. No se incluyen estudios de críticos o investigadores ingresantes al campo intelectual, quienes podrían respaldar selecciones innovadoras. Lo que sí constituye un aporte es el hecho de que la antología incorpore material multimedial, dando cuenta de la relación texto-puesta en escena. Además, es una de las antologías que da un panorama abarcativo del patrimonio teatral argentino de las últimas décadas.

Tal como observamos en el último caso, los prólogos más recientes marcan un giro vinculado a la autoconciencia genérica, además de intentar fundamentar las nuevas normas estéticas, que pretenden ostentar un lugar central en la cultura.¹⁹ Muchos de estos prólogos corresponden a antologías que difunden tendencias dramáticas menores, ‘mínimas’, cargadas de un humor socarrón o irónico no exento de oscuridad y pesimismo; propias de su momento, tal vez un matiz que distingue estas dramaturgias de las de otras décadas es que son menos solemnes. Los prólogos, además de hablar de los motivos de las obras o de los avatares de su escenificación, avanzan sobre las condiciones de trabajo del mismo antólogo. Veamos la introducción de una antología de dramaturgia emergente cordobesa:

Publicar en este caso, es parte de documentar. Nos acercamos, miramos, exploramos, conocemos, investigamos, recuperamos, ordenamos, clasificamos, guardamos, mostramos, pensamos ... y seguimos buscando, viendo, recuperando, difundiendo [...]. Esto significa trabajar para la inscripción de marcas (rastros) que permitan la reconstrucción a futuro de los hechos escénicos contemporáneos.²⁰

En efecto, si toda antología es mapa y región a la vez, las de teatro dan cuenta de un territorio espectacular que es particularmente efímero y evanescente. En una dimensión pragmática, si contienen textos estrenados, se constituyen en un museo que remite a un pasado escénico remoto o próximo, historizado por la antología en su gesto taxidérmico. Así la antología registra y conserva materiales heterogéneos difíciles de archivar, que se nomenclan allí parcialmente. Las regionales permiten ampliar el corpus incorporando obras y autores en la mayoría de los casos no asentados en el sistema literario, siendo las que muestran mayor distancia estética con lo que se produce en los centros artísticos nacionales o mundiales. La antología también es una caja de música que guarda en miniatura el aire de una época. Atesora el material simbólico de una literatura nacional, constituyendo por fin, una de las maneras de narrar la cronología de

19 Vera Méndez, ‘Sobre la forma antológica y el canon literario’, n.p.; Sanzana Inzunza, ‘Inclusión y exclusión: la antología de la polémica’, n.p.

20 *Escritura escénica emergente*, comp. Halac *et al.*, 9–10.

florecimiento, apogeo y decadencia en la elección de autores y obras dentro de una comunidad.

Tres casos representativos del teatro argentino actual: García, Spregelburd, Chaud

Con el fin de presentar un panorama más concreto de las tendencias de la dramaturgia argentina actual, tomaremos los casos de tres autores antologados. En primer lugar, nos referiremos a Rodrigo García (Buenos Aires, 1964), director y dramaturgo argentino radicado en Europa, cuya trayectoria incluye varias participaciones en el Festival de Avignon y en la Bienal de Venecia. En la antología *Dramaturgos argentinos en el exterior* aparece su obra *Borges* (1999).²¹ Recordemos que Bloom considera a Jorge Luis Borges uno de los escritores más contaminantes de la contemporaneidad, por su capacidad concreta de legar a otros artistas tanto sus renovadoras concepciones estéticas como sus figuras y metáforas.²² También, que a Borges el arte teatral le resultó ajeno, asemejándose a su personaje Averroes, que no podía traducir las voces 'comedia' y 'tragedia' al carecer de las competencias culturales necesarias para realizar esa operación. Por ejemplo, Borges manifestó un interés crítico puntual por autores como Shakespeare, Bernard Shaw o Gutiérrez y Podestá, pero ese acercamiento al teatro fue esporádico y periférico.²³ Más allá de esta escasa afinidad superada por la gran capacidad generativa de Borges en términos de imaginario cultural, la recepción creativa de su obra en la ficción dramática argentina abarca en las últimas décadas más de veinticinco espectáculos que adaptan sus textos para la escena o utilizan como personaje su yo mitificado.

Entonces, ¿cuál es el vínculo que García establece con Borges y su obra? En primer lugar, no se trata de una adaptación teatral, en tanto ésta constituye una nueva versión de un texto previo cuya autoridad se reconoce explícitamente, muchas veces a través de subtítulos y giros característicos. La obra de García tampoco profundiza sobre su mundo ficcional, si bien tratándose del autor de 'La Biblioteca de Babel' es indefectible que aluda, y con conocimiento de causa, a su enciclopedia. Se hace necesario señalar que mientras la textualidad de Borges ocupa un lugar canónico no cuestionado dentro del sistema cultural argentino, algo diferente sucede en relación con

21 García, *Borges*, en *Dramaturgos argentinos en el exterior*, comp. Seoane, 175–85 (las citas en el texto vienen de esta edición).

