

**Ruptura y recomposición
dialogica en tres obras de
Javier Daulte**

Gonzalo Francisco Marina



Argus-a

Arte y Humanidades / Arts & Humanities

**Ruptura y recomposición dialógica
en
tres obras de Javier Daulte**

Gonzalo Francisco Marina

**Ruptura y recomposición dialógica
en
tres obras de Javier Daulte**



Argus-a
Artes & Humanidades
Arts & Humanities

Buenos Aires, Argentina - Los Angeles, USA
2026

Ruptura y recomposición dialógica en tres obras de Javier Daulte

ISBN 978-1-105-18660-8

Ilustración de tapa: Fotografía de Eugene Golosevov, por unspasch.

Diseño de tapa: Argus-a.

© 2026 Gonzalo Francisco Marina

All rights reserved. This book or any portion thereof may not be reproduced or used in any manner whatsoever without the express written permission of the publisher except for the use of brief quotations in a book review or scholarly journal.

Editorial Argus-a

1414 Countrywood Ave. # 90
Hacienda Heights, California 91745
U.S.A.
argus.a.org@gmail.com

A Lucas, quien me brindó tanto tiempo como tantas enseñanzas.
A mis padres, quienes hicieron todo posible.
A Analía, quien me acompañó en cada paso.

INDICE

1. Introducción	1
1.1 Javier Daulte y su producción dramática	2
1.2 ¿Una nueva dramaturgia? Javier Daulte en el teatro argentino	7
1.3 Filiaciones teatrales, fílmicas y literarias	14
1.4 Estado de la cuestión e hipótesis de trabajo	17
2. Marco teórico	21
2.1 El diálogo teatral	22
2.2 El monólogo teatral	25
2.3 La situación de enunciación teatral	26
2.4 Leer el texto dramático	28
3. El procedimiento	31
4. “No entiendo lo que dicen. ¿En qué hablan?”, el diálogo en <i>Gore</i>	35
4.1 Dialogando con extraterrestres	50
4.2 <i>Gore</i> en diálogo con el cine	52
5. “Lo necesitamos, Ramón”, el diálogo en <i>Demóstenes Estomba</i>	57
5.1 Diálogos hipnóticos	70
5.2 <i>Demóstenes Estomba</i> en diálogo con el cine	73
6. “Estoy acá, Fran. ¿Por qué no me oís?”, el diálogo en <i>¿Estás ahí?</i>	75

Gonzalo Francisco Marina

6.1	Dialogando con fantasmas	93
6.2	<i>¿Estás ahí?</i> en diálogo con el cine	94
7.	El diálogo en las producciones del nuevo milenio	99
8	Conclusión	109
9.	Bibliografía	115

1. *Introducción*

A diferencia de otras manifestaciones artísticas, la obra teatral reúne diversas expresiones que confluyen para producir un sentido que cada receptor interpreta de manera particular. Convergen en el drama lenguajes como la música, el gesto, el vestuario, los objetos, el maquillaje, la iluminación y el diálogo. Los recursos se complementan y se contradicen porque entre ellos existe una interdependencia dinámica; pero, a su vez, cada elemento puede alcanzar un significado autónomo.

La elección y combinación de estos recursos depende de la época, la corriente estética y las intenciones del realizador. En toda pieza en particular se favorece un sistema de signos con respecto a otro. Sin embargo, la palabra ha sido la forma privilegiada de expresión dramática desde los tiempos clásicos. Asimismo, se ha priorizado en general el análisis del texto dramático porque el diálogo es “lo que queda, lo que no cambia, lo que es transmisible.” (Trastoy y Zayas De Lima, 24).

No obstante, la crisis de las estructuras racionalistas a fines del siglo XIX derivó en un profundo cuestionamiento en diferentes campos del saber. El teatro no estuvo exento de esta revisión, particularmente, en lo que hace al lugar de la palabra. En este contexto adquirieron una nueva significación los recursos no verbales al punto de reemplazar la primacía del diálogo por la de otros sistemas expresivos.

En la actualidad, críticos y artistas reconocen que la palabra no es un vehículo para acceder a una verdad única, tan sólo permite registrar algunos aspectos del mundo que nos rodea. Pese a estas limitaciones, el diálogo es uno de los medios de expresión en el teatro y permite “transmitir matices y alcanzar un grado aceptable de comunicación.” (Trastoy y Zayas De Lima, 30).

El teatro argentino, que en su historia ha atravesado por periodos de mayor y menor apertura a las propuestas dramáticas que provenían de otros países, también fue lugar de los cuestionamientos de la palabra. Así refieren Trastoy y Zayas de Lima las posturas de los artistas de la década de 1990:

varios creadores del teatro argentino (Alberto Félix Alberto, Javier Margulis o Daniel Veronese, entre muchos otros) quienes inicialmente compartieron un criterio escéptico frente al alcance de la palabra y adoptaron una postura nihilista al reducirla a su mínima expresión o, inclusive, al silencio, la reivindican en una etapa posterior de su producción teatral. (30).

El cuestionamiento señalado comenzó hacia 1983. Ese año, además de representar el retorno de la democracia, es el inicio de un profundo cambio en la tradición teatral argentina. Parte de esta transformación se debe a la producción de una generación de dramaturgos y directores dispuestos a romper con lo establecido. Uno de estos autores es Javier Daulte.

En el presente estudio nos disponemos a analizar tres de sus textos: *Gore*, *¿Estás ahí?* y *Demóstenes Estomba*, piezas centrales de su producción. Antes de presentar nuestra hipótesis, primero presentamos los títulos que conforman la totalidad de la obra de Daulte y luego damos cuenta de aquellos análisis que la crítica ha realizado sobre los mismos.

1.1 Javier Daulte y su producción dramática.

Al realizar el seguimiento de la producción dramática de Javier Daulte (Buenos Aires, 1963) es difícil señalar su inicio ya que el mismo escritor vacila en dar una respuesta. Aunque suele admitir que sus primeras obras son *Óbito*, *Un Asesino al otro Lado de la Pared* y *Criminal*, publicadas por el autor en un mismo tomo en 1991, previamente había trabajado en otros proyectos. Estos textos serían *Muy Rápido, Muy Frágil* (1984), *Movimiento de partida* (1985), aún no editadas, y *Dos mujeres* (1991), que se publicó en 2012 junto con otras piezas breves: *La otra* (1997), *¿Tocar a nuestro concepto de universo, por ese pedacito de tiniebla griega?* (1999), *Confesión: Carta de Amor* (1999) y *Femenino* (1999)¹. Incluso nos podemos remontar a los años 1982-

¹ En las páginas subsiguientes pondremos entre paréntesis el año de estreno de las obras teatrales para distinguir claramente la fecha de la puesta en escena de su edición y

Ruptura y recomposición dialógica

1983, momento en el que escribió *Por contrato de trabajo*, obra por la que obtuvo una mención especial en el Royal Shakespeare Festival of New York. Pese a este tipo de reconocimiento, Daulte se consideraba un actor por haber realizado sus estudios en la Escuela del Equipo del Teatro Payró así como en el Taller de Actuación de Carlos Rivas y la Escuela de Actores de Carlos Gandolfo. Por lo tanto, para determinar la primera creación del dramaturgo nos remitimos a sus palabras: “Mi primera obra fue, desde el punto de vista de la decisión de escribir teatro, *Óbito*, obra que escribí entre mis veinticinco y veintiséis años.” (Daulte, 2009c, 208). Escrita en 1989, la pieza tuvo dos funciones seis años después como parte del Ciclo de Teatro Semimontado en el Teatro Nacional Cervantes bajo la dirección de Jaime Kogan.

Luego de estudiar psicología, Daulte se inscribió en el taller de escritura dramática coordinado por Ricardo Monti y escribió *Desde la noche llamo* en 1994. Al año siguiente fue convocado por el Teatro San Martín para integrar un grupo de jóvenes dramaturgos formado por Carmen Arrieta, Ignacio Apolo, Alejandro Tantanián, Rafael Spregelburd, Alejandro Robino, Alejandro Zingman y Jorge Leyes quienes conformaron la agrupación Caraja-ji. En este marco, Daulte presentó *Martha Stutz* (1997) y *Casino. Esto es una guerra* (1998). Paralelamente al éxito de *Martha Stutz*, el dramaturgo obtuvo el reconocimiento de la crítica por *Criminal*, cinco años después de su publicación.

En esta primera etapa de su producción, el vínculo que tenía Daulte con el Teatro Payró fue fundamental para posicionar sus obras. Además

completar la cronología del trabajo de Daulte. Con respecto a los textos impresos, la editorial Corregidor publicó *Teatro I* con las obras *Criminal*, *Martha Stutz*, *Casino, esto es una guerra*, *Geometría* y *Faros de Color*; *Teatro II* con las obras *Gore*, *Fuera de Cuadro*, *Bésame mucho*, *¿Estás ahí?* y *Nunca estuviste tan adorable*; *Teatro III* con las obras *La Felicidad*, *Automáticos*, *4D Óptico* y *Cómo es posible que te quiera tanto*; *Teatro IV* con las obras *Un asesino del otro lado de la pared*, *Confesión: Carta de Amor*, *Dos Mujeres*, *Femenino*, *La Otra*, *¿Tocar a nuestro concepto del Universo, por ese pedacito de tiniebla griega?*; y *Teatro V* con las obras *Caperucita (Un espectáculo feroz)*, *Vestuarios de hombres*, *Vestuarios de mujeres*, *Óbito*, *El vuelo del dragón*. La editorial Teatro Vivo publicó *La Escala Humana* y *¿Estás ahí?* La editorial Libros del Rojas publicó *Demóstenes Estomba* y *El Vuelo del Dragón*. Para más datos véase la Bibliografía.

de formar parte de la dirección del complejo, pudo realizar *Criminal, Casino. Esto es una guerra* y *Paulatina aproximación a un teorema dramático del miedo* (1998), que fue su último proyecto en ese espacio.

El dramaturgo presentó *Geometría* (1999) en las Olimpiadas Teatrales en Japón y *Faros de Color* (1999), primero en Buenos Aires, luego en el Festival Internacional de Sitges, Barcelona. En este último espectáculo compartió la dirección con Gabriela Izcovich que tenía, según él, una nueva forma de comprender la actuación. Resultó ser un proyecto importante ya que por primera vez Daulte dirigió una de sus obras; y, además, fue el primer espectáculo que montó en España².

Gore (2000) representó otra inflexión en su producción porque asumió como único director de un grupo de alumnos de la Escuela Nacional de Arte Dramático y comenzó a definir su estilo dramático. Según el autor: “fue con ese texto que mi escritura empezó a encontrar (a mi modo de ver) una orientación de la que luego (y hasta el momento) nunca me apartaría” (Daulte, 2007, 354). Con esta producción pudo nuevamente montar una de sus obras en España y afianzarse en aquel país.

En el año 2001 el dramaturgo presentó *La Escala Humana* y *Fuera de cuadro*. En la primera, trabajó con dos miembros del grupo Caraja-ji: Alejandro Tantanián y Rafael Spregelburd. En la segunda, volvió a dirigir junto a Gabriela Izcovich para montar un espectáculo en el que colaboraban actrices de Barcelona y Argentina.

Mientras que en *Gore* los alumnos de la ENAD le habían propuesto el trabajo de director, fue el propio Daulte quien decidió asumir la dirección de *Bésame Mucho* (2002). Ese mismo año también estrenó otros tres proyectos: *¿Estás ahí?*, *Demóstenes Estomba* y *El Vuelo del Dragón*. La primera

² Así describe Heredia la progresiva transición de Daulte de autor a director: “Abordar el estudio de la poética directorial de Javier Daulte implica una serie de consideraciones previas. En primer lugar, tener en cuenta que cuando hacia fines de los 80 ingresó al campo teatral porteño, lo hizo como dramaturgo y no como director escénico. No fue sino hasta una década después que junto a Gabriela Izcovich, quien lo convenció de que no hay mejor director que el propio autor del texto, realizó su primer trabajo de dirección sobre una pieza de su autoría: *Faros de color*, presentada en Espacio Callejón en 2000.” (2009, 71).

Ruptura y recomposición dialógica

obra surgió a partir de un encargo del Festival de Teatro Latino en Londres; las dos últimas fueron escritas y dirigidas en simultáneo en la ciudad de Bahía Blanca.

Con *4D Óptico* (2003) Daulte estrenó por primera vez un texto en España en versión bilingüe catalán/castellano. Como no le era conveniente el castellano de Argentina ni el de España, optó por escribir en castellano neutro que luego sería traducido al catalán. La traducción estuvo a cargo de Toni Casares, director de la Sala Beckett en Barcelona.

Luego participó en el marco del Ciclo Biodrama con la pieza *Nunca estuviste tan adorable* (2004). La propuesta del director general del Complejo Teatral de Buenos Aires, Kive Staiff, era la de escribir sobre una persona viva de Argentina y trabajar con su historia personal.

Para *Automáticos* (2005), retomó la temática de los robots, que estaba apenas sugerida en *4D Óptico*, e introdujo un nuevo elemento: “Quería experimentar con la idea de la inexpresividad en el actor.” (Daulte, 2010b, 423).

4D Óptico y *Automáticos* fueron estrenadas en Barcelona y luego montadas en Argentina al igual que *La Felicidad* (2006). Esta secuela de *Automáticos* siguió la tendencia de estrenar las puestas en el país ibérico, una preferencia iniciada con *4D Óptico*:

Fueron tres años en Sitges, primero fue *Faros de color*, después llevé *Gore*, y más tarde *Bésame mucho...* Luego surgió la idea de hacer un espectáculo allá, con actores de allá. No llevando yo cosas de acá. Y ahí es cuando nació *4D Óptico*, que se hizo en el Teatre Espai Lliure. Y ahí es como que se produjo una especie de bisagra de mis visitas allá, es decir, ya no llevaba más espectáculos hechos aquí, o no sólo, sino que además yo creaba allá otros trabajos. (Martínez Torres, 4).

Hasta la fecha, *¿Cómo es posible que te quiera tanto?* (2007) sólo se presentó en el país ibérico.

A fines de 2007 el dramaturgo decidió terminar un ciclo y establecerse en Argentina tras vivir ocho años entre Barcelona, Madrid y Buenos

Aires. Esto explica que sus cinco últimas producciones, *Caperucita* (2009), *Proyecto Vestuarios* (2010), *Qué será de ti* (2012), *Personitas* (2014), y *Clarividentes* (2017) fueron estrenadas en Argentina. Otra de las razones fue la posibilidad de desarrollar sus obras comerciales y experimentales paralelamente:

en Buenos Aires, que un creador alterne su trabajo entre el circuito comercial, el alternativo y el subsidiado, es lo más natural del mundo. En Europa, también se puede hacer, pero hay que dar demasiadas explicaciones. Y nos guste o no, es en la escena alternativa donde se pueden asumir los mayores riesgos. (Daulte, 2012, 373).

Daulte experimentó esta posibilidad de alternar circuitos con las obras *Caperucita* y *Proyecto Vestuarios*. La primera surgió de sus inquietudes por dos imágenes: la protagonista del relato infantil y la figura del monstruo. El espectáculo tuvo escasa concurrencia de público, si se considera que se estrenó en el Multiteatro, un complejo del circuito comercial de la ciudad de Buenos Aires. El escritor reflexionó sobre dónde y cómo realizar sus experimentos teatrales, en vistas a *Proyecto Vestuarios*, su siguiente trabajo. Su idea era escribir sobre un equipo de deporte amateur en dos situaciones: una antes de un partido y la segunda después del mismo. El resultado fueron dos obras ‘gemelas’, una con un elenco de hombres y otra con un elenco de mujeres, que se estrenaron en El Espacio Callejón, un teatro alternativo.

Daulte también dirigió textos de otros autores: *Sueño de una Noche de Verano* (1997) de William Shakespeare, *Intimitat* (2001, versión de la novela de Hanif Kureishi), *Baraka* (2008) de María Goos, *Un Dios Salvaje* (2010) de Yasmina Reza, *Espejos Circulares* (2011) de Annie Baker, *Lluvia constante* (2011) de Keith Huff, *Filosofía de vida* (2011) de Juan Villoro, *Mineros* (2012) de Lee Hall, *El hijo de P#!@ del sombrero* (2012) de Stephen Adly Guirgis, *Macbeth* (2012) de William Shakespeare, *Una relación pornográfica* (2013) de Phillippe Blasband, *Amadeus* (2013) de Peter Levin Shaffer, *¿Quién es el señor Schmitt?* (2014) de Sébastien Thiéry, *Novecento* (2014) de Alessandro Baricco, *Venus en piel* (2015) de David Ives, *Ni con perros, ni con chicos...*

Ruptura y recomposición dialógica

(2015) de Fernando Albinarrate, *Nuestras mujeres* (2015) de Eric Assous, y *Los vecinos de arriba* (2017) de Cesc Gay.

Se pueden mencionar otros proyectos que no están relacionados con el teatro pero sí con la escritura, como la miniserie televisiva *Fiscales* (1998); y los unitarios *Para vestir santos* (2010), *Tiempos compulsivos* (2012), y *Silencios de familia* (2016). En cada caso, estuvo a cargo de la redacción de los guiones.

1.2 ¿Una nueva dramaturgia? Javier Daulte en el teatro argentino.

La dramaturgia de Daulte forma parte de las obras teatrales producidas desde el regreso de la democracia hasta la fecha según las categorías propuestas por Dubatti (1999) y Pelletieri (2001a, 2001b). Para elaborar sus respectivas clasificaciones, cada investigador considera distintos criterios y características.

Pelletieri define las creaciones teatrales a partir de la década del ochenta con el término teatro emergente: “Se denomina teatro emergente al teatro realizado hoy por teatristas que ingresaron al campo intelectual en los años ochenta y noventa.” (2001a, 455). Este teatro presenta una diversidad de tendencias: el teatro de la desintegración, el teatro de la resistencia, y el teatro de la parodia y el cuestionamiento. Cada corriente demuestra en sus textos representativos una actitud común, el cuestionamiento al realismo:

En la década del '80 surgieron una serie de textualidades cuyo objeto era parodiar las poéticas y los discursos sociales y culturales dominantes. En este marco, el canon del realismo, la ‘verdad escénica’, la crítica al contexto social y la tesis realista fueron puestas en crisis por las textualidades emergentes. (Rodríguez, 2001a, 463).

Según Pelletieri, Daulte forma parte del teatro de la desintegración:

El teatro de la desintegración tiene como principales representantes a los autores y directores Rafael Spregelburd, Javier Daulte, el director Rubén Szuchmacher y, especialmente, el dramaturgo y conductor de *El Periférico de Objetos*, Daniel Veronese. Ellos, junto a otros creadores, están protagonizando desde los primeros años de la década del noventa una nueva ‘entrada al mundo’ del teatro argentino. (2001b, 275-276).

Daulte explica el nuevo posicionamiento de estos autores frente a la crisis del realismo a partir del cambio en el contexto histórico³. Una vez que regresó la democracia, las obras que preservaban la memoria de los años de la dictadura mediante un teatro responsable y realista se convirtieron, según el dramaturgo, “en material documental. La pérdida de vigencia les otorgó el valor de un periódico.” (2010a, 129).

La generación de Daulte quiso recuperar la especificidad del teatro por lo que hizo foco principalmente en la forma por sobre el contenido de sus textos. Esto llevó a que sus obras fueran criticadas por los autores más tradicionales:

Las obras de estos nuevos autores eran tachadas de extranjeras, de ser indiferentes a los problemas de la sociedad local y, en definitiva, de frívolas. Se trataba de una discusión cuyos polos eran la pertinencia o la impertinencia de la responsabilidad del teatro. (Daulte, 2010a, 129).

³ Ante la declinación de la estética realista hacia fines de la década del noventa, surgen las nuevas tendencias señaladas por Pellettieri y cobran mayor notoriedad para la crítica y el público en la escena porteña: “La idea de decadencia es lo que mejor cuadra, y formas como el teatro de la desintegración y el teatro de resistencia han utilizado ese agotamiento como procedimiento o recurso estético-ideológico. Es que la autonomía del teatro en esta tercera fase ha terminado por separar sus técnicas de las formas de realidad que él representaba aún dentro de la modernidad crítica –Beckett, Kantor–. Esto implica una crisis, sin tener en cuenta la cual es imposible entender el teatro de este momento histórico.” (Pellettieri, 2001b, 274-275).

Ruptura y recomposición dialógica

Además de los autores mencionados, Pellettieri incluye a Federico León, Sergio Bizzio, Daniel Guebel y Bernardo Cappa, escritores que no reniegan de su elitismo, son polémicos y contradictorios. Sus textos se caracterizan por un profundo pesimismo que se manifiesta en la desintegración del lenguaje, los personajes y los sucesos, pluralizando el sentido; también por su metateatralidad; y la incorporación de un variado abanico de intertextos.

Parte de la lectura crítica sobre la obra de los autores de los noventa se enfocó en la problemática de la comunicación. Por ejemplo, Pellettieri señala entre las características del teatro de la desintegración que “La puesta busca la deconstrucción del lenguaje y de la razón y, por lo tanto, de la certidumbre.” (2001b, 276). Martínez Landa continúa con el planteo propuesto por Pellettieri:

Este tipo de dramaturgia busca la deconstrucción del lenguaje y de la razón y, por lo tanto, de la certidumbre. En los textos hay varios sentidos, por lo que no hay una evidencia de sentido. Se presentan como fragmentarios, inconclusos y complejos. El texto es intertextual, pero esa relación no se establece con un texto individual sino con una tendencia. (Martínez Landa, 185).

Dubatti (1999) propone incluir bajo la expresión nuevo teatro argentino a los creadores que ingresaron en la escena porteña luego de 1983. El crítico define el concepto como:

la franja específica de la producción de los teatreros que ingresaron al campo teatral en los últimos quince años, es decir aquellos que comenzaron a escribir, dirigir, actuar, bailar, etc., desde mediados de los ochenta hasta hoy, en la etapa democrática que se abre después de la dictadura de 1976-1983. (1999, 9).

La principal característica del nuevo teatro argentino es la heterogeneidad. Este rasgo se observa en las diferentes propuestas estéticas, las

formas de producción, y las actividades que realizan los autores. Sobre el último punto, Dubatti utiliza el término teatrista que define “al creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o actuación o escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo.” (2002, 46-47). Dubatti alude a la diversidad con el rótulo canon de la multiplicidad:

El canon del teatro argentino en la postdictadura se caracteriza por la atomización, la diversidad y la coexistencia pacífica, sólo excepcionalmente beligerante, de micropoéticas y microconcepciones estéticas, por lo que elegimos llamarlo el ‘canon de la multiplicidad’. Franja interna al canon, el nuevo teatro expresa cabalmente las condiciones del mismo: es el espacio del canon donde más se evidencian sus rasgos de identidad y sus novedades (Dubatti, 2002, 29).

Los autores representativos de ese canon son: Daniel Veronese, Mario Cura, Patricia Zangaro, Adriana Genta, Federico León, Alendro Tantanian, Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Carlos Alsina.

La pluralidad de propuestas no quita que se pueda reconocer una serie de características comunes en las obras de este periodo, como el acento puesto en lo individual, la falta de dogmatismos, la ausencia de una escritura pedagógica, el hermetismo semántico, y la libertad para regresar a las tradiciones del pasado en busca de elementos para las nuevas propuestas estéticas.

La obra de Daulte forma parte de este canon de la multiplicidad si consideramos los siguientes hechos. Primero, que el autor comienza a escribir a fines de los años ochenta; segundo, la evolución de su labor: primero como actor, luego autor y finalmente superponiendo esta tarea con la de director; el tercer y último punto es la originalidad de su propuesta dramática. Respecto del segundo punto, dicho proceso refleja el alejamiento del dramaturgo “de la figura de escritor de ‘gabinete’, al estar sus prácticas escriturales fuertemente incididas o intervenidas por la dimensión escénica del fenómeno teatral, con la que guardan relaciones complejas.” (Rimoldi, 125).

Ruptura y recomposición dialógica

Afirma la pertenencia de Daulte al canon de la multiplicidad la diversidad de circuitos teatrales en donde presentó sus proyectos. Ha incurrido indistintamente en el teatro alternativo, el comercial y el oficial⁴. Siguiendo este orden, por ejemplo, a lo largo del año 2012, las obras *4D Óptico*, *Lluvia constante* y *Macbeth* fueron presentadas en diversos complejos: el teatro El Cubo, el teatro Metropolitan y el Teatro San Martín, respectivamente. Además, los actores con los que trabaja participan de esta variedad, desde artistas provenientes del teatro alternativo hasta figuras de reconocimiento masivo como Alfredo Alcón o María Onetto.

El éxito comercial y el reconocimiento de la crítica le permiten a Daulte escribir y montar sus obras en diferentes complejos teatrales, sin limitarse a los márgenes. Entre otros ejemplos, más arriba mencionamos que *Capercuica*, obra con características propias del teatro alternativo, fue presentada en el complejo Multiteatro; y podemos agregar que la pieza *¿Estás ahí?* fue presentada en una gran variedad de teatros, desde oficiales (Teatro Cervantes) hasta comerciales (teatro El Picadero).

Distinta era su situación durante la década de los noventa cuando, según Mogliani (2001), las entidades legitimadoras continuaban reconociendo a los autores realistas. Los premios Gregorio de Laferrère, Trinidad Guevara y María Guerrero restringían sus distinciones a teatristas ubicados en el centro del campo teatral, como Roberto Cossa, Carlos Gorostiza, Ricardo Monti, Bernardo Carey, Eduardo Rovner y Griselda Gambaro. Mogliani menciona como una excepción el premio a la nueva dramaturgia que en 1995 Argentores le entregó a Rafael Spregelburd; también el reconocimiento por parte de la Asociación de Cronistas del Espectáculo a teatristas emergentes, entre otros el mismo Daulte. Mogliani concluye

⁴ A la hora de elegir un teatro para llevar a cabo uno de sus espectáculos, el escritor selecciona a partir de su propuesta escénica: “No tengo prejuicios. Cada proyecto debe tener su propio contexto. Y éste tiene que ser lo más adecuado posible para la obra que se esté haciendo. La del Payró fue una época que afortunadamente ha quedado atrás. Me gusta poder variar y optar por diferentes espacios y contextos para los espectáculos que hago. Por supuesto que en los teatros oficiales tienes la posibilidad de cobrar por tu trabajo y eso es una enorme ventaja. Aunque a veces ése no es el marco más adecuado para algunas obras. Afortunadamente, los distintos ámbitos se muestran muy interesados en mis trabajos y puedo golpear todas las puertas que me interesen.” (Rada, 78-79).

con la siguiente reflexión: “Pero en todos estos premios, aunque se destaca la presencia de estas tendencias emergentes, siempre constituían una minoría frente a los otros teatristas, lo que evidencia lo relativo aún de su proceso de legitimación.” (286).

Por su parte, Sikora (1997) reúne bajo el término teatro joven a los autores que se opusieron al realismo a mediados de la década del noventa, particularmente a los miembros del grupo Caraja-ji, entre ellos, Daulte. El proceso que atravesó la agrupación, desde su conformación hasta su disolución, ejemplifica la imprecisión del calificativo ‘joven’ utilizado para nombrar a estos escritores.

En efecto, la creación de la agrupación Caraja-ji ocurrió en 1995 cuando el director del Teatro San Martín, Juan Carlos Gené, les encargó a Roberto Cossa y Bernardo Carey que formaran un grupo de jóvenes dramaturgos para que escribieran obras jóvenes, concepto que los convocados consideraron ambiguo. Las palabras de Daulte ilustran el descontento general con la propuesta: “No podían encontrar dentro de la dramaturgia universal los materiales aptos, entonces se les ocurrió la idea de convocar a autores jóvenes. Con un error básico que era suponer que existe algo tal como *lo joven*.” (Dosio, 2008, 23 [La cursiva es del original]). Sin embargo, el problema central era la diferencia, tanto ideológica como estética, entre los coordinadores y los convocados⁵. Esto se vio reflejado en su producción heterogénea entre sí⁶ y distante del realismo y el compromiso que encarnaban Cossa y Carey. A los dos meses de haber comenzado el taller, los directivos del teatro lo dieron por finalizado.

⁵ Para el dramaturgo Mauricio Kartun, el conflicto se basaba en que las obras tenían un estilo poco adecuado para el lugar en donde debían representarse: “El malentendido trágico –en sentido literal, porque no tenía solución– era que las obras que se iban a generar no se correspondían con las necesidades de ese medio. (...) Esa fue la gran crisis, el teatro que ellos producían no se correspondía con los modelos del teatro San Martín, que eran los modelos para los cuales se había llamado a Tito y Bernardo, modelos en los cuales son especialistas y eran maestros de taller capaces de sacar los mejores materiales.” (Dosio, 2008, 24).

⁶ La diversidad de temas trabajados por el grupo queda bien descrita por Dosio: “Había una gran diferencia de temas y de estilos en los materiales a trabajar: el recuerdo de un grupo de amigos de la secundaria, las vicisitudes de la resistencia checa en el nazismo, tres hermanas y sus juegos macabros, las disyuntivas de jóvenes revolucionarios, un caso policial cordobés, un milagro en un lavadero, cementerios en llamas y unas chicas

Ruptura y recomposición dialógica

Tras ser expulsados, los dramaturgos continuaron reuniéndose para terminar sus obras. Ya no contaban con un coordinador, sino que cada uno confiaba en el apoyo de los otros miembros. Finalmente presentaron los ocho textos en un tomo cuyo análisis por parte de la crítica no estuvo exento de equívocos. Para denominar a este grupo de escritores se utilizó el mismo concepto con el que treinta años antes se nombraron a los vanguardistas de los años sesenta:

Como ‘Nueva Dramaturgia’ se entendieron los textos de Griselda Gambaro y de Eduardo Pavlovsky; años después, ‘Nueva Dramaturgia’ pasó a tener otro referente. Jorge Dubatti, en el prólogo al libro de Daniel Veronese *Cuerpo de prueba*, define algunas de las características de los que entiende son las nuevas tendencias de la escritura teatral de principios de los noventa y las nuclea bajo el nombre de, por supuesto, ‘Nueva Dramaturgia’. (Dosio, 2008, 38).

