

ESTÉTICA DE LO INEFABLE

Sandra Ferreyra

Estética de lo inefable
Hacia una genealogía materialista
del teatro argentino

EDICIONES **UNGS**



Universidad
Nacional de
General
Sarmiento

Ferreya, Sandra

Estética de lo inefable : hacia una genealogía materialista del teatro argentino / Sandra Ferreyra. - 1a ed. - Los Polvorines : Universidad Nacional de General Sarmiento, 2019.

236 p. ; 21 x 15 cm. - (Comunicación, artes y cultura ; 17)

ISBN 978-987-630-411-5

1. Teatro Argentino Contemporáneo. 2. Materialismo. I. Título.

CDD 792.0982

EDICIONES **UNGS**

© Universidad Nacional de General Sarmiento, 2019

J. M. Gutiérrez 1150, Los Polvorines (B1613GSX)

Prov. de Buenos Aires, Argentina

Tel.: (54 11) 4469-7507

ediciones@campus.ungs.edu.ar

<https://ediciones.ungs.edu.ar>

Ilustración de tapa: Estudio Papier (diseño de programa para *El desarrollo de la civilización verdadera* de Daniel Veronese).

Diseño gráfico de la colección: Andrés Espinosa

Diseño de tapa: Daniel Vidable

Diagramación: Eleonora Silva

Corrección: Edit Marinozzi

Hecho el depósito que marca la Ley 11723

Prohibida su reproducción total o parcial

Derechos reservados

Impreso en Ediciones América

Abraham J. Luppi 1451, CABA, Argentina

en el mes de abril de 2019.

Tirada: 50 ejemplares.



Libro
Universitario
Argentino

Índice

Agradecimientos.....	11
Introducción. Una genealogía materialista.....	13
Capítulo 1. Ricardo Monti y la estética de lo inefable.....	27
Capítulo 2. Fantasmagorías escénicas.....	65
Capítulo 3. Dialéctica de lo animado y de lo inerte.....	97
Capítulo 4. Constelaciones discursivas.....	139
Conclusiones.....	205
Bibliografía.....	209

A Natividad y Asunción, mis abuelas.

A Matilde

Agradecimientos

Este libro es una versión reelaborada de la tesis doctoral en Historia y Teoría de las Artes que expuse en la Universidad de Buenos Aires en diciembre de 2015. Parte de esta investigación fue financiada por el programa Doctorar a través del Instituto de Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento.

Deseo agradecer en primer lugar las lecturas y los aportes críticos de Martín Rodríguez y de Juan Rearte, quienes generosamente aceptaron acompañar el desarrollo de este trabajo. Agradezco también los comentarios que Yanina Leonardi, Mariano Saba y Lorena Verzero realizaron de la versión original, indispensables para la reelaboración que aquí presento. Merece una mención especial la atenta lectura final de mi amiga y colega Pabla Diab.

Agradezco a Martina López Casanova y a los compañeros de los equipos que integré bajo su dirección el espacio para intercambiar y discutir partes sustanciales de mi investigación; a mi compañera de oficina y amiga María Elena Fonsalido le agradezco especialmente el interés cotidiano.

Finalmente, quiero agradecerles a Martín, la paciencia y la lealtad, y a Lautaro, la comprensión y la independencia.

Introducción.

Una genealogía materialista

El estreno de *Una noche con el señor Magnus & hijos* [1970] (1971)¹ de Ricardo Monti define una concepción materialista del lenguaje dramático que pone en cuestión los principios de identidad, totalidad y causalidad que hasta ese momento regían el desarrollo del teatro argentino moderno.

A diferencia de otros autores del período, Monti funda el carácter crítico de su teatro en los principios de la *no identidad entre conciencia y mundo objetivo*, de la *fragmentación del todo* y de la *discontinuidad del orden causal*, principios que se encuentran en la base del expresionismo y del teatro épico-didáctico, poéticas que surgen como respuesta a la cristalización del arte burgués en la Alemania de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Esta concepción —que recupera la polémica central para la estética moderna entre un arte idealista y un arte materialista—² no ha sido abordada en profundidad por los estudios

¹ Utilizamos corchetes para señalar el año de estreno, paréntesis para el año de edición y llaves para el año de escritura, cuando corresponda.

² En lo referente al teatro, esta polémica se inicia a fines del siglo XIX con la crisis del drama burgués cuya forma más representativa en ese momento, el naturalismo, expresaba “una contradicción precisa en las relaciones sociales burguesas: el individuo y la familia eran el centro de los valores, pero el modo de producción que los sustentaba —el mundo hacia el cual salían y del cual retornaban— pertenecía a un espectro social muy diferente, mucho más amplio, más complejo y arbitrario. Y es significativo que, dentro de esta forma, este mundo más amplio no pudiera ser dramatizado, como en las antiguas y más simples acciones de los reyes, si bien en este nivel de seriedad ya se sabía que era determinante” (Williams, 1981: 160). En las primeras décadas del siglo XX, el teatro se abre a experimentaciones que buscan resolver a partir de fundamentos ideológicos diversos las tensiones que esa profunda contradicción le generaba. El expresionismo y el teatro épico-didáctico constituyen las dos formas de esa apertura que a los fines de esta tesis nos interesa destacar. El primero se orienta a la dramatización del aislamiento del individuo y el segundo a la dramatización de las fuerzas que desde los movimientos sociales e históricos se revelaban en los momentos de crisis. Aunque centrados cada uno en uno de los extremos de esa contradicción a la que se refiere Williams —el expresionismo en el individuo, el teatro épico-didáctico en la vida social—, sus tópicos y procedimientos ponen en evidencia la necesidad de transformar los modos de producción estética. En este sentido, resulta interesante destacar las