22 Harold Bloom, *El canon occidental*, trad. Damián Alou (Madrid: Anagrama, 1995), 507 y 531.

23 De los mojones de su obra que se refieren a lo teatral o lo incorporan de manera memorable, además de 'La busca de Averroes', recordamos especialmente 'Tema del traidor y del héroe' (1944), hipertexto del cuento de G. K. Chesterton, 'The Sign of the Broken Sword' (1911) y de los dramas de Shakespeare. Todos los textos de Borges son citados de Jorge Luis Borges, *Obras completas*, 4 vols (Buenos Aires: Emecé, 1996).

su figura biográficamente entendida, la cual suele generar reticencias de diversa índole. Una breve nota paratextual que acompaña la publicación de *Borges* introduce esta cuestión. En ella García explica la génesis del texto, que le fue solicitado para un acto oficial en conmemoración del centenario del nacimiento del escritor, realizado en Madrid (*Borges*, 171). Lo que hace García entonces es enfocar a Borges en el contexto de la cultura argentina, poniendo sobre la mesa algunos de los aspectos menos simpáticos del escritor como figura pública y protagonista del campo cultural. En la citada nota, declara: ‘Hice lo que pude: expresar mi admiración por su estilo y mi rabia ante sus graves descuidos cívicos’ (*Borges*, 171). El personaje del monólogo en primera persona es un frustrado y todavía joven escritor, quien recuerda sus intentos por encontrarse con su ídolo literario, los cuales se concretan durante una conferencia de Borges con Octavio Paz en el café Tortoni de Buenos Aires:

 Mi madre es la única que le da cierta importancia a lo que me ha pasado en la vida. Mi madre se acuerda de cuando yo vi a Borges en el café Tortoni y mi madre se ríe, dice: no puedes decir eso de un hombre tan importante, y ríe porque a una obra de teatro le pongo de título *Conocer gente, comer mierda*. (*Borges*, 179; bastardillas en el original)

Este tono irreverente y procaz se equilibra con la calidad poética que también posee el texto. El monólogo incluye diversas incrustaciones autobiográficas, como la referencia a la profesión de la madre verdulera y el padre carnicero del dramaturgo (García bautizó a su grupo ‘La Carnicería’) o la cita de esa otra obra suya fechada también en 1999. Duplican la dispersión de simulacros autorales que Borges diseminó por su propia obra. En este sentido la ficción dramática de García se nutre tanto de la persona empírica del autor como de las figuraciones literarias y periodísticas (entrevistas, declaraciones, materiales de archivo escritos o multimediales) que convergieron en la erección del mito Borges. La mitificación de su figura, instaurada en primer lugar por él mismo en su obra y en entrevistas, responde a una precoz y continuada estrategia de Borges tendiente a plasmar una determinada imagen de sí, en lo que Lefere denomina ‘automitografía’.²⁴ Así, Borges parece recubrirse de un valor icónico similar al de Gardel, Evita, Perón o Maradona, nombres que representan a Argentina y su cultura no solo en el ámbito intelectual sino para un más amplio público no especializado. De hecho tanto en París (2003) como en Buenos Aires (2011) *Borges* fue la primera parte de un díptico que se completó con *Muñequita o juremos con gloria morir* de Alejandro Tantanián, sobre el mito de Eva Perón y los muertos expatriados. En este juego de autofiguraciones y asedio del mito literario, el monólogo de García desacomoda con frescura varios

²⁴ Robin Lefere. *Borges, entre autorretrato y automitografía* (Madrid: Gredos, 2005), esp. pp. 159–67 y 178.

preconceptos. La mirada crítica sobre el Borges intelectual es por un lado impiadosa, por el otro tierna, y en ese extraño equilibrio conquista su propio matiz de originalidad.²⁵ Tal visión no se frena en lo políticamente correcto, porque si bien las incluye, sobrepasa las ‘bromas permitidas’ que se limitan a repetir tópicos como el carácter culturoso de Borges, su condición de hombre que nunca salió de una biblioteca, o el hecho de que todo el mundo se lo cruzó alguna vez por las calles y fue destinatario de alguna ocurrencia genial. El texto avanza sobre temas más álgidos, como la ceguera, aludiendo a que la de Borges no era sólo física sino también espiritual, rozando un asunto sobre el cual el mismo poeta, con justeza, declaró: ‘La broma sobre el ciego sería una crueldad’.²⁶ Borges mismo estableció una épica de la ceguera y evitó la ridiculización de este aspecto, construyendo, en textos como ‘Poema de los dones’, un linaje donde se ubica junto a Homero, Milton, Mármol o Groussac.

Sin embargo, la obra de García tampoco es populista, en tanto no se priva de relacionar al autor con algunos aspectos poco civilizados de la sociedad argentina, observados de manera distante, y tal vez triste:

¡Chau Spinoza!, ¡chau Stevenson!, ¡chau Keats!... Me acuerdo cuando murió, yo estaba en Madrid, compré todos los periódicos, se me acababa el mundo, ¡lloraba!