Para Daulte estas categorías –ya sea teatro de la desintegración, nuevo teatro argentino o teatro joven– parecen tener un valor relativo, hasta el punto de que pueden ser objeto de burla. Lo observamos en su impresión, años después de haber formado parte del Caraja-ji, sobre las clasificaciones elaboradas entorno de aquel suceso: “Un movimiento (la emergencia de una nueva dramaturgia, a tal punto inclasificable que recibió el gracioso nombre unificador de teatro de la diversidad) se estaba produciendo. Y yo estaba incluido en él.” (Daulte, 2009c, 215).

Daulte se burla de las denominaciones, ya sea por el término utilizado o la intención reduccionista de los críticos. Esto refleja la actitud desafiante del dramaturgo, rasgo propio de su generación. Podemos entonces decir que la dificultad de clasificar las obras producidas desde el

de Barrio Norte ansiosas por salir a bailar. Así como también la cantidad y variedad de procedimientos para contar estas historias: aceleración del tiempo, recursividad, repetición y otros tantos recursos que rompen la ilusión realista.” (2008, 27).

regreso de la democracia se debe a la diferencia estética en un mismo texto, entre las producciones de los autores y con las corrientes previas⁷.

1.3 Filiaciones teatrales, filmicas y literarias.

La crítica especializada ha establecido numerosas filiaciones entre la producción de Daulte y la de diversos dramaturgos argentinos y de otras latitudes. Los criterios utilizados para marcar estas relaciones son las similitudes estéticas o la proximidad en el tiempo.

Pellettieri considera que una de las peculiaridades del teatro de la desintegración es haber incorporado en sus textos los recursos e innovaciones de modelos europeos. Esta elección marca una diferencia con autores como Carlos Gorostiza o Roberto Cossa, quienes optaban por representar en sus obras una continuidad de las corrientes locales previas:

En un ambiente limitado teatralmente durante mucho tiempo a ‘vivir con lo nuestro’, ellos han realizados una recepción productiva y hecho circular en nuestro sistema teatral el intertexto de una serie de autores fundamentales de la escena actual como Heiner Müller, Philippe Minyama, Valere Novarina y el poeta Raymond Carver. (2001b, 276).

Efectivamente, durante su formación, Daulte tuvo la influencia de determinados dramaturgos extranjeros de mediados del siglo XX: “Cuando comencé a leer teatro me llamaban la atención especialmente piezas de Beckett, de Pinter o el *Marat Sade* de Peter Weiss.” (2010a, 123). Pellettieri no descarta que en los autores de la década del noventa haya influencias de dramaturgos argentinos. Así, en el teatro de la desintegración, habría una combinación de tradiciones locales y extranjeras:

⁷ Nos remitimos asimismo a la reflexión de Alejandro Tantanian sobre la falta de unidad de las producciones del Caraja-ji: “Eran materiales absolutamente divergentes. Somos muy diferentes como autores, ya lo éramos en aquella época, pero teníamos una cosa de mucha defensa de la otra voz. Yo creo que lo que los mareaba era que no había una cohesión en el discurso. Nosotros podíamos defender una cosa que no nos era afín. Eso era muy raro para ellos.” (Dosio, 2008, 26).

Su teatro es el resultado de una mezcla muy productiva de esos intertextos con el teatro neovanguardista del absurdo, cuyo último exponente moderno tardío apareció en los sesenta y entre cuyos militantes se contaban Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Jorge Petraglia y Roberto Villanueva. Este teatro de la desintegración es, a nuestro juicio, dentro del sistema teatral argentino, la continuidad de la tradición irracionalista pesimista del grotesco. (Pellettieri, 2001b, 276).

Si bien coincidimos con Pellettieri en que los autores del teatro de la desintegración incorporan ciertas características del absurdo, no encontramos una correspondencia tan directa con el grotesco. Para Rodríguez (2001a) los autores del teatro de la desintegración incorporan un lenguaje escénico abstracto, los personajes carecen de psicología, y se observa un profundo pesimismo con respecto a la sociedad y la cultura.

A nuestro entender, uno de los puntos de contacto entre los absurdistas locales de la década de 1960 y el teatro de la desintegración es que las dos corrientes tuvieron la misma actitud crítica frente al teatro realista de su momento. Otro punto es que en ambas generaciones se observa la incorporación de procedimientos teatrales de autores extranjeros, tales como Samuel Beckett, Harold Pinter, o Bernard-Marie Koltès y Heiner Müller respectivamente.

Además de recurrir a géneros literarios tradicionales (como el fantástico y la ciencia ficción), estos dramaturgos apelan al cine para nutrir sus trabajos:

En cuanto al reconocimiento de *influencias* de otros dramaturgos en su escritura, prevalecen los nombres de autores ingleses y norteamericanos, en especial John Orton, Sam Shepard y Arthur Kopitt; Steven Spielberg es también un modelo emparentado con su modo de narrar. (Gardey, 129).

Así, Pellettieri señala la influencia de diferentes cineastas y géneros en determinadas obras de Daulte. En *Criminal*, ve una parodia al cine de

Alfred Hitchcock (2009, 33), particularmente el film *Cuéntame tu vida* (*Spellbound*, 1945). Por otro lado, asocia *Casino* con el humor y la estética de las películas de Pedro Almodóvar (2009, 31). Heredia relaciona *Nunca estuviste tan adorable* con “el universo fastuoso de *Los martes orquídeas*; el culebrón televisivo latinoamericano (...)” (2007, 43).

A lo largo de su producción Daulte incorpora diversos recursos filmicos. En *Criminal* utiliza la escena paralela; en *Bésame mucho*, la proyección de fotografías; en *La felicidad*, la voz en off y la proyección de créditos. Heredia encuentra el vértigo del thriller cinematográfico en *¿Cómo es posible que te quiera tanto?* además de “voces en off que generalmente dan inicio a analepsis o flashbacks con limitados anclajes espacio-temporales –aunque también a prolepsis– ‘montajes alternados’” (2010, 32). Heredia también señala que Daulte utiliza en sus textos diferentes términos que remiten al lenguaje cinematográfico, como en las didascalias de *4D Óptico* donde se encuentra “figuras de montaje y puntuaciones propias del cine –*fade in*, *fade out*– y hasta se proponen *créditos* finales.” (2010, 43).

El mismo Daulte reconoce las influencias de estas expresiones artísticas:

creo que lo cinematográfico y lo musical tienen mucho que ver con mi trabajo. No soy un gran conocedor de ninguna de esas dos disciplinas. Pero creo que, en definitiva, el cine, la TV y la música marcan mucho la cotidianeidad que nos toca vivir. Cuando ensayo siempre pongo ejemplos de cine, de la televisión y de la música. Son estímulos permanentes. La cabeza del espectador está más hecha de eso que de lo que se les enseñó en el colegio o en el teatro. Ese imaginario está completamente generalizado. Por otro lado, detesto la solemnidad porque creo que es una de las manifestaciones más acabadas de la cobardía artística. (Rada, 79)

1.4 Estado de la cuestión e hipótesis de trabajo.

La lectura crítica de la obra de Daulte se ha realizado desde diferentes métodos de aproximación. Por tratarse de un autor teatral, hay estudios que se enfocan en los aspectos escénicos de su producción, así como otros abordajes están centrados en el texto dramático.

Por un lado, quienes analizan lo espectacular examinan las puestas no realistas (Sikora, 1997), el trabajo con el espacio escénico (Martínez Landa, 2004; Magnarelli, 2006), la dirección de los actores (Heredia, 2009) o los recursos utilizados para transmitir la subjetividad de los personajes (García Barrientos, 2009b).

Por otro lado, aquellos que realizan un estudio sobre la dramaturgia investigan las relaciones intertextuales (Trastoy, 1999), las posibilidades narrativas del teatro (Magnarelli, 2001), la utilización de diversos géneros literarios (Dosio, 2008), la problemática de lo sexual (Lozano, 2010a y b) o el humor (Angulo Manso, 2010; Sikora, 2013; Cilento, 2014).

Entre estas diversas lecturas, el estudio de los géneros literarios que Daulte transita en sus obras es uno de los aspectos más examinados por los especialistas, hecho potenciado en tanto que el dramaturgo incursiona en categorías poco convencionales para la tradición teatral argentina, como son lo fantástico y la ciencia ficción, por ejemplo.

Centrándonos en las obras de nuestro corpus, la mayoría de los análisis de *¿Estás ahí?* se enfocan en determinar los diversos géneros literarios que atraviesan la obra. La complejidad de la pieza y la inclusión de elementos sobrenaturales habilitan una variedad de definiciones y categorizaciones. Ogás Puga (2004; 2012) la clasifica como una obra perteneciente al realismo mágico, el fantástico e incluso la alegoría, una serie de categorías poco compatibles entre sí a nuestro criterio. Al mismo tiempo enuncia: “Puede ser leída como comedia, como tragicomedia, como melodrama, como drama fantástico, y es que la obra de Daulte es todo eso al mismo tiempo.” (2004, 48). Ángulo Manso (2010) también se refiere al aspecto fantástico de la obra y al realismo mágico. Mientras que Cilento

(2014) se limita a definir la pieza como fantástica. Dubatti (2005) marca diversos segmentos para la clasificación genérica de *¿Estás ahí?* A medida que la acción avanza, una primera instancia de la obra puede leerse como sitcom televisiva, luego se daría paso a una tragedia y finalmente estaríamos en presencia de un melodrama.

En el caso de *Gore* la crítica es más unánime al vincular la obra con la ciencia ficción. Incluso hay coincidencia entre los críticos en cuanto al tratamiento que Daulte realiza de este género. Así, tanto Heredia (2012) como Rodríguez (2001b) consideran que en *Gore* Daulte hace una lectura paródica de la ciencia ficción. Esta interpretación sobre los usos paródicos se extiende al análisis de otras piezas del dramaturgo⁸:

Para una primera aproximación a estas puestas, convendría hacer una serie de precisiones genéricas previas: mientras que *La escala humana* parodia al género policial, especialmente a la llamada ‘comedia negra’, *Gore* parodia a la ciencia ficción, más precisamente a aquella centrada en la idea de ‘invasión’ extraterrestre. (Rodríguez, 2001b, 55).

Centrándonos en el tema del diálogo es necesario mencionar que los estudios realizados sobre nuestro corpus no se enfocan directamente sobre el intercambio verbal, y por ello que no nos es posible referirnos al análisis de otro crítico que haya abordado la problemática del diálogo. Sin embargo, tenemos que agregar que en determinados estudios realizados sobre las obras escogidas se trata de manera tangencial el tema del intercambio verbal cuando se alude a la comunicación –o incomunicación– entre los personajes.

Así, entre esos estudios, Ogás Puga interpreta que el distanciamiento entre los protagonistas de *¿Estás ahí?* (uno humano y el otro fantasma) es una metáfora de “la incomunicación humana: el otro está ahí

⁸ Además de referirse a *Gore* y *La escala humana*, en el mismo texto Rodríguez hace alusión a dos obras anteriores de Daulte, *Criminal* y *Obito*. De acuerdo con su análisis, hay una parodia de diversos géneros, como el policial y la ciencia ficción, sobre todo en *Obito* donde se privilegia un fin lúdico en lugar del pesimismo o el optimismo propio del teatro de la desintegración. También se subvierte el melodrama porque se satirizan ideas fundamentales en el género como el amor, la amistad y la felicidad.

Ruptura y recomposición dialógica

pero no podemos verlo” (2004, 49). Magnarelli no se aparta de la reflexión de Ogás Puga y plantea en el prólogo a *¿Estás ahí?* una serie de problemas que afectan las relaciones humanas, entre ellos “el problema de la comunicación (...)” (Daulte, 2004a, 5). Ángulo Manso (2010) es más radical en su interpretación al señalar como fundamental el tema de la incomunicación en *¿Estás ahí?* Además, considera que la diferencia entre los protagonistas (seres visibles e invisibles) les impide comunicarse, una diferencia también presente en *Gore* (extraterrestres y seres humanos).

Acercas de esta última pieza, Heredia describe el mundo ficcional de *Gore* como un espacio carente de orden, “un universo vincular en el que la incomunicación, la violencia verbal –y física–, el sinsentido son las reglas.” (2007, 24). Debido a que los roles de los terrícolas y los extraterrestres están invertidos porque estos últimos parecen más humanos que los hombres, Heredia observa una paradoja ya que “pese a hablar el mismo idioma, los hombres no pueden comunicarse con los extraterrestres. pero tampoco entre sí (sus diálogos aparecen revestidos de equívocos y de violencia contenida)” (2012, 76-77).

Antes de avanzar consignamos que no hay estudios críticos sobre *Demóstenes Estomba*.

Hemos contextualizado la producción de Daulte dentro del teatro argentino, rastreado influencias procedentes de diversos campos artísticos y mencionado los estudios existentes. Nos resta en este apartado definir el corpus y presentar nuestra hipótesis de trabajo.

Como objeto de este estudio seleccionamos tres obras: *Gore* (2000), *Demóstenes Estomba* (2002) y *¿Estás ahí?* (2004). A nuestro entender, en ellas se plantea una problemática similar –con matices en cada caso– sobre el diálogo teatral, eje de nuestra investigación. Si bien en otras producciones del dramaturgo hay una indagación semejante, creemos que en estas tres obras existe una profundización de esta problemática. Otra razón para seleccionar estas producciones es el breve lapso de tiempo que las separa, por lo que conforman, a nuestro criterio, un período o una unidad dentro de su desarrollo como escritor.

Consideramos que la problemática de la comunicación, y en particular el tema del diálogo, es tratada por la crítica de manera tangencial. Aquellos estudios que abordan este aspecto de la obra de Daulte habilitan un mayor desarrollo, en tanto el diálogo es analizado entre otros rasgos adscriptos al entorno de su época o a categorías críticas preexistentes, pero sin enfocarse en sus características específicas.

Según nuestra hipótesis, existiría la ruptura del diálogo en las obras de Daulte. Suponemos que el autor utiliza una variedad de recursos para quebrar el intercambio verbal en diferentes zonas del texto. A partir de esto examinaremos la resolución que propone el autor: si profundiza o ‘corrige’ el quiebre discursivo volviendo a establecer la reversibilidad del diálogo.

Esta lectura nos lleva a revisar la definición de Daulte (al menos en lo que respecta al corpus) como un autor radicalmente rupturista y próximo al teatro del absurdo. Consideramos que en los textos escogidos el autor no se inscribe en esa tradición en lo que respecta al diálogo teatral.

Abordamos la dramaturgia de Daulte desde un enfoque crítico entendido como práctica de lectura y escritura. Para ello estudiamos su producción dramática desde una dinámica ‘cruzada’, en un ir y venir constante de los textos dramáticos a la teoría teatral. Mediante esta metodología buscamos tanto profundizar aquellos aspectos que hemos definido como objetivo de nuestro análisis como evitar caer en una interpretación forzada de su dramaturgia. De tal manera, la lectura crítica de los textos dramáticos se enriquece con la incorporación de aquellos elementos de la teoría que nos resulten más relevantes.

Nuestra investigación también se detiene en la intertextualidad con ciertos géneros literarios como la ciencia ficción y lo fantástico, además de intertextos artísticos como el cine. Observamos que la influencia de estos intertextos le permite al autor romper y recomponer el diálogo. Finalmente, indagaremos nuestra hipótesis en relación a otras piezas contemporáneas al corpus de diversos autores.

2. Marco teórico.

Uno de los elementos fundamentales para la comunicación del sentido en el teatro es el diálogo, si bien el teatro produce significado a través de una multiplicidad de signos combinados de manera simultánea⁹.

El análisis del corpus lo realizamos desde el marco teórico de la semiótica del teatro, que es la aplicación del método semiológico al estudio de la obra teatral, y la teoría teatral. Por análisis semiológico del teatro entendemos una “investigación sobre los signos, todo estudio que tenga por objeto los signos del teatro, verbales o no-verbales, escritos o representados, en el texto literario o en el texto espectacular (...)” (Bobes Naves, 1987, 36).

Siguiendo los aportes de diversos autores como Veltrusky (1990), Bobes Naves (1992), De Toro (1992), Ubersfeld (2004) y Pavis (2007), privilegiamos el enfoque semiótico por sobre un enfoque lingüístico o pragmático del diálogo. Al haber dos tipos de textos en el teatro, el texto dramático y el texto espectacular en el cual se superponen diversos sistemas de significantes (basados en la imagen visual o acústica), nuestro análisis se centra en el texto dramático, conociendo la independencia que existe entre ambos soportes¹⁰.

⁹ Que en teatro intervengan otros signos es propio de su carácter espectacular: “En el proceso de la comunicación escénica, los elementos verbales y no verbales no sólo están estrechamente conectados entre sí y son funcionalmente interdependientes, sino que pueden alcanzar autonomía significativa. La palabra convive con la música, con los diversos elementos escenográficos y la iluminación, con los gestos y los movimientos, con el vestuario y el maquillaje del actor: todos y cada uno de ellos es significativo de por sí, pero también puede explicar a los demás, complementarlos, contradecirlos, relativizarlos, anularlos, sobredimensionarlos.” (Trastoy y Zayaz De Lima, 13). Dubatti plantea una visión similar: “El teatro, en tanto acontecimiento, es mucho más que el conjunto de las prácticas discursivas de un sistema lingüístico excede la estructura de signos, el texto y la cadena de significantes al que lo reduce para una supuesta comprensión. En el teatro no todo es reducible a lenguaje.” (2008, 24).

¹⁰ “Texto y representación ya no se conciben en una relación causal, sino como dos conjuntos relativamente independientes que no siempre ni necesariamente se encuentran por el placer de la ilustración, de la redundancia o del comentario.” (Pavis, 2000, 37).

Complementamos el estudio del diálogo con el del monólogo teatral, la situación de enunciación, la figura del lector y de un concepto desarrollado por los dramaturgos de la generación de Daulte, el procedimiento. Consideramos que existe una relación entre todos los elementos mencionados por lo que excluir a cualquiera de ellos dejaría al estudio incompleto.

Entendemos que hablar de comunicación, como la de comunicación teatral (Fischer-Lichte, 1999), puede llevar a múltiples interpretaciones. Por esta razón, nos referimos a la comunicación de un sujeto que crea un signo que puede ser significado por otro: “Para que haya comunicación basta con que el emisor del mensaje utilice signos de un sistema convencional, es decir, signos que pueden ser interpretados, y, por esto, se pueda hablar no solo de significación, sino también de interpretación y de comunicación (...)” (Bobes Naves, 1987, 41).

2.1 *El diálogo teatral.*

La presencia del diálogo es fundamental para el discurso teatral, como lo enuncia Brizuela: “En el teatro, el diálogo no es un formante de signo sino el signo literario que constituye la esencia de su escritura y que determina la acción como proceso interactivo.” (23). Para De Toro (1992), sin la estructura del diálogo, basada en el vínculo entre el locutor y el alocutor, no habría teatro.

Pavis señala que el drama se sirve del habla de los personajes para articular de la manera más eficiente la expresión teatral:

El diálogo entre personajes a menudo es considerado como la forma fundamental y ejemplar del drama. En efecto, a partir del momento en que se concibe el teatro como presentación de personajes que actúan, el diálogo se convierte ‘naturalmente’ en la forma de expresión privilegiada. (2007, 126).

Según Bobes Naves el intercambio comunicativo “es la esencia misma del drama, pues con él va la temporalidad presente, la acción *in fieri*,

Ruptura y recomposición dialógica

la vinculación palabra-acción, la representación, el cara a cara, etc.” (1992, 246).

Entre las definiciones del diálogo, Pavis lo considera una: “Conversación entre dos o más personajes.” (2007, 125). Diálogo y conversación parecen ser términos equivalentes para este teórico, quien además establece la necesidad de que haya varios personajes comunicándose entre sí.

La definición de Veltrusky completa lo postulado por Pavis porque plantea la alternancia de los enunciados: “El diálogo es una enunciación verbal realizada por dos o más hablantes que se alternan y que, en general se dirigen sus discursos unos a otros.” (17).

Por su parte, Bobes Naves señala que el diálogo “es una actividad sémica (crea sentido), realizada por dos o más hablantes (interactivamente), en situación cara a cara (directo), en actitud de colaboración, en unidad de tema y de fin.” (26). Coincidimos con que el intercambio verbal genera significado, particularmente en teatro, donde el contexto y los personajes se revelan a través del diálogo. No estamos de acuerdo con que la comunicación se tenga que producir exclusivamente en directo, ya que un personaje puede conversar con otro que no esté presente. Creemos que debe haber coherencia en el tratamiento de los temas para que haya diálogo, aunque esta concordancia puede ser parcial (Fischer-Lichte, 1999).

Por su parte, Ubersfeld distingue del aspecto comunicacional un valor poético en el diálogo teatral indicando que en este caso el intercambio verbal es “un encadenamiento de enunciados de valor estético que son percibidos como tales.” (10).

Entre las características del diálogo, destacamos “la reversibilidad de la comunicación” señalada por Pavis (2007, 126), Veltrusky (1990, 17) y Bobes Naves dicho recién. Ubersfeld se refiere a una sucesión de réplicas unidas. Nos resulta fundamental la imagen del diálogo como una sucesión e intercambio de réplicas en contraposición al quiebre discursivo ya que es un eje de nuestra investigación.

Respecto de la coherencia, puede basarse en el discurso de los personajes y/o en su situación, porque el contexto, que abarca el marco y a los mismos interlocutores, también influye en el intercambio. En primer

lugar, el diálogo cobra sentido y da la impresión de ser unificado, además de comprensible, cuando los protagonistas comparten un tema en común. En caso de que no coincidan o la información sea imprecisa, el intercambio puede romperse. En segundo lugar, se mantiene la coherencia cuando los personajes participan de una situación de enunciación común:

Cuando los personajes están colocados en la misma situación escénica y los sentimos muy próximos emocional o intelectualmente, sus discursos serán comprensibles y coherentes incluso cuando hablen de cosas completamente diferentes. Sea cual sea el tema de su conversación o de su ‘diálogo de sordos’, siempre están en la misma longitud de onda. (Pavis, 2007, 128).

La situación del intercambio y las relaciones entre los contextos de los personajes permiten definir la naturaleza del diálogo. Si los interlocutores comparten la misma situación extralingüística habrá un diálogo estándar cuyo intercambio será fluido, permitiéndoles hablar de lo mismo; en cambio, si los personajes se encuentran en contextos extraños entre sí acontece una ruptura del diálogo.

El intercambio verbal incide en y responde a la poética de una obra, generando mayor o menor verosimilitud cuando reproduce el habla social. Abandona las intenciones imitativas, por ejemplo, en estéticas cercanas al absurdo¹¹. Mientras que el diálogo va a producir “efecto de realidad” (Pavis, 2007, 126) si imita la forma habitual de comunicarnos. A nuestro entender, la idea de que se pueda transcribir el habla cotidiana es más un presupuesto teórico que un ejercicio realizable en el quehacer dramático

¹¹ Esto se comprueba en relación a otros sistemas de signos. Pensemos en el tratamiento de la luz: “Casi todas las propuestas escénicas del siglo XX están signadas, por adhesión o por repulsa, al realismo que dominaba la escena en el momento en que comenzó a desarrollarse la iluminación eléctrica. El naturalismo, la forma extrema del realismo, utiliza todos los sistemas de signos (incluida la luz) con fines miméticos. Busca reproducir la luz natural y artificial de la vida cotidiana de acuerdo con el momento del día, hora, estación del año, lugar de la acción. Para ello suele recurrir a la utilización de fuentes lumínicas similares a las de la realidad. El detalle es presentado con exactitud fotográfica, pero, como en la fotografía, la duplicación de la realidad puede ser aburrida o visualmente poco interesante.” (Trastoy y Zayas de Lima, 210).

básicamente porque los enunciados teatrales mantienen un equilibrio en las réplicas y tienen valor estético, rasgos que los diferencian de la práctica social del lenguaje.

2.2 *El monólogo teatral.*

El monólogo teatral resulta un complemento importante para nuestro desarrollo porque en algún punto representa la negación del diálogo. Según Fobbio (2009), la crítica suele explicar el monólogo a partir de sus similitudes o diferencias con respecto al diálogo; en esta sintonía, Ubersfeld señala que entre las formas de intercambio, tanto el monólogo como el soliloquio son “no diálogos” (21)¹². En nuestro corpus, este recurso se aprecia particularmente en la obra *¿Estás ahí?* ya que su inicio (además de su génesis) es con un monólogo. De todas formas, la manera de comunicar que presenta el monólogo también se puede observar en las otras piezas.

Tomamos la definición de Veltrusky sobre el monólogo para delimitar el concepto, “un discurso ininterrumpido de cierta extensión, enunciado por un personaje y no dirigido directamente a otro.” (74). Veltrusky señala, a nuestro criterio, los rasgos principales de este tipo de enunciado. Aunque su duración puede variar, el emisor de un monólogo no debería interrumpir su discurso a raíz de las réplicas de otro personaje que puede compartir el mismo espacio. Nos parece importante recordar que existen producciones que en su totalidad son monólogos.

Pavis (2007) plantea que el monólogo es un discurso que el protagonista se dirige a él mismo. Debido a este carácter autorreferencial se manifiesta la interioridad del emisor y es posible descubrir su personalidad. Disentimos con que un monólogo no pueda estar dirigido a otro

¹² El monólogo y el soliloquio presentan características distintivas según Ubersfeld (2004, 23), quien concibe este último dispositivo como un discurso autorreflexivo, sin destinatario, y que limita la función del espectador a un *voyeur*. Sin embargo, esta actitud pasiva de *voyeur* por parte del lector/espectador es discutible en teatro ya que todo parlamento se dirige a un tercero. Si no hay soliloquio en estado puro, la distinción entre soliloquio y monólogo desaparece.

personaje. Veltrusky acepta la presencia de otras figuras siempre y cuando no haya intercambio:

Algunos académicos consideran que sólo el monólogo enunciado cuando el único personaje presente es el hablante mismo puede ser considerado como verdadero monólogo dramático. Sin embargo, este criterio restringe el concepto en forma injustificada. La construcción semántica del monólogo no se ve afectada por la presencia o ausencia de otros personajes, siempre y cuando no haya un destinatario como tal. (74).

Para Fobbio el monologante puede interpelar a otro, lo que amplía el alcance comunicacional del discurso. Esto se produce cuando el personaje se dirige a otro protagonista y lo considera el receptor/destinatario de su discurso. Este llamado de atención puede ser “verbal y paraverbal – reconocible mediante movimientos, sonidos, imágenes– y abarcar, incluso, el silencio y la ausencia.” (Fobbio, 46). Consideramos que durante su discurso, el monologante puede interpelar un personaje otro siempre y cuando no haya un intercambio. Dentro de esta interpelación, también el espectador está interpelado y, según el caso, puede ser la única instancia de recepción¹³.

2.3 La situación de enunciación teatral.

La relevancia de la situación de enunciación radica en que permite completar el sentido de un mensaje e informa al receptor. Nos parece conveniente hacer una distinción entre enunciación y situación de enunciación. Mientras que la enunciación se define por los elementos que pertenecen al discurso y cuyo sentido depende de factores que cambian de

¹³ Ubersfeld se refiere a lo “patético” del monólogo porque se patentiza la soledad del locutor: “En el caso del monólogo, el espectador es la instancia universal, real o postulada, delante de la cual la voz de la conciencia individual es invitada a explicarse.” (22).

Ruptura y recomposición dialógica

una enunciación a otra, la situación de enunciación se define por los cambios que abarcan al sentido global del enunciado.

El conjunto de circunstancias en las cuales se desarrolla un acto de enunciación, que puede ser escrito u oral, abarca diferentes elementos:

Tales circunstancias comprenden el entorno físico y social en que se realiza ese acto, la imagen que tienen de él los interlocutores, la identidad de estos últimos, la idea de que cada uno se hace del otro (e inclusive la representación que cada uno posee de lo que el otro piensa de él), los acontecimientos que han precedido el acto de enunciación (sobre todo las relaciones que han tenido hasta entonces los interlocutores y los intercambios de palabras donde se inserta la enunciación). (Ducrot y Todorov, 375).

En el análisis teatral, la situación de enunciación hace al conocimiento del contexto de los personajes a través de la descripción del “lugar y las circunstancias de la producción de un acto de enunciación en la lectura del texto dramático, así como en la de su escenificación.” (Pavis, 2007, 423).

Aunque nuestro análisis se enfoca en el soporte escrito, cabe mencionar una diferencia evidente entre la representación y el texto dramático, en tanto que en el texto conocemos parcialmente la situación de enunciación. Todos los elementos extralingüísticos, como la entonación, los gestos, el espacio escénico, se concretan con el ejercicio de la palabra en escena. Estos elementos se encuentran aludidos –explícita o implícitamente– en la obra escrita. A la hora del abordaje textual conocemos la situación de enunciación a través del diálogo de los personajes y las precisiones de las didascalias (De Toro, 1992; Ubersfeld, 2004; Veltrusky, 1990).