sobre el teatro argentino y, por lo tanto, no se tiene registro de su alcance en relación con las transformaciones que la dramaturgia argentina ha evidenciado en los últimos cincuenta años. Una de esas transformaciones, de la que esta concepción es indisoluble, se vincula con la aparición y consolidación de formas dramáticas que rechazan la *idea* como punto de partida —y con ella el mandato de expresar escénicamente una toma de conciencia— en favor de la *imagen*,³ registro estético de contenidos de experiencia que escapan al procesamiento consciente. Estas formas configuran los eslabones estético-ideológicos que permiten trazar, consistentemente, una continuidad entre la producción dramática de Ricardo Monti y la de autores y directores destacados que se dan a conocer a principios de los años noventa.

opiniones de Brecht sobre el debate entre “realistas” y “expresionistas” que recoge la revista *Das Wort* (1937-1938): “Uno dice: Vosotros solo modificáis la forma, no el contenido. Los otros tienen esta impresión: Tú más que nadie abandonas el contenido a la forma, es decir, a la forma convencional. O sea que para muchos todavía no es evidente una cosa: frente a las exigencias siempre nuevas del medio ambiente social, siempre cambiante, seguir aferrado a las viejas formas convencionales también es formalismo” (Brecht, 1973: 211-212). Este debate es ineludible a la hora de comprender la discusión que al interior del marxismo se establece en torno al arte y su compromiso revolucionario, puesto que pone en evidencia la necesidad para el arte materialista de superar la dicotomía contenido/forma, y su correlato idea/materia, que caracterizan al *realismo socialista*. Respecto de esta cuestión, en su artículo “El autor como productor”, Walter Benjamin deja en claro qué es lo que diferencia a un autor materialista de un autor idealista de tendencia marxista: “... pertrechar un aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo posible, representa un comportamiento sumamente impugnable, si los materiales con los que se abastece dicho aparato parecen ser de naturaleza revolucionaria. Porque estamos frente al hecho —del que el pasado decenio ha proporcionado en Alemania una plétora de pruebas— de que el aparato burgués de producción y publicación asimila cantidades sorprendentes de temas revolucionarios, de que incluso los propaga, sin poner con ello seriamente en cuestión su propia consistencia y la consistencia de la clase que lo posee. [...] Al aplicarme a ‘la nueva objetividad’ como movimiento literario, debo ir un paso más adelante y decir que ha hecho objeto de consumo a la *lucha contra la miseria*. De hecho, su significación política se agotó en muchos casos en la transposición de reflejos revolucionarios, en tanto aparecían estos en la burguesía, en temas de dispersión, de diversión, que sin dificultad se ensamblaron en la práctica cabaretística de la gran urbe” (Benjamin, 2002: 119). Frente a estas prácticas estéticas, Benjamin coloca a Brecht como ejemplo de un comportamiento que “de preveedor de un aparato de producción le convierte en un ingeniero que ve su tarea en acomodar dicho aparato a las finalidades de la revolución proletaria” (Benjamin, 2002: 128). El teatro argentino moderno es una muestra de la vigencia y de la productividad de este debate a finales del siglo xx.

³ En paralelo a su producción dramática, Monti elabora una teoría del proceso de creación y un método de formación dramática que tiene su centro en la noción de *imagen estética*. Abordamos en extenso esta noción en el apartado *Imagen estética y distanciamiento* del capítulo 1.

Asumiendo como principios *la negatividad, la fragmentariedad y la discontinuidad*, Monti revisa y desplaza categorías que apuntalan el lenguaje dramático idealista, a saber: *la unidad de la conciencia, la trascendencia del símbolo y la progresividad de la historia*. En el desplazamiento de estas categorías hacia otras de base materialista, el teatro de Monti abre un campo de tensiones que es condición de posibilidad para la emergencia de poéticas tan diversas como las de Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Alejandro Tantanian, Javier Daulte y Rafael Spregelburd. Llamamos a ese campo de tensiones *estética de lo inefable* y la definimos, como anticipamos en el comienzo del párrafo, en función del modo como tales concepciones idealistas son trastocadas:

- 1) *a la unidad de la conciencia opone los restos de experiencia que han quedado fuera de su alcance*. La estética de lo inefable parte del supuesto de que la realidad implica mucho más que lo que la conciencia procesa como *experiencia vivida*; se le dará forma dramática al contenido de experiencia residual que queda sin un procesamiento consciente.
- 2) *a la trascendencia del símbolo opone la fragmentariedad perecedera de la alegoría*, oposición que posibilita la articulación de una nueva forma de conocimiento del mundo que no apunte a aprehender la esencia eterna de las cosas, sino su existencia transitoria.
- 3) *a la progresividad de la historia opone la detención del devenir*, entendiéndola como el instante en el que se conjugan pasado y presente.