Ni tigres, ni laberintos, ni espejos, ni Schopenhauer, ni el Quijote: directo a la popular, al fondo sur, con los negros, la clase trabajadora pegándose tiros en la panza, en el pecho, la poli repartiendo palos y mientras tanto, gente que escribe poesía y literatura fantástica [...] Y yo en el café Tortoni admirando a dos tipos sin huevos, dos mantenidos del gobierno [...] y de los militares de turno. (*Borges*, 183–84)

Esta posición confronta la construcción y autoconstrucción del nombre ‘Borges’ dentro de la institución crítico-literaria y, para el público general, como figura pública. Va en contra de la ‘oficialización’ y de una imagen del autor sobreinterpretada ideológicamente, que lo ‘pasteuriza’ de sus contradicciones convirtiendo algún texto suyo como puede serlo ‘Deutches Requiem’ (1949) y su firme postura en contra del nazismo, en el signo de un progresismo generalizado. En este punto García le hace honor a la densidad

25 Dicha visión reaparece en el monólogo *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*. En la misma línea de mirada humorística, admirativa y tierna hacia el escritor, cuando el hijo de 11 años del personaje demanda alojar al filósofo Peter Sloterdijk en el hotel Palace—pues lo han contratado para que los acompañe a visitar el museo del Prado—, argumenta: ‘porque en el Palace dormía Borges y porque en el Ritz durmieron Britney Spears y Mel Gibson’ (García, *Prefiero que me quite el sueño*, en *Dramaturgos argentinos en el exterior*, comp. Seoane, 197).

26 Declaraciones de Borges en entrevista con Rita Guibert (‘Borges habla de Borges’, *Life*, 31:5, 11 de marzo de 1968, pp. 48–60); reproducida en Jaime Alazraki, *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica* (Madrid: Taurus, 1986), 318–55 (p. 320). Agradezco la discusión de este aspecto a Magdalena Cámpora.

de Borges.²⁷ Así, el texto dramático lo define, junto a Octavio Paz, como ‘los poetas hispanoamericanos de proyección internacional’, pero también como ‘los poetas que nunca se mojaron por nadie’ (*Borges*, 178, 182):

El viejo habla de literatura, de lo que le gusta y aprovecha a poner a parir a Lorca, a los suecos de la Academia, les dice a los suecos que no tienen un Cervantes; habla del General Rosas y nunca de lo que está pasando ... tiene miedo. (*Borges*, 180).

La dramaturgia pone en escena el vínculo que anuda ideología y estética en Borges, vínculo que ha sido leído desde diferentes, y opuestos, lugares críticos. Por ejemplo, Lefere cataloga como ‘políticamente incorrecto’ al autor, en virtud de las entrevistas donde realizó declaraciones sobre la violencia o la democracia, de las cuales Borges no se privó y que le habrían costado el Premio Nobel. En relación a este aspecto, aludido por García en la cita recién transcrita, y a las posturas críticas divergentes, mientras Lefere señala su incidencia en la concesión del Nobel, Casanova lo niega, al señalar que el premio es en sí mismo un índice de la autonomía del campo literario.²⁸

Si nos remitimos a la puesta en escena, inscrita en un contexto espectacular y social específico, podemos advertir que mientras el texto de García publicado utiliza el español peninsular, la representación en Buenos Aires adoptó la variedad rioplatense. También un espectador argentino puede completar, observando la chispeante coreografía de la canción popular ‘Un muchacho como yo’, que el actor ejecuta al son de versos como ‘Un muchacho como yo / que vive simplemente / un muchacho como yo / que dice lo que siente’, la mirada irónica sobre la cultura oficial de los años 70 en Argentina. Teniendo en cuenta el dualismo civilización/barbarie-tradición memorable del imaginario literario argentino inaugurada por Sarmiento en *Facundo*, continuada por Echeverría en *El matadero*, Ascasubi en *La refalosa* y Mansilla en *Una excursión a los indios ranqueles*, y que llega hasta Borges, es inevitable sentir cierto escozor ante la irrupción de esa música icónica de la cultura oficial, en tanto que resignificada, funciona como contracara irónica de la silenciada situación que vivía el país en esos años.

En segundo lugar presentaremos a Rafael Spregelburd (Buenos Aires, 1970), uno de los paradigmas más claros de indagación de procedimientos novedosos de escritura escénica en Argentina. Spregelburd es dramaturgo, actor, director y traductor, manifiesta una tendencia epocal al desarrollar simultánea o alternativamente esos roles de manera sostenida en proyectos de teatro independiente, colaborando con otros artistas de edad similar a la suya. Su escritura está fuertemente incidida por la dimensión escénica, con la

27 Para esta imagen ‘aplanada’ de Borges, véase como ejemplo el film *Los libros y la noche* (1999) del director argentino Tristán Bauer.