La situación le otorga sentido al intercambio, le proporciona el tema al diálogo y afecta la forma en que se desarrolla la comunicación. Esta información la reciben los distintos comunicadores, ya sea el emisor, el personaje interpelado, o el lector. La reversibilidad del diálogo puede verse

afectada en el caso de que el contexto no se corresponda con los enunciados o haya diferentes situaciones de enunciación.

2.4 Leer el texto dramático¹⁴

El lector teatral es, en la mayoría de los estudios críticos, desplazado por la figura del espectador porque el proceso de significación de una obra teatral no se completa hasta que arriba a la instancia escénica, por más que un soporte dependa de otro¹⁵. En nuestro estudio, que se ocupa del texto dramático y el lenguaje, la figura del lector nos interesa para completar el concepto de la situación de enunciación y del procedimiento.

Pavis (2000) transpone un esquema de niveles de cooperación textual para la recepción del texto dramático y del espectáculo¹⁶. Sólo haremos mención a dos niveles que nos resultan pertinentes aquí.

En el primer nivel encontramos las primeras impresiones. Aquí el lector pone a prueba los indicios que en la obra se refieren a su propio universo de referencia: “Hemos de preguntarnos si el mundo representado es un mundo posible, un mundo totalmente imaginario o un mundo que toma elementos de nuestra realidad, y, en este último caso, cuáles son esos elementos exactamente.” (Pavis, 2000, 255).

¹⁴ En este apartado seguimos la reflexión de Pavis acerca de la postura que debe tener un lector frente a una obra teatral: “Leer un texto dramático no consiste simplemente en seguir al pie de la letra un texto tal como leeríamos un poema, una novela o un artículo de periódico, en saber ficcionalizar o crear un universo ficcional (o un mundo posible). La lectura del texto dramático presupone todo un trabajo imaginario que ponga en situación a los enunciadores. ¿Qué personajes?, ¿en qué lugar y tiempo?, ¿en qué tono?, son algunas de las preguntas indispensables para la comprensión del discurso de los personajes.” (Pavis, 2007, 271-272 [La cursiva es del original]).

¹⁵ La relación entre el texto dramático y la representación se establece desde la concepción de la obra: “Se presupone que el texto y la escena están ligados y que han sido concebidos uno en función del otro: el texto, escrito con vistas a una futura puesta en escena o, por lo menos, a cierto tipo de interpretación; y la escena, pensada a partir de lo que el texto sugiere en relación con su puesta en espacio.” (Pavis, 2000, 207).

¹⁶ Pavis estudia al “espectador *en* el espectáculo” refiriéndose al ‘espectador modelo’ como instancia de decodificación del evento escénico en todos los niveles cognitivos y emocionales (2000, 252 [La cursiva es del original]). Por otro lado, aborda al espectador concreto mediante la sociología del teatro.

Ruptura y recomposición dialógica

Luego se considera la enciclopedia y el conocimiento de códigos que posee el receptor. Para apreciar el texto dramático, el lector debe conocer las reglas principales del lenguaje teatral, adquiridas en parte, a través de la lectura de otras piezas.

Como veremos en el análisis de cada obra, Daulte juega con las expectativas y el conocimiento de los códigos teatrales del lector para producir diferentes efectos al quebrar el intercambio verbal.

3. *El procedimiento*

Si en algún momento la sempiterna discusión sobre cuál es el eje de la dramaturgia había pasado alternativamente por los contenidos, por los temas, por el compromiso, mi generación pareció traer sólo una novedad: la de inaugurar sin prejuicios el asunto de los ‘procedimientos’.

Rafael Spregelburd,
“Tres apuntes sobre dramaturgia”.

La importancia del procedimiento en la dramaturgia de Daulte y sus contemporáneos se debe a diversas razones. En primer lugar, representó un método distinto de concebir el quehacer teatral; en segundo lugar, y en relación con lo que se lee en el epígrafe, les permitió diferenciarse de los autores ya establecidos, desde un plano estético y de la producción. Nos resulta fundamental abordar este concepto ya que la creación del procedimiento en las obras de nuestro estudio está relacionada precisamente con el diálogo.

Las reflexiones de Daulte sobre su trabajo artístico se inscriben en el ejercicio de las poéticas de autor detallado por Zonana (2007). Para él, un creador puede plantear las dificultades que ha tenido para elegir el estilo, el lenguaje, el género, las condiciones de recepción, la pertenencia de su propuesta en el marco de un proyecto grupal o tradición, el vínculo de la obra con el mundo y su finalidad. Un escritor puede exponer sus ideas

mediante diversos géneros: textos teórico-críticos (ensayos, artículos, reseñas, manifiestos), paratextos y textos metapoéticos¹⁷. Daulte expone los principios del procedimiento a través de diferentes textos y en su propia obra. En este sentido, nos remitimos a determinados artículos de su autoría (Daulte, 2001, 2010a), entrevistas (Dubatti, 2005; Gerbiez: 2001) y postfacios de las obras (2004a; 2007) para estudiar el procedimiento en el corpus escogido para este estudio.

Uno de los aspectos para analizar en las poéticas de autor, que son aquellas que definen una estética en función de las metáforas propias de ese escritor, es “el uso del lenguaje para la definición y caracterización de su objetivo.” (Zonana, 29). Esta práctica también la realizaron otros autores de la generación de Daulte que fomentaron la idea del procedimiento¹⁸.

Debemos entender que Daulte concibe el teatro como un juego y que no busca formar conciencias porque lo considera innecesario¹⁹. El autor da cuenta de su acto de creación mediante la metáfora del juego y el papel del procedimiento.

Martínez Landa explica las características de esta concepción teatral: “En este juego las relaciones de dependencia se dan en un mecanismo que es arbitrario; lo que importa, entonces, es el procedimiento y no ya las relaciones psicológicas o el mensaje a transmitir.” (180). Rápidamente se entiende que el procedimiento no ocupa un lugar secundario en la visión global del trabajo artístico, sino principal: “Lo que importa no es el personaje, ni la puesta en escena, sino la construcción del engaño, la construcción de un *procedimiento*.” (Daulte, 2010a, 126 [La cursiva es del original]).

Esta “herramienta creativa” es arbitraria, simplemente se acepta como la regla de un juego; puede combinarse con otras reglas; es indiferente a los contenidos, pero necesita de un argumento para que se ponga

¹⁷ Para definir el paratexto Zonana recurre a Gerard Genette, quien entiende por tal todo otro texto que se encuentra alrededor del mismo texto, adjuntado “por el autor o el editor para aportar una información complementaria al mismo.” (Zonana, 34).

¹⁸ Entre los dramaturgos que elaboraron ensayos o estudios sobre el procedimiento se encuentran dos miembros del Caraja-ji: Ignacio Apolo y Spregelburd.

¹⁹ Spregelburd también sostiene esta relación entre teatro-juego-procedimiento: “El teatro se sustenta siempre en un procedimiento lúdico. No científico. Cada obra es un juego con valores y piezas *diferentes de la realidad*.” (2010, 172 [La cursiva es del original]).

Ruptura y recomposición dialógica

en funcionamiento. El autor delimita el concepto cuando lo denomina dispositivo: “(...) algo que hacía que la obra funcionase por sí sola más allá de los contenidos puntuales de la misma; o, para decirlo todo, los contenidos no eran más que la consecuencia natural de la puesta en marcha de un mecanismo (...)” (Daulte, 2010a, 123).

El lector es parte fundamental de este mecanismo porque en la concepción del procedimiento el autor busca sorprender al receptor, y al mismo tiempo el funcionamiento del dispositivo necesita permanecer oculto. El dramaturgo asegura que el receptor “es una construcción del artista que logra captar su interés, y existe como tal cuando forma parte del procedimiento, ignorándolo y viendo sólo su disfraz.” (Gardey, 130).

La búsqueda de la forma, prioridad para estos dramaturgos, abarca, sin embargo, el redescubrimiento del contenido: “*Un procedimiento reclama un argumento para su eficacia.*” (Daulte, 2009a, 51 [La cursiva es del original]). Según Sprengelburd, es el procedimiento el que va a unir ambos elementos:

conducirá al descubrimiento de contenidos que no podían expresarse fuera del mundo de la obra, no por falsos o irrelevantes, sino porque la obra es una ilusión, un espejismo magnífico donde contenidos y formas (que son definitivamente la misma cosa) juegan de acuerdo a otras reglas, diferentes de las del sentido común. (2010, 166).

La elección dramática de Daulte, su ruptura del diálogo, nos remite a una reflexión de Ubersfeld sobre el límite de las convenciones teatrales: “(...) en el teatro siempre es posible violar los presupuestos más ‘evidentes’” (76). Para el dramaturgo, el procedimiento representa la herramienta fundamental para correr los postulados básicos del teatro, como el diálogo, no desde los contenidos sino desde la forma.

4. “No entiendo lo que dicen. ¿En qué hablan?”, el diálogo en Gore.

Todos eran... bastante mayores que yo. Pero siempre me escuchaban. Pensé que... entendían lo que decía. Quiero decir que me acostumbré a hablarles. Hablé demasiado. Ese fue mi error.

Harold Pinter, *El cuidador*.

Como *Gore* fue uno de los primeros proyectos de Daulte como director, él eligió experimentar sobre diversas áreas: “(...) decidí aprovechar este espacio para investigar sobre ciertas zonas de la actuación, de la dirección y de la dramaturgia” (Gerbiez, 101). En el postfacio de la obra el autor titula la crónica del trabajo con el texto y con los actores como un “feliz accidente” porque al comienzo no estaba convenido de dirigir a unos alumnos de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Tal es así que les proponía ejercicios de procedimientos dramatúrgico-actorales donde no había nada de actuación. Pero luego de superar algunos prejuicios la consigna cobró interés y se convirtió en el procedimiento de la obra.

Las premisas que recibían los actores los imposibilitaban de toda expresividad, no podían recurrir a ningún lenguaje común, ni balbuceos, ni otros idiomas, ni gestos. Así, el procedimiento “tenía que ver con establecer una especie de convención arbitraria entre personajes que hablan y no se entienden, pero por convención hablan castellano.” (Gerbiez, 101). Como veremos más adelante, Daulte se sirve aquí de una convención propia del lenguaje cinematográfico sobre código idiomático.

El contenido de *Gore* ayuda a volver inteligible el procedimiento. El autor afirma que “para verosimilizar la situación me vi obligado a admitir que esos personajes visitantes eran ni más ni menos que extraterrestres.” (Daulte, 2007, 357). De esta manera la ciencia ficción vuelve verosímil la incomunicación planteada en el procedimiento.

La obra se sitúa en un complejo de habitaciones donde Natalia, Eduardo, Damián, Soledad y Lucrecia actúan de manera peculiar mientras entran y salen de distintos cuartos. Cuando la canción “Sabato e Domenica” comienza a oírse, ingresan un hombre y una mujer llevando valijas. Al verlos, el resto de los personajes se recluye. Por su parte, la pareja entra en un cuarto. Desde afuera, Lucrecia los observa fascinada hasta que la mujer sale y sin tocarla la hace ingresar a la habitación. Luego, la pareja les pregunta a Eduardo y Natalia si pueden guardarles algo. Ninguno se entiende en la conversación, pero finalmente el hombre y la mujer dejan a Lucrecia inconsciente con Eduardo y Natalia. Más tarde, Natalia, Eduardo, Damián y Soledad comentan lo extraño de la forma en que habla la pareja. Lucrecia sale y logra hacerse entender por el hombre y la mujer, quienes quedan sorprendidos. La llevan a un cuarto del que salen con un frasco. Entendemos que los misteriosos personajes son extraterrestres. Su misión, según explica Lucrecia –que puede entenderlos, pero no hablarles–, es buscar un fluido corporal para reproducirse, algo ya imposible en su planeta. Repentinamente, Damián, el único que escuchaba “Sabato e Domenica”, comienza a hablar en italiano. aunque solo él lo advierte, y Eduardo es raptado por los extraterrestres. Éstos quieren volver a su planeta, pero son traicionados por los últimos supervivientes de su especie. Ante el asombro de todos, Eduardo aparece envejecido y luego deciden matar a los invasores. Una vez que lo logran, Natalia, que estaba embarazada, deja un huevo, fruto de su encuentro con los extraterrestres.

Antecede a la primera escena una extensa didascalía que describe las acciones de los personajes y crea una situación de enunciación desconcertante pero que no afecta el diálogo. Por ejemplo, el Hombre y la Mujer “*Intercambian entre ellos algunas palabras que no llegamos a oír.*” (Daulte, 2007, 51).

Al inicio de la primera escena la Mujer y el Hombre se dirigen a la habitación de Natalia y Eduardo para dejarles el cuerpo inconsciente de Lucrecia. Los extraterrestres tienen la siguiente conversación frente al cuarto de los humanos:

MUJER – Acá ¿no?

HOMBRE – Sí. (*Abre la puerta.*) Eh... Hola... Tenemos que dejar algo. Queremos... Buscamos... Tenemos que dejar algo. (Daulte, 2007, 51).

Pese a la brevedad del intercambio y las lagunas podemos asegurar que el diálogo entre la pareja es fluido porque se respetan todas las características de la comunicación verbal: la reversibilidad de las réplicas y la coherencia ya que se comparte un tema y una situación en común que aporta verosimilitud al texto. También se genera un efecto de realidad porque hay una intención de imitar la forma del habla cotidiana. Sin embargo, cuando los extraterrestres hablan con Natalia y Eduardo se ven las primeras interferencias entre las parejas:

HOMBRE – (*A la Mujer.*) No. No se nos entiende.

EDUARDO – (*A Natalia.*) ¿Qué dicen?

NATALIA – (*A Eduardo.*) No sé.

EDUARDO – (*Al Hombre y a la Mujer.*) No se les entiende. No...

HOMBRE – (*A la Mujer.*) ¿Qué dicen? ¿Qué están diciendo?

MUJER – (*Al Hombre.*) ¿Cómo querés que lo sepa? (Daulte, 2007, 52).

Este pasaje presenta dos particularidades. En primer lugar, se observa la imposibilidad de sostener el intercambio. Aunque se entabla un diálogo entre el Hombre y la Mujer, al igual que entre Natalia y Eduardo, no hay, sin embargo, una comunicación entre ambas parejas. La segunda particularidad es que se desconoce la causa de la incomunicación. La situación de enunciación no se aleja de un contexto cotidiano y los enunciados son perfectamente entendibles para el lector y aparentemente para los personajes. Sin embargo, el desconcierto, que comenzó en la didascalia introductoria, se acentúa.

El efecto producido por la dificultad en entablar una comunicación en este fragmento –al igual que en otros pasajes subsiguientes–, radica en el trabajo de Daulte con el procedimiento y la situación de enunciación. Analizamos ambos conceptos vinculándolos ya que afectan por igual al receptor.

La primera impresión que tiene el lector, a partir de la situación de enunciación, es la de un mundo con las mismas reglas que las de la realidad. Daulte, a nuestro entender, juega con las convenciones del realismo y el conocimiento que el lector tiene sobre el género. Recordemos que para Ubersfeld, el lector:

compara el *mundo posible* propuesto por el diálogo y su *universo enciclopédico*. Éste incluye el conjunto de sus conocimientos históricos, pero engloba también todo lo que está en su propio universo como espectador. Vemos a través de un ‘mecanismo’ cómo y por qué todo lo *dicho* del diálogo que concierne al mundo posible que él presenta, es continuamente el objeto de un tomar en cuenta, de una evaluación y de una comparación, que son la razón del lector-espectador. Todas las informaciones que vehiculiza el intercambio lingüístico son, necesariamente, el objeto de un juicio de hecho del espectador. (118 [La cursiva es del original]).

Si en el primer intercambio entre el Hombre y la Mujer había una intención de imitar el habla cotidiana, el efecto de realidad producido en ese breve pasaje se ve rápidamente alterado durante la conversación de la pareja con Eduardo y Natalia. La imposibilidad de establecer una comunicación entre los cuatro personajes contrasta con las convenciones lógicas del diálogo.

Como hemos señalado al inicio de este apartado, el procedimiento que Daulte despliega en la obra rompe el diálogo porque supuestamente entre los extraterrestres y los humanos no comparten el mismo código idiomático. La aparición de los alienígenas impide el intercambio verbal como señala Daulte: “Con ellos las palabras perdían el escaso valor de comunicación que ya tenían para los ‘locales’.” (2009a, 51).

Ruptura y recomposición dialógica

Para hacer efectivo el procedimiento éste debe permanecer oculto para el lector. La situación de enunciación real –el verdadero origen de la pareja–, se encuentra velada tanto para el resto de los personajes como para el lector al comienzo de la primera escena. El procedimiento desdobra y duplica el efecto de desconcierto: mientras se produce el intercambio los personajes y el lector permanecen turbados por causas distintas. Por un lado, los humanos no entienden el extraño código de la pareja; por otro, el lector, que percibe todo el discurso en castellano, desconoce la razón por la cual los personajes –humanos y extraterrestres– no pueden dialogar si, en la superficie, utilizan el mismo código.

Como dijimos, la figura del lector está fuertemente vinculada con el procedimiento porque en la concepción de sus textos el dramaturgo involucra al receptor en juegos dramáticos. Según Martínez Landa, el procedimiento incide en la psicología de los personajes y en el lector. Así, los protagonistas:

Dejan de tener peso en sí mismos para convertirse en elementos de construcción en función del procedimiento, están en función del mecanismo general de la obra, de modo tal que el juego sea eficaz y que en él el espectador se convierta en un cómplice más. (Martínez Landa, 180).

Veltrusky considera que los personajes comprenden el significado del diálogo “cuando captan el sentido del contexto de cada uno de los otros.” (62). Como señalamos, la situación de enunciación no está aclarada en esta instancia de la obra, rompiendo el diálogo entre los personajes.

Para Rodríguez, el impacto que sufre el lector reside en el procedimiento porque “gran parte del interés de la obra radica en el juego que produce a partir de los desempeños lingüísticos de personajes que son perfectamente comprendidos por los espectadores pero que no se comprenden entre sí (...)” (2001b; 57).

Vinculamos este juego de las expectativas y el conocimiento que tiene el lector con una reflexión de Ubersfeld, quien considera que este ejercicio de presentar una situación de enunciación insólita es un rasgo

propio del teatro: “No hay palabra en escena que no suponga una colección de hechos que, se presume, son conocidos (...) Pero el teatro se ocupa de jugar con las condiciones de enunciación imposibles.” (72).

Durante la conversación entre los cuatro personajes es posible observar turnos en los que cada pareja –Natalia y Eduardo por un lado, el Hombre y la Mujer por otro– tiene dificultades para dialogar:

NATALIA – (*Al Hombre y a la Mujer.*) ¿Se quieren quedar?

EDUARDO – (*A Natalia.*) ¿Se quieren quedar?

(...)

EDUARDO – (*A Natalia.*) ¿Cómo que se quieren quedar?

NATALIA – (*A Eduardo.*) No sé.

EDUARDO – (*A Natalia.*) Recién dijiste que se querían quedar. ¿Vos les entendés? (Daulte, 2007, 52).

Podemos deducir que la confusión o cambio de opinión de Natalia se debe a que los extraterrestres cuentan con poderes para controlar la mente. A su vez, los extraterrestres presentan dificultades dialógicas:

MUJER – (*Al Hombre.*) Sí, mejor andá a buscarla, así se dan una idea de lo que...

HOMBRE – (*A la Mujer.*) Una noción, querés decir.

MUJER – (*Al Hombre.*) Una idea, una noción, es lo mismo.

HOMBRE – ¿Es lo mismo? (Daulte, 2007, 52).

El contexto comienza a esclarecerse para el lector, no para los personajes humanos, cuando unas líneas más adelante Natalia pone en evidencia que la causa de la incomunicación es la diferencia del código idiomático:

NATALIA – (*A Eduardo.*) No entiendo lo que dicen. ¿En qué hablan? (Daulte, 2007, 53).

Ruptura y recomposición dialógica

Sin embargo, por momentos pareciera que los personajes llegan a comprenderse. La Mujer le dice al Hombre que vaya a buscar a Lucrecia, y éste sale:

NATALIA – Él. ¿Adónde se fue? ¿Se fue?

MUJER – Sí. Nos vamos. Unos pocos días.

EDUARDO – ¿Te querés quedar acá con nosotros?

NATALIA – ¿La estás invitando?

MUJER – Ustedes son muy amables. (Daulte, 2007, 53-54).

Antes de terminar la primera escena observamos el diálogo entre Damián y Soledad, que comparten el mismo código y situación de enunciación, sin embargo, su intercambio no es coherente. La falta de un referente o la vaguedad de la información es lo que vuelve imprecisa la comunicación:

DAMIÁN – ¡Eh! ¿Dónde estás?

SOLEDAD – Acá.

DAMIÁN – ¿Qué hacés?

SOLEDAD – Nada.

DAMIÁN – ¿Viste la caja?

SOLEDAD – Está arriba de la mesada.

DAMIÁN – ¿De la qué?

SOLEDAD – De la mesada.

DAMIÁN – ¿Qué mesada?

SOLEDAD – La única mesada. Fijate. (Daulte, 2007, 55).

Ya en la segunda escena, Natalia, Eduardo, Soledad y Damián discuten sobre la extraña actitud de los extraterrestres. Nuevamente Natalia señala la peculiar forma de hablar de la pareja:

NATALIA – ...no se les entiende cuando hablan. Hablan como... no sé; ¿cómo hablan?; hay un sonido, una cosa, que se me quedó grabada acá; ¿cómo era? ¿Cómo es que hablan? (Daulte, 2007, 57).

También la sorprende que en su primer encuentro con el Hombre y la Mujer ella no pudiera negarse a que le dejaran a Lucrecia en su casa, lo cual como dijimos responde a las facultades especiales de estos personajes. Más adelante, Natalia intenta reproducir la lengua de la pareja:

NATALIA – Ah, sí. Ahora me acuerdo. Dijeron algo así como... “HEM... ES PARTDELAAAA MISIÓN”. (Daulte, 2007, 59).

El lector reconoce que se le está ocultando parte de la situación de enunciación –la verdadera naturaleza del Hombre y la Mujer– y el código verbal de los extraterrestres. El resto de los personajes se pregunta por el significado de los fonemas y también intenta imitar a los extraterrestres:

EDUARDO – ¿Qué puede querer decir? Nada quiere decir eso. ¿Qué puede querer decir eso?: “HEM... ES PARTDELAAAA MISIÓN”.

SOLEDAD – “ES PARTE DE LA MISIÓN.”

Ríe.

DAMIÁN – No. “HEM... ES PARTDELAAAA MISIÓN”.

SOLEDAD – “ES PARTE DE LA MISIÓN.”

EDUARDO – No le sale. (Daulte, 2007, 59-60).

Daulte demuestra en el parlamento de Natalia una diferencia entre el código de los extraterrestres y los humanos. Luego, cuando Soledad trata de reproducir e interpretar las palabras de los alienígenas, su decodificación es correcta. Observamos que a nivel tipográfico los dos códigos son similares. Daulte juega con la recepción del código, que puede ser

Ruptura y recomposición dialógica

igual para todos los personajes (así lo percibe el lector) aunque les impide una igual interpretación de los mensajes.

El mismo recurso utilizado en la conversación entre Damián y Soledad lo encontramos en el diálogo entre Eduardo y Damián. La imprecisión en el tema vuelve al diálogo incoherente:

DAMIÁN – ¿Vos de qué contrabando hablabas? Vos estabas hablando de contrabando ¿no?

EDUARDO – Sí...

DAMIÁN – Y bueno, por eso te digo.

EDUARDO – ¿Me decís qué?

DAMIÁN – ¿Pero de qué estamos hablando?

EDUARDO – Ah, la del puerto vos decís; sí, está buena, no te lastima. (Daulte, 2007, 59).

Otro recurso que genera un efecto de ruptura es la simultaneidad del diálogo porque los personajes no logran comprender la totalidad de los enunciados. Antes de que Damián y Soledad hablen se aclara en una didascalia: “*A partir de aquí se superponen dos diálogos simultáneos.*” (Daulte, 2007, 60). Otra acotación interrumpe la conversación reiterando la superposición de enunciados: “*El diálogo que sigue entre Natalia y Eduardo es simultáneo al que acabamos de oír entre Damián y Soledad.*” (Daulte, 2007, 61).

Al terminar esta superposición hay otro pasaje de intercambios incoherentes producto de la alternancia o el desconocimiento del tema:

DAMIÁN – ¿Y por qué decís que tenés lastimada la boca?

SOLEDAD – Bueno, la lengua está adentro de la...

DAMIÁN – Sh. Callate. ¿Sabés qué? YO te voy a lastimar la boca. Para que no te confundas. Para que no te vuelvas a confundir. A patadas te voy a reventar la boca. Tarada. (*A Eduardo.*) Así que la del puerto está buena...

EDUARDO – Bueno, nosotros estamos acostumbrados. ¿No?

NATALIA – ¿Qué?

EDUARDO – Que debemos estar acostumbrados. A la del puerto. Debemos estar acostumbrados.

NATALIA – ¿Quiénes?

EDUARDO – Nosotros.

NATALIA – ¿De qué me hablás?

EDUARDO – De nosotros.

NATALIA – ¿Qué nosotros? ¿Qué tenés ahí en la boca vos?

DAMIÁN – La mordí.

SOLEDAD – Me mordió.

NATALIA – Voy a buscar flan. (Daulte, 2007, 61-62 [La mayúscula es del original]).

Cuando Lucrecia es liberada por los extraterrestres, logra dirigirse verbalmente a ellos (a diferencia de lo ocurrido hasta entonces):

HOMBRE – Mirala. Está bien.

MUJER – Era lo que esperábamos.

LUCRECIA – ¿Qué esperaban? ¿Quiénes son ustedes?

MUJER – ¿Qué dice?

HOMBRE – ¿Nos está hablando? (*A Lucrecia.*) ¿Nos estás hablando?

LUCRECIA – Sí. (Daulte, 2007, 63).

En un comienzo, el pasaje plantea la posibilidad de un entendimiento entre los tres personajes, efecto generado por la ambigüedad de las réplicas:

HOMBRE – Parece que nos entiende. Pareciera que nos entiende.

MUJER – ¿Cómo nos va a entender? (*A Lucrecia.*) ¿Nos entendés?

LUCRECIA – Sí. Les entiendo. Me están preguntando si les entiendo ¿no es cierto?

MUJER – ¿Ves? ¿Ves que no nos entiende? Llévala.

LUCRECIA – ¿Llevarme? ¿Adónde? (Daulte, 2007, 63).

Ruptura y recomposición dialógica

Lucrecia cambia su situación de enunciación cuando logra comprender el código del Hombre y la Mujer. Según lo que explica en la escena siguiente, ella entiende lo que dicen los extraterrestres porque tiene una predisposición natural para entender diferentes idiomas. Sin embargo, la ambigüedad se sostiene en el intercambio citado porque el lector desconoce si la pareja también modificó su situación. El efecto de desconcierto está basado en la falta de información del contexto, el mismo procedimiento que explicamos al comienzo del análisis. De todas formas, los extraterrestres siguen sin comprender la lengua del resto de los personajes. Por lo tanto el procedimiento continúa y el diálogo permanece comprometido.

En la tercera escena se devela la situación de enunciación de la pareja, su condición de extraterrestres. Hablan con los otros sobrevivientes de su especie mediante unos elementos que son “*un extraño sistema de comunicación.*” (Daulte, 2007, 63). Además de ‘ocultarle’ al lector su código con los enunciados en castellano, el autor cambia los nombres de los personajes en el paratexto, de HOMBRE a BULBASAUR, y de MUJER a VENUSAUR²⁰.

Pavis indica que la situación de enunciación se va construyendo a partir de diferentes elementos significantes, “a través de las relaciones y las interacciones de los distintos sistemas significantes, y por tanto de su enunciación (...)” (2007, 425). Bien avanzada la acción conocemos la verdadera naturaleza de los extraterrestres, sus intenciones y su forma de comunicarse, reproducida por uno de los personajes, Lucrecia, quien le informa al resto de los personajes que entiende a los extraterrestres porque tiene una gran facilidad para descifrar idiomas. Tomando notas de sus actitudes supo lo que decían ya que, según su teoría, habría dos lenguas: una

²⁰ En el apartado “El procedimiento” nos referimos al paratexto para designar todo otro texto que rodee al texto. Para el análisis de las obras dramáticas vamos a considerar lo que entiende Pavis por paratexto: “(...) el título, la lista de personajes, las acotaciones temporales y espaciales, las descripciones del decorado, las didascalias, pero también todo discurso de escolta, como, por ejemplo, la dedicatoria, el prefacio o la introducción.” (2007, 327).

para comprender lo que se habla y otra para hablar. Así se explica cómo ella puede entender su código, pero no hablarlo.

Lucrecia explica científicamente su método para conocer diferentes lenguas. Su ilustración parece fundamentada y realista, aunque el tono no deja de ser paródico: “(...) empecé a tomar notas y a encontrar vinculaciones y equivalencias entre sonidos, actitudes, gestos, ritmos, contra ritmos y estados de ánimo y pude empezar a decodificar un lenguaje que es bastante singular.” (Daulte, 2007, 66). De tal manera, Lucrecia escucha a Bulbasaur y a Venusaur y va descifrando lo que dicen. Al referirse a la palabra ‘noche’, Lucrecia anota con una tiza la letra ‘N’. Hace lo mismo con las palabras ‘música’, escribe ‘M’; ‘bebida’, ‘V’; ‘nosotros’, ‘N’; y ‘planeta’, ‘P’. Con esos términos deduce que los extraterrestres necesitan de ‘nosotros’ más ‘jugo’ esa ‘noche’ para poder llevarlo a su ‘planeta’.