De este modo, la *estética de lo inefable* habilita la posibilidad de repensar en el contexto del teatro argentino las nociones de *experiencia, alegoría, historia y lenguaje* por fuera de los límites que los principios idealistas imponen. Frente a tal afirmación, resulta inevitable configurar una clave de lectura que proceda del pensamiento de Walter Benjamin. Si bien es indudable que su entramado conceptual no puede eludirse cuando se trata de ver cómo se inscribe en el arte moderno la superación del idealismo, y a pesar del lugar central que ocupan en la producción teórica de la segunda mitad del siglo xx, las derivas del pensamiento benjaminiano no han despertado mayor interés en la crítica y la historiografía teatral argentinas, más allá de citas esporádicas, algo que sí ha ocurrido en el ámbito de los estudios literarios en nuestro país.⁴

⁴ Solo a modo de referencia, diremos que Beatriz Sarlo, Miguel Dalmaroni, Miguel Vedda y Martín Kohan son algunos de los críticos literarios argentinos que han abordado la obra de Benjamin como objeto de análisis, como clave de lectura y, en el caso del último, también como punto de partida de su producción literaria.

Benjamin recurre a la negatividad, la discontinuidad y el montaje de fragmentos como los principios de su teoría estética y cultural, ese complejo armazón intelectual que se intuye por debajo del material que conforma su proyecto más ambicioso: el *Libro de los pasajes*.

El valor de Benjamin en la historia de la filosofía y de la estética sigue el camino fragmentario trazado por su obra. Sus reflexiones en torno a la reproductibilidad del arte y el concepto de “aura” lo llevan a ser uno de los autores más citados en la actualidad. Su cercanía con la Escuela de Frankfurt y su compromiso con la obra de su amigo Bertolt Brecht lo convierten en un paso obligado para aproximarse a la noción de dialéctica negativa y a la comprensión del teatro épico-didáctico.

Nuestro interés en la teoría benjaminiana deriva de las formas en que en ella se abordan los fenómenos culturales y estéticos desde una perspectiva materialista que los organiza en un modo no historicista de concebir la historia de la cultura. En esa organización se evidencia el vínculo que Benjamin establece entre una “teoría crítica” del arte y la cultura y “la esperanza de que en ella la verdad se manifestara como fuerza mesiánica inmediatamente operante y capaz de transformar el mundo” (Witte, 1997: 54). El materialismo de Benjamin es, en efecto, transformador en muchos aspectos. Para el problema que abordaremos en este libro, lo es en sus audaces entrecruzamientos entre la historia y la teología –largamente discutidos por los estudios especializados en su obra– pero también en su condición de pensamiento que adquiere la forma poco convencional de un montaje de “restos” y en su búsqueda de un concepto de experiencia que sea autónomo respecto de la conciencia.

Así, de las diversas maneras en las que Benjamin se refiere a la experiencia,⁵ nos interesa, a los fines de esta reflexión, lo que él designa como *verdadera experiencia* en oposición a la *experiencia vivida*. Para Benjamin, la *experiencia vivida* está constituida por los acontecimientos que son incorporados en el registro de la memoria voluntaria, es decir, en el registro consciente. En la *verdadera experiencia*, en cambio, los individuos obtienen una imagen histórico-social de sí que es siempre precaria y que hay que reelaborar cada vez, puesto que se trata de una detención en la que el pasado individual entra en conjunción con el pasado colectivo. Por eso, para Benjamin, la *verdadera experiencia* es indisoluble de la facultad humana de recordar, pues es en la memoria involuntaria que el sujeto

⁵ Para un relevamiento de los modos en los que el concepto de experiencia aparece en la obra de Walter Benjamin nos remitimos a la entrada “Experiencia” del volumen *Conceptos de Walter Benjamin* (2014) a cargo de Thomas Weber.

se apropia de lo socialmente significativo, de ese contenido que él encuentra en las *correspondencias* baudelerianas y en las “fechas de la reminiscencia” cultural.⁶