28 Lefere, *Borges, entre autorretrato y automitografía*, 167; Pascale Casanova, ‘Literature As a World’, *New Left Review*, 31 (2005), 71–90 (p. 85).

que guarda relaciones múltiples: idea sus obras para su grupo o en colaboración con él, escribe a la par de su labor de dirección de actores, 'sobre la escena'. Su caso ejemplifica, respecto de las últimas dos décadas, lo dicho por Woodyard:

Los estudiosos norteamericanos del teatro solemos observar que el teatro argentino es el más rico del hemisferio no sólo por la cantidad de los estrenos y publicaciones sino también por la calidad de sus textos. Aunque no tiene una historia tan larga como algunos países, ha logrado en el siglo XX un nivel impresionante que le da una acogida internacional.²⁹

Spregelburd irrumpió en la escena teatral en los años 90, cuando la globalización tocó al micromundo teatral porteño. En 1992 obtuvo por *Destino de dos cosas o de tres* el Primer Premio Nacional de Dramaturgia, y posteriormente en 2003 ganó el Premio Tirso de Molina de la Asociación Española de Cooperación Iberoamericana por *La estupidez*, recibiendo también el Premio Casa de las Américas por *La paranoia*. Hay traducciones de sus obras al inglés británico y americano, alemán, italiano, francés y checo. Spregelburd mismo, como traductor de inglés y alemán, realizó versiones de textos de Harold Pinter, Steven Berkoff y Sarah Kane, entre otros.

Como autor se interesa por crear efectos nuevos, su dramaturgia paradójica cruza comicidad, metaficción y filosofía y está impulsada por estímulos provenientes de la matemática, la teoría del caos, la literatura y el cine europeo y norteamericano. Incorpora la idea de Borges de explotar estéticamente el potencial lúdico de diversos discursos teóricos y filosóficos, según el autor resumió en el epílogo de *Otras inquisiciones*: 'estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular o maravilloso'. Dice Spregelburd respecto de sus fuentes artísticas:

Los referentes culturales que han incidido en mí los veo en mil sitios imprecisos: Chèjov, Carver, Borges, Auster (que me gusta mucho, sobre todo en relación con el estudio del azar, de la posibilidad de que se dé el verdadero azar en la literatura), Fassbinder, Joyce, los absurdistas franceses. Mi teatro es una de las respuestas desesperadas a la hecatombe que se produjo en el teatro europeo de los cincuenta; yo siempre creía que el teatro era eso, eso que hacían Ionesco, Cocteau, Adamov. Otros autores, en cambio, han partido probablemente de Racine, Lorca, Molière, o de los griegos, y luego han visto con asombro lo que ocurrió con las vanguardias. Pero para mí, siempre fue al revés.³⁰

29 Woodyard, 'Prólogo' a *Una historia interrumpida*, ed. Pellettieri, 8.

30 Lucas Rimoldi, *El teatro del absurdo* (Buenos Aires: Emergentes, 2013), 131.

Su teatro—intelectual, divertido y entretenido—es producto del recambio estético que se dio naturalmente con el afianzamiento de la democracia, tanto como aparece atravesado por el contexto específico de la crisis financiera argentina que eclosionara en 2001, cuando la pauperización afectó las diferentes áreas del quehacer teatral, acotando a los realizadores en términos económicos. Como otros dramaturgos volcados más hacia la experimentación con las estructuras y procedimientos dramatúrgicos que a grandes desarrollos temáticos y argumentales (p.e., Javier Daulte, Daniel Veronese o Federico León), alcanzó desde fines de los años 90 una proyección internacional concretada a través de festivales, giras, premios, ediciones, traducciones, inclusión en antologías. Esta conquista se basa en su originalidad pero también en una notoria capacidad de gestión.

La duplicación de la apuesta estética como respuesta a la crisis y su búsqueda de expandir las formas lingüístico-teatrales, se unen a una natural tendencia hacia el exceso que tiene, como él mismo reconoce, otros orígenes:

Cierto gusto por lo barroco, por lo abundante, por el malentendido permanente que se enrosca sobre sí mismo, cierta apelación a la figura geométrica del Fractal, ubican a mi teatro en las antípodas de un Beckett. Pero surge del cimbronazo técnico, temático, narrativo del teatro europeo de los 50, de las preguntas que le ha dejado a nuestro siglo. Mi teatro no cesa de formularse las preguntas esenciales sobre el arte de la representación, y repite que el destino del hombre ya no nos parece trágico, sino, nuevamente con Beckett, ridículo.³¹

Quintaesencia de sus proyectos faraónicos es la *Heptalogía de Hierónimus Bosch*, serie de siete complejas obras iniciada a mediados de los años 90 y cuyo hipotexto es *La tabla de los siete pecados capitales* pintada por El Bosco (1475–1480). En las antologías *Caraja-ji* y *Antología de teatro latinoamericano* aparecen respectivamente dos textos de esta serie: *La extravagancia. Heptalogía de Hierónimus Bosch II* y *La inapetencia. Heptalogía de Hierónimus Bosch I*.