Este pasaje resulta cómico porque Lucrecia descubre las intenciones de los extraterrestres, aunque la pareja se refería a otra cuestión. En realidad, Venusaur le recrimina a Bulbasaur haber tenido un romance con otro ser de su especie, Chárizard; y Bulbasaur le cuestiona a Venusaur su relación con Plantasaur.

Simultáneamente, mientras Lucrecia traduce, Damián evidencia el particular influjo que tiene la pareja sobre los personajes. Según Lucrecia, Bulbasaur y Venusaur hablan de música y él interpreta que se refieren a una canción, “Sabato e Domenica”, que utilizan para hipnotizarlos. Conocemos la música, que sólo Damián parece oír, a través de las didascalias. Se produce una situación de enunciación desdoblada porque el lector sabe de la canción mientras que el resto de los personajes no. Al mismo tiempo, Damián comienza a notar un cambio en sus enunciados:

DAMIÁN – (*Hacia el cuarto de Venusaur y Bulbasaur.*) ¡¿Y por qué no la terminan con esa mierda?! ¡Terminen con eso! (*A los otros.*) ¿No oyen? Ma veramente non sentite? (*A la puerta.*) Finitela con queda merda! Cosa mi sucede? Perche sto parlando cosí? Che mi avete fatto adesso? Perché parlo cosí?

SOLEDAD – ¿Así cómo? ¿Qué te pasa?

DAMIÁN – Cosi. Nun mi sentite?

Ruptura y recomposición dialógica

SOLEDDAD – Sí, ¿qué te pasa?

DAMIÁN – No sto parlando male?

SOLEDDAD – ¿Mal cómo? (Daulte, 2007, 71).

Aquí observamos un procedimiento similar al utilizado con los extraterrestres, en tanto que la nueva situación de enunciación de Damián – la diferencia de código– está velada para los otros protagonistas, razón por la cual el resto de los personajes no comprenden su preocupación. Sin embargo, en este caso debemos señalar tres diferencias con lo visto hasta el momento. En primer lugar, el diálogo con el resto de los personajes no se interrumpe por su nueva situación. Los intercambios se mantienen más fluidos y coherentes porque los otros personajes no perciben la alteración en el código. En segundo lugar, el cambio es percibido tanto por Damián como por el lector, que recibe el discurso del personaje en italiano. Y en tercer lugar, Daulte incluye notas al pie con la traducción de los enunciados de Damián²¹.

En la cuarta y última escena los extraterrestres envejecen a Eduardo²². El resto de los personajes decide matar a la pareja por los daños que causaron, excepto Lucrecia, que se interpone. Ella intenta convencerlos de que no hace falta lastimar a los alienígenas porque su misión fracasó, ya no experimentarán con cuerpos. Pero los humanos no dudan y deciden matarla también. Antes, Lucrecia plantea el problema de la comunicación:

²¹ Acerca de este tercer punto, Daulte juega con las competencias del espectador. Como el italiano es una lengua próxima al español respecto de su comprensión es probable que el espectador entienda el diálogo. Aunque, si no conoce la lengua, perderá parte del significado del intercambio porque no puede leer la traducción.

²² El envejecimiento de Eduardo tiene su explicación en el proceso creativo de la pieza. Sobre el final de los ensayos de *Gore* le impusieron a Daulte incluir un actor mayor de edad. Mediante la transformación del personaje en el texto, el dramaturgo resolvió el inconveniente poco tiempo antes del estreno. Esta situación nos remite a la importancia que tiene para Daulte el trabajo con los actores durante la concepción de sus textos: “(...) en múltiples oportunidades sus textos dramáticos se concibieron pensando en actores, tanto en sus potencialidades emocionales y en sus aportes, como en sus identidades y particularidades concretas (sexo, edad, etc.), en las características específicas del elenco que llevaría adelante el espectáculo.” (Heredia, 2009, 73). La misma idea está explicada por el autor (Dubatti, 2005).

LUCRECIA – ¡Pero, no! ¿Cómo me van a matar? ¿Pero qué...?

EDUARDO – (*A Damián, Soledad y Jessica.*) No sé. ¿Ella es algo importante? ¿Alguien la necesita?

SOLEDAD – Yo no.

JESSICA – Yo tampoco.

DAMIÁN – No. Nemmeno io.

LUCRECIA – ¡No! ¡Vayan! ¡Basta! ¿No me entienden cuando les hablo? (Daulte, 2007, 79).

Nos permitimos proponer algunas conclusiones respecto del quiebre del diálogo en *Gore*. Observamos en las sucesivas zonas de la obra que los indicios revelan de manera gradual la causa de la problematización del diálogo: al comienzo de la pieza, en el intercambio de los extraterrestres con Eduardo y Natalia, el diálogo carece de coherencia, y el lector conoce las causas de esa incomunicación una vez que la acción avanza. La causa de la interrupción del intercambio entre los humanos no queda del todo esclarecida, suponemos que se debe a los poderes de los alienígenas que influyen en la mente del resto de los personajes.

Daulte mantiene oculta la situación de enunciación para hacer funcionar su procedimiento, además de generar mayor intriga en la acción. Esta intención se alinea con las propuestas de los autores franceses de mediados del siglo XX (Beckett en particular, autor de referencia para Daulte) y posteriores (como Bernard-Marie Koltès). Remitimos a la reflexión de Uberfeld quien considera que estos dramaturgos tenían el propósito de dejar en la ignorancia a los espectadores:

Todo enunciado, aun el más simple y el más uniforme, supone una situación de enunciación o, más sencillamente, una situación de habla; a veces, el enigma planteado al espectador es justamente el de esta situación de habla: por ejemplo, Beckett o Koltès juegan a dejarnos en la ignorancia, muchas veces hasta el límite; ¿es ése el fin del mundo en *Final de partida*? Y, en *En la soledad de los campos de algodón* (Koltès), ¿es la

Ruptura y recomposición dialógica

situación de habla del *vendedor* la que falla? Vendedor, sí, pero ¿vendedor de qué? ¿De cocaína o de amor? Esta ignorancia ‘relativa’ pone al espectador en una posición de inquieto *voyeurismo*. (63 [La cursiva es del original]).

Creemos que los textos de Daulte producen un efecto similar, dejando al lector y a los personajes desconcertados por la falta de información. Sin embargo, el dramaturgo argentino no lleva al límite esta premisa dejando al receptor en una posición de *voyeur* como indica Ubersfeld. En *Gore* es evidente la progresiva resolución de la situación de enunciación, tanto que en la tercera escena de la obra se devela la identidad e intenciones de la pareja de extraterrestres.

El desenlace de la pieza es desalentador, pero dista de volverse un mensaje aleccionador sobre la incomunicación en la contemporaneidad. Más bien son las pasiones de los personajes los que los llevan a esa encrucijada. En la última escena, Venusaur y Bulbasaur comprenden que el defecto de su especie fue la falta de amor; y los humanos aprenden a valorar lo que tienen, cuestión reflejada en el envejecido Eduardo:

EDUARDO – ¿Tantos? Ay, no. Yo... ¿Tantos? Pienso que... Creo que... Yo creo que... Quiero decir que... Yo... ¿por qué no me di cuenta antes? ¿Por qué no me di cuenta de que...? Ahora es tarde... Ahora... Me doy cuenta... Me doy cuenta de todo y... No sé cómo explicarlo. No se apreciar... Me la pasé de acá para allá sin darme cuenta, sin apreciar... Y ahora es demasiado tarde. Yo creía que todo era una casualidad, que todo eran casualidades. Estar acá, hacer mis cosas, conocerte. Yo no sé si fue una buena relación, Jessica. No sé si te di lo que esperabas de mí, de... un hombre. Mirame, Jessica, soy yo... (Daulte, 2007, 77).

Este parlamento de Eduardo ejemplifica la parodia del diálogo realista porque se aproxima más a la exageración del discurso melodramático: “Así, es el propio lenguaje como vía comunicacional el que se expone

vaciado, en todo el esplendor de su esterilidad.” (Heredia, 2007, 27). Además, tanto Heredia (2007) como Pellettieri (2009) ven una parodia del género de ciencia ficción cuando Lucrecia explica su método para decodificar lenguajes o en la pelea de los extraterrestres por sus romances con otros seres.

Daulte utiliza otros recursos para romper el diálogo, además del procedimiento. Uno de ellos es la imprecisión del tema que genera incoherencia en los intercambios, principalmente en las conversaciones de los humanos. El otro es la superposición de parlamentos.

Debemos agregar que en *Gore* el quiebre del diálogo no es completo. La ruptura no se manifiesta en el desarrollo de toda la pieza ni en todos los planos. Los personajes y el lector logran acceder a una interpretación de los mensajes. A partir de que Lucrecia logra descifrar el código de los extraterrestres la situación de enunciación se devela y, como señala Ángel Manso (2010), el contexto se vuelve más comprensible para los personajes.

4.1 Dialogando con extraterrestres.

Con *Gore* Daulte incursiona en la ciencia ficción, género también presente en otras piezas de su producción²³. Más precisamente, y como dijimos, se vale del imaginario de la ciencia ficción para hacer verosímil su procedimiento y aprovecha uno de los tópicos tradicionales del género: los extraterrestres²⁴.

²³ Daulte (2009a) reconoce que varias de sus piezas pueden encuadrarse dentro de la ciencia ficción. Entre ellas menciona *Gore*, *El Vuelo del Dragón*, *4D Óptico*, *Automáticos* y *La Felicidad*. La presencia de robots permite vincular otras piezas con los films de ciencia ficción. Un ejemplo son los andróides de *Automáticos* que cobran vida y no se distinguen de los humanos, al igual que sucede con los replicantes de *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott. Siguiendo con esta temática, para Lozano: “La máquina es lo humano; el *cyborg* es la referencia de esa ficción del *sujeto*.” (2010b, 29 [La cursiva es del original]). Y en *La Felicidad*, continuación de *Automáticos*, Heredia ve una intertextualidad genérica con el cine de terror, de suspenso, melodramático, y las “ficciones científicas” (2010, 43).

²⁴ Daulte parece condensar en sus textos distintos tipos de imaginario a los fines de enriquecer su producción: “La ciencia ficción (...) no es más que un imaginario con el valor funcional que tiene todo imaginario (...) Los extraterrestres, los viajes en el

Ruptura y recomposición dialógica

Caracterizada por presentar una mirada crítica sobre los adelantos tecnológicos, la ciencia ficción se define, para Asimov, como “la rama de la literatura que trata sobre las respuestas humanas a los cambios en el nivel de la ciencia y la tecnología.” (18). Dos aspectos nos parecen relevantes: la noción de cambio (fundamental para Asimov) y la preocupación por lo humano, ya que es difícil leer el género sin toparse con juicios sobre las acciones del hombre y su lugar en la historia.

Esta lectura crítica sobre la realidad difícilmente se desprende de *Gore*. Daulte parece seguir los postulados de su generación al evitar una tesis. El dramaturgo no toma de la ciencia ficción un anticipo de lo que vendrá, sino que lo aprovecha para “jugar con los elementos que le permitieron contar una historia sobre el presente.” (Daulte, 2009^a, 49). Es decir que el escritor toma ciertos elementos del género para construir su dramaturgia, sin seguir estrictamente todos sus principios.

La definición de Rest sobre el género no se aparta demasiado de la descripción de Asimov: “(...) la ciencia ficción suele referir acontecimientos insólitos, pero trata de otorgarles verosimilitud con el curso de los hallazgos sorprendentes que se han producido en el campo científico durante los últimos tiempos.” (24). Los autores de ciencia ficción describen otras realidades tras analizar su momento histórico, lo que los lleva a proyectar, en determinados casos, una sociedad “perturbada por las acechanzas de factores imprevistos, desconocidos o amenazadores que están ligados a la atmósfera psicológica de un sorprendente adelanto de la ciencia y la técnica.” (Rest, 25).

La noción de cambio permite relacionar, según Asimov, a los extraterrestres con la ciencia²⁵. Conocer vida en otros planetas podría representar un avance, un progreso marcado por la interpretación de señales

tiempo, los superhéroes, son parte de nuestra realidad lo mismo que las guerras, las miserias contemporáneas pasadas y presentes, las especulaciones filosóficas o psicológicas.” (2009a, 55).

²⁵ La ciencia ficción no se restringe a exponer sólo adelantos tecnológicos sino que cuenta con un gran número de subtemas: “(...) este tipo de narración tiene su base de sustentación en la atmósfera que ha creado el avance tecnológico, con sus viajes espaciales, experimentos de computación, trasplantes de órganos humanos, procedimientos para el dominio psicológico de individuos o comunidades y para el ‘lavado de cerebros’,

fuera de la Tierra. Entre los diferentes tipos de alienígenas, Bulbasaur y Venusaur se relacionan con aquellos “seres inteligentes no humanos [que] se introducen en el mundo del hombre.” (Rest, 25).

4.2 Gore en diálogo con el cine.

Daulte aprovecha diferentes recursos del lenguaje cinematográfico para concebir su procedimiento e introducir giros argumentales inesperados que llevan a la desarticulación el diálogo en *Gore*, así como también en *Demóstenes Estomba* y *¿Estás ahí?* Nos parece importante señalar la asociación que el autor establece entre la ciencia ficción y ciertas obras emblemáticas del cine y la televisión, “títulos de la talla de *2001* o *Solaris* parecen enaltecer el género, lo que primero acude a nuestra mente son supuestos subproductos del más variado origen: *Volver al futuro*, *ET*, *V*, *Mi marciano favorito*, entre otros.” (Daulte, 2009a, 50).

Entre los elementos del género hemos señalado la presencia de los extraterrestres y también una trama intrigante con indicios develados paulatinamente. En el caso de *Gore*, la forma ágil en que se desarrolla la acción y el suspenso está relacionada con los procedimientos del cine y la televisión que le interesan a Daulte, quien se centra:

en ‘contar historias’, y en hacerlo de manera atractiva para el espectador de hoy, habituado a consumir la cultura visual de la sociedad de masas. Para esto combina el cuidado de la intriga y de las situaciones que plantea con procedimientos de escritura dramática que provienen de poéticas tradicionales (melodrama, policial, comedia, etc.) del cine y la televisión. (Gardey, 131).

El título de la obra coincide con el de un subgénero cinematográfico. Estos films tienen la característica de mostrar de manera explícita mutilaciones, sangre, asesinatos, escenas grotescas que por lo general no tienen cabida en la pantalla. Daulte parece invertir este supuesto porque,

a lo cual se suman variadas hipótesis sobre la naturaleza maleable del espacio y del tiempo o sobre distintos fenómenos astronómicos, meteorológicos y ecológicos.” (Rest, 24).

Ruptura y recomposición dialógica

según él, el teatro resulta más verdadero cuanto más esconde; lo eficaz es lo que no se ve. En la pieza observamos un trabajo con lo velado y lo manifiesto, áreas poco exploradas por el autor hasta ese momento. Citamos su opinión sobre *Gore*: “(...) me abrió un terreno virgen en mi trabajo referido al intento de generar un compromiso y un nivel de verdad que no pasaba por lo temático.” (Gerbiez, 102).

Las explicaciones de Daulte acerca de la elección del título y el vínculo con el *gore* nos resultan poco esclarecedoras y hasta contradictorias. Sin embargo, creemos que ese vínculo se fundamenta en un similar juego entre lo oculto y lo visible, que incide tanto en la ruptura como en la recomposición del intercambio verbal.

La obra no presenta en general escenas brutales, crueles ni crudas, lo que ejerce un desplazamiento con respecto al género cinematográfico. No es el dolor corporal lo que se muestra porque hay un corrimiento hacia el desgarramiento personal, emocional, un sufrimiento “por dentro.” (Heredia, 2007, 24). Los extraterrestres pierden la capacidad de amar y los humanos sienten un impulso desenfrenado por cometer un homicidio al concluir la pieza, único pasaje con una imagen descarnada²⁶. Lucrecia intenta evitar que el resto de los personajes mate a los extraterrestres, pero es víctima de los alienígenas cuando “*muere taladrada por la espalda.*” (Daulte, 2007, 79).

Esta terrible escena y la presencia de seres de otro planeta responden al efectismo del género *gore*. Pero la diferencia fundamental es que si la obra presenta imágenes violentas, éstas permanecen ocultas, otro ejemplo del desplazamiento en la obra. En la primera escena, Damián y Soledad discuten porque su televisor no funciona, lo que deriva en una agresión de él. La secuencia no se exterioriza porque transcurre en el interior de su cuarto:

DAMIÁN – (*Desde el cuarto.*) No me gusta estar solo.

²⁶ Dentro del teatro de la desintegración, Pellettieri destaca “su irónica y sutil tratamiento de las relaciones entre sus personajes, siempre tensionados entre lo sentimental-melodramático y el ‘deseo en estado puro’ que los lleva a su extremo, a cometer actos perversos o nobles, pero siempre terribles.” (2009; 13).

SOLEDAD – (*Desde el cuarto.*) Ya te escuché.

DAMIÁN – (*Desde el cuarto.*) Y esa música que... Eso no. Déjalo. Es mío. (*Golpe. Leve quejido de Soledad.*) No toques. (*Silencio.*) Ey, che. ¡Ey! (Daulte, 2007, 56).

Aunque quedan dudas sobre si existió o no un ataque, en la escena siguiente Soledad se queja de su boca lastimada. Esto irrita a Damián, que la trata con crueldad verbal:

DAMIÁN – Sh. Calláte. ¿Sabés qué? YO te voy a lastimar la boca. Para que no te confundas. Para que no te vuelvas a confundir. A patadas te voy a reventar la boca. Tarada. (*A Eduardo.*) Así que la del puerto está buena... (Daulte, 2007, 61-62 [La mayúscula es del original]).

También, cuando los extraterrestres llevan a Eduardo al cuarto de Jessica para extraerle su ‘jugo’, sólo se escuchan los alaridos de dolor de Eduardo, quien luego envejece.

Otro recurso que el dramaturgo toma del cine es una convención – consentida por el espectador– en la que los personajes se expresan en un código lingüístico que no es el propio, pero se comunican como si lo fuera. Daulte se refiere “a ese tipo de convención que uno ve en películas en que todos son alemanes, pero hablan en inglés y no obstante el espectador acepta la convención.” (Gerbiez, 101). La convención cinematográfica se observa cuando hay un diálogo entre personajes que hablan el mismo idioma –por ejemplo, alemanes hablando con alemanes en inglés–, pero queda más expuesta cuando no entienden otros códigos, por ejemplo, alemanes que no entienden ruso, cuando el total de los personajes se expresan en inglés.

Daulte aprovecha esta convención en favor de su procedimiento que oculta la causa de la incomunicación de los protagonistas. Los personajes de *Gore* dialogan en el mismo código, el castellano, que es el del lector. La convención cinematográfica se modifica o se adapta en la ficción teatral generando en *Gore* un desdoblamiento de la enunciación:

En teatro esto [la convención que uno ve en películas] no puede suceder y la idea de *Gore* fue llevar esa convención hasta sus últimas consecuencias: hablar en un idioma que no se conoce, aunque el espectador siempre escuche el castellano. (Gerbiez, 101).

El lector puede apelar a su conocimiento sobre el cine para saber si está frente a una convención de este tipo, sin embargo, la particularidad de *Gore* es que al comienzo de la pieza el receptor no puede advertir en absoluto que está en presencia de tal recurso. Luego, una vez que se aclara que los extraterrestres utilizan un código distinto al de los humanos, el receptor se familiariza con el recurso y podrá advertir sus efectos estéticos.

Que el receptor de la ficción esté familiarizado con los recursos del lenguaje fílmico está relacionado con sus competencias como espectadores de cine y televisión. De ello sacan provecho los autores de la generación de Daulte desde la década del noventa, como lo señalamos en el apartado dedicado a las filiaciones del dramaturgo:

Por lo demás, yo creo que la disposición de los espectadores no es moldeada solamente por el teatro que ven. Hay otros factores en acción. La televisión, el cine. Las series norteamericanas (...) El diálogo con el cine, con la literatura, incluso con la boba televisión no es sólo necesario, sino inevitable. Pero esto no implica una anulación de la especificidad del teatro; todo lo contrario. (Sprengelburd, 2010, 191)

5. “Lo necesitamos, Ramón”, el diálogo en *Desmóstenes Estomba*.

A diferencia de *Gore* y *¿Estás ahí?*, Daulte no describe el procedimiento utilizado en *Desmóstenes Estomba* en ningún artículo o epílogo. Sí lo conocemos a través de una didascalia muy desarrollada. Primero, reseñemos la acción.

En su casa, Leandro organiza una fiesta para Hugo, Marcelo, Jorge y Lorena. El alcohol y la música los alteran hasta que repentinamente Leandro, en estado de hipnosis, atiende un teléfono que nunca sonó. Cuelga y comienza a referirse a la muerte de alguien llamado Morel. El resto de los personajes se fastidia y le pide a Hugo que saque a Leandro del trance. Hugo consigue ayudarlo, pero luego cae desmayado. Inmediatamente, Jorge y Lorena llaman a una ambulancia para Hugo quien también está sugestionado. Ya en una clínica, les informan que Hugo se encuentra bien y que si vuelve a estar hipnotizado deben registrar todos sus dichos. Lorena resuelve cuidarlo en su casa, pese a la disconformidad de Jorge. Unos días después, ella prepara y anota en un papel una coreografía cuando Hugo nuevamente cae en trance. Al mismo tiempo, Leandro, quien vive con Marcelo, queda sugestionado. Jorge, Lorena y Marcelo hablan por teléfono para describirse lo que hacen Hugo y Leandro mientras están hipnotizados. Una vez que anotan y graban sus voces descubren que Leandro y Hugo dialogan durante el trance, pese a estar distantes en el espacio. El primero cree ser Ramón “Desmóstenes” Estomba; y Hugo, Juan Cruz Varela, ambos protagonistas de la historia de la ciudad de Bahía Blanca²⁷. Con esta información, la pareja organiza un plan para aliviarlos.

²⁷ Daulte describe en el prólogo a *Desmóstenes Estomba* cómo llegó a escribir y dirigir la pieza. El grupo de actores MUTS de la ciudad de Bahía Blanca convocó al dramaturgo para que asumiera la dirección de un texto escrito por Mario Ortiz sobre el fundador de la ciudad bonaerense. Daulte aceptó trabajar con el grupo, aunque pidió modificar la obra para imprimirle su propio estilo. En una nota de ese prólogo Daulte explica qué tomó del texto de Ortiz: “En términos estrictamente literales *Desmóstenes Estomba* toma únicamente un tramo de diálogo de una de las escenas de la obra original de Mario Ortiz (pieza hasta hoy sin título), aquel que en las escenas 4 y 5 se desarrolla entre los personajes de LEANDRO/ESTOMBA y HUGO/VARELA a través de un complicadísimo procedimiento telefónico.” (Daulte, 2003, 20).

Lorena hipnotiza a Marcelo para que crea ser Narciso Parchape, un amigo en común de Estomba y Varela, para que así pueda entregarle una carta a Hugo informándole que Morel no murió. Cuando Leandro lee el mensaje piensa que es falso y el plan se desmorona. Lorena y Jorge desisten, pero en ese mismo papel, Lorena había escrito su coreografía. Al leerla, Leandro interpreta que su amigo efectivamente está muerto. Esto cura definitivamente a Hugo y Leandro. Tiempo después, todos los personajes comentan otros casos de personas hipnotizadas que podrían recibir su ayuda.

La impresión que tiene el lector al comienzo de la primera escena es la de un mundo conocido. Se intenta reflejar la realidad tal cual es. Las acciones se complementan con el espacio naturalista, preferencia reconocida por Daulte (Dubatti, 2005) y corroborada por Heredia (2009)²⁸. Los personajes son prototipos de una joven clase media, hay diversas referencias a un espacio real, Bahía Blanca:

LORENA.— Hay que pagar la cuota que falta y hacer autorizar esto. (*Le da el papel a JORGE.*) ¿Dónde queda eso?

LEANDRO.— ¿Esa no está en Viamonte?

MARCELO.— No. En la calle Patricios, creo.

MARCELO.— Sí, al lado del Ferroviario. (Daulte, 2003, 36).

Pero desde el inicio, el diálogo entre los personajes se ve afectado por la música y la bebida según leemos en la didascalia introductoria: “*Están algo entonados por el alcohol. Conversan entre ellos pero apenas oímos lo que dicen dado el alto volumen de la música.*” (Daulte, 2003, 23). A partir de esta situación de enunciación, se le oculta al lector la totalidad del contenido del diálogo: “*Marcelo le dice a Lorena algo inaudible.*” (Daulte, 2003, 23). El mismo recurso lo señalamos en *Gore* aunque el efecto en cada pieza es distinto. En aquella

²⁸ En muchas de sus obras, Daulte sitúa la acción en ambientes fácilmente reconocibles. En *Criminal*, la acción transcurre en dos consultorios de psicoanálisis. En *Casino*, en un bar. En *Geometría*, en el lobby de un hotel. En *Bésame mucho* y *Óbito*, en una oficina. En *Nunca estuviste tan adorable*, en un departamento. En *4D Óptico*, en un laboratorio. En *Automáticos*, *La felicidad* y *Cómo es posible que te quiera tanto*, en una casa. En *Capercúta*, en una casa y en un sanatorio. Finalmente, en *Proyecto Vestuarios*, en el vestuario de un club de barrio.

Ruptura y recomposición dialógica

obra interpretamos que la intención es provocar desconcierto o intriga. En *Desmóstenes Estomba*, Daulte nos presenta una imagen cotidiana, una fiesta de adultos-jóvenes ciertamente irresponsables, y podemos imaginar que el impacto espectacular de la escena es aturdir al espectador o hacerlo experimentar cierta participación en la celebración.

Una particularidad de este pasaje es que hay una abierta y explícita voluntad de retomar el diálogo que se encuentra afectado por el ruido, entendido como una interferencia del intercambio verbal. Marcelo y Lorena intentan hablar, pero el contexto los confunde. Ella no comprende y le pregunta qué dijo:

LORENA (*A Marcelo, riendo.*)— Pará, ¿qué le voy a decir a Jorge?

JORGE. — ¿Qué secretean ustedes dos? (Daulte, 2003, 23).

Luego, debido a la situación de enunciación, los personajes confunden el tema de conversación, generando una incoherencia en el diálogo:

HUGO.— ¿Y tu abuelo lo arregló así?

LEANDRO.— (*Que no oye por la música.*) ¿Qué?

HUGO.— ¡Si tu abuelo lo arregló!

LEANDRO.— ¿El abuelo? Lo que tenía era que chupaba mucho. Y no sabes cómo bailaba. (Daulte, 2003, 23).

Vemos que los personajes intentan mantener el intercambio, pero el contexto lo impide. La situación incide de manera múltiple: en el intercambio de los personajes, en la comprensión que tienen los protagonistas de los enunciados y en la cantidad de información que recibe el lector.

Al promediar la primera escena, advertimos dos cambios a partir del diálogo telefónico de Leandro. El primero se produce en el paratexto, particularmente en las acotaciones escénicas donde el personaje ya no se denomina LEANDRO sino LEANDRO / ESTOMBA:

LEANDRO / ESTOMBA.— ¿Hola?... ¿Cómo?... ¿Ah, sí?... Sí. Ajá... Bueno. Sí, entiendo. (*Echa una mirada al lugar.*) Sí, los veo... Sí, es cierto... No. No sé... Bien. (*Cuelga. Permanece un instante en silencio ante la mirada azorada de los demás.*) (Daulte, 2003, 25-26).

Relacionamos esta modificación del nombre del protagonista con la de los extraterrestres en *Gore*. Aunque en aquella obra el HOMBRE pasa a ser BULBASAUR cuando menciona su verdadera identidad, en *Desmóstenes Estomba* el cambio se produce cuando Leandro está hipnotizado, alteración que sólo el lector percibe. En el caso de *Gore* hay una identidad velada, mientras que en *Desmóstenes Estomba* la identidad se encuentra desdoblada.

La actitud particular del personaje tanto como su situación de enunciación plantean la incertidumbre de si Leandro / Estomba habló por teléfono con alguien o si se trata de un monólogo. Su falta de interpelación al resto de los protagonistas y la impresión de que su discurso se lo dirige a sí mismo acentúan la posibilidad de que se trate de un monólogo que rompe de manera abrupta el diálogo que mantenía hasta ese momento.

La segunda novedad en el discurso de Leandro son las comillas que encierran el diálogo:

LEANDRO / ESTOMBA (*Desde el piso, mirando un punto fijo en el vacío.*)— “Ya sé. Ya sé. No tienen nada que explicarme, me lo acaban de decir. Lo mataron por tarado.”

JORGE (*Divertido, a Hugo.*)— ¿A quién mataron? (Daulte, 2003, 26).

El uso que Daulte hace de las comillas es por demás singular. En la conversación que Leandro / Estomba tiene por teléfono las comillas no encierran el enunciado, pero sí las encontramos en el intercambio citado. Creemos que el dramaturgo juega con el hecho de que los discursos de Leandro / Estomba son una reproducción de enunciados ajenos, even-

Ruptura y recomposición dialógica

tualmente atribuibles a referentes históricos. Pero además hay que considerar que Daulte, para elaborar su obra, se basó en el texto de Mario Ortiz (Ver nota 27). Por lo tanto, otra hipótesis es que las comillas podrían ser citas de aquel texto.