El punto de partida en la comprensión de ambas modalidades de la experiencia Benjamin lo encuentra en el diálogo que Marcel Proust entabla con Henri Bergson. Si Bergson restringe la *verdadera experiencia* –aquella que se construye no sobre hechos aislados sino sobre datos acumulados que confluyen en la memoria, muchas veces de manera inconsciente– a la esfera del poeta, Proust redoblará la apuesta cuando, en su obra más conocida, *En busca del tiempo perdido*, proponga la *memoria involuntaria* y la *memoria voluntaria* como dos distintos modos de organización de la experiencia. Respecto de la memoria voluntaria, esta se encuentra subordinada a la inteligencia y trae al presente, bajo la forma del recuerdo, una imagen que no contiene nada de lo transcurrido. La involuntaria, en cambio, funciona automáticamente, trayendo al presente, de manera azarosa, aquello que la inteligencia no pudo asimilar como memoria voluntaria. Para Proust, el pasado se encuentra “fuera del dominio de la inteligencia y de su alcance en un objeto material... que no sospechamos. Y es una cuestión de azar si lo encontramos antes de morir o no lo encontramos nunca” (Proust en Benjamin, 2012: 189). Benjamin neutraliza el carácter eminentemente privado que Proust le asigna a la *verdadera experiencia* al afirmar que: “Donde reina la experiencia en sentido estricto aparecen conjugados en la memoria ciertos contenidos del pasado individual junto con aquellos del pasado colectivo” (Benjamin, *Baudelaire*, 2012: 190). Ejemplifica esta afirmación con los cultos y las fiestas, acontecimientos en los que la memoria involuntaria y la memoria voluntaria dejan de excluirse mutuamente. En este sentido, para Benjamin, la verdadera experiencia es aquella en la que las aspiraciones interiores del hombre asimilan las aspiraciones exteriores, es decir, aspiraciones que son compartidas por todos (Benjamin, *Baudelaire*, 2012: 195-221). En la siguiente cita de Monti subyace esta misma concepción de experiencia que condensa su posición estética:

Considero válido un material cuando siento que lo que he tocado en mi introspección me atañe no solamente a mí, sino también a los otros. Hay experiencias personales que solo tienen importancia para uno. Pero hay otras que son comunes a todos, o que de alguna manera resumen la experiencia del hombre en la Historia. La angustia ante la muerte, por

⁶ Las *correspondances* de Baudelaire remiten al “contenido” de las “fechas de reminiscencia”, como se las denomina en los cultos; se trata de días que se destacan respecto de la cotidianidad. “No son fechas históricas sino fechas de la prehistoria”; lo decisivo de estos “días festivos” es el encuentro con una “vida anterior” (Weber, 2014: 497).

ejemplo, o el deseo de infinito, no es una experiencia válida solamente para mí; está de alguna manera latente en todos. Para mí el material artísticamente válido es aquel que trasciende mi yo individual (Monti citado en Driskell, 1979: 6).

La *verdadera experiencia* es, entonces, aquella cuya expresión vale la pena buscar; es la que se libera de la conciencia subjetiva conjugando contenidos del pasado individual y contenidos del pasado colectivo. En este sentido, se la puede asimilar a la imagen dialéctica que sintetiza el despertar de la conciencia histórica:

El giro copernicano en la visión histórica es este: se tomó por punto fijo “lo que ha sido”, y se vio el presente esforzándose por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable. Pero ahora debe recibir su fijación dialéctica de la síntesis que lleva a cabo el despertar con las imágenes oníricas contrapuestas. La política obtiene el primado sobre la historia. Y, ciertamente, los ‘hechos’ históricos pasan a ser lo que ahora mismo nos sobrevino: constatarlos es la tarea del recuerdo. El despertar es el caso ejemplar del recordar. [...] Lo que quiere decir Proust cuando reordena experimentalmente los muebles, lo que conoce Bloch como la oscuridad del instante vivido, no es distinto de lo que aquí, en el nivel histórico, y colectivamente queda asegurado. Hay un ‘saber aún no consciente’ de *lo que ha sido*, y su afloramiento tiene la estructura del despertar (Benjamin en Hillach, 2014: 664).

En esta imprescindiblecita de Benjamin, convergen en una “fijación dialéctica” el acto de despertar, como la síntesis de imágenes oníricas contrapuestas, y el de recordar, como el afloramiento de “un saber aún no consciente” de lo que ha sido, asimilable al contenido que Monti le confiere a la *imagen estética* (Monti, 1980).

Si en “El narrador” (1936) y en “Sobre algunos temas en Baudelaire” (1939) Benjamin “analiza un proceso epocal en el curso del cual las aspiraciones ‘exteriores’ del hombre tienen cada vez menos oportunidad de ser ‘incorporadas’ a la ‘experiencia’ del hombre individual” (Weber, 2014: 499), en “Experiencia y pobreza” (1933) este proceso había sido asimilado a una “nueva barbarie” que adquiriría un sentido positivo en cuanto transformaba la “experiencia del hombre individual”, la *experiencia vivida* manifiesta en las huellas que este deja en su entorno, en esa *verdadera experiencia* que se manifestaba en los objetos vidriados liberados de las huellas subjetivas, objetos en los que “la humanidad se prepara a sobrevivir, si es preciso a la cultura” (Benjamin, 1998: 167-173).