La primera es una tragicomedia breve sobre tres hermanas a ser interpretadas por la misma actriz. Tiene el típico enfoque metalingüístico del autor, todavía demasiado señalado en esta primera etapa. La fábula presenta unas trillizas producto de un parto difícil: una murió y los padres desconsolados deciden reemplazar la niña faltante iniciando los trámites de adopción desde la clínica, pero juran no revelar cuál es la sustituta. En el presente del tiempo dramático la madre agoniza de una extraña enfermedad e intenta comunicarles a las hermanas cuál heredará ese mal. María Brujas y María Socorro mantienen rípidas discusiones telefónicas, mientras observan en el televisor a María Axila, quien conduce un disparatado programa sobre lingüística comparada y fonología, al mejor estilo de *La lección* de Ionesco. El

31 Rimoldi, *El teatro del absurdo*, 130.

tempo es rápido y los cruces a nivel de fábula se acumulan atrayendo centrípetamente al espectador hacia un universo ficcional patético, oscuro. No se indican cambios escenográficos, pero las tres hermanas se ubican en espacios dramáticos diferenciados. Para lograr el efecto de simultaneidad Spregelburd recurre a los medios tecnológicos disponibles en los años 90: el televisor, los teléfonos fijos, las máquinas contestadoras. La invitación al espectador a asumir o decodificar el procedimiento que rebalsa el verosímil de la mimesis realista, en función de la inteligibilidad de la obra, es tácita y acorde al horizonte de expectativas que ella establece. En esa técnica teatral que incorpora no sólo referencias sino procedimientos de los *mass media*, se parodia al realismo a golpes de zapping, y hay allí un embrión de lo que el dramaturgo desarrollará más tarde, cuando busque replicar de manera refinada operaciones narrativas propias del cine (resueltas a nivel escénico sin los recursos técnicos de ese arte), por ejemplo, el flashback cinematográfico (escenas 16 y 17 de *La estupidez*). Además de los efectos estéticos buscados con esta experimentación, por otro lado Spregelburd pretende desbaratar las temporalidades lineales y excluyentes y burlarse de una concepción teleológica de la historia.

La extravagancia presenta otros elementos típicos de la poética que Spregelburd desarrolla luego en toda la *Heptalogía*: la fábula de estructura no lineal, que incorpora el azar y una dinámica de la catástrofe donde las consecuencias parecen anticiparse a sus causas; una superposición argumental complicada a ser resuelta por un número reducido de actores, lo cual genera uno de los efectos más potentes en el receptor y supone una disponibilidad actoral amplia; el socavamiento de la referencialidad y la totalización realistas, muchas veces a través de procedimientos hiperbólicos; la ironización constante, apoyada en el trabajo con el gesto; la deconstrucción de los lugares comunes y posiciones políticamente correctas; un semantismo global asociado con una idea de incomunicación de tintes apocalípticos, que manifiesta cierta filiación con el absurdo y el grotesco; la inclusión de signos ‘volátiles’ como claves semánticas de difícil aprehensión para el espectador; el humor socarrón.

La autoconstrucción de la figura de autor es otro rasgo típico de Spregelburd, en el que se retoma el itinerario de Borges desde la periferia al centro; esa genealogía también abarca un común desprejuicio para trabajar las formas genéricas, y el rechazo del folclorismo. La lectura de las notas periodísticas que el dramaturgo escribió para el diario *Perfil* permite advertir su costado polemista, puesto al servicio de ese posicionamiento, mediante la discusión con los referentes dramaturgicos de generaciones previas ya desde su participación en el grupo Caraja-ji.³² Por otro lado, para

32 Rafael Spregelburd, *La inapetencia/La extravagancia/La modestia. Heptalogía de Hieronymus Bosch IV y V* (Buenos Aires: Atuel, 2009), 203-84 (la cita para *La inapetencia* viene de esta edición).

la crítica periodística internacional habituada a manejar (y en un punto demandar) estereotipos argentinos como lo son Evita y Perón, la dictadura militar o Gardel, su obra constituye un desafío. En ese sentido el autor es hábil para responder a la vocación de las instituciones extranjeras cuando pretenden que el teatro latinoamericano tematice de manera convencional aspectos asociados a nuestras culturas, y los tiña de color local (más allá de que eventualmente pueda aplicar recetas previas para satisfacer esas expectativas de consumo).³³ De todas maneras, cabe advertir que los programas de sus espectáculos y sus publicaciones incluyen cuidadosamente la lista de *sponsors* e instituciones que han ‘comisionado’ cada proyecto, en una suerte de anuncio emitido de cara al interior de un espacio teatral nacional y, simultáneamente, hacia el internacional. Esa construcción minuciosa de la figura autoral emerge ya en una nota que precede al texto de *La extravagancia* en la publicación del *Caraja-ji*. A diferencia de los otros autores, que en sus presentaciones apelan al humor para parodiar al biografismo, Spregelburd lista todos sus premios, en un precoz juego de autofiguración tendiente a plasmar una determinada imagen de sí. En esta empresa Spregelburd busca apuntalar su originalidad y el ‘halo de modernidad’ adjudicable a su trabajo.