Estas variaciones deben leerse como una transformación en el personaje y un indicio para el intérprete que debe hacer una modificación en sus acciones, como la inflexión de la voz o gesticular de otro modo. Asimismo, estas marcas textuales le indican al lector que Leandro ha caído en trance y que su personalidad se ha desdoblado.

La situación de enunciación puede ser esclarecida a través de la actitud de los personajes, según Pavis. Los componentes de la situación surgen de distintas fuentes, tantas como los recursos teatrales que sean presentados:

La enunciación también queda clarificada por la *actitud* de los locutores frente a sus enunciados. Estas *actitudes* (...) no se limitan a la enunciación gestual de los actores; la escenografía, la dicción, el juego de luces también hablan de la relación entre el decir y el enunciado. (Pavis, 2007, 424 [La cursiva es del original]).

El comportamiento y las réplicas inusuales de Leandro / Estomba evidencian su estado sugestivo. Las acciones señaladas en las didascalias complejizan el discurso, o por lo menos distan de volverlo más comprensible: “*Se comporta como si los demás no estuviesen allí y en cambio hubiera otros seres, invisibles para el resto.*” (Daulte, 2003, 26).

Luego del confuso episodio con el teléfono, Leandro / Estomba parece dirigirse al resto de los personajes:

LEANDRO / ESTOMBA.— “Yo ya le había dicho que no se confíe. ¡Dios mío, que hombre tarado! Cómo pudo haber hecho eso. Ni que fuera un adolescente que no supiera nada.”

JORGE.— ¿Qué dice?

MARCELO.— No se entiende nada. (Daulte, 2003, 26).

Aunque el enunciado de Leandro / Estomba se entiende, a diferencia de lo que indica Marcelo, no es compatible con el tema de los otros enunciados. Hugo libera a Leandro del trance al final de la primera escena:

HUGO.— Ayúdenme a sentarlo. (MARCELO y JORGE ayudan a LEANDRO a que se siente. HUGO se acerca a él y se coloca frente a su mirada perdida.) Leandro... Leandro... Mirame. (LEANDRO orienta su mirada hacia HUGO.) Ahora yo voy a contar hasta tres. Cuando lo haga, te vas a despertar y no te vas a acodar de nada. (Breve silencio.) Uno... Dos... Tres. *Alea jacta est.* (Hace palmas. LEANDRO recupera su lucidez. Sonríe. Descubre que está sin ropa.)

LEANDRO.— Che, ¿qué hicieron? ¿Y mi ropa? (Nota que todos lo miran.) ¿Qué miran? ¿Qué pasó con la música? (Daulte, 2003, 28).

El personaje durante la hipnosis sólo puede comunicar referentes que pertenecen al contexto de Ramón Estomba de la antigua ciudad de Bahía Blanca. Daulte juega con referentes de un tiempo dramático diferente, que es histórico, pero forma parte de una elaboración ficcional. Los enunciados de Leandro / Estomba tienen coherencia en esa situación de enunciación, pero carecen de lógica en el contexto en el que se sitúa el resto de los personajes.

El diálogo de Leandro / Estomba no puede ser comprendido ni continuado si los otros protagonistas desconocen su situación de enunciación. La dificultad de unificar el sentido del diálogo se agrava debido a la falta de unidad, primera condición para que un mensaje pueda ser transmitido y comprendido. La alusión que hace sobre el muerto y su falta de juicio pertenecen a un contexto todavía no reconocible por sus interlocutores:

Ruptura y recomposición dialógica

Es obvio que la gran mayoría de los actos de enunciación (quizá todos) son imposibles de interpretar si sólo se conoce el enunciado empleado y se ignoran las circunstancias de la situación: los motivos y los efectos de la enunciación se perderán, pero sobre todo (...) será imposible describir correctamente el valor intrínseco de la enunciación, inclusive las informaciones transmitidas. (Ducrot y Todorov, 2011, 375).

En esta primera escena, la causa de la ruptura del diálogo se debe a las diferencias en la situación de enunciación. En la segunda escena, Leandro ya está recuperado y Hugo cae en trance presentando los mismos efectos de desdoblamiento. Sus enunciados se refieren a su situación de enunciación particular, imposibilitando que haya un intercambio con el resto de los personajes. Las marcas paratextuales se repiten. El nombre de Hugo pasa a ser HUGO / VARELA y sus enunciados están entrecorridos. Al describir su estado, Lorena señala la incoherencia en su discurso:

LORENA.— Y ahora está delirando. Dice cosas incoherentes y tiene la mirada perdida (...) (Daulte, 2003, 29).

Por otro lado, apenas el personaje entra en trance y habla, lo hace en un tono tan bajo que no es escuchado por el resto: “*Todos acercan su oído a los labios de Hugo que susurra.*” (Daulte, 2003, 31). Sumado a la situación de enunciación y diferencia en el tema, el ruido compromete más el diálogo:

HUGO / VARELA (*Muy bajo, casi inaudible.*)— “Lo necesitamos, Ramón.”

TODOS.— ¿Qué dice?

LORENA.— ¿“Amor”? Amor, amor...

HUGO / VARELA.— “Lo necesitamos, Ramón...”

LORENA (*Intenta deducir.*)— “Lo necesitamos.” Está como recitando algo. ¿Es una poesía?

MARCELO.— No, está preguntando por alguien.

JORGE.— ¿“Corazón”?

LEANDRO.— Paren, si hablamos todos no se entiende.
(Daulte, 2003, 31-32).

El pasaje nos remite al comienzo de la obra donde la imposibilidad de escuchar —allí, debido al ruido; en este pasaje de la segunda escena, debido al bajo volumen bajo de la voz— vuelve el diálogo incoherente. Además, según la indicación de Leandro, hay una superposición de los enunciados, lo que produce una mayor interferencia.

La cuarta escena transcurre en la casa de Jorge y Lorena; allí lo cuidan a Hugo. Daulte explica en una didascalia su procedimiento cuando Lorena y Jorge hablan por teléfono con Marcelo, que vive con Leandro. En ese momento, Hugo y Leandro caen en trance. Marcelo, Jorge y Lorena se comentan, escriben y graban lo que dicen los hipnotizados:

*se supone que el trance que sufre Hugo se produce en simultáneo con un trance que sufre Leandro en casa de Marcelo. Ambos trances están conectados pues justamente se trata de **diálogos** que se establecen entre ellos. Como no están en el mismo lugar el **procedimiento** para que el diálogo se produzca es complejo. Lorena dice por teléfono a Marcelo el texto emitido por Hugo (en este caso, “lo necesitamos, Coronel”). Marcelo por su parte le transmite a Lorena la respuesta de Leandro a ese texto, respuesta que Lorena repite en voz alta para que Hugo la oiga. Éste replica ante esa respuesta, Lorena repite la réplica al teléfono para que Marcelo se la transmita a Leandro, y así. (Daulte, 2003, 43 [El subrayado es nuestro]).*

El procedimiento se puede ilustrar con el siguiente pasaje:

HUGO / VARELA.— Lo necesitamos, Coronel.

LORENA (*Al teléfono, bajo.*)— “Lo necesitamos Coronel.”
(...) (*Alto, a Hugo.*) “¿Qué quiere? ¿Quién es usted?”

HUGO / VARELA.— Uno de sus amigos, Juan Cruz Varela.

LORENA (*Al teléfono, bajo.*)— “Uno de sus amigos Juan Cruz Varela.” (*Breve silencio. Alto, a Hugo.*) “Buenos días, Doctor, discúlpeme la falta de comodidades, pero bueno, estas

Ruptura y recomposición dialógica

son las circunstancias.”

HUGO / VARELA.— No hay problema, entiendo.

LORENA.— (*Al teléfono, bajo y rápido.*) “No hay problema entiendo.”

HUGO / VARELA.— Me da gusto conocerlo personalmente.

LORENA (*Al teléfono, bajo y rápido.*)— “Me da gusto conocerlo personalmente.”

HUGO / VARELA.— Me habían hablado mucho de usted.

LORENA.— (*Al teléfono, bajo y rápido.*) “Me habían hablado mucho de usted.” (*Breve silencio. Alto, a Hugo.*) “Varela, Varela...yo alguna vez leí un diario y poemas que usted editaba, antes de irme para el sur.” (Daulte, 2003, 44).

Parte de la situación de enunciación, velada durante las primeras tres escenas, es esclarecida. El estado en el que caen Leandro y Hugo parecía posicionarlos en contextos diferentes. Sin embargo, Jorge, Lorena y Marcelo descubren en la cuarta escena que la hipnosis de ambos no sólo sucede al mismo tiempo, sino que comparten un mismo escenario (creen ser personajes históricos de la ciudad de Bahía Blanca, según se revela más específicamente recién en la sexta escena). Esta coincidencia de contextos explica que ellos puedan dialogar sobre el mismo referente mientras se encuentran en trance. Daulte lleva al extremo la posibilidad de que dos personajes dialoguen cara a cara o distanciados, mediante un recurso tecnológico.

Las réplicas entre Hugo / Varela y Leandro / Estomba respetan la estructura del diálogo dramático, es decir, una alternancia de argumentos²⁹. Se mantiene un tema en común y comparten la situación de enun-

²⁹ “El diálogo puede presentarse como una secuencia de argumentos alternativos o de enunciados que pretenden dar una información referencial (diálogo informativo, objetivo) dirigida recíprocamente a los interlocutores, o bien dirigida a ese ‘actante envolvente’ que convencionalmente no existe, y que puede ser el espectador del drama o el

ciación, claramente distinta de la del resto de los personajes. De esta manera se recompone el diálogo entre Leandro / Estomba y Hugo / Varela, y Daulte concreta la restauración de la comunicación de una manera particular, original, con ambos personajes en diferentes espacios. Al darle a los diálogos un contexto definido se respeta la ley de informatividad y, de esta manera, tanto los personajes como el lector esclarecen lo acontecido hasta el momento.

Es a partir del procedimiento que podemos entender el intercambio comunicativo y el diálogo cobra unidad. Frente a una situación de enunciación incierta y compleja, el procedimiento le da coherencia a las réplicas de los dos personajes desdoblados.

La obra plantea un interrogante difícil de resolver. En la primera escena, Leandro, ya en trance, tiene un interlocutor, pero en ese pasaje Hugo no está hipnotizado. Esto deja la incógnita acerca de quién es ese interlocutor. También podemos interpretar que Leandro enuncia un monólogo próximo a la locura. Hacemos el mismo planteo respecto de la segunda escena, cuando sólo Hugo se encuentra sugestionado. En ambas escenas se establece una ruptura del diálogo por la extensión de esos parlamentos y por la ausencia de un interlocutor.

Así como Daulte recurría a la comicidad en *Gore* cuando los personajes reproducían el código de los extraterrestres, en *Demóstenes Estomba* es irónico que si al comienzo de la obra el diálogo producido por la hipnosis se presentaba como incoherente, en la cuarta escena resulta el medio para resolver la situación de enunciación de Leandro y Hugo. A través del diálogo entre Hugo / Varela y Leandro / Estomba, los personajes no sugestionados habían comprendido que durante la hipnosis intercambian el mismo tema, la misma información, y por lo tanto inducen ese efecto para resolver el conflicto.

En la sexta escena los dos personajes desdoblados se encuentran en el mismo espacio de la sala de Jorge y Lorena. Ambos están en un hospicio

lector no explícito del relato o del poema. Pero igualmente el diálogo puede presentarse como una secuencia de argumentos coincidentes que corroboran una misma idea defendida dogmáticamente, por más que sea a través de un discurso dialogado.” (Bobes Naves, 1992, 164).

Ruptura y recomposición dialógica

y comparten sus apreciaciones sobre el lugar. Indican referentes inexistentes, como se aprecia en una didascalía: “*Dialogan señalando características de un edificio que sólo ellos ven.*” (Daulte, 2003, 53).

LEANDRO / ESTOMBA (*Señalando en dirección a una pared.*)— Lo que me llama la atención de estas ventanas es que no tienen el sistema de seguridad que tienen aquellas otras. (*Señala hacia otro lugar.*) Seguro que ahí están los internos más peligrosos. A ver, sígame por aquí. Cuidado. Los internos orinan en cualquier parte. (HUGO *lo sigue esquivando supuestos charcos de orina que LEANDRO le va señalando.*)

HUGO / VARELA.— ¿Sabe lo que me llama la atención, Estomba? El sistema de obturación de luz que hay en esta parte. Y esas columnas. Esto sin duda en otras épocas debió de haber sido un monasterio ¿no cree? (Daulte, 2003, 54).

Cuando Marcelo es hipnotizado para entregarle una carta a Leandro / Estomba, su desdoblamiento es marcado en el paratexto. El conjuro funciona porque logran dialogar y, también ellos, comparten el mismo contexto:

MARCELO / PARCHAPE.— ¿Cómo estás Ramón?

LEANDRO / ESTOMBA (*A Hugo.*)— Mire Varela. Le quiero presentar a un amigo. Narciso Parchape, un compañero de la campaña.

HUGO / VARELA.— Juan Cruz Varela. Abogado. (*Marcelo y Hugo se estrechan la mano.*) (Daulte, 2003, 69).

Como Marcelo / Parchape se equivoca repetidas veces al entregar la carta, Lorena entiende que aplaudiendo logra cambiar la acción del personaje:

MARCELO / PARCHAPE.— Tengo una carta. (*Mete su mano en el bolsillo derecho y saca un papel.*)

LORENA (*Advirtiendo que MARCELO se ha equivocado de bolsillo.*)— No, el izquierdo era. (*Vuelve a batir palmas.*)

MARCELO *vuelve a introducir su mano en el bolsillo derecho y saca otro papel.*) ¡No! (Daulte, 2003, 70).

Cuando Leandro / Estomba piensa que la carta es falsa Lorena aplaude sin querer y Marcelo / Parchape vuelve a darles la carta, algo que ‘traba’ el intercambio de los personajes, complejizando el procedimiento:

MARCELO / PARCHAPE (*Reaccionando automáticamente al aplauso*).— Tengo una carta.

LEANDRO / ESTOMBA.— ¿Cómo?

MARCELO / PARCHAPE.— ¿Qué?

LEANDRO / ESTOMBA.— ¿Cómo?

MARCELO / PARCHAPE.— ¿Qué? (Daulte, 2003, 72).

Este nuevo desdoblamiento de la personalidad lleva las circunstancias al extremo, rasgo propio de la dramaturgia de Daulte:

Me interesa, eso sí, la saturación de las situaciones. Creo que es lo más atractivo para ver en teatro. Los personajes alienados emocionalmente constituyen, a mi modo de ver, el elemento más espectacular del texto. Creo que el espectador es fundamentalmente un voyeur. Y despertar su morbo es una de las cosas que más me divierte. (Rada, 77).

Lo particular del trance es su manifestación verbal, que se observa en la séptima y última escena cuando Leandro le cuenta al resto otros casos de personas hipnotizadas, lo que disminuye el tono fantástico de la obra:

LEANDRO.— Un tipo en San Juan. Se levanta la mañana y le dice a la madre “Paula, Paula”. Se creía que era Sarmiento (...) Un grupo de amigos. Estaban haciendo un asado. Aparece el pibe del delivery con helado y los agarra haciendo el juramento de la Primer Junta. (Daulte, 2003, 80).

A diferencia de *Gore* —y de *¿Estás ahí?* como veremos más adelante—, *Demóstenes Estomba* presenta una estructura lineal y numerosos elementos

Ruptura y recomposición dialógica

propios del realismo. La historia se inicia con una introducción, donde se presenta el conflicto (la sugestión hipnótica), luego éste se profundiza hasta la exageración, para llegar a su resolución con la cura de los protagonistas.

En este marco, podríamos agregar que las causas de la ruptura del diálogo son de orden natural, lo que aporta al tono realista de la obra. El intercambio verbal está comprometido por el ruido (la fuerte música), porque no se escucha lo que alguien dice, por la superposición de las réplicas, por el estado sugestivo, por los supuestos monólogos y el procedimiento. Sin embargo, lo que aparta a la pieza de lo estrictamente realista es que Daulte lleve al extremo la particular situación de enunciación que involucra a tres personajes sugestionados. Nos remitimos a la definición de Veltrusky, quien prefiere hablar de situación extralingüística y caracteriza el término mediante el entorno material, el personaje y su psicología:

Esta comprende no sólo la situación material, es decir, el conjunto de cosas que rodean a los hablantes, sino también a los mismos hablantes, su forma de pensar, intenciones, conocimientos pertinentes al diálogo, sus relaciones mutuas, las tensiones entre ellos, etc.; en resumen, lo que podríamos llamar la situación psicológica. (17).

Es la diferencia psíquica lo que distancia y, sin embargo, permite relacionar verbalmente a los personajes. Como ya señalamos, en este caso los protagonistas no necesitan de un mismo espacio para poder dialogar, tan sólo de un mismo estado mental. Así, Daulte parece indicar que, para que haya una comunicación coherente, basta con participar de la misma situación de enunciación.

En las dos primeras escenas, mientras Leandro o Hugo se encuentran en trance, su discurso tiene las características de un monólogo ya que no interpelan a otros. Conforme avanza la acción y son más los hipnotizados, estos monólogos se convierten en diálogos. A través del citado procedimiento, los personajes no sugestionados vinculan los enunciados aislados. De esta manera cobra coherencia el diálogo, aunque entre los

personajes sanos y los sugestionados no puedan concretar un intercambio verbal.

En *Demóstenes Estomba* la norma que se rompe es la del diálogo como instancia de confluencia temática, espacial y de situaciones de enunciación. Se entabla un vínculo verbal entre los hipnotizados. Pero también sorprende cuando se expande esta conexión al inducirse a la hipnosis a un tercer personaje. Sobre el final de la pieza se aprovecha el procedimiento para curar a todos los que estén sugestionados. Así, la hipnosis deja de afectarlos de manera azarosa, desestabilizando el diálogo, y pasa a ser la herramienta que les permite resolver el conflicto y volver a re-unir el diálogo entre todos los personajes cuando convierten a la hipnosis en tema.

Finalmente, es significativo que los personajes intentan por diferentes medios restablecer el intercambio verbal. El conflicto es haber perdido el vínculo de la palabra, y por esto la resolución es la recomposición del diálogo.

5.1 Diálogos hipnóticos

En el apartado anterior señalamos que al inicio de *Demóstenes Estomba* se presenta un mundo con características realistas, pero que se ve alterado a medida que los distintos personajes son sugestionados. La hipnosis es una práctica posible, no exclusiva de un ámbito sobrenatural. Sin embargo, creemos que hay elementos que relacionan la obra con la literatura fantástica, en primer lugar, el tema del doble.

Todorov (1982) propone tres condiciones que definen el género fantástico: primero, en un mundo de características realistas ocurre un evento difícil de explicar, y el lector vacila entre una explicación racional o una sobrenatural de ese acontecimiento:

El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se

Ruptura y recomposición dialógica

produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. (34).

En segundo lugar, esta vacilación debe ser compartida por el personaje y el lector. Por último, se excluye la posibilidad de tanto la lectura alegórica como la poética.

Los personajes de *Demóstenes Estomba* son jóvenes comunes, irresponsables (Lorena se olvida de pagar su obra social, está en crisis su relación con Jorge), oriundos de Bahía Blanca (ciudad a la que se hace alusión mediante el nombre de calles y edificios). En ese mundo conocido ocurre un evento sobrenatural: tres personajes bajo un estado de sugestión dialogan a la distancia.

Según los parámetros de Todorov, para que un texto literario pertenezca al fantástico puro debe mantener irresuelta la incertidumbre del lector. Si lo percibido procede de la realidad, estamos en presencia de lo extraño. Los hechos no son sobrenaturales —las leyes de la realidad permanecen inalteradas y permiten explicarlas, por más horribles o increíbles que parezcan—. Todorov explica:

En las obras pertenecientes a ese género, se relatan acontecimientos que pueden explicarse peritamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esta razón, provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar. (59).

En el caso de que lo percibido no proceda de la realidad, estamos en presencia de lo maravilloso. Si el lector “decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso.” (Todorov, 53).

En relación a estas categorías, creemos que *Demóstenes Estomba* se inscribe en la de lo extraño. Hay una explicación racional al inusitado comportamiento de los personajes, la hipnosis, aunque sea imposible determinar absolutamente cómo pueden dialogar Leandro, Hugo y Marcelo

cuando están sugestionados. Aunque no haya un efecto terrorífico, la acción resulta desconcertante porque cada vez son más los personajes hipnotizados. Además, la vacilación de los personajes y el lector entre una explicación racional o sobrenatural sólo ocurre al comienzo de la primera escena porque antes de que finalice la misma, se explica que el estado de alteración de Leandro se debe a la hipnosis.

El desdoblamiento de la personalidad es uno de los temas que Todorov reúne bajo la problemática del yo. El teórico sugiere que el denominador común de la metamorfosis y el pandeterminismo es la disolución del límite entre la materia y el espíritu, uno de los principios de lo fantástico. Al borrarse esta frontera, se habilita la posibilidad del desdoblamiento del yo: “La multiplicación de la personalidad, tomada al pie de la letra, es una consecuencia inmediata del paso posible entre materia y espíritu: uno es varias personas mentalmente, y llega a ser varias personas físicamente.” (Todorov, 138).

La particularidad en *Demóstenes Estomba* es que, además de desdoblarse la personalidad de tres personajes, se multiplican las situaciones de comunicación. A partir de lo visto en el análisis de la obra, mediante la multiplicación se establece la re-unión del intercambio verbal a la vez que se alcanza la resolución del conflicto (los personajes abandonan el trance).

Todorov asocia la ruptura del límite entre la materia y el espíritu con la concepción que en el siglo XIX se tenía de la locura. El psicótico “confundiría lo percibido con lo imaginario” (Todorov, 37). Nos referimos a esta observación de Todorov porque Ramón Estomba sufrió deterioros mentales al final de su vida, un trastorno que lo llevó a cambiarse de nombre y a internarse en un hospicio³⁰. En la obra de Daulte, el autor aludiría entonces a dos desdoblamientos, ambos con una explicación lógica: la locura que sufría la persona Ramón Estomba y la disociación del personaje a causa de la hipnosis.

³⁰ Daulte explica en la introducción del libro que la locura de Estomba fue lo que lo motivó a escribir la pieza. (Daulte, 2003, 9).

5.2 Demóstenes Estomba en diálogo con el cine.

Establecer las influencias cinematográficas en *Demóstenes Estomba* resulta dificultoso debido a la falta de estudios críticos acerca de la obra, sumado a la diversidad de películas que abordan la temática de la sugestión hipnótica. Entre estos films estrenados previamente a la pieza se encuentra *Zelig* (1983) de Woody Allen, *Ecos mortales* (*Stir of Echoes*, 1999) de David Koepp, *Amor ciego* (*Shallow Hal*, 2001) de Peter y Bobby Farrelly, *La maldición del escorpión de jade* (*The curse of the jade scorpion*, 2001) de Woody Allen, y *Zoolander* (2001) de Ben Stiller.

Entre estas películas que presentan el tema de la hipnosis, sólo podemos relacionar *La maldición del escorpión de jade* con el uso del diálogo en *Demóstenes Estomba*. En este film, un investigador de seguros se ve desafiado cuando su empresa contrata a una experta en eficiencia. Rivalizan, hasta que una noche asisten a un espectáculo de hipnotismo. Durante la presentación ambos colaboran con el ilusionista que los sugestiona y les hace creer que están enamorados. Si bien no podemos asegurar que Daulte se basó en esta película, el procedimiento es similar: unos personajes sugestionados pueden dialogar entre ellos porque comparten una misma situación de enunciación. Y mientras se encuentran hipnotizados no responden a las interpelaciones de otros. Sin embargo, en *Demóstenes Estomba* los personajes hipnotizados dialogan desde espacios distintos, y esto nos enfrenta a una circunstancia más compleja que la planteada en *La maldición del escorpión de jade*.

6. “*Estoy acá, Fran. ¿Por qué no me oís?*”, el diálogo en *¿Estás ahí?*

Ya no había nadie en el mundo de los vivos que los atrajera a todos con la fuerza del cariño. Ya no había posibilidades de citarse en un punto del universo. Ya no había esperanzas. Allí, entre los cirios en llama, debían de estar las almas de su mujer y de sus hijas. Les dijo “¡Adiós!” sabiendo que no podían oírlo, salió al patio y voló noche arriba.

Enrique Anderson Imbert, “El fantasma”.

¿Estás ahí? tuvo dos etapas en su creación. A comienzos del año 2002, Daulte, Spregelburd y Alejandro Tantanian recibieron la propuesta de escribir cada uno un monólogo para el Festival de Teatro Latino en Londres, dándole la oportunidad al autor de “la indagación sobre un procedimiento dramático en particular: el soliloquio.” (Daulte, 2004a, 67).

Para articular el monólogo, Daulte se apoyó en el título que había escogido porque al ser una pregunta implicaba la presencia de un interlocutor, un receptor cuya existencia estuviera en duda. Esta incertidumbre le permite al autor justificar el monólogo:

Me parecía que el hecho de monologar podía resultar un acto justificado/obligado para un personaje que no termina de estar seguro si el destinatario/a de sus palabras está o no presente en el momento de su exposición. (Daulte, 2004a, 63).

El procedimiento consistió en evitar que el discurso de ese personaje se pareciera a un monólogo. Para esto ‘rodeó’ al protagonista de varios personajes que se encuentran fuera de la escena con los él que pudiera hablar. Su idea era “generar tal nivel de complejidad argumental a través

de hechos vivos que obligasen al espectador a olvidar el hecho de que hay un solo actor en escena.” (Daulte, 2004a, 68). Entonces, la primera versión fue una obra con seis personajes y un único actor³¹.

Frente a la posibilidad de realizar el espectáculo en Buenos Aires, el dramaturgo entendió que debía desarrollar los personajes que acompañaban al protagonista del monólogo original. De la primera versión conservó algunas premisas, e incluyó varios cambios: “Mantuve la idea de un solo actor con la consigna de que los personajes nunca estén juntos. Oponerme al diálogo, a una de las ideas más tradicionales y afianzadas del teatro.” (Dubatti, 2005, 184).

Al inicio de la obra Fran, el protagonista, se encuentra en un departamento rodeado de muebles y cajas. Sólo cuando fuerza la vista puede divisar a Claudio, un ser incorpóreo que logra comunicarse a través de una Pizarra Mágica del tipo que permite escribir con un lápiz de plástico y borrar pasando una barra. Mientras trata de comprender las intenciones de Claudio, Fran recibe las llamadas de su mujer, Ana, estudiante de oftalmología, posteriormente de su madre y de un vecino. En un momento Fran sale y llega Ana quien, pensando que él está en el baño, comienza a recriminarle sus constantes fracasos. Previamente, en la comunicación con su madre, Fran le había dicho que creyó haber visto el auto de su mujer en un choque mientras ella regresaba al departamento. Cuando Fran vuelve, ella le habla, pero él no le presta atención, y cuando lo toca, Fran piensa que es Claudio. Así, Ana entiende que murió en el accidente y es un fantasma. Seis meses después la pareja ensaya un número de magia. Fran decide entrevistar a una mujer, Renata, para que sea su asistente, lo que pone celosa a su esposa. Cuando llega, Ana se introduce en el cuerpo de Renata. Sin saber del “intercambio”, Fran confiesa lo difícil que es extrañar a su mujer. Ana libera el cuerpo y Renata huye. Antes de abandonar el departamento, Ana y Claudio escriben la palabra *adiós* en un pizarrón, mensaje que Fran ve segundos después.

³¹ El texto escrito para el Festival de Teatro Latino contaba con los siguientes personajes: “Ivo, el protagonista (encarnado por el único actor) y Claudio, el sujeto invisible, presente en escena (...) Ana, esposa del protagonista, la madre de Ivo, el vecino del piso de abajo y una empleada de un centro de emergencias.” (Daulte, 2004a, 67-68).

Ruptura y recomposición dialógica

Al igual que en *Demóstenes Estomba*, la acción de *¿Estás ahí?* transcurre en un espacio dramático con características realistas: el departamento donde la pareja acaba de mudarse. La intención de reflejar la realidad miméticamente hace que las primeras impresiones del lector sean las de un mundo reconocible. Es a través de la reacción de Fran descrita en una didascalia que comprendemos que algo anormal sucede en ese espacio: “(...) *está sentado, observando detenidamente una silla vacía. Hace visibles esfuerzos con los ojos. De pronto algo lo sobresalta.*” (Daulte, 2004a, 11). Como el primero de los tres cuadros de la obra comienza *in media res*, el lector desconoce que Fran intenta enfocar la vista para ver a Claudio, el hombre invisible. Debemos interpretar que ambos personajes interactuaron previamente y que al iniciarse la obra Fran intenta saber dónde se encuentra Claudio. Por lo tanto, de una aparente situación de enunciación identificable, el lector pasa a un contexto incierto que nos recuerda el comienzo de *Gore*.