La *estética de lo inefable* que aquí postulamos como enlace entre la dramaturgia emergente en la década del setenta y la dramaturgia emergente de

la década del noventa está configurada por formas dramáticas que, en efecto, como la narrativa de Nicolai Leskov, como la poesía de Baudelaire, como el arte de Brecht y de la *Bauhaus* asimilan la tensión entre las aspiraciones exteriores del ser humano y las aspiraciones interiores del individuo.

Por otra parte, en el prefacio de *Origen del 'Trauerspiel' alemán*, Benjamin ensaya una aproximación crítica a la teoría del conocimiento que sirve de base para la construcción de una teoría estética en torno al drama barroco. De esa crítica se desprenden los fundamentos de la antítesis entre conocimiento y verdad que es característica de su pensamiento y que Miguel Vedda (2012: 16) sintetiza en tres puntos: “1) la verdad, a diferencia del conocimiento, está desprovista de intencionalidad; 2) es un ser y no un tener; 3) no es independiente de su manifestación”. La profundización en estos fundamentos resume de manera clara y contundente la concepción que Benjamin tiene del conocimiento.

Para Benjamin, el conocimiento de la realidad externa no puede estar sujeto a las determinaciones de la conciencia. No concibe que la verdad del objeto tenga que encontrarse por fuera de él; este tiene una existencia que excede al sujeto pero que solo se muestra a quienes se acercan a ella con la *perspectiva del enamorado*. El filósofo alemán repudia la violencia con la que el idealismo aborda el objeto y, en este sentido, postula un conocimiento que —al asumir la actitud del enamorado— se desarrolla por fuera de la conciencia reflexiva. Dicho conocimiento se expresa en la *lengua paradisiaca*, parámetro desde el que Benjamin mide la degradación del lenguaje humano, que reduce la relación entre objeto y palabra a una mera convención.

Para el autor del artículo [Benjamin], la lengua del hombre en el Paraíso es la del conocimiento perfecto; Dios crea el mundo a través de una palabra en la que coinciden inmediatamente la esencia verbal y el conocimiento. El hombre, que no fue creado a partir de la palabra, sino del barro, es el innominado al que se le concede el lenguaje, y que debe asumir la tarea de designar a las demás criaturas; con ello opera una *traducción* desde el lenguaje mudo de las cosas al lenguaje del nombre. El pecado original marca la hora de nacimiento del *verbo humano*, en que el lenguaje del hombre pierde su original inmediatez para rebajarse a la condición de herramienta para la comunicación de contenidos externos al propio lenguaje. La palabra que comunica solo en forma exterior es prácticamente una parodia del verbo creador divino; es la ruina del bienaventurado espíritu lingüístico, del espíritu adánico que se encuentra entre el lenguaje divino y el posterior a la caída (Vedda, 2012: 7).

Tomando como punto de partida esta distinción entre el verbo divino, el verbo adánico y el verbo humano, Benjamin relaciona el verdadero conocimiento con la misión primera de Adán de redimir a la naturaleza de su mutismo dándole un nombre a las cosas, y la caída, con un segundo mutismo de la naturaleza, en la medida en que el lenguaje, degradado a una mera convención, ya no traduce el lenguaje mudo de las cosas al lenguaje de los nombres. Lo que interfiere entre la cosa y su nombre es el juicio subjetivo, que no es más que la tentativa del hombre de manipular la inmanencia del objeto (Benjamin, 1986: 139-153).

En contra de esta manipulación y a favor de un concepto de conocimiento que trascienda la subjetividad, construye su teoría del conocimiento: “A tal punto ahonda Benjamin en esta autonomización respecto de la conciencia, que afirma la necesidad de que el objeto —en analogía con lo que ocurre con la revelación mística— se autorrepresente al margen de toda relación con un sujeto” (Vedda, 2012: 16). Asumiendo esa autonomización, Benjamin encuentra en la discontinuidad de los elementos empíricos y en su configuración en una imagen, el trabajo mediador de los conceptos entre el mundo de las ideas y el mundo fenoménico. En la imagen, autorrepresentada en una constelación, los elementos de los fenómenos disueltos por los conceptos se recuperan como extremos. Estas ideas nos permiten, por una parte, abordar la noción de imagen desde una perspectiva que va más allá del nivel de los procedimientos escriturales y, por otra, avanzar en el análisis de los principios estéticos que habilitan la configuración de imágenes en oposición a la configuración de ideas.

La constelación que Benjamin construye en torno al *Trauerspiel* cifra también el concepto de *alegoría*. En la alegoría barroca encuentran su sentido presente la ruina y la calavera, es decir, la mortificación de la naturaleza. Es notable que, en las obras de Monti, como en las de Bartís y Veronese, los personajes se presentan fundamentalmente como materia mortificada. La calavera detrás de la máscara es uno de los tópicos más recurrentes en la obra montiana, y como alegoría de la constante caída hacia lo inerte, subyace al carácter objetual de muchos de los personajes que Veronese, Bartís y Tantanian crean desde el inicio de sus trayectorias.