La inapetencia es una narración de la cotidianidad actual, en un registro que abarca lo banal y lo grotesco. Pone en escena algunas transformaciones de la subjetividad imperantes en la posmodernidad, en relación con la pérdida de cualquier sentido activo de la historia, sea como esperanza o como memoria, y del sentido progresivo del tiempo como tiempo de aprendizaje. La comicidad en este caso se sostiene en los principios de mutabilidad e interferencia, en un maridaje de risa y crisis de la representación que nos enfrenta al riesgo de caer en el vacío semántico. Parece sugerir que todos somos partícipes de relaciones atravesadas por la incomunicación, el simulacro y la necesidad.

La obra se divide en cinco escenas que ubican a la protagonista en espacios dramáticos diferentes: su departamento, una oficina, una plaza, la casa de una amiga. De entrada, el diálogo de la Sra Perrotta con su marido durante una sobremesa, recuerda el comienzo de *La cantante calva* de Ionesco, por la transgresión de los principios cooperativos de la comunicación y las reglas que rigen los intercambios conversacionales. El *leitmotiv* son los hijos, un significante que no deja de sufrir cambios: en la primera escena la pareja habla de adoptar, en la segunda la protagonista lamenta haber tenido

33 Alemania es el país europeo donde mayor recepción ha tenido su obra. El dramaturgo ha sido autor en residencia del Deutsches Schauspielhaus (2000–2001), el Theaterhaus de Stuttgart (2002), la Schaubühne de Berlín (2004 y 2005) y el Münchner Kammerspiele de Munich (2007). En relación a las obras tratadas aquí, en 2000 se lee en formato de semimontado *La inapetencia* (*Die Apetitlosigkeit*) en el Deutsches Schauspielhaus, la cual se estrena en 2001 en traducción de Dieter Welke. Ese año también sube a escena *La extravagancia* (*Die Überspanntheit*), en traducción de Patrick Wengenroth. Todas las obras de la *Heptalogía* han sido editadas por Suhrkamp Verlag.

que dejar su trabajo para criar a sus hijos, en la tercera escena regala a un gitano una niña que le han confiado cuidar, en la cuarta charla con sus amigas sobre la liberalidad con que los cría, y en la quinta discute con su hija adolescente que quiere partir como voluntaria a la guerra de Bosnia:

Sra Perrotta: Vos sabés que yo nunca me metí en tu vida. Ni en la de tus hermanos. Que los eduqué como pude. Cuando te quisiste hacer el tatuaje, ¿qué dije yo? Ni mu, dije. Ahí está, el tatuaje. ¿Cuánto tardaste en arrepentirte?

Leila: Me podrías haber avisado que me iba a arrepentir.

Sra Perrotta: Sí, chiquita, pero es el poder de la moda, el poder de la moda sobre los jóvenes, que los encandila, lo quieren todo, los jóvenes.

Leila: Pudiste haberme salvado el seno que me terminé extirpando.

Sra Perrotta: Está bien que me reproches, está bien. Hacelo.

Leila: No, si es para complacerte, no. (*La inapetencia*, 285–86)

Si bien las obras de la *Heptalogía* aluden al ojo de Dios que nos mira desde la tabla del Bosco, no son ilustraciones de los pecados capitales. No obstante (y a pesar de que ésta se llame *La inapetencia*) en este caso el pecado bíblico sugerido parece ser la lujuria. La Sra Perrotta menciona reiteradamente que tiene mucho apetito. Tanto ella como su marido y sus amigas, refieren en medio de diálogos absolutamente triviales sus nuevas y variadas prácticas sexuales. En la segunda escena la Sra Perrotta asiste a una oficina para tomar unos servicios sexuales con Virgilio, a quien le transmite amables saludos de su marido y su hijo mayor. Tales interferencias parecen conllevar una crítica a la doble moral burguesa, y por otro lado desvían lo familiar y conocido en materia social.

Si la *Heptalogía* como un todo ha sido escrita bajo la imagen del Fractal—autosimilitud e infinito detalle—la búsqueda constante de variaciones en los procedimientos de escritura puede producir en ciertas obras de Spregelburd como *La Paranoia*, *Bloqueo* o *Apátrida*, un efecto de artificiosidad y agotamiento. Se termina presentando como novedad lo que es una revisitación de géneros convencionalizados, como por ejemplo el absurdo. En sus últimos trabajos, el dramaturgo parece intentar una mayor presencia de la emotividad, dimensión que la crítica ha señalado como ausente de su obra.