Hasta la aparición de Ana sobre el final del primer cuadro, la escena sigue los lineamientos de un monólogo: Fran se encuentra solo, en su discurso no intervienen las réplicas de otros protagonistas y observamos alusiones autorreferenciales:

Fran: Me confundo porque dos veces me mudé al mismo lugar, es una historia medio complicada que ahora no... Y bueno, me di cuenta de la cantidad de cosas que fui trasladando de un lugar a otro y que nunca más toqué, nada más que cuando hacía la mudanza. (Daulte, 2004^a, 12-13)

Es la figura de Claudio lo que impide la clasificación del discurso de Fran como un monólogo tradicional, o un monólogo interior en el que: “El recitante suministra, mezclados y sin preocupación lógica o de censura, los fragmentos de frases que le pasan por la cabeza. El desorden emocional o cognitivo de la conciencia es el principal efecto buscado.” (Pavis, 2007, 298). La constante interpelación de Fran a Claudio, entre otros aspectos que veremos a continuación, permiten que la obra trascienda estas categorías, uno de los principales objetivos del autor: “¿Cómo

hacer para que una obra donde sólo habla un personaje no resulte un monólogo?” (Daulte, 2004a, 67).

Una particularidad de su parlamento es la gran cantidad de personajes extraescénicos con los que Fran interactúa verbalmente, como Ana, un vecino y su madre. Si a estas figuras le sumamos a Claudio –personaje presente en el espacio, aunque no visible–, observamos que el discurso de Fran no recae constantemente sobre sí mismo, lo que le brinda cierta verosimilitud realista, una paradoja si consideramos lo irreal de la circunstancia, en especial por la presencia de Claudio.

Críticos como Ubersfeld y Pavis consideran que el monólogo dista de aportar verosimilitud a una obra ya que imita una práctica social discursiva poco habitual: el hablar solo³². Por nuestra parte creemos que el monólogo posee un grado de verosimilitud cuando está circunscripto en un contexto que lo justifique. El discurso de Fran está claramente justificado mediante la inclusión de figuras extraescénicas con las que él interactúa.

La cantidad de personajes no es el único rasgo que aporta al realismo de la obra. Heredia considera los siguientes elementos:

una organización de la intriga basada en el tradicional modelo aristotélico de principio, medio y fin, la causalidad explícita, la prehistoria en la presentación de los personajes –antes de que Ana ingrese a escena, el lector ya posee un semblante de ella a través de la conversación telefónica que mantiene con Fran–, la extraescena realista, la gradación de conflictos, el paralelismo en las relaciones de los personajes, la constante apelación a un referente tan cercano como conocido (la Avenida 9 de Julio en donde Ana sufrió el accidente que le quitó la vida; el ‘Pájaro Palillero’ que Ignacio le regaló a Renata y ésta a Fran, la pizarra mágica a través de la cual se comunican

³² “En la vida, una de las leyes constitutivas del código de la conversación es que uno no habla solo, es decir, sin respuesta. Hablar solo, con testigos o sin ellos, es un absurdo o, en el caso extremo, es un signo de locura.” (UBERSFELD, 48).

Ruptura y recomposición dialógica

los vivos y los muertos, las bondades del 3D que nos permiten ver lo que no vemos (...) (2007, 39).

A través de la constante interpelación de Fran a Claudio, el personaje invisible adquiere entidad para el lector, más allá de ciertos recursos escénicos como puertas que se abren solas u objetos que se mueven. Principalmente a través de preguntas, Fran intenta conocer las intenciones del hombre invisible. Si nos remitimos a la reflexión de Daulte sobre el título de la obra, el dramaturgo postula que la interrogación siempre implica la existencia de un receptor. Sin embargo, la condición de Claudio le impide a Fran transmitir un enunciado claro, como vemos al inicio de la obra:

Fran: Mamá. Yo (...) Sí, lo vi. Estaba en casa de los vecinos de abajo y lo estaban pasando por la tele. ¿A vos también te pareció ver el auto?

Ana: Estoy acá, Fran. ¿Por qué no me oís? ¿Qué está pasando Fran? Fran. (Daulte, 2004^a, 31)

Recordemos que, entre los posibles receptores del monólogo, Uberfeld señala que el enunciado puede tener como destinatario una figura que no esté presente: “El monólogo puede ser dirigido a un otro ausente, muerto, desaparecido, imaginario.” (23). Que Claudio sea un personaje invisible y que no pueda comunicarse verbalmente plantea la posibilidad de que haya o no un interlocutor. Hay un juego constante con la presencia o ausencia de Claudio, incertidumbre planteada en el título de la obra. Fran no sabe si le está hablando a alguien o se encuentra en soledad:

Fran: (*Fran sale sigiloso. Se lo oye en off.*) Ey. Claudio. Claudio ¿Dónde está? ¿Dónde está? ¿Claudio? (Daulte, 2004a, 21).

Si en el monólogo es frecuente que el protagonista se dirija verbalmente al público, nunca se indica en el texto dramático tal actitud por

parte de Fran. Sin embargo, Magnarelli destaca el comienzo del espectáculo en el que el actor fuerza la vista para divisar a Claudio³³. Se obtiene la impresión de que el personaje intenta enfocar a la audiencia:

As a result, the play's initial effect is a one of disorientation. After all, we generally go to the theatre to see what is happening on stage, not to be seen by the actors/characters who traditionally accept our panoptic, voyeuristic position and pretend not to notice us. (Magnarelli, 2006, 21).

La interpelación paraverbal desorienta porque el público no está alertado sobre la existencia de Claudio. Además produce otro efecto: "(...) it is as if we are the spectacle and that our 'space' has been incorporated into the fictional world." (Magnarelli, 2006, 21).

Incluimos esta referencia escénica porque nos permite caracterizar el discurso de esta obra. Aunque la acción de forzar la vista está dirigida hacia el público, sigue siendo un gesto 'dentro' de la ficción, es decir, Fran no intenta ver a la audiencia sino al hombre invisible. Al incluir a diversos personajes fuera de la escena, Daulte puede justificar su procedimiento basado en el monólogo para que Fran hable "sin apelar directamente al público, y sin reiterar las convenciones habituales del monólogo." (Daulte, 2004a, 63).

Cuando Ana llega al departamento piensa que Fran está en el baño (lugar en realidad ocupado por Claudio) y confiesa los problemas que tiene con él. Fran regresa de la casa del vecino y ella le relata su accidente:

Ana: Choqué Fran. El auto quedó destrozado y seguro no debemos tener, ¿no? (*Fran se sienta en un sillón, inexpresivo. No parece entender a Ana.*) Yo bajaba por la autopista y... (*Fran se pone de pie y avanza hacia ella. Toma el teléfono. Ana le toca cariñosamente el brazo. Fran se sobresalta.*)

³³ Magnarelli estudia el espacio y el acto de ver en la obra. Por eso destaca que la profesión de cada personaje se asocia con la visión: la oftalmología es la ciencia que estudia la estructura, la función y las enfermedades del ojo; mientras que la magia produce ilusiones: "Revealingly, then, the vocations of both characters center on what and how we do or do not see." (2006, 20).

Fran: ¿Es usted? ¿Está de vuelta? (*Mira hacia el vacío.*)

Ana: Soy yo, Fran. Fran. (*Fran toma el teléfono y marca.*) (Daulte, 2004a, 31).

Por primera vez en la obra ambos personajes comparten el mismo espacio dramático y se plantea la posibilidad de que el discurso de Fran deje de ser un monólogo. Fobbio se refiere a las características que hacen de un monólogo un diálogo:

Cuando el *destinatario* del monólogo (enunciación) está *presente en escena y comparte el mismo espacio y la misma situación del monologante* (...), la interpelación nos enfrenta a una situación que se acerca aún más al diálogo: ante nosotros están los dos personajes y el interlocutor del monólogo tiene un rostro. (50 [La cursiva es del original]).

Fran y Ana comparten el mismo espacio dramático pero no la misma situación de enunciación, lo que les impide dialogar. Debido al ocultamiento del contexto, el conocimiento del lector sobre los códigos teatrales se ve afectado. En un primer momento se presenta la posibilidad de que Fran esté aturdido o enojado con Ana, razón por la cual no le contesta. Sin embargo, mientras que el lector sabe que ella se encuentra en el mismo espacio, Fran no percibe el cuerpo de su esposa: la expectativa del lector se rompe porque se espera un encuentro que no sucede.

Como observamos en *Demóstenes Estomba*, las actitudes de los personajes, marcadas en las didascalias, permiten comprender el intercambio. Fran queda desconcertado porque no sabe quién lo toca, reacción que se refuerza con la réplica de Ana y su llamado de atención. En ambos casos las acotaciones permiten “señalar la reacción del destinatario durante un discurso y llamar la atención sobre ella en cualquier momento en que pudiera ser indebidamente eclipsada por una reacción posterior mostrada, a su vez, en su réplica.” (Veltrusky, 59).

El intercambio se complejiza porque Ana, que está muerta, puede ver y oír a Fran, mientras que él habla sin recibir respuesta.

Fran: Mamá. Yo. (...) Sí, lo vi. Estaba en casa de los vecinos de abajo y lo estaban pasando por la tele. ¿A vos también te pareció ver el auto?

Ana: Estoy acá, Fran. ¿Por qué no me oís? ¿Qué está pasando Fran? Fran. (Daulte, 2004a, 31).

Daulte juega con la situación de enunciación velada tanto para los personajes (Fran desconoce la presencia de su esposa y Ana cree seguir viva) como para el lector. El efecto es producido a partir de la puesta en marcha del dispositivo: “(...) la mujer muerta –al principio– no sabe que ha fallecido (...) donde el procedimiento se vuelve más eficaz porque tanto el protagonista como el espectador advierten en el minuto final que el personaje estaba muerto” (Ogas Puga, 2004, 48).

Ante esta falta de información la comunicación se ve comprometida, como señala Ubersfeld: “Las condiciones de enunciación permiten al espectador –y al lector-espectador– *anticipar* el contenido del intercambio dialogado que sigue.” (74 [La cursiva es del original]).

A partir del primer encuentro entre Fran y Ana es evidente el quiebre del diálogo entre ambos personajes. Aunque para el lector ellos se encuentran cara a cara, compartiendo el mismo espacio dramático, sólo uno ve al otro; no hay reversibilidad en su comunicación, tampoco comparten la misma situación de enunciación, ni mantienen una coherencia en la totalidad de sus enunciados.

Por otro lado, si volvemos a las características del monólogo, tanto Fran como Ana pueden interpelar al otro pero sus enunciados quedan encerrados, sin respuesta. Si el enunciador y el destinatario comparten el mismo espacio, sería más preciso decir que el receptor está presente en el espacio dramático y ausente en el ámbito del monologante:

Puede ocurrir que el lector/espectador perciba a los dos personajes al mismo tiempo, pero que cada uno de ellos se halle ‘en su mundo’ o *en distintos espacios materiales*. En este caso no hay reciprocidad en la comunicación (...) porque están

Ruptura y recomposición dialógica

imposibilitados de verse. (Fobbio, 50 [La cursiva es del original]).

La situación descrita por Fobbio se asemeja con lo que sucede al final del primer cuadro. Ambos personajes se encuentran en una situación distante. Ana se preocupa porque Fran (que la confunde con Claudio) no la ve, y es en realidad su muerte (suceso que ella no ha percibido) lo que afecta el diálogo:

Fran: ¡Basta! Suélteme. ¿Es usted? ¿Cuántos son? ¿Cuántos son?

Ana: ¿Por qué no me ves Fran? (*Intenta detenerlo.*) Fran, ¿qué pasa? ¿Qué está pasando?

Fran: ¡Suélteme! ¡Suélteme! (*Sale. Ana permanece en el lugar, aún sin poder darse cuenta de lo que en verdad sucede.*) (Daulte, 2004a, 32).

Según Pavis, cuando los personajes se encuentran en contextos extraños “no hacen otra cosa que superponer dos monólogos. Su diálogo es un ‘diálogo de sordos’” (127). Daulte lleva al extremo la posibilidad de que dos personajes se encuentren en una situación de enunciación diferente, y que sus enunciados estén aislados.

Entre el primer y segundo cuadro transcurren seis meses. Las réplicas de los personajes nos advierten que ambos ya comprenden la situación de cada uno. Fran sabe que Ana puede oírlo, pero no contestarle; ella conoce su circunstancia, aunque sigue respondiéndole:

Fran: Ana ¿estás acá?

Ana: (*asomándose desde la cocina. Parece estar buscando algo.*): Sí.

Fran: ¿Ana?

Ana: Estoy.

Fran: Si estás, tocame. (*Ana lo toca.*) Bien. ¿Estás bien? Tenemos que seguir con esto, Ana, por favor... (*Ana encuentra lo que buscaba. Es la pizarra mágica, sobre la que anota algo. Aclaremos que ahora hay también en la sala un pizarrón convencional para facilitar los medios de comunicación. Ana le acerca la Pizarra Mágica a Fran. Fran responde a lo que lee.*)

Fran: Querés hablar. No, no. Ahora no. Después. ¿Está claro? Después.

Ana (*habla a conciencia de que Fran no la oye. Aún así no puede evitarlo.*): Pero yo necesito hablar. Yo...

Fran: Atención. Vamos a empezar. A tu lugar, Ana. ¿Estás lista? (Daulte, 2004a, 33-34)

Esta situación que padece Ana podemos relacionarla con la figura del voyeur planteada por Ubersefeld. Al igual que el espectador, estos personajes se encuentran expectantes: “Hay otra situación triangular: es la del testigo oculto, situación fuerte de violencia, si no trágica.” (36). Quien se encuentra observando la escena puede participar, pero desde los márgenes, de manera limitada.

Pese a que el intercambio verbal está complejizado, la pareja encuentra formas para transmitirse mensajes. Lo que resulta dramático es que Ana tenga la necesidad de hablar, cuando en realidad no es oída. Heredia observa el rol activo de Ana para contactarse con Fran: “El sujeto de la acción es Ana, quien busca comunicarse con su pareja. Aún en el limbo de la muerte.” (2007, 37).

Lo que busca Ana es que Fran fuerce los ojos para verla, acción que nos remite al comienzo de la obra cuando él se encontraba con Claudio. Él ve a Ana de manera difusa e intenta adivinar lo que dice leyéndole los labios. Aunque esto facilita el diálogo también se producen confusiones:

Fran: (*Fran se sienta en el sillón. Están enfrentados. Fran hace el consabido esfuerzo con la vista intentando enfocar a Ana. Parece lograrlo.*) Te estoy mirando. (*Se miran durante un momento. Sonríen.*)

Ana (*hablando modulando mucho.*): Hola.

Fran (*tratando de entender a través de la modulación de Ana.*): Ho... la. ¿Hola? (*Le responde.*) Hola, Ana. (*La mira un poco más detenidamente.*) Estás muy linda.

Ana: Gracias. ¿Estás viéndote...

Fran: No entiendo. “¿Estás fién...?”

Ana: ¿Estás viéndote...

Fran: ¿Si estoy bien? Sí, estoy bien.

Ana: No.

Fran: Ah, no. (Daulte, 2004a, 35)

Las didascalias aclaran la situación de enunciación de los personajes para el lector, no refiriéndose al contexto específicamente, sino a través de las acciones. Las acotaciones, como en este caso:

no siempre hablan sobre la situación misma: muy a menudo se refieren más bien a una de sus señales; por ejemplo, a la expresión facial más que al estado anímico del personaje, que dicha expresión se supone debe mostrar. En este sentido, las notas (...), representan la situación como un matiz de significado ambiguo. (Veltrusky, 58).

Con los tres personajes –Fran, Ana y Claudio– conviviendo en el mismo espacio, se produce un complejo y arbitrario sistema comunicativo que profundiza el problema del diálogo. Ya aclaramos que Fran no ve ni oye a Ana, pero ella sí a él. En cuanto a Ana y Claudio parece haber un vínculo perceptivo distinto porque entre ellos pueden oírse y verse, lo que les permite dialogar. Ilustramos este circuito con un pasaje en el que los intercambios se dan simultáneamente: Fran habla con su madre mientras Ana saluda a Claudio:

Ana: Hola Claudio. (...) Acá. Más o menos. (...) Bueno, sí. Cansada. Débil, no; cansada.

Fran (*al teléfono*): Yo no quiero ir. (...) No quiero ir al cementerio. (...) No me gustan los comenterios.

Ana (*mientras tanto ha ido hasta el pizarrón que está a espaldas de Fran y ha anotado: "Llegó Claudio". Hace sonar la campanita. A Claudio*): Una vez. Sí, un par de minutos.

Fran (*escucha la campanita y ve lo escrito en el pizarrón. Al teléfono*). Esperá un momento. (*Tapa el tubo y saluda a Claudio con un susurro*). Hola, Claudio. (*Señala el teléfono*). Estoy hablando con mamá. (*Vuelve al teléfono*). Hola. (...) No, no pasa nada. (...) (Daulte, 2004a, 38).

Esta superposición de los diálogos nos remite a *Demóstenes Estomba* y *Gore* donde esta característica también complejizaba la comunicación entre los personajes.

Al promediar el segundo cuadro Ana toma el cuerpo de Renata³⁴. Su objetivo es conversar con Fran porque lo extraña y teme que la deje. El diálogo es posterior al episodio en el que Fran fuerza la vista para ver a su esposa. Pero apenas Fran recibe a Renata (cuyo cuerpo ocupa Ana), Ana no logra completar el trance, y esto produce una lucha interna y una superposición verbal:

Ana: Hola.

Fran: Sí, pasá, pasá.

Ana: Hola.

Fran: Hola. ¿Cómo estás? Vení, sentate donde quieras.

Ana: Hola.

Fran: ¿Estás bien?

Ana: Bien.

Renata: Hola ¿qué tal?

Fran: Renata.

Ana: Renata.

Fran: ¿Estás bien?

Ana: Me voy a sentar.

Renata: ¡Déjame! (Daulte, 2004a, 46).

Una vez que Ana controla el cuerpo de Renata ocurre, a nuestro entender, el único momento de la obra en el que se observa un intercambio comunicativo completo. A diferencia de otros episodios (como la muerte de Ana) el lector conoce la situación de enunciación. Esta situación de suspenso es característica de las obras de Daulte donde “atentos únicamente a sus conversaciones o dominados por sus emociones, los personajes no se percatan de un ‘peligro’ inminente (...) pero sí lo hace el espectador. El director ofrece una información al público que todavía no

³⁴ Antes de que Renata llegue al departamento, Ana le pregunta a Fran cuál era la relación entre ellos. Él no había visto a Renata, pero aclara una diferencia –comunicativa– sustancial entre ambas mujeres: “Sí, me estuve HABLANDO con una chica. Por teléfono. Renata se llama. Y pienso contratarla como ayudante ¿algún problema?” (Daulte, 2004a, 36 [La mayúscula es del original]).

Ruptura y recomposición dialógica

ha sido dada a los personajes.” (Heredia, 2009, 75). Finalmente, Ana puede dialogar ‘cara a cara’ con su pareja³⁵.

Ana: (*Por el portarretratos que luce una foto de ella y Fran.*) ¿Tu mujer?

Fran: Ah, sí. Ana. (*Pausa.*) Ella... Murió. Hace unos meses. En un accidente.

Ana: Ah.

Fran. No. Está bien, está bien. Ya... lo estoy superando.

Ana: Está muy bien. Hay que ser fuerte. Quiero decir hay que seguir.

Fran: ¿Y vos?

Ana: ¿Qué?

Fran: ¿Estás casada?

Ana: No.

Fran: Ah.

Ana: Bueno, en realidad sí. Lo que pasa es que nos vemos poco.³⁶ (Daulte, 2004a, 52).

Hasta este pasaje los personajes presentaban dificultades para interpelar a su interlocutor haciendo que sus discursos no tuvieran las características de un diálogo tradicional. Pero en esta circunstancia ambos prota-

³⁵ Semejante desconexión entre los personajes también fue observada por los actores. Así lo cuenta Héctor Díaz: “Recuerdo otro proceso, como un hito: que pudiéramos encontramos Gloria y yo, como actores. La aparición de Renata fue lo que permitió que nos encontremos en escena; porque hasta ahí no se había dado la posibilidad de trabajar juntos, mirándonos.” (Daulte, 2004a, 76)

³⁶ El comentario irónico de Ana es una de las tantas muestras de humor de la obra. Pero además marca el tono fantástico de la pieza. Todorov considera que la percepción ambigua del lector se observa en diferentes niveles, ya sea en el enunciado, la enunciación, y el aspecto semántico en el texto. El nivel del enunciado está determinado, entre otras cosas, por un determinado empleo del discurso figurado: “Lo sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado literalmente.” (94). Así, cuando Ana se corrige y aclara que ve poco a su pareja parece decirlo en sentido figurado, pero debemos interpretarlo en sentido literal, Fran no puede verla porque es un espectro. Una vez más, se trabaja con el campo semántico de la visión.

gonistas pueden comunicarse porque comparten una situación de enunciación similar pero no idéntica. Hay un desequilibrio en el intercambio verbal porque Fran desconoce que Ana tomó el cuerpo de Renata.

Hay coherencia en el intercambio porque los personajes tratan un mismo tema: el trabajo de asistente y la muerte. Pero en este diálogo ‘enmascarado’ el sentido que cada protagonista le imprime a sus enunciados es distinto, como en el pasaje citado. Ana señala que ve poco a su pareja y Fran interpreta que se está refiriendo a Ignacio, la pareja de Renata, cuando en realidad Ana hace alusión a Fran. Este juego se articula a partir de la situación de enunciación velada para Fran.

El ‘encuentro’ entre Fran y Ana genera angustia porque, como vemos, el intercambio es desigual: se ha respetado la regla del procedimiento, los personajes nunca deben encontrarse. Esta idea es llevada al límite porque la pareja se reúne –en el paratexto seguimos leyendo el nombre de Ana– aunque el cuerpo de ella sea el de Renata y Fran no sepa de esta circunstancia³⁷:

La premisa era que Ana y Fran no se encontrasen nunca. Ese es el elemento escénicamente trágico: que haya sólo dos actores y que no se puedan encontrar, y cuando se encuentran es a través de un engaño, por lo que el desencuentro sigue operando; creo que es la zona de mayor angustia. (Daulte, 2004a, 77)

Consideramos crucial este intercambio porque de él se desprende el mensaje de la obra, la necesidad de superar el duelo:

Fran: Cuando está ahí, cuando lo tenés adelante, el amor es... imposible. Uno sólo ama al que estuvo, no al que está. (Daulte, 2004a, 55).

³⁷ Daulte aclara en la ficha técnica de la obra, inicialmente presentada en el año 2004 en el Teatro Cervantes, que Ana y Renata deben ser interpretadas por la misma actriz.

Ruptura y recomposición dialógica

La obra finaliza en el tercer cuadro con la palabra “adiós” escrita por Ana y Claudio en el pizarrón.

Uno de los aspectos más interesantes de *¿Estás ahí?* es esta compleja organización de dos formas de parlamentos: el diálogo y el monólogo. La obra respeta y transgrede tanto las características de una forma como de la otra, lo que dificulta su caracterización. En este caso adherimos a la visión de Pavis, para quien no existe ninguno de estos componentes en estado puro:

Diálogo y monólogo jamás existen bajo una forma absoluta (...) muchos monólogos, pese a su disposición tipográfica unitaria y su sujeto único de enunciación, en realidad no son más que diálogos del personaje con una parte de sí mismo, con otro personaje fantasmal o con el mundo tomado como testigo. (126).

El teórico francés también considera que el monólogo presenta algunos rasgos dialógicos cuando el protagonista evalúa su situación, se dirige a un interlocutor imaginario o “exterioriza un debate de conciencia” (Pavis, 297-298), aspectos que vemos en la obra durante la mayor parte del primer cuadro, cuando Fran interactúa con Claudio o exterioriza sus conflictos.

Por otro lado, Ubersfeld describe el diálogo y el monólogo contemporáneo en un proceso de transformación y experimentación. Los diálogos se extienden, generando una confusión entre ambas formas:

Hay un extraordinario predominio del monólogo y del falso monólogo con grandes intermedios hablados entre personajes que no comunican nada. (...) Se pone a prueba toda la comunicación entre los hablantes: de ahí la frecuencia de contrapuntos o de enunciados que no se responden, sino que están simplemente yuxtapuestos. Se observa una crisis del intercambio dialogado. (44).

Aquí Ubersfeld se refiere a dramaturgos como Beckett, Pinter o Koltès. Estos escritores formaron parte del aprendizaje de Daulte y vemos en cada uno la misma intención de innovar (como intentar que el discurso de Fran no se parezca a un monólogo).

Así como creemos que Daulte toma de autores como Beckett la búsqueda por la innovación, también consideramos que se distancia de una falta total de comunicación. Observamos que el monólogo utilizado por el teatro del absurdo es un discurso que se dirige sin esperanza de reciprocidad:

expresa, por un lado, la soledad extrema del hombre en un mundo en el que no parece haber cabida para las categorías lógicas y causales de la discursividad y, por otro lado, metaforiza la imposibilidad de alcanzar la condición humana en tanto obtura el acceso a lo simbólico. (Trastoy, 1998, 176).

El monólogo de Fran refleja la soledad y la falta de respuesta, pero no contiene un tono pesimista ni extremo como el del absurdo. Esto se evidencia cuando se logra establecer una comunicación entre Fran y Claudio:

Fran: (*Le ofrece la pizarra [A Claudio]. Mientras el "sujeto" escribe.*) Fue una buena idea ¿no? Lo bueno de la pizarra mágica es eso, que se puede escribir con cualquier cosa, aunque uno no tenga... (*Hace clara referencia a los dedos.*) Quiero decir que se puede escribir... inclusive con esa... (*Hace referencia a quién sabe qué tiene el "sujeto" como mano. Fran observa la pizarra en la que el sujeto está escribiendo algo mientras él la sostiene.*) Una letra curiosa... No se entiende muy bien. Si son letras o dibujos. Parecen dibujos ¿no? Está bien, con los dibujos uno puede entenderse. Es gracioso cómo nos gusta, digo, a nosotros, las personas, jugar a hacer dibujos para entendernos como si fuésemos primitivos; digo, por esos juegos que hay, el Pictionary y... debe haber otros, ahora no me acuerdo cuáles. (Daulte, 2004a, 16).

Ruptura y recomposición dialógica

Asimismo, más que una crisis del lenguaje típica de los autores europeos, Daulte se enfoca, como dijimos, en confundir los límites entre las nociones clásicas de monólogo y diálogo. Su procedimiento es demasiado complejo. El tema, la falta de diálogo en una pareja, se refleja en el problema del discurso y su estructura. Hay diálogos extensos que parecen monólogos, sin embargo, el lector puede entender la situación de los personajes. El sentido no es algo inaccesible como en el absurdo, por lo que la lectura de *Ángulo Manso* merece ser revisada:

abordamos el tema de la incomunicación que hunde sus raíces en la tradición del teatro absurdista. Fran y Ana son incapaces de entenderse y sus respectivas caracterizaciones los definen como personajes opuestos, no complementarios. (218-219).

Daulte recurre a otra serie de herramientas para quebrar el diálogo. Lo observamos cuando Fran intenta leerle los labios a Ana sus intercambios caen en la incoherencia. Otro recurso es la superposición de los diálogos.

Los elementos que Heredia señala como realistas nos llevan a reflexionar que en *¿Estás ahí?* hay cierta continuidad con esta poética, una continuidad que se aprecia justamente en determinados pasajes en los que los personajes intentan recomponer el diálogo. Es esta operación la que nos permite pensar que Daulte, al menos en nuestro corpus, no es un autor tan rupturista con la tradición como usualmente se cree.

En el segundo cuadro, cuando se asienta el tono fantástico de la obra (con un hombre invisible, un fantasma y la toma de un cuerpo), es interesante que los elementos que Daulte utiliza del género imposibiliten a los personajes de dialogar, pero también permitan la comunicación entre ellos. En estas condiciones se establece el intercambio verbal:

Ningún enunciador se desempeña fuera de condiciones de habla concretas, y, si se construyó un entorno 'abstracto', será esta 'abstracción' (por ejemplo, un escenario vacío y vestuarios tan neutros como sea posible) su condición concreta.

Todo enunciado teatral está rigurosamente privado de sentido si se ignoran sus condiciones de enunciación. (Ubersfeld, 62).

Como señala Cilento (2014), los objetos permiten establecer una comunicación entre el mundo de los vivos y los muertos. Estos elementos son la Pizarra Mágica, el pizarrón y la campanilla.

Aunque el dramaturgo parece sólo preocuparse por la forma, el contenido importa. La relevancia del diálogo se ve reflejado en el desenlace cuando Fran logra comunicar su conflicto: necesita superar a Ana. Irónicamente se lo dice a su propia mujer, que comprende la situación y lo deja continuar su vida.

Fran nunca había hablado del accidente en el que se mató a Ana. Nunca lo ‘habló’ con el fantasma de la misma Ana, y esto por dos razones: en primer lugar, porque la comunicación entre Fran y el fantasma de su mujer es algo complicado y que requiere de un enorme esfuerzo, y en segundo lugar, porque no debe ser fácil para nadie hablar con el fantasma de una persona de cómo fue que murió. (Daulte, 2009a, 53).

Daulte se distancia de los autores actuales al ubicar en primer plano, no sólo la dificultad de vincularse, sino también el amor y la comunicación:

En la actualidad, cualquier análisis sobre los tópicos usualmente abordados por los más claros exponentes del teatro de la desintegración de intertexto posmoderno, debe partir de la constatación de que el amor de pareja –su naturaleza, sus desavenencias, su infinita complejidad–, ya no constituyen, como otrora, un tema en el que los dramaturgos elijan detenerse. (...) Javier Daulte puede, en tal sentido, sustraerse a los dictados de su época, adentrándose llanamente en las aguas revueltas del deseo, de las relaciones de pareja, de ese encantador y fundamental ‘desencuentro’ que, a veces, es el amor. (Heredia, 2007, 36).