Es la alegoría una categoría estética que, en el devenir del pensamiento benjaminiano, se transmuta en un modo particular de conocimiento del mundo, retomado también en sus trabajos sobre la obra de Baudelaire. Como señala Burkhard Linder, tanto en su estudio sobre el *Trauerspiel* como en el que realiza sobre Baudelaire, “las características estéticas de lo alegórico (destrucción de la bella apariencia y expresión de la melancolía) son desplegadas en estrecha unión con una problemática de la época y con la forma de una obra

determinada” (2014: 18). Lo alegórico, la realidad y la forma artística unidos, entonces, estrechamente llevan a una definición de la alegoría como forma genuinamente filosófica que se manifiesta en la escritura y en el pensamiento de Benjamin. Las imágenes de pensamiento alegóricas constituyen un modo dialéctico de acceder al conocimiento del mundo desde su transitoriedad: por eso, es fundamental atender al valor cognoscitivo que Benjamin le asigna al fragmento. El estudio de las citas —una de las formas que adquiere el fragmento— y su montaje resulta indispensable cuando se trata de explicar la función de las *constelaciones discursivas* dentro de una estética materialista. Así, ocurre que el alegorista dispone de un conocimiento que no puede separarse de su doble carácter destructivo/constructivo. La alegoría, como forma estética y como pensamiento, destruye y desmonta la ilusión en la que el lenguaje convencional —expresión de la conciencia subjetiva— tiene atrapadas las cosas. Las degrada a fragmentos, única posibilidad de que las cosas se hagan presentes en su singularidad, es decir, que hablen por sí mismas. En el montaje de fragmentos se “borran las huellas” de subjetividad en las cosas: esas huellas que tienen en el interior burgués su quintaescencia.⁷ En este sentido, para Benjamin, lo esencial del arte alegórico es que deja que las cosas impriman sus huellas en el hombre, aunque sea la huella de su transitoriedad. La relación de los sujetos con los objetos y la relación del lenguaje con las cosas constituyen dos ejes de nuestra investigación para cuyo abordaje resulta fundamental transitar el camino que el concepto de alegoría sigue en la obra benjaminiana.

Finalmente, el concepto de *historia* está bellamente cifrado, como sabemos, en uno de sus últimos textos: “Tesis de filosofía de la historia” (1955). Allí, Benjamin alcanza un poder de síntesis tal que le permite condensar todo el desarrollo de su pensamiento en la figura del “historiador materialista”. Así se piensa en cuanto hacedor del *Libro de los pasajes*, y es esa mirada historiográfica la que desprende de sus trabajos sobre el *Trauerspiel* alemán y sobre Baudelaire: “Para Benjamin era un hecho probado que la historia del arte o la historia de la literatura ‘no existen’ como disciplinas independientes, sino solo como ‘un factor de la historia general’” (Bolle, 2014: 529). No cabe duda de que Benjamin piensa las formas artísticas en lo que estas aportan al conocimiento de la historia en general y, en este sentido, se preocupa por estudiar aquellas

⁷ En el *Libro de los Pasajes* hay un apartado dedicado al interior y a la huella entendida como el modo burgués de habitar ese interior. A modo de ejemplo, citamos una de las tantas reflexiones que Benjamin hace en torno a este motivo: “Los estuches, las sobrecubiertas y las fundas con las que se cubrían los enseres domésticos burgueses del siglo anterior, eran procedimientos para recoger y custodiar las huellas” (Benjamin, 2013: 244).

en las que “lo insignificante”, “lo marginal”, “lo limítrofe” perduran como contenido de verdad. Eso es lo que encuentra en la obra de su amigo Bertolt Brecht, cuando establece la analogía entre la mirada distanciada del espectador del teatro épico y la mirada distanciada del historiador materialista. En este punto, el concepto de historia benjaminiano une dos frentes contra los que su pensamiento se alza: el culto clasicista de lo bello, que tiene su expresión en el símbolo, y la concepción temporal como causalidad, base de la idea de la historia como progreso. Por tal razón, como señala Miguel Vedda, la ya mencionada distinción entre símbolo y alegoría se entiende tomando como punto de partida la categoría de tiempo (2012: 36-42). Las correspondencias que años más tarde reconoce entre la degradación del hombre en la secularización barroca y la que sufre en la sociedad moderna y capitalista atañen también a esta distinción que a nosotros nos permite preguntarnos por qué “el teatro más vivo, más interesante que se hace hoy en Buenos Aires (y que ha empezado a resultar tan apetitoso como exótico a los ojos latinoamericanos y europeos, sobre todo a los alemanes) es un teatro que huye del símbolo como de la peste” (Sprengelburd, 2005: 236-237). Esta fuga del símbolo ha sido explicada desde diversos marcos conceptuales entre los cuales uno de los más recurrentes es el paradigma del “teatro posdramático”.⁸ Para nosotros, sin dudas, es la noción benjaminiana de alegoría la que explica esa fuga del símbolo a la que se refiere Sprengelburd.