Mariana Chaud (Buenos Aires, 1977) es dramaturga, actriz y directora. Ella también apela a estrategias como la escritura en colaboración o la rotación de roles en trabajos ‘cruzados’, junto a otros creadores de su edad cuyos estrenos comienzan a cobrar notoriedad hacia 2000. Su dramaturgia lleva la impronta de algunos cursos que tomó en la carrera de Letras (1996-2002), la habilidad intelectual de integrar en el proceso de escritura la

investigación, así como la adaptación de fuentes sofisticadas. En 2001 escribió junto a Mariana Anghileri *Puentes*, con quien al año siguiente estrenó en Madrid *Alicia murió de un susto*. Logró éxito y reconocimiento con *Budín inglés. Sobre la vida de cuatro lectores porteños* (2006), una larga conversación sobre literatura entre cinco personajes, en tiempo real y con cierto tono confesional, a la manera de las películas *Before Sunrise* y *Before Sunset* de Richard Linklater.³⁴ La premisa del ciclo donde fue programada la obra fue que cada artista convocado debía tomar la vida de un argentino vivo para transformarla en material dramático. En el caso de Chaud, su respuesta resultó en un proceso de investigación sobre la lectura en el que entrevistó, mediante un cuestionario *ad hoc*, a cuatro personas consideradas grandes lectores, estructurando luego los personajes en base a los testimonios de los informantes reales. En el prólogo que escribió Javier Daulte, uno de sus maestros, éste opina que se trata de una obra ‘delicada, honda y divertidísima’ (*Budín inglés*, 4). Por su parte la crítica periodística la calificó de ‘ingeniosa’, ‘deliciosa’, ‘gratificante’. Tales calificativos le deben mucho, por un lado, a su humor sutil, y por otro, a la sensibilidad e ingenio con que desarrolla los personajes.

En relación a la puesta en escena de *Budín inglés* nos dijo la dramaturga:

Una vez que nos metimos a trabajar en una puesta realista, fue llevar eso a fondo hasta el mínimo detalle. Me acuerdo de pensar horrorizada viendo la escenografía: ‘¡Faltan las teclas de los interruptores de luz, esto no se lo va a creer nadie!’ [De nuestra entrevista con la autora, inédita]

El detallismo en todos los sistemas que confluyen en la puesta le otorga un carácter mimético a la representación como totalidad. Ese inquebrantable realismo de *Budín inglés* y *En la huerta*, sus dos obras más logradas, nos permite tipificar la poética de Chaud. Se trata de un realismo sutil, gracioso y con cierto aire costumbrista, colorido y vivaz, con finales sutiles y muy bien logrados. Chaud introduce así una original variante respecto de las estéticas más frecuentadas en la última década, alejándose de la opacidad semántica y el pesimismo que ensayan la mayoría de sus coetáneos. Sus textos no explotan lo melancólico y lo escabroso, hacen primar la cercanía y la calidez. También evitan una erudición complicada y el exceso de intelectualismo que anega a otros dramaturgos actuales. Ello no obsta a que Chaud apele a textos, imaginarios y discursos muy heterogéneos. En *Budín inglés* menciona clásicos como el *Martín Fierro* de José Hernández, *Moby Dick* y *Bartleby* de Herman Melville, el *Quijote* de Cervantes, *En busca del tiempo perdido* de Proust, los *comics* europeos *Tintín*, *Asterix*, *Lucky Lucke* y *Los pitufos*, junto a referencias a textos históricos y de esoterismo (*Budín inglés*, 46–47, 55–57). En *Los sueños de Cohanaco* recurrió a los relatos de cautivos del inglés

34 Mariana Chaud. *Budín inglés. Sobre la vida de cuatro lectores porteños* (Buenos Aires: Teatro Vivo, 2007). Las citas en el texto vienen de esta edición.

George Musters y del americano Benjamin Bourne, textos de Darwin y antropológicos, y a la cuentística de Borges.

Por otro lado y desde un punto de vista más diacrónico, es importante señalar que su aggiornado realismo revitaliza una fuerte tradición imperante en el teatro argentino, sobre todo desde los años 50 y bajo la influencia de Arthur Miller. Es ése un realismo muy cargado en el aspecto ideológico, con temáticas ligadas a la situación de la clase media, de la izquierda y de los derechos humanos. Chaud se desentiende de toda esa carga, aunque parezca escribir especialmente para receptores pertenecientes a una franja de la clase media intelectual de la Argentina contemporánea. Pero además, esta autora transita otros estilos bien diferentes: textos suyos como *elhecho* [sic] o *Los sueños de Cohanaco* se ubican cerca del polo del absurdismo y del surrealismo, y aluden mediante diferentes juegos de efecto humorístico a los artificios de la representación. Su poética alterna entonces la representación mimética, el desconcierto y el disparate.