6.1 Dialogando con fantasmas.

Que *¿Estás ahí?* es una obra que pertenece a la literatura fantástica es algo reconocido por el autor y la crítica especializada, como hemos explicado en nuestra introducción. Pero, al igual que en *Demóstenes Estomba*, *¿Estás ahí?* presenta ciertas particularidades. Si nos detenemos en la definición del género de Rest, quien en esto no se aparta de los postulados de Todorov, lo fantástico “propone una salida ambigua que consiste en dejar que el misterio quede circundado de vaguedad como para que nunca pueda decidirse si el hecho insólito es un efectivo síntoma del orden sobrenatural o meramente un indicio de locura u onirismo.” (Rest, 24).

No podemos negar que la aparición de un hombre invisible y el fantasma de Ana sean hechos sorprendentes dentro de un mundo que al inicio de la obra presenta características realistas. También hay un suceso sobrenatural cuando Ana toma el cuerpo de Renata. Así como en *Demóstenes Estomba* los personajes recurren a la hipnosis para resolver el conflicto, en *¿Estás ahí?* Ana utiliza una técnica fantástica para recomponer el diálogo con Fran. Una vez que controla el cuerpo de Renata, la pareja puede tener el primer intercambio verbal que no se respeta en su totalidad porque Fran no sabe que está siendo engañado.

El lector puede vacilar entre una explicación sobrenatural o lógica sobre estos sucesos. Dudamos de si Claudio existe o de si Ana está viva. “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.” (Todorov, 34). Sin embargo, esa vacilación es momentánea porque los personajes –Fran en especial– admiten rápidamente lo sobrenatural. En su monólogo, él nunca duda de la existencia de Claudio, sino dónde se encuentra el hombre invisible. Lo más insólito es que Fran acepta la presencia del espectro de su mujer de la forma más natural, incluso haciéndola partícipe de su acto de magia. Cuando él habla con su madre en el primer cuadro le describe su impresión de Claudio:

Fran: Lo veo así un momento pero se me va enseguida. (...) No, cuando lográs verlo es definido. (...) Bueno, ‘rarísimo, rarísimo’... qué se yo. De tantas cosas se dice que son rarísimas hasta que las tenés delante y ahí... (Daulte, 2004a, 22).

El personaje refleja su aceptación de los acontecimientos fantásticos. Por lo tanto, la regla estructural de Todorov es superada precipitadamente porque “lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación.” (53).

Creemos que este acostumbramiento a lo fantástico por parte de los personajes lleva a Ogás Puga (2004; 2012) y a Ángulo Manso (2010) a clasificar la obra como perteneciente al realismo mágico. No compartimos esta lectura porque a nuestro entender el realismo mágico es una categoría fuertemente asociada a un periodo específico de la producción narrativa latinoamericana con características que la obra de Daulte no posee. En todo caso, sería interesante saber qué entiende Ogás Puga por “realismo mágico en el teatro” (119), concepto que nunca define.

Podemos entonces precisar si la obra pertenece a los subtipos fantástico-extraño, extraño, fantástico-maravilloso o maravilloso. Como lo sobrenatural es aceptado consideramos que *¿Estás ahí?* coincide con las características de lo fantástico-maravilloso.

6.2 *¿Estás ahí? en diálogo con el cine.*

En el caso de Javier, me parece que [su característica distintiva en el Caraja-ji] es condimentar el texto con elementos de sorpresa, que siempre haya algo que vaya para algún lado que vos no esperabas que fuera.

Jorge Leyes, *El Caraja-ji*.

La crítica observa en *¿Estás ahí?* la influencia del cine de diversos géneros, aunque es evidente que los films cuyas temáticas se centran en lo

Ruptura y recomposición dialógica

fantástico marcaron especialmente a Daulte en esta pieza. También el dramaturgo utiliza recursos cinematográficos que sorprenden al receptor generando espectacularidad en su obra, además de estar al servicio del procedimiento y del desencuentro comunicativo de los personajes.

Si quisiéramos vincular la obra con aquellas películas cuya temática se centra en los fantasmas, la selección sería sumamente cuantiosa. Lo mismo podríamos decir sobre el cine fantástico en otras obras de Daulte³⁸. Por lo tanto, comenzamos con los intertextos marcados por la crítica para señalar otro caso que a nuestro criterio continúa con esa línea de análisis.

Según Ogas Pugas el receptor, al leer esta obra, tiene el referente “del cine hollywoodense de las décadas de los ’80 y ’90” (2004, 49). Coincidimos en relacionar *¿Estás ahí?* con *Ghost* (1990), la popular película de Jerry Zucker. En ella un hombre que está en pareja muere pero continúa auxiliando a su mujer como espectro. Ogas Pugas señala un ejemplo más: “Por otro lado es imposible obviar la coincidencia con el procedimiento utilizado en el film norteamericano *Sexto sentido*.” (2004, 48). Es posible relacionar el film *The sixth sense* (1999) de M. Night Shyamalan con *¿Estás ahí?* ya que el protagonista, un psicólogo que ignora que ha fallecido, ayuda a un niño a comunicarse con los muertos. También vinculamos la obra de Daulte con *Los otros* (*The others*, 2001) de Alejandro Amenábar, la historia de una familia que cree estar siendo acechada por fantasmas cuando realmente son ellos los desaparecidos.

Los tres films comparten con *¿Estás ahí?* situaciones inesperadas, la paradoja de un ser presente, pero imposibilitado de interactuar con los demás personajes y, lo que más nos interesa, la complejización del diálogo a partir de una circunstancia sobrenatural. Pese a estas similitudes, los elementos de cada film se centran en lo dramático, o incluso lo terrorífico, mientras que en *¿Estás ahí?* la temática de los fantasmas se aborda desde

³⁸ Del cine fantástico Daulte toma de otros temas además del de las apariciones. El autor cuenta que para concebir *Capercueta* tuvo una fascinación por la figura del monstruo. Entre los seres increíbles del ámbito cinematográfico destacó a criaturas como vampiros y hombres lobo, “hasta las maravillas dramáticas que destilan *Jurassic Park* y *The Host*.” (Daulte, 2009b, 112). Una vez más, ilustramos la amplitud que tiene el autor a la hora de desarrollar su mundo ficcional.

el humor, como observan Ángulo Manso (2010) y Cilento (2014). Hemos señalado, sin embargo, que hay elementos trágicos en la obra, como la muerte de Ana y su distanciamiento de Fran, pero estas situaciones nos parecen supeditadas a la comicidad.

El tono humorístico del texto nos lleva a coincidir con Heredia quien observa “sutiles referencias a las comedias románticas protagonizadas por Tom Hanks y Meg Ryan” (2007; 38). Efectivamente vemos en la pieza una historia lineal de encuentros y desencuentros, ciertos malentendidos y un contrapunto en la psicología de los protagonistas, aunque la resolución no es afortunada.

Podemos asegurar que en *¿Estás ahí?* hay una confluencia de diversos géneros cinematográficos como el suspenso, la comedia de enredos y los films románticos. Dubatti observa lo mismo, aunque sugiere una sucesión de categorías en un “devenir genérico” (2005, 188). Según su lectura la situación inicial con Fran y Claudio se encuadra en la comedia de las sitcoms televisivas, luego se transforma en una comedia de muertos y concluye con una historia de amor imposible próxima a la tragedia.

Al utilizar diversos recursos cinematográficos, elementos innovadores para las salas porteñas del momento, aunque conocidos dentro el lenguaje fílmico, el autor logra un efecto de sorpresa. Entre estos elementos podemos mencionar la presencia fantasmal de Ana y Claudio con puertas y muebles que se abren y se cierran solos, la habilidad de Ana de introducirse en el cuerpo de Renata, pañuelos voladores, la caída de Claudio sobre una alfombra que levanta polvo y un pizarrón en el que aparece repentinamente el mensaje de despedida de los personajes invisibles³⁹.

Aunque los recursos podrían apuntar a un mero efecto espectacular, Daulte logra integrarlos de manera funcional “a la edificación de la trama y no ya como meros ornamentos (...)” (Heredia, 2009, 75). Consideramos que la inclusión de dichos recursos tiene como finalidad hacer verosímil el procedimiento, es decir, posibilita la interacción de Fran con Claudio – rompiendo con las convenciones clásicas del monólogo–, y también el

³⁹ Ciertos recursos mencionados no forman parte de las didascalias del texto dramático, pero fueron incluidos en la puesta en escena de *¿Estás ahí?* durante su presentación en el año 2014 en el teatro Picadero.

Ruptura y recomposición dialógica

desencuentro de Fran con Ana lo que, asimismo, complejiza el intercambio dialógico. Por otro lado, mientras que el estado espectral de Ana impide la comunicación de la pareja, tomar el cuerpo de Renata los une verbalmente.

Tomamos la reflexión de Heredia sobre los giros sorprendidos en la historia de *Automáticos*, donde unos muñecos cobran vida y luego se revelan. Estos sucesos inesperados se deben en parte a las relaciones que establece Daulte con el lenguaje cinematográfico. Creemos que el mismo enunciado se puede aplicar a *¿Estás ahí?* y posiblemente a su producción en general:

en el teatro de Daulte nada es lo que parece: todo puede sufrir giros inesperados y sorprendidos (máxime cuando no tiene pruritos en apelar a la lógica del cine de suspenso y del cine fantástico). Así, la focalización en tal o cual personaje puede sufrir modificaciones del primero al segundo acto, la incorporación de lo fantástico puede torcer el orden de los acontecimientos de manera radical, aquello que en principio parece un aspecto subsidiario puede cobrar luego tal relevancia que puede llegar a constituirse en el eje alrededor del cual se organiza la pieza toda. (Heredia, 2010, 28).

7. El diálogo en las producciones del nuevo milenio

La obra de Daulte, como la de todo escritor, está inscrita en un marco artístico contextual en el que los mismos temas y problemáticas atraviesan a diversos autores. Igualmente es de esperar que no todos los creadores aborden inquietudes similares o las presenten de igual manera⁴⁰. Así lo observamos en el trabajo que otros dramaturgos realizaron sobre el diálogo aproximadamente en el periodo 2001-2004. Nuestro objetivo en este apartado es brindar un breve panorama acerca del tratamiento del diálogo en ciertas obras durante los años que comprende nuestro corpus para situar mejor la propuesta de Daulte.

Los textos que nos servirán como referencia pertenecen a Ignacio Apolo, Rafael Spregelburd y Daniel Veronese. Los dos primeros formaron parte de la agrupación Caraja-ji, mientras que el último es también un escritor reconocido, aunque de vertiente diferente.

En *Genealogía del niño a mis espaldas* (2000) de Apolo, un personaje, S. Rz., recorre un zoológico describiendo las diferentes especies que lo ocupan. El discurso de S. Rz. tiene una impronta didáctica y por lo tanto impersonal:

S. Rz.: Nótese que la lechuga de los campanarios no tolera la presencia de otros animales, incluso la de sus congéneres, excepto en época de apareamiento.

Adviértaselo. (Apolo, 7).

Lo acompaña su hijo, el Niño, que tiene un registro totalmente distinto, infantil e inocente. Aunque interpela constantemente a su padre, S.

⁴⁰ La heterogeneidad de poéticas es un rasgo propio de la generación de Daulte, característica ya señalada por Dubatti (1999; 16). Por su parte, Sikora contrasta las propuestas de dos obras de la agrupación Caraja-ji: *Bar Ada* de Jorge Leyes, y *Martha Stutz* de Javier Daulte. La primera “puede inscribirse sin vacilaciones dentro de los cánones del realismo reflexivo en su segunda fase. La mezcla de procedimientos realistas y teatrales destinados a probar una tesis realista (...) se repite tanto a nivel de la obra dramática como de la puesta en escena.” (61) En cambio, la obra de Daulte busca “polemizar con el realismo y la claridad de sus mensajes.” (62).

Rz. no modifica su discurso impersonal lo que imposibilita el diálogo. Sobre la obra, Berman señala:

El texto dramático suele compensar la ausencia de diálogo a través del monólogo, del soliloquio (donde los personajes o están solos o se dirigen a algo/alguien que no puede responder) o postula una interacción verbal (como sucede en el teatro del absurdo), donde se construye la apariencia del diálogo pero los quiebres son eminentemente semánticos. (81).

Así observamos a dos personajes en un mismo espacio dramático, uno enunciando un monólogo y el otro intentando volver reversible el intercambio verbal:

S. Rz.: Los monos.

NIÑO: ¡Bieven! Viva, los monos. En este momento les damos de comer. ¿Vos disfrutás, papá?

S. Rz.: La acción social, familiar, afectiva, más importante en la vida del mono no es el sexo, no es la conversación, ni el juego en el ocio compartido, no. Los monos se espulgan.

NIÑO: Papá...

S. Rz.: El arte de espulgar se realiza de a dos, aunque no falta quien postula a dicha acción como plausible de encadenamiento, es decir: el uno al otro, y éste al otro, y ése al otro, y así.

NIÑO: El mandrill tiene el culo rojo. Dije "culo", papi. ¿No te llamo la atención tampoco así?

S. Rz.: Yo por mi parte descreo de un arte, en esta época, que sea capaz de trascender lo individual. (Apolo, 11).

La falta de intercambio alcanza momentos desgarradores:

NIÑO: Pa, ¿mamá existió? (Apolo, 11).

Es posible observar en ciertos pasajes una interacción entre ambos a partir de una temática común. Frente al sector de los monos, S. Rz. le

Ruptura y recomposición dialógica

sugiere a su hijo que aprenda de los monos. Mientras que el acto de espulgar mantiene el vínculo entre los primates, la relación permanece trunca entre el padre y su hijo, tanto física, emocional, como verbalmente.

Esta interacción verbal llega a transformarse en un breve diálogo:

NIÑO: Ahora estamos solos.

S. Rz.: Niño, ¿sabes leer?

NIÑO: Sí

S. Rz.: Muy bien. (Apolo, 15).

Asociamos el uso del diálogo y el monólogo de *Genealogía del niño a mis espaldas* con *¿Estás ahí?* en tanto las dos obras trabajan con un procedimiento que alterna ambos tipos de discurso. No se puede hablar de un empleo característico del diálogo ni del monólogo. Pero, mientras que en Daulte observamos una ‘justificación’ para esta alternancia (un hombre invisible que no responde, Fran que no puede oír a Ana), Apolo la elude dentro de la ficción, es decir, no sabemos por qué S. Rz. ignora a su hijo.

En *La estupidez* (2003), Spregelburd se basa en la teoría del caos para estructurar diferentes historias en la ciudad de Las Vegas. Vemos a unos apostadores con un método para ganar la ruleta, un científico que conoce la ecuación matemática para destruir el mundo, dos criminales que necesitan vender un cuadro antes de que termine de borrarse por completo, y unos policías a punto de traicionarse.

De esta pieza tan compleja lo que nos interesa destacar es el uso de diferentes códigos idiomáticos, que nos remite a *Gore*, y que está vinculado en las dos obras con el juego de las convenciones cinematográficas. Ya en la introducción de *La estupidez* Spregelburd señala que una de las características de la obra es “su apelación al cine (...)” (Spregelburd, 2004, 8). Este juego con el idioma subyace a lo largo de toda la obra. Pese a que los personajes son norteamericanos, sus diálogos se presentan en español, lo que produce un efecto irónico cuando reflexionan sobre otras lenguas:

WILCOX: Pero hay actores canadienses que hablan en inglés. Yo veo la serie “Menudo Lago”. Hablan en inglés. ¿Qué hora es? ¿La vemos?

ZIELINSKY: Sí, igual que nosotros. Hablan inglés. Pero, ¿qué inglés? ¿Qué inglés hablamos nosotros? Esto no es inglés. Esto es la deformación de algo que no nos pertenece. Por eso los actores americanos siempre están pidiendo permiso para que les creas. Una desgracia. En Canadá, y en Sudamérica... en Puerto Rico, ¿qué hablan?

WILCOX: Español.

ZIELINSKY: No. No es español. Pero se parece tanto al español. Tenemos idiomas prestados, deformaciones de otros idiomas. (Spregelburd, 2004, 28-29).

Otros efectos de este uso del código son el desconcierto y el humor:

MAGGIE: ¿Qué pasó?

RALPH: Nada. Parece que el hijo le pide al padre una plata, y el padre no lo quiere ni ver. Son de Pensylvania.

MAGGIE: Hay gente que es jodida, ¿eh?

JANE: ¿Ya están los choripanes?

RALPH: Sí. ¡Llamalo a Martin! Van saliendo de a poco.

MAGGIE: ¡Martin! ¡Ya están los choris! (Spregelburd, 2004, 42).

Como en *Gore*, Spregelburd introduce otras lenguas, como el italiano⁴¹, produciendo ciertas interferencias. Por ejemplo, unos mafiosos con acento siciliano, además de hablar en italiano, utilizan el inglés (que es el código supuestamente subyacente), pero por momentos lo leemos español. En un pasaje Verónica intenta hablar con los mafiosos en un italiano neutro, lo cual genera confusión al punto de que se rompe el diálogo:

⁴¹ Al igual que Daulte en *Gore*, Spregelburd incluye notas al pie con la traducción al español de lo que dicen sus personajes.

VERONICA: Italiani?

LINO: Sì.

VERONICA: Ah, bella Italia. Sono stata in due occasione a Firenze é a Venezia.

CARLO: (*A Lino.*) Chiddici?

LINO: Nusacciu. (Spregelburd, 2004, 116-117).

Como uno de los personajes, Ivy, tiene dificultades de movilidad, el policía Zielinsky intenta comunicarse con ella mediante otro código que no es verbal: el lenguaje de señas. La poca pericia del oficial y la complejidad del intercambio impiden que se logre la comunicación:

ZIELINSKY: (*A Ivy, en lenguaje de señas.*) ¿Robaron? ¿Sí? ¿O no?

IVY: (*Siempre en lengua de señas: esto es lo que el público vería si hablara semejante lenguaje: “Yo + miedo + porque + pueden + venir + otra vez. Un hombre + una mujer. Bolso + cartel + casa + pato + plata + adentro + hay + los dos + buscaban.”*)

ZIELINSKY: Dice que no sabe. No, pará, dice que... no le entiendo bien. Un hombre, una mujer, la casa del pato. Buscaban un... ¿Cazaban patos? Davis, ¿esto así no es “pato”?

DAVIS: (*Llega muy lastimado, con un brazo en cabestrillo.*) No sé, ¿no es paloma?

ZIELINSKY: (*Pregunta a Ivy.*) ¿Pajarito? (Spregelburd, 2004, 164).

Otra obra que trabaja el quiebre del diálogo a partir de la diferencia del código idiomático es *Doble mortal* (2008) de Apolo. En esta pieza dos acróbatas argentinos, René y Frank, esperan ser contactados por Antunes en un país extranjero. Ellos creen que los van a contratar para un espectáculo cuando en realidad los buscan para transportar drogas. Mientras aguardan conocen a los matones Fausto y Richard. Los personajes intentan dialogar aunque la diferencia de lengua se los impide:

FAUSTO: ¿Vos eras el que tocaba el tambor recién?

RENÉ: (*Perplejo.*) Perdón, no entiendo...

FAUSTO: ¿Cómo?

RENÉ: ¿Qué dice?

FAUSTO: El tambor...

RENÉ: No hablo su idioma, perdón...

FAUSTO: Bueno, no toques más.

RENÉ: (*Tratando de pronunciar.*) “El...”

FAUSTO: No entendés una pepa. Buenísimo.

RENÉ: No hablo su... ¿Vio? Extranjero, extranjero.

FAUSTO: Sos extranjero y bobo, ¿verdad?

RENÉ: No hablo, yo sólo “español”, *spanish*. (Apolo,

56).

Para resolver este problema Richard aprende español con un reproductor. Así logra comprenderse con Frank y mantienen un diálogo pese a que continúan las interferencias:

RICHARD: Explícame entonces.

FRANK: ¿Que te explique qué?

RICHARD: Usted dijo “explíque-se”, “se”. Yo digo explico. Él explica. Explíca-me. ¿Qué es “explíca-se”? (Apolo, 65).

En su búsqueda por encontrar una forma de comunicación, Fausto utiliza una computadora donde escribe mensajes y el dispositivo le traduce el escrito a René. De esta manera resuelven cualquier diferencia idiomática aunque no entablan un diálogo verbalmente.

Sobre el final de la pieza se descubre que Fausto era en realidad Antunes, y Frank un policía encubierto. En esta instancia Apolo juega con el código al introducir el idioma del país en el que se encuentran, claramente un idioma ficticio:

FRANK: Buen trabajo, pibe. Ahora tomátelas.

RENÉ: Frank... ¿Qué pasó, qué es todo esto, quién sos, qué hacés?

FRANK: (*Mientras va a ver el cadáver de Antunes, contesta largamente en otro idioma —a componer en los ensayos—*) Bla blí blu zaraza zaraza siriri Antunescu sarazasito. Sarasisí sarasisú —bliblu blabli, bblabla sarasex Antunes sarassix...

RENÉ: Frank... no me hables a mí en ese idioma... ¿Cómo es que vos...? ¡Frank! (Apolo, 102).

Al igual que en *Genealogía del niño a mis espaldas*, Apolo no se detiene en *Doble mortal* a justificar determinadas cuestiones, como dónde se encuentran los personajes o qué idioma hablan realmente. Si en el primer texto hay una atmósfera angustiante debido a la falta de comunicación, los personajes de *Doble mortal* permanecen en un constante desconcierto debido a la diferencia idiomática, entre otras causas.

En *El pánico* (2003), otra de las obras de Spregelburd, observamos un procedimiento similar al de *¿Estás ahí?* En esta pieza uno de los personajes es un fantasma imposibilitado de dialogar con el resto de los protagonistas. Intenta interpelar a los otros personajes sin que éstos lo oigan, la misma circunstancia por la que atraviesa Ana. La influencia del cine se observa en la primera didascalia donde se describe el ambiente en el que está Rosa, una agente inmobiliaria: “*Está sentada en un departamento vacío. Si de algo sirve, digamos que el clima es aterrador, como en una película mala, cuyas sombras albergan monstruos diversos.*” (Spregelburd, 2004, 183). Spregelburd, a diferencia de Daulte, anticipa el drama en las didascalias. También lo vemos cuando llegan Emilio, el fantasma, y Betiana al departamento que les va a presentar Rosa: “*Entran juntos Betiana y Emilio. A primera vista deberá parecer que se trata de una pareja. Pero veremos que nada es tan sencillo. La entrada de éstos viene acompañada de un sonido helado, quejumbroso, el silbido de viento, algo no muy legible.*” (Spregelburd, 2004, 184). Apenas Emilio se presenta a Rosa, otra didascalia nos advierte alusivamente del problema de comunicación

que el propio personaje no ha advertido: “*Ninguna de ellas le habla directamente, pero él no se dará cuenta hasta mucho después.*” (Spregelburd, 2004, 184). Efectivamente, los personajes dialogan sin que ninguno de ellos sepa la verdadera situación de enunciación:

EMILIO: Claro, un gimnasio con pileta... pero, ¿sabés que ahora pienso en la pileta y no me dan ganas de nadar?

BETIANA: ¿Pero el club es del edificio?

EMILIO: Rarísimo...

ROSA: No.

EMILIO: Porque nadar me encanta, pero ahora lo pienso y no me dan ganas. Qué fiaca. Tenés que cambiarte en pleno invierno, y aunque esté climatizada te da frío.

ROSA: Es climatizada. (Spregelburd, 2004, 186).

Sobre el final de esta primera escena descubrimos que Emilio había sido asesinado en ese departamento la semana anterior.

Spregelburd no estructura toda su obra a partir la figura del fantasma o sus desencuentros con los vivos, como sucede en *¿Estás ahí?* Sí debemos señalar que se presentan otras situaciones que complejizan el intercambio verbal. Por ejemplo, uno de los personajes es una psíquica que puede dialogar con Emilio; también aparece una mujer fantasma que conversa con él.

Además de los procedimientos señalados en *La estupidez* y *El pánico*, también encontramos en ambas obras diálogos superpuestos, y en *El pánico* también ruptura del diálogo debido a ruidos (el elevado sonido de la música).

Si nos detenemos en la poética de Veronese vemos que su obra está emparentada por la crítica con el teatro del absurdo, e incluso que las características de esta corriente “se exacerban.” (Tarantuvies, 346). En relación con el diálogo se observa una clara ruptura:

La incomunicación entre los personajes de las piezas de Veronese es una suerte de *leit-motiv*: gran parte de su obra está construida sobre el absurdo de un lenguaje que no es capaz

Ruptura y recomposición dialógica

de ser instrumento de comunicación, no tanto debido a su naturaleza polisémica, sino debido a que no hay ni un *querer decir* ni un *querer comprender* entre los sujetos de la situación comunicativa. (Tarantuvies, 349).

En el texto XYZ (2003), Veronese nos presenta la desgarradora relación de una pareja atravesada por la desconfianza y la incompreensión. Para profundizar este distanciamiento el autor procura que los personajes nunca dialoguen entre ellos:

EQUIS

Como viejos ejercicios de estilo Zeta enumera soluciones al problema conyugal. Más de media docena.

ZETA

Uno...

EQUIS

Sin dejar de enumerar, atravesando todo con los ojos, recuerda a la otra que fui, a quien él llamaba La Mujer Ciega en el Campo Segado.

ZETA

Dos...

EQUIS

Era verano. Todo por delante. Ahora ¿qué?, miramos hacia atrás y... nada. ¿Éramos demasiado jóvenes, Zeta? Te amo. Para siempre. Nada es para siempre. Todo lo contrario. Él responde, claro.

ZETA

Cosecha tardía de algún fruto a punto de pudrirse.

Tres... (Veronese, 283-284).

Lo particular de este intercambio es que los enunciados refieren a la acción del otro personaje o son autorreferenciales, la reversibilidad verbal parece suspendida. Asimismo, Tarantuvies observa que “sus diálogos no son más que una alternancia de monólogos.” (349).

De esta sucinta ejemplificación de los textos producidos en el mismo periodo que los de nuestro corpus podemos observar que los autores más cercanos a Daulte, considerando lo generacional o el planteo de una propuesta estética similar, utilizan recursos afines para romper el diálogo, y en ciertas ocasiones los mismos. Serían los casos de Apolo y Sprengelburd. De todas formas, marcamos algunas diferencias con respecto a las piezas de Daulte. Si bien Sprengelburd imprime en su producción una visión caótica de la realidad, no todos sus procedimientos convergen en la ruptura del diálogo, ocasionalmente lo hacen, como en el juego con los códigos de *La estupidez*.

Por otro lado, los textos de Apolo sustraen de tal forma la situación de enunciación que el lector desconoce las causas del quiebre del diálogo, así lo vemos en *Genealogía del niño a mis espaldas*. Y, si bien en *Doble mortal* los personajes intentan restaurar el intercambio verbal (aprendiendo otro idioma o utilizando un traductor), persisten las interferencias con la lengua de los extranjeros, que en un momento se presenta como un idioma ficticio. Consideramos por ello que el intento de recomponer el diálogo es más acentuado en las obras de Daulte.

8. *Conclusión.*

Nuestro análisis del tratamiento del diálogo nos permite afirmar que en la obra de Daulte subyace una intención primordial: la búsqueda de originalidad. En los textos seleccionados el dramaturgo sigue los postulados artísticos de su generación, además de sus principios creativos, al empujar los límites del teatro, creando procedimientos renovadores y nuevas formas dramáticas derivadas de ellos. Sin embargo, observamos que el autor no llega a una ruptura total de las convenciones dramáticas, interpretación a la que arribamos a partir del quiebre y recomposición del intercambio verbal en los textos escogidos.

Daulte incorpora una variedad de elementos que nos permiten calificar su obra como innovadora: apela y combina las características de diversos géneros inusuales dentro de la tradición teatral argentina; aplica recursos del lenguaje cinematográfico; produce una multiplicidad de variantes escénicas a través del trabajo con los actores y de efectos visuales; concibe sus textos sin circunscribirse al desarrollo de una tesis cuyo referente sea la problemática social, lo que le permite expandir sus temáticas.

En este marco, la desarticulación del diálogo en las obras analizadas también representa una exploración formal, de hecho, Daulte subvierte uno de los rasgos fundamentales del teatro al impedir, mediante diversos dispositivos, que sus personajes consoliden el intercambio verbal.

El diálogo es, entonces, un componente más del juego teatral propuesto pero, según nuestra lectura, no tiene como objetivo último definir una visión negativa sobre el lenguaje. La gran variedad de recursos que el autor incorpora en las tres obras alienta un teatro que no es mera deconstrucción.

La exploración formal del diálogo se manifiesta en diversos niveles de la obra, desde la concepción estructural de la pieza hasta la disposición textual en que son presentadas las réplicas. Daulte incorpora diferentes fenómenos de ruptura: la superposición de réplicas, el ruido, la incoherencia en el tema, y la diferencia de códigos idiomáticos.

El procedimiento es la herramienta principal del autor para romper la reversibilidad del diálogo. Constituido a partir de una situación de enunciación oculta en ciertas instancias de la obra y de diferentes intertextos artísticos, el procedimiento es distinto en cada pieza estudiada y ello genera diferentes formas de ruptura del intercambio comunicativo.

