



Sandra Ferreyra
Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino
 Buenos Aires
 Ediciones UNGS
 2019
 221 páginas

Nuevas claves de lectura para el teatro argentino del siglo XX. Sobre *Estética de lo inefable*, de Sandra Ferreyra

Milena Bracciale Escalada¹

Hay libros que constituyen un verdadero aporte en tanto construcción de nuevo conocimiento. Creo, sin dudas, que el minucioso y encomiable trabajo de Sandra Ferreyra cumple con creces esta labor. Como si esto fuera poco, es además un homenaje, por tristeza póstumo, a un maestro de la escena nacional -reconocido de esa manera por sus propios pares-, que demuestra y reivindica el significativo papel que Ricardo Monti ha ocupado en las generaciones más jóvenes, no solo como maestro de dramaturgia sino como influencia concreta a partir de la composición de sus peculiares piezas dramáticas.

Estética de lo inefable es una reelaboración de la tesis doctoral que la autora defendió en la Universidad de Buenos Aires, en diciembre de 2015. Es casi seguro que el tiempo transcurrido entre aquella defensa y su conversión en libro, contribuyó a profundizar aún más sus lecturas, encontrando la forma más clarificadora para desarrollarlas ante el lector. El trabajo de Ferreyra no solo no aborda un objeto sencillo, pues parte del estudio de una obra compleja, como lo es la de Ricardo Monti, concebida a partir de los lineamientos teóricos elaborados por Walter Benjamin; sino que además propone una visión del teatro que discute en forma contundente con

¹ Dra. en Letras por la UNMdP. Ayudante Graduada en el área de Literatura Argentina de la

Facultad de Humanidades de la UNMdP y Becaria Postdoctoral del Conicet.

Contacto: milenabracciale@gmail.com

posicionamientos y nombres muy arraigados en la crítica teatral.

El libro consta de una breve introducción y cuatro capítulos. Lo primero que Ferreyra desarrolla es la concepción de un teatro que define como materialista y que, a su entender, es inaugurada por Ricardo Monti con su ópera prima, *Una noche con el señor Magnus & hijos*, estrenada en 1970. Mediante la escritura de esta pieza, Monti pone en cuestionamiento los principios de identidad, totalidad y causalidad que definen un tipo de teatro denominado idealista, vigente hasta ese entonces y mucho tiempo después también. Esto significa que Monti funda su teatro en los principios de la no identidad entre consciencia y mundo objetivo, de la fragmentación del todo y de la discontinuidad del orden causal, bases del expresionismo y del teatro épico-didáctico, que surgen en Alemania hacia fines del siglo XIX y principios del XX, como rechazo a la cristalización del arte burgués. Una de las pautas centrales que promueve Monti y que por ejemplo Kartun repite a rajatabla en sus clases de dramaturgia -aunque no necesariamente lo cumpla según el modelo montiano en la construcción de sus obras-, es rechazar la idea como punto de partida, es decir, el mandato de expresar en escena una toma de consciencia, en favor de la imagen, que consiste en un registro estético de contenidos de experiencia que escapan al procesamiento consciente. Lo que Ferreyra demuestra es que esta nueva concepción dramática que inicia Monti, permite leer y comprender desde otro punto de vista la labor de reconocidos autores y directores que se dan a conocer en los años noventa. Lo que arma la autora, entonces, es una genealogía entre el trabajo montiano y el de los jóvenes

dramaturgos de los noventa, entre los que se destacan Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Alejandro Tantanian, Javier Daulte y Rafael Spregelburd. Esto implica que el teatro de Ricardo Monti es condición de posibilidad para la emergencia de estas poéticas tan diversas. Ese campo de tensiones que inaugura Monti es concebido en este estudio como *estética de lo inefable*. Y es esta forma de concebir el teatro el que habilita a repensar el contexto dramático argentino a partir de las nociones benjaminianas de experiencia, alegoría, historia y lenguaje. De este modo, en la introducción, la investigadora deslinda estos conceptos y advierte una serie de coincidencias entre los dramaturgos que estudiará y los pensamientos de Walter Benjamin.

Al establecer esta tácita continuidad estética entre el teatro que emerge en los años 1970 y el que emerge hacia 1990, Ferreyra propone nuevas respuestas a tres problemáticas claves del teatro argentino: la relación del teatro con la historia, la relación del sujeto con el objeto y la relación del lenguaje con las cosas. Se aleja de la concepción de la “nueva dramaturgia argentina” en términos de posmodernidad y multiplicidad -como, entre otros, ha sido leída por Dubatti-, para pensarla como una vuelta de tuerca sobre los valores de la modernidad; para resaltar su afirmación de la actualidad del pasado en las ruinas que persisten como restos en el presente; y para entender la fragmentación como valor estético, social y político. Frente a la lógica lineal de los acontecimientos, las formas dramáticas que se inscriben en la estética de lo inefable proponen una lógica de la detención, mediante la cual, tal como explica Benjamin, acontecimientos lejanos se relacionan, como relámpagos, entre sí.

De esta manera, en el capítulo uno, Ferreyra define las peculiaridades de la llamada estética de lo inefable a partir del análisis de la dramaturgia de Ricardo Monti, para desarrollar en los tres capítulos subsiguientes las formas que asume esa concepción en las poéticas de Bartís -las fantasmagorías escénicas-; de Veronese -la dialéctica de lo animado y lo inerte