En *Dramaturgias. Antología*,³⁵ prologado por Obersztern, Chaud aparece ubicada en el contexto espectacular que la nutre, junto a otras jóvenes autoras, mujeres ya estrenadas fuera de Argentina como Romina Paula y Lola Arias. Se eligió su título *Sigo mintiendo*, que como *Todos los miedos*, es producto de su formación en el taller de Daulte, en el año 2003. Es una obra para cinco personajes estructurada en 19 breves escenas (57–93). Se trata del ambiente juvenil durante una fiesta de cumpleaños, a la que llega un extraterrestre que para encarnarse se pinta de azul, por lo que es tomado por un seductor joven disfrazado de Pitufo (de la historieta original belga *Les Schtroumpfs*, de Peyo). La particularidad de la obra (lo que estos dramaturgos llaman ‘el procedimiento’) es que avanza o se acumula hacia atrás, las primeras escenas corresponden al final de la fiesta, y de la misma manera diversas acciones son ejecutadas a la inversa (poner trozos de torta en la bandeja reconstituyendo el pastel de cumpleaños, devolver los presentes después de haberlos agradecido): ‘Flopy: Gracias, es lo mejor que me regalaron en la vida. / Maura: Feliz cumpleaños!!! (Maura le saca el regalo a Flopy y se va)’ (*Sigo mintiendo*, 92).

Para la antología *Teatro vivo* se eligió *elhecho*, la más disparatada de sus obras que comentamos aquí. Se divide en ocho escenas: dos hermanos, un cura y una monja en crisis de fe y a punto de dejar los hábitos, se debaten entre buscar las diferencias entre bien y mal más allá de la religión, o lucrar vendiendo todos los objetos religiosos que se ponen a su alcance. Desde el inicio la dramaturgia parece impregnada de tecnicismos e imágenes que remiten al guión televisivo (Chaud ha sido guionista en proyectos de TV y cine) así como al dibujo animado, por lo que la puesta en escena debe resolver, por ejemplo, cómo un personaje puede lanzar reiteradamente a otro por el aire. Esta dinámica de comic y su irreverencia le confieren a la obra el

35 Las citas en el texto vienen de esta edición.

tono de la dramaturgia de Copi (Raúl Damonte Botana, Buenos Aires 1939–París 1987). Su mayor hallazgo es el personaje de la planta, observadora de la acción a través de una psicología que se revela como la más compleja:

No quiero quedar como una mojigata, pero yo una vez vi un beso y todo lo que seguía después, y no creo que un beso sea algo inocuo. ‘Inocuo’ es una palabra que hace rato no escucho en este territorio. Los besos son algo típico de una especie gastadora. Pero, bueno, son así. Parece que uno no puede escapar de la especie. (A la planta le da risa). (*elhecho*, 27)

En *Decálogo* encontramos su obra *Todos los miedos*. Su gracia reside principalmente en la manera en que reproduce el sociolecto de tres veinteañeras de clase media-alta urbana, que se accidentan en la ruta al volver de una casa de campo. La escenografía consta del auto destruido por el vuelco, que dejó atrapada a Paola. La obra se inserta así en una serie de ‘road-plays’ que representan escénicamente y de manera hiperrealista un auto averiado en la ruta: *La laguna* de Agostina Muñoz, *Foz* de Alejandro Catalán. En este caso la frescura del realismo de Chaud aparece problematizada por un elemento desconcertante o fantástico que profundiza el clima siniestro del accidente. Los diálogos son graciosos porque alternan la angustia debida al choque con todo tipo de confesiones y reclamos adolescentes, que se van enrareciendo por la versión de Jazmín sobre lo que ha pasado en la estancia antes de salir a la ruta, en un episodio de sexo y violencia. Pero lo más desconcertante es que al avanzar la acción, ésta desmiente lo que las didascalias indican previamente: Jazmín ha visto el cuerpo destrozado de Barbi, pero pasada la mitad de la obra ésta aparece para negar toda la historia de la estancia contada maliciosamente por Jazmín; luego el texto indica que Jazmín se descompensa y muere, pero al final de la obra se despierta y sale de escena caminando junto a sus amigas:

Paola: ¡No entiendo nada! ¡Te juro que no entiendo nada! ¡Qué horror! ¡Menos mal que no te pasó nada! Menos mal. Creíamos que estabas muerta. Jaz, incluso vio tu cuerpo carbonizado. (Barbi ríe eufórica).

Barbi: ¿En serio? Qué pelotuda.

Paola: Pero, ¿dónde estabas? ¿Desmayada?

Barbi: No sé si desmayada o caminando. Entré en shock. No sabía si estaba soñando o despierta.

Paola: Pero, ¿nos veías? ¿Nos escuchaste?

Barbi: Sí y no. Quería volver con ustedes pero no podía. Hay un olor espantoso. Como de meo de vaca.

Paola: Soy yo.

Barbi: Uy, es verdad. Te re measte, boluda. ¿Qué te pasó?

(*Todos los miedos*, 70–71)

El recorrido por estas antologías nos permite finalizar proponiendo una caracterización que amplía las conceptualizaciones existentes, cuando señalan como característico del género el absorber textos ya existentes. Atendiendo entonces a un criterio basado en el eje temporal o cronológico, pensamos: 1) hay antologías patrimoniales, que miran hacia el pasado de la tradición (*Antología de teatro latinoamericano*), así como 2) hay antologías procesuales, que de diferentes maneras acompañan los procesos de escritura (por ejemplo las antologías por encargo), y 3) otras son proyectivas, al marcar tendencias en las escrituras posteriores (las del grupo Caraja-ji).