En la filosofía de la historia que Benjamin elabora también juega un rol fundamental su teoría del conocimiento, indisociable de la dinámica destrucción/construcción. A la “reconstrucción” lineal que el conocimiento historicista hace del pasado, Benjamin opone el trabajo del historiador materialista que “debe destruir la representación del tiempo continuo para hacer perceptible la dimensión salvadora de la historia. Para construir un estado de cosas histórico, debe asumir un papel destructivo” (Ardersson, 2014: 361). El pensamiento benjaminiano aporta entonces herramientas útiles y pertinentes para el análisis de la perspectiva materialista que se introduce con el estreno de *Una noche con el señor Magnus & hijos*. Esta perspectiva habilita nuevas respuestas en torno a tres problemáticas claves del teatro argentino moderno: la relación del teatro con la historia, la relación del sujeto con el objeto y la relación del lenguaje con las cosas.

⁸ Para la noción de “teatro posdramático” remitimos al ya canónico texto de Hans-Thies Lehmann (2013).

Las *fantasmagorías escénicas*, la *dialéctica de lo animado y de lo inerte* y las *constelaciones discursivas*, cuyos análisis ocupan los tres últimos capítulos de este libro, son las respuestas materialistas que la *estética de lo inefable* ofrece a tales problemáticas. Como planteamos al comienzo, estas formas dramáticas se consolidan en la escritura de Ricardo Monti y se reconfiguran de diversas maneras en la producción de Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, Daniel Veronese y Ricardo Bartís, lo que permite explicar ciertos aspectos singulares de sus poéticas en los que se manifiestan la combinación entre estas formas y la preeminencia de una u otra de ellas.

Persiste en estos autores el interés por desarrollar nuevos modos de expresión para las relaciones del teatro con la historia, de los sujetos con los objetos y de las palabras con el mundo de las cosas, aunque en sus trabajos pongan el énfasis en uno de estos modos en particular. Así, la recuperación de la historia y la cultura argentinas que realiza Bartís en sus obras se explica en la formulación de *fantasmagorías escénicas* construidas a partir de los restos de la modernidad soñada en el pasado. Asimismo, en la dramaturgia de Veronese, la manipulación de objetos como modo de producción estética se sostiene escrituralmente a partir de la *dialéctica de lo animado y lo inerte*. Finalmente, en la producción del grupo de autores conocido como el Caraja-jí subyace una polémica en torno a la manera como el lenguaje comunica el mundo de las cosas, polémica en la que Daulte, Spregelburd y Tantanian toman partido por la configuración de *constelaciones discursivas*.

Por eso, frente a la tentación de definir la llamada “nueva dramaturgia argentina” solo en función de su carácter posmoderno, se impone el hecho de que las poéticas representativas del período constituyen más una vuelta de tuerca sobre los valores de la modernidad que la expresión artística de su fin. Si como afirma Jean François Lyotard, la posmodernidad coincide con la caída de los grandes relatos, es necesario hacer notar que en sus inicios las poéticas de Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian y Javier Daulte no reafirman la dispersión caótica que los valores emancipatorios del cristianismo –la emancipación por medio de la redención–, del iluminismo –la emancipación por medio de la razón–, el capitalismo –la emancipación por medio del progreso– y del marxismo –la emancipación por medio de la revolución– legitiman, sino, por el contrario, ensayan un acercamiento a los fragmentos arrancados de esos relatos y los combinan en nuevas constelaciones. Más que a la postura de Lyotard, estas poéticas se aproximan a la postura de Gianni Vattimo, quien afirma que “las grandes narraciones legitimantes, la filosofía de la historia, no han pasado y desaparecido del todo, como quería Lyotard; se han vuelto

problemáticas, pero así y todo, constituyen el único contenido de nuestro pensamiento y nuestra cultura” (Vattimo, 1996: 13). Si, además, la posmodernidad es la disolución del sujeto en el lenguaje, resulta interesante ver que un proyecto artístico como el Periférico de Objetos deriva en una reflexión dramática sobre la subjetividad que tiene en la relación del sujeto con el objeto su clave. Y decimos “interesante”, porque detrás de una disposición que parece orientarse al señalamiento de la pérdida de la subjetividad, encontramos, en realidad, un proyecto que vuelve sobre la constitución del sujeto como un proceso dialéctico que involucra al objeto y sus posibilidades de expresión.

Finalmente, si el postulado posmoderno del fin de la historia se traduce en una operación deconstructiva de los conceptos que orientaban el pensamiento moderno, habrá que decir que en la obra de un autor como Ricardo Bartís esa deconstrucción, más que señalar la multiplicidad⁹ que anida en tales conceptos como clave para pensar la cultura argentina, afirma la actualidad del pasado en las ruinas de la modernidad que persisten como restos de un sueño en el presente de nuestro país.