Así, la premisa de la que parte Daulte en *Gore* es que los personajes no logren comunicarse mediante ningún lenguaje convencional. En *Demóstenes Estomba*, los protagonistas que se encuentren en trance no tienen la posibilidad de dialogar con aquellos que no están afectados por la hipnosis. El procedimiento en *¿Estás ahí?* es doble: por un lado, el autor procura trascender las limitaciones del monólogo tradicional incorporando personajes que por diferentes motivos están ausentes en la escena; y, por otro lado, una vez que los dos personajes comparten el mismo espacio dramático, los mismos no deben encontrarse ni desarrollar un diálogo.

Nos detenemos en *Demóstenes Estomba* y en *¿Estás ahí?* ya que estas obras incorporan el monólogo como otra forma de ruptura del diálogo. En la primera, el monólogo está presente cuando un personaje sugestionado habla sin interpelar a ningún compañero. En *¿Estás ahí?* se entrecruzan las características del diálogo y el monólogo. Las fronteras entre cada modo del discurso se diluyen para volver más compleja la interacción verbal. Ciertas características del discurso de Fran hacen que su enunciado parezca un monólogo: ningún personaje visible lo acompaña y en determinados pasajes su discurso parece autorreferencial. Sin embargo, Fran interpela a Claudio y a otros personajes extraescénicos. Así, Daulte evita caer en la convención de un personaje solo hablando porque sí. Esto lleva a trascender los rasgos del monólogo.

Con respecto a la situación de enunciación, Daulte la problematiza al ocultar determinadas claves que rodean al diálogo, generando dos instancias diferentes. En la primera, ni los personajes ni el lector conocen las causas que impiden entablar un satisfactorio intercambio global. Esto produce un efecto de confusión, intriga y suspenso. En la segunda instancia la situación se revela o es descubierta por los protagonistas. Lo particular de este trabajo es que tanto los personajes como el lector no comprenden

Ruptura y recomposición dialógica

cuál es ese contexto al comienzo, pero luego la aceptan, incluso en la convergencia de lo real con lo sorprendente. En *Gore*, el elemento de la situación de enunciación oculto radica en la naturaleza de los extraterrestres. En *Demóstenes Estomba*, los personajes hipnotizados parecen enunciar su discurso sin interpelar a nadie, pero luego se revela que entre ellos existe el diálogo a través del espacio. Marcamos dos claves ocultas en la situación de enunciación de *¿Estás ahí?*: la naturaleza de Ana y la de Claudio.

En cuanto a los intertextos, tanto literarios como cinematográficos, éstos permiten imprimir un contenido al procedimiento y darle un contexto verosímil a la incomunicación de los personajes. La pareja de extraterrestres que no comparte el mismo código con los humanos procede del marco de la ciencia ficción en *Gore*. Lo fantástico habilita que haya tres personajes hipnotizados dialogando en *Demóstenes Estomba*; también, la convivencia de un hombre invisible con un fantasma en *¿Estás ahí?*

La superposición de los enunciados es uno de los recursos más empleados por el autor. La simultaneidad del diálogo impide la correcta comprensión entre los personajes. Lo observamos en la segunda escena de *Gore*, también en la segunda escena de *Demóstenes Estomba*, y en *¿Estás ahí?* Los quiebres en el diálogo a causa del ruido lo vuelven inconcluso. En *Demóstenes Estomba*, a los personajes les es imposible completar el intercambio porque no oyen. También, debido a que un personaje habla en voz baja, el resto no comprende su enunciado.

En relación a la incoherencia, influye la situación de enunciación para que haya una pérdida del tema en el intercambio. En *Gore*, los extraterrestres alteran la mente de los humanos con sus poderes, haciendo discordante un diálogo que ya de por sí presentaba alteraciones. Como mencionamos, el ruido les impide a los personajes mantener el mismo tema en *Demóstenes Estomba*. En *¿Estás ahí?*, Fran intenta dialogar con Ana forzando la vista para leerle los labios, sin embargo, no tienen éxito porque él no interpreta correctamente las palabras de su esposa. Por último, la diferencia en el código idiomático como impedimento de que los personajes se comprendan, únicamente se da en *Gore*, donde el autor juega con

lenguas alternas: humanos y extraterrestres hablan en idiomas distintos, aunque el lector percibe la totalidad del discurso en español.

Al mismo tiempo que encontramos una gran variedad de formas en las que Daulte quiebra el diálogo, creemos que el dramaturgo no estructura la totalidad del discurso en un intercambio verbal incoherente entre personajes. La interrupción del diálogo se circunscribe a determinados pasajes con propósitos específicos. Uno de los efectos es producir desconcierto o humor. Sin embargo, en otros pasajes observamos que se presentan las características del diálogo tradicional o que los personajes procuran restablecer la reversibilidad del intercambio. En efecto, en *Gore*, el personaje de Lucrecia es un nexo entre dos bandos gracias a sus interpretaciones. En *Demóstenes Estomba*, luego de que se comprende la situación de enunciación de los personajes hipnotizados se revela la existencia del diálogo entre ellos; también los protagonistas resuelven el conflicto que impedía el intercambio verbal entre todos los personajes. Y en *¿Estás ahí?*, el diálogo se aproxima a un intercambio convencional cuando Fran fuerza la vista para leerle los labios a Ana, pero sobre todo cuando ella toma el cuerpo de Renata; incluso, los personajes encuentran otros medios para poder comunicarse, como la Pizarra Mágica o el pizarrón.

También debemos señalar que la restauración del diálogo no se aprecia en igual grado en las tres obras. Mientras que la resolución del quiebre es definitiva en *Demóstenes Estomba*, en *Gore* sólo un personaje logra comprender a todos los otros. Y en *¿Estás ahí?* nos encontramos con una situación intermedia, el diálogo se restablece parcialmente.

Esta combinación en una misma obra del diálogo y su imposibilidad nos lleva a una reflexión final. Daulte pretende realizar innovaciones en la forma teatral para lo cual, entre otros medios, rompe el diálogo en determinadas ocasiones.

De esta manera, el corpus escogido no puede definirse como radicalmente rupturista ni realista. Hay un equilibrio entre innovación y continuidad en la que están involucrados los personajes y el diálogo. Los protagonistas no permanecen incomunicados durante toda la ficción, ni el lector experimenta un estado de total desconcierto a lo largo de la pieza.

Ruptura y recomposición dialógica

La ruptura y recomposición del diálogo dista tanto de postular el sinsentido del lenguaje como un intercambio verbal pleno. De hecho, los personajes constantemente intentan restaurar la palabra porque es un vínculo primordial. Así, Daulte parece transmitir a través de sus numerosos recursos que el diálogo es algo que se puede perder y olvidar, pero que es mediante su permanente ejercicio y reparación que el hombre sigue siendo hombre.

Si contrastamos el corpus con otras obras producidas durante el mismo periodo es notorio el vínculo artístico con Apolo y Spregelburd. Estos autores también quiebran el diálogo, aunque, en comparación con la propuesta de Daulte, su recomposición es menos notoria. Hay una clara diferencia con la estética absurdista de Veronese –despreocupado por recomponer el quiebre del diálogo. Una ampliación de este estudio podría abarcar la totalidad de la producción de Daulte, y contrastar con las piezas de otros autores para obtener un mejor panorama del uso del diálogo en los últimos veinte años del teatro argentino.

Como parte de un análisis ulterior, cabe la posibilidad de estudiar la producción total de Daulte. En este sentido, las obras escritas previamente a nuestro corpus podrían pertenecer a una primera etapa de mayor quiebre. Intuimos que ese periodo es más heterogéneo, siguiendo con nuestra hipótesis sobre lo dialógico. Ciertas piezas presentan menos ruptura, como *Criminal* o *Casino*, mientras que otras manifiestan el quiebre de manera más pronunciada, como *Martha Stutz*.

Dubatti observa una transformación en el contenido que Daulte imprime en sus obras a partir de *¿Estás ahí?* Si en sus primeras piezas el dramaturgo parece buscar un uso lúdico del lenguaje, ya en el texto mencionado Daulte mostraría preocupaciones más graves o profundas: “El Daulte irónico, relativista y escéptico de los primeros juegos de lenguaje es desplazado ahora por un Daulte metafísico y hasta sentimental.” (Dubatti, 2005, 192). Coincidimos en que en esta etapa, que a nuestro criterio representa un segundo periodo de la producción de Daulte, puede haber efectivamente un planteo de temas más profundos, metafísicos⁴². Pero si

⁴² En este segundo periodo también incluimos *El Vuelo del Dragón* y *4D Óptico*.

nos centramos en el lenguaje, Daulte no abandona los juegos con el diálogo, como hemos estudiado.

En las obras escritas con posterioridad a nuestro corpus hay una modulación distinta del intercambio verbal. En esta etapa, que podría comenzar con *Nunca estuviste tan adorable*, Daulte se enfoca en la ruptura de los vínculos personales. Aunque continúa experimentando con el diálogo, el dramaturgo ya no plantea un quiebre. Así, creemos que se debe matizar la lectura de Heredia sobre el discurso en *Automáticos*:

Porque ya no se pretende únicamente poner bajo sospecha la eficacia de la palabra –una operación recurrente en el teatro de intertexto posmoderno en general y en Daulte en particular–, sino interpelar al espectador/lector para que asuma lo que de inhumano hay en él. (Heredia, 2010, 29).

Otros ejemplos de este último ciclo son *Cómo es posible que te quiera tanto* y *Proyecto vestuarios*, la pieza con más características realistas en la producción de Daulte, aunque siempre dentro de su tónica.

9. Bibliografía

Bibliografía primaria.

Obras y escritos del autor.

- Daulte, Javier. “Juego y compromiso. Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido en el teatro”, *Teatro XXI*, VII, 13, 2001, pp. 13-18.
- . *Demóstenes Estomba. El vuelo del dragón*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2003.
- . *¿Estás ahí?* Buenos Aires: Teatro Vivo, 2004a.
- . “Producción artística y crisis”, en PELLETTIERI, Osvaldo, *Teatro argentino y crisis 2001-2003*, Buenos Aires, EUDEBA: 41-51, 2004b.
- . “Contra el teatro de tesis, una tesis”, *Teatro XXI*, XI, 20, 2005, pp. 15-17.
- . *Teatro. Tomo II*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- . “Batman vs. Hamlet: el argumento al servicio del procedimiento y el contenido como sorpresa”, *Teatro XXI*, XV, 27, 2009a, pp. 49-56.
- . *Capercita*. Buenos Aires: Corregidor, 2009b.
- . *Teatro. Tomo I*. Buenos Aires: Corregidor, 2009c.
- . “Juego y compromiso”, en COSENTINO, Olga. *La puesta en escena: En el teatro argentino del Bicentenario*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2010a, pp. 121-139.
- . *Teatro. Tomo III*. Buenos Aires: Corregidor, 2010b.
- . *Teatro. Tomo IV*. Buenos Aires: Corregidor, 2012a.
- . *Teatro. Tomo V*. Buenos Aires: Corregidor, 2012b.

Bibliografía secundaria.

Estudios sobre la obra de Javier Daulte

- Angulo Manso, Mireya. “La comedia de muertos como recurso humorístico al servicio del descubrimiento de la alteridad en el texto ¿Estás ahí? de Javier Daulte”, *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI: Actas del XIX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*. Madrid: Visor Libros, 2010, pp. 209-222.
- Brizuela, Mabel. “Javier Daulte, director”, *Teatro XXI*, XIV, 28, 2000, pp. 71-79.
- Cilento, Laura. “Procedimientos cómicos y artefactos fantásticos en ¿Estás ahí? de Javier Daulte”, *Poéticas del disenso*. Buenos Aires: Galerna, 2014, pp. 197-202.
- Dosio, Celia. “¿Dónde está Marthita Stutz?”, *El caraja-ji (primera parte): lo joven, la tradición y los años noventa*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2008, pp. 82-90.
- Dubatti, Jorge. “¿Estás ahí? / Ets aquí?: Javier Daulte en Buenos Aires y en Barcelona”, *El teatro sabe*. Buenos Aires: Atuel, 2005, pp. 179-198.
- Fernández, Linda. “Daulte re-masterizado”, en *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 54-55, 2006a, pp. 313-314 [Consulta 17 de octubre 2012] Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/view-File/172525/249780>
- . “Metamorfosis. Ollé, Daulte, Kafka”, *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 54-55, 2006b, pp. 345-346. [Consulta 17 de octubre 2012] Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/view-File/172581/249815>
- García Barrientos, José Luis. “El autor y el público en la ficción teatral: paradojas de la ausencia y la presencia”, *Sobre tablas y entre bastidores. Acercamientos al teatro español*. Madrid: Biblioteca Nueva,

Ruptura y recomposición dialógica

- 2009a. [Consulta 27 de abril 2012]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10261/43445>.
- . “La subjetividad en el teatro: Buero Vallejo como problema y Daulte como solución”, *Unidad y multiplicidad: Tramas del hispanismo actual. VIII Congreso Argentino de Hispanistas*, Vol. 1, 2009b, pp. 71-82 [Consulta 27 Abril 2012]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10261/44165>.
- Gerbiez, Susana. “Entrevista a Javier Daulte”, *Teatro XXI*, VII, 13, 2001, pp. 101-102.
 - Gardey, Mariana. “La dramaturgia de Javier Daulte: un lugar de encrucijadas”, en DUBATTI, Jorge. *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001) Micropoéticas I*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación, 2002, pp. 142-150.
 - Heredia, María Florencia. “La producción dramática de Javier Daulte: parodización genérica y exacerbación del sentimiento”, en DAULTE, Javier. *Teatro. Tomo II*. Buenos Aires, Corregidor, 2007, pp. 17-45.
- . “Javier Daulte, director”, *Teatro XXI*, XIV, 28, 2009, pp. 71-79.
- . “El teatro de Javier Daulte o la pregunta por lo humano”, en DAULTE, Javier. *Teatro. Tomo III*. Buenos Aires, Corregidor, 2010, pp. 19-47.
- . “Compromiso y traición en el teatro de Javier Daulte y Gabriel Calderón”, en *Territorios y fronteras en la escena iberoamericana*. Montevideo: Universidad de la República. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2012, pp. 67-77.
- Lozano, Ezequiel. “Actuar el género: una mirada sobre Proyecto Vestuarios de Javier Daulte”, *Telondofondo, Revista de Teoría y Crítica teatral*, VI, 12, 2010a, pp. 1 – 17. [Consulta 10 de octubre 2012]. Disponible en: http://www.academia.edu/9624993/Actuar_el_g%C3%A9nero_una_mirada_sobre_Proyecto_Vestuarios_de_Javier_Daulte
-

- . “Replicantes automáticos: los cyborgs van al teatro”, *Sociología y Tecnociencia: Revista Digital de Sociología del Sistema Tecnocientífico*, vol. 1, 1, 2010b, pp. 21-36 [Consulta 25 de abril 2012]. Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3367711>
- Magnarelli, Sharon. “Telling stories: ‘Martha Stutz’ by Javier Daulte”, *Latin American Theatre Review*, 35, 1, 2001, pp. 5-16. [Consulta 17 de octubre 2012] Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/issue/view/110>
 - . “To see or not to see: Questioning the essence of theatre in Javier Daulte's ‘¿Estás ahí?’”, *Latin American Theatre Review*, 39, 2, 2006, pp. 19-36. [Consulta 17 de octubre 2012] Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/issue/view/119>
 - Martínez Landa, Lidia. “El teatro de Javier Daulte: un ‘juego’ signado por elementos posmodernos”, *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 41, 2004, pp. 179-187. [Consulta 27 de abril 2012] Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145974>
 - Martínez Torres, Jordi. “‘El teatro tiene que ser decididamente innecesario’. Entrevista a Javier Daulte”, *Telón de Fondo*, 8, 2008, pp. 1-10. [Consulta 8 de marzo 2013] Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero8/articulo/173/el-teatro-tiene-que-ser-decididamente-innecesario-entrevista-a-javier-daulte.html>
 - Ogas Puga, Grisby. “El realismo mágico sube a escena”, *Teatro XXI*, X, 99, 2004, pp. 48-49.
 - . “Fronteras invisibles en el teatro de Roberto Arlt y Javier Daulte.” en *Territorios y fronteras en la escena iberoamericana*. Montevideo: Universidad de la República. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2012, pp. 115-122.
 - Pellettieri, Osvaldo. “La producción dramática de Javier Daulte y el sistema teatral porteño (1989- 2000)”, en DAULTE, Javier. *Teatro. Tomo I*. Buenos Aires, Corregidor, 2009, pp. 13-42.
-

Ruptura y recomposición dialógica

- Rada, Jazmín. “Teatro contemporáneo argentino: nuevos trabajos de Bartís, Daulte y León”, *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, 300, 2003, pp. 75-83.
- Rodríguez, Martín. “Inmanencia y referente”, *Teatro XXI*, VII, 13, 2001b, pp. 55-57.
- Sikora, Marina. “La aparente homogeneidad de la dramaturgia emergente: Bar Ada y Martha Stutz”, *Teatro XXI*, III, 5, 1997, pp. 61-63.
- . “La comedia de la premodernidad a la posmodernidad: de Nicolás Granada a Javier Daulte.” *Cuadernos del CILHA*, 14, 2, 2013, pp. 166-193. [Consulta 28 de noviembre 2014] Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-96152013000200011&script=sci_arttext
- Trastoy, Beatriz. “Martha Stutz de Javier Daulte: el teatro a través del espejo”, *Tradición, modernidad y posmodernidad*. Buenos Aires: Galerna, 1999, pp. 283-289.
- Wilson, Anna Elizabeth. “Performance, theatre and identity in twenty-first century Barcelona: The transnational theatre of Javier Daulte”, tesis presentada en University of Birmingham, 2009. [Consulta 27 de abril 2012] Disponible en: <http://etheses.bham.ac.uk/1054/>

Textos teóricos y críticos.

- Asimov, Isaac. *Sobre la ciencia ficción*. Barcelona: Sudamericana, 1999.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus, 1987.
- . *El diálogo: Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos, 1992.
- De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1992.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

- Fischer-Lichte, Erika. *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros, 1999.
- Fobbio, Laura. *El monólogo dramático: interpelación e interacción*. Córdoba: Comunicarte, 2009.
- Gresillon, Almuth. “En los límites de la génesis: de la escritura del texto de teatro a la puesta en escena”, *Inter Litteras*, 4, 1995, pp. 5-14.
- Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires: Paidós.
---. *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Rest, Jaime. *Conceptos de literatura moderna*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1979.
- Spregelburd, Rafael. “Tres apuntes sobre dramaturgia”, en COSENTINO, Olga. *La puesta en escena: En el teatro argentino del Bicentenario*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2010, pp. 166-192.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.
- Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima. *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.
- Ubersfeld, Anne. *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- Veltrusky, Jirí. *El drama como literatura*. Buenos Aires: Galerna, 1990.
- Zonana, Gustavo (dir.). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

Textos teóricos y críticos sobre teatro argentino.

- Berman, Mónica. *Teatro en el borde: la ruptura de los verosímiles*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- Dosio, Celia. *El caraja-ji (primera parte): lo joven, la tradición y los años noventa*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2008.
- Dubatti, Jorge. *El teatro laberinto. Ensayos sobre Teatro Argentino*. Buenos Aires: Atuel, 1999.
---. (Coord.) *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001) Micropoéticas I*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador

Ruptura y recomposición dialógica

- de Fondos Cooperativos: Centro Cultural de la Cooperación, 2002.
- . *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- Mogliani, Laura. “Campo teatral y serie social.” en PELLETTIERI, Osvaldo. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol. V: El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna, 2001, pp. 277-287.
 - Pellettieri, Osvaldo. “A qué llamamos teatro emergente de los ochenta y los noventa.”, en PELLETTIERI, Osvaldo. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol. V: El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna, 2001a, pp.455-456.
 - . “La tercera fase de la segunda modernidad teatral argentina (1983/85-1998).”, en PELLETTIERI, Osvaldo. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol. V: El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna, 2001b, pp. 273-276.
 - Rimoldi, Lucas. “Estrategias de gestión y producción escénica en el teatro independiente argentino de 2001 a 2011”, *Letras*, 63, 2011, pp. 115-130.
 - Rodríguez, Martín. “El teatro de la desintegración (1983-1998)”, en PELLETTIERI, Osvaldo. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol. V: El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna, 2001a, pp. 463-476.
 - Tarantuviez, Susana. “La poética teatral de Daniel Veronese”, en ZONANA, Gustavo. *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor, 2007, pp. 333-360.
 - Trastoy, Beatriz. “El monólogo teatral como estrategia narrativa. Notas sobre Música rota y Circonegro de Daniel Veronese”, *El teatro y sus críticas*. Buenos Aires, Galerna, 1998, pp. 175-183.

Otras piezas teatrales

- Apolo, Ignacio. *Rosa mística y otras obras teatrales*. Buenos Aires: Colihue, 2014.

Gonzalo Francisco Marina

- Spregelburd, Rafael. *La estupidez. El pánico: heptalogía de Hyeronimus Bosch*. Buenos Aires: Atuel, 2004.
- Veronese, Daniel. *La deriva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

Otras publicaciones de Argus-a:

Publicaciones de Argus-a en su sello ErosBooks:

Gladys Ilaguirre

Nunca ese lugar

Mariana Roldán Suárez

Des-amparo

Aldo Dante Alvarado

Cartas desde el Oblicuo Lunar

Martín Giner

Tres escenarios improbables. Dramaturgia de humor

Gladys Ilarregui

El amarillo inaudito. Poemas a Ucrania

Gustavo Geirola

Dedicatorias

Sonetos y antisonetos

Gerardo González

Soave Libertate

Otras publicaciones de Argus-a:

Roxana de la Jara y Frank Otero Luque

¡Bienvenidos a Macondo!

Cipriano Argüello Pitt, José Castillo, Graciela Córdoba
Gustavo Geirola, Sandra Mangano
Charla entre teatristas (3)
Teatro, Performance, Praxis teatral

Cipriano Argüello Pitt, José Castillo, Graciela Córdoba
Gustavo Geirola, Sandra Mangano
Charla entre teatristas (2)
Teatro, Performance, Praxis teatral

Valeria Arévalos y Ayi Turzi
Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

Frank Otero Luque
Avatar y Este lado del Mundo

Claudia Cabrera Sánchez
Miradas desde el margen.
Disidencias culturales en prácticas performáticas contemporáneas

Yanina Vidal
Nuestra Raza (1917):
Prensa e intelectualidad afrodescendiente en Uruguay

Eduarne Beltrán de Heredia
Conexiones del teatro chihuabense: de la escena a la memoria

Mujer, voz y representación:
Fotografía y materiales alternativos en el mundo hispanohablante

Sergio Hernández
Crimen y castigo: los adolescentes ante el sistema penal.
Una aproximación psicoanalítica

Martha Hickman Iglesias
*Visiones y experiencias
en la danza contemporánea de Guadalajara
Testimonios de agentes sociales de un campo artístico*

Lizardo Herrera
*Bajo el imperio del terror.
Militarización, drogas y muerte en el Ecuador*

Cipriano Argüello Pitt, José Castillo, Graciela Córdoba
Gustavo Geirola, Sandra Mangano, Karla Rebolledo
*Charla entre teatristas
Teatro, Performance, Praxis teatral*

Paula Ansaldo María Fukelman Bettina Girotti
Teatro Independiente: grupos, espacios, prácticas

Claudia Andrea Castro
Artes, universidades y cárceles en Argentina

Gustavo Geirola
*FREUD: del nombre, del origen, del 'gran hombre'
Ensayo conjetural*

Eduardo De Paula, Henrique Bezerra de Souza,
Mara Leal y Wellington Menegaz
Errancias: prácticas artístico-pedagógicas, memorias, quehaceres y políticas

Alejandra Morales
*Representación de lo femenino en el teatro chileno
Rearticulaciones*

Alicia Montes
Literatura erótica, pornografía y paradoja

Gustavo Geirola
Lacanian Discourses and the Dramaturgies

Gustavo Geirola
Introducción a la praxis teatral.
Creatividad y psicoanálisis

María Cristina Ares
Evita mirada
Modos de ver a Eva Perón: las figuraciones literarias y visuales de su cuerpo
entre 1992 y 2019

Gustavo Geirola
Los discursos lacanianos y las dramaturgias

Eduardo R. Scarano (compilador)
Racionalidad política de las ciencias y de la tecnología.
Ensayos en homenaje a Ricardo J. Gómez

Virgen Gutiérrez
Con voz de mujer. Entrevistas

Alicia Montes y María Cristina Ares, compiladoras
Régimen escópico y experiencia. Figuraciones de la mirada y el cuerpo
en la literatura y las artes

Adriana Libonatti y Alicia Serna
De la calle al mundo
Recorridos, imágenes y sentidos en Fuerza Bruta

Laura López Fernández y Luis Mora-Ballesteros (Coords.)

*Transgresiones en las letras iberoamericanas:
visiones del lenguaje poético*

María Natacha Koss

Mitos y territorios teatrales

Mary Anne Junqueira

A toda vela

*El viaje científico de los Estados Unidos:
U.S. Exploring Expedition (1838-1842)*

Lyu Xiaoxiao

La fraseología de la alimentación y gastronomía en español.

Léxico y contenido metafórico

Gustavo Geirola

Grotonski soy yo.

Una lectura para la praxis teatral en tiempos de catástrofe

Frank Otero Luque

Lima, la bella: negociaciones entre lo criollo y lo chicha

Alicia Montes y María Cristina Ares, comps.

Cuerpo y violencia. De la inermidad a la heterotopía

Gustavo Geirola, comp.

Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli

Lola Proaño Gómez

Poética, Política y Ruptura.

La Revolución Argentina (1966-73): experimento frustrado

De imposición liberal y “normalización” de la economía

Marcelo Donato
El telón de Picasso

Víctor Díaz Esteves y Rodolfo Hlousek Astudillo
*Semblanzas y discursos de agrupaciones culturales
con bases territoriales en La Araucanía*

Sandra Gasparini
*Las horas nocturnas.
Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*

Mario A. Rojas, editor
*Joaquín Murrieta de Brígido Caro.
Un drama inédito del legendario bandido*

Alicia Poderti
Casiopea. Vivir en las redes. Ingeniería lingüística y ciber-espacio

Gustavo Geirola
Sueño Improvisación. Teatro. Ensayos sobre la praxis teatral

Jorge Rosas Godoy y Edith Cerda Osses
*Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva.
Una perturbación sensible*

Alicia Montes y María Cristina Ares
*Política y estética de los cuerpos.
Distribución de lo sensible en la literatura y las artes visuales*

Karina Mauro (Compiladora)
*Artes y producción de conocimiento.
Experiencias de integración de las artes en la universidad*

Jorge Poveda
*La parergonalidad en el teatro. Deconstrucción del arte de la escena
como coeficiente de sus múltiples encuadramientos*

Gustavo Geirola
El espacio regional del mundo de Hugo Foguet

Domingo Adame y Nicolás Núñez
Transteatro: Entre, a través y más allá del Teatro

Yaima Redonet Sánchez
Un día en el solar, expresión de la cubanidad de Alberto Alonso

Gustavo Geirola
*Dramaturgia de frontera/Dramaturgias del crimen.
A propósito de los teatristas del norte de México*

Virgen Gutiérrez
Mujeres de entre mares. Entrevistas

Ileana Baeza Lope
Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

Gustavo Geirola
Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)

Domingo Adame
*Más allá de la gesticulación
Ensayos sobre teatro y cultura en México*

Alicia Montes y María Cristina Ares (compiladoras)
*Cuerpos presentes.
Figuracones de la muerte, la enfermedad, la anomalía y el sacrificio.*

Lola Proaño Gómez y Lorena Verzero / Compiladoras y editoras
Perspectivas políticas de la escena latinoamericana. Diálogos en tiempo presente

Gustavo Geirola

Praxis teatral. Saberes y enseñanza. Reflexiones a partir del teatro argentino reciente

Alicia Montes

*De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis.
La carne como figura de la historia*

Lola Proaño - Gustavo Geirola

¡Todo a Pulmón! Entrevistas a diez teatristas argentinos

Germán Pitta Bonilla

La nación y sus narrativas corporales. Fluctuaciones del cuerpo femenino en la novela sentimental uruguaya del siglo XIX (1880-1907)

Robert Simon

To A Nação, with Love: The Politics of Language through Angolan Poetry

Jorge Rosas Godoy

*Poliexpresión o la des-integración de las formas en/ desde
La nueva novela de Juan Luis Martínez*

María Elena Elmiger

DUELO: Íntimo. Privado. Público

María Fernández-Lamarque

*Espacios posmodernos en la literatura latinoamericana contemporánea:
Distopías y heterotopías*

Gabriela Abad

Escena y escenarios en la transferencia

Carlos María Alsina
De Stanislavski a Brecht: las acciones físicas. Teoría y práctica de procedimientos actorales de construcción teatral

Áqis Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística
Florianópolis
Falas sobre o coletivo. Entrevistas sobre teatro de grupo

Áqis Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística
Florianópolis
Teatro e experiências do real (Quatro Estudos)

Gustavo Geirola
El oriente deseado. Aproximación lacaniana a Rubén Darío.

Gustavo Geirola
Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo I: México y Perú

Gustavo Geirola
Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo II: Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay

Gustavo Geirola
Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo III: Colombia y Venezuela

Gustavo Geirola
Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo IV: Bolivia, Brasil y Ecuador

Gustavo Geirola
Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo V: Centroamérica y Estados Unidos

Gustavo Geirola
Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo VI: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana

Gustavo Geirola
Ensayo teatral, actuación y puesta en escena.
Notas introductorias sobre psicoanálisis y praxis teatral

Argus-a
Artes y Humanidades / Arts and Humanities
Los Ángeles – Buenos Aires
2026