En el teatro de los noventa, al igual que en el teatro de Ricardo Monti, la temporalidad no constituye una lógica lineal en la que los acontecimientos se acomodan causalmente sino una lógica de la detención en la que acontecimientos lejanos entre sí se relacionan, sin continuidad, en un “relámpago”,¹⁰ en una

⁹ La propuesta de abordar el teatro argentino en su multiplicidad se asienta en un supuesto que equipara esta última con la enumeración de niveles de experiencia asociados a la vivencia consciente de los sujetos, a la *experiencia vivida*. En este sentido, el teatro de los noventa es múltiple porque traduce los niveles que tiene la *experiencia vivida* de cada autor/director/actor en particular: “Sprengelburd / civilización occidental / historia entre siglo xx y siglo XXI / cultura de Latinoamérica / cultura de la Argentina / cultura de Buenos Aires / cultura europea / comunidad teatral / grupo Caraja-jí / enseñanza del inglés / historia de las teorías lingüísticas / lo sagrado y la religión / el filósofo Eduardo Del Estal / artes plásticas / etc.” (Dubatti, 2002: 19). Por eso, para esta perspectiva crítica, resulta insoslayable el reconocimiento de un fundamento de valor cultural que dé forma a esa multiplicidad. Así, la posmodernidad es el nuevo fundamento de valor que configura la diversidad de “micropoéticas” que derivan de la multiplicidad de los regímenes de experiencia de autores como Sprengelburd, Veronese, Tantanian, etc. (Dubatti, 2002: 23-31).

¹⁰ En su estudio sobre Benjamin y el *Proyecto de los pasajes*, Susan Buck-Morss explica la particular concepción de la historia que subyace al proyecto benjaminiano atendiendo especialmente a la recurrencia de la imagen del relámpago como idea de un presente iluminado desde el pasado. Esto implicaba abandonar el principio historiográfico de mostrar las cosas “como realmente fueron” en el camino continuo hacia el progreso, y apuntar, en cambio, a rescatar los objetos históricos de ese *continuum* para mostrarlos como precursores del presente más allá de lo distantes o extraños que pudieran ser. Las exposiciones, la prostituta, el coleccionista, los pasajes parisinos importan, en cuanto “están dialécticamente ‘construidos’ como ‘objetos históricos’, mónadas

iluminación repentina, que muestra el objeto histórico –que muchos casos es el propio sujeto– como un campo de tensiones entre lo previo y lo posterior.

El abordaje de la modernidad como los restos fantasmagóricos de un mundo soñado en el pasado, la construcción de la subjetividad como la tensión dialéctica entre lo animado y lo inerte y la búsqueda de un lenguaje dramático que traduzca el lenguaje de las cosas se explican en cuanto configuración artística que expresa la *verdadera experiencia* desde la materialidad de la imagen. Detrás de la “multiplicidad” del teatro de los noventa, es posible reconocer una genealogía que lo enlaza con el pasado teatral argentino: la ruptura con los principios idealistas del teatro argentino moderno y el sostenimiento de la materialidad del lenguaje dramático que funda una *estética de lo inefable*.

Más allá del interés o el desinterés que estos autores manifiestan en relación con el contexto social y cultural de fin de siglo, sus obras se ofrecen como formas dramáticas en las que las nociones vertebrales de la modernidad no responden, en efecto, a una visión binaria y totalizadora, pero que tampoco se despliegan en una multiplicidad. Para comprender las obras que algunos autores destacados desarrollan durante los noventa, habrá que detenerse, más que en la multiplicidad, en la fragmentación como valor estético, social y político. Fragmentan los discursos y establecen relaciones no lineales entre los restos que quedan, traen de la periferia los objetos para iluminar desde ellos la subjetividad, recogen los desechos de la modernidad y los exhiben como “restos de un mundo soñado”. Existe, entonces, en los noventa, una dramaturgia que todavía piensa en términos de interrupción y montaje frente a los términos de hibridación y deconstrucción.

En ese teatro, la historia y el sujeto no se diluyen, se desplazan de la idea a la materia como medio de expresión. Los autores manipulan a conciencia su saber sobre la naturaleza dialógica del lenguaje, sobre el carácter dual de la materia, sobre la conexión entre mundos ajenos. Son estos saberes los que le ponen límites a la nada, los que hacen del fragmento discursivo el punto de una constelación, de la muñeca de porcelana un sujeto degradado, del teatro una *cancha con niebla*.

Este libro trata, entonces, de una continuidad estética que se desarrolla tácitamente en la puesta en juego de formas dramáticas que, como dijimos, rescatan contenidos experiencia condensados en imágenes. Así, en el capítulo 1 nos ocuparemos de definir qué entendemos por *estética de lo inefable*, tomando

políticamente cargadas, ‘arrancadas’ del *continuum* histórico y ‘actualizadas en el presente” (Buck-Morss, 1995: 242-252).

como objeto de análisis la dramaturgia de Ricardo Monti. Luego, en cada uno de los capítulos que siguen, analizaremos las *formas dramáticas de lo inefable*, trazando un arco que va de la producción de este autor hacia producciones dramáticas que emergen en los noventa: en el capítulo 2 abordaremos las *fantasmagorías escénicas*, en el capítulo 3, la *dialéctica de lo animado y lo inerte* y en el capítulo 4, las *constelaciones discursivas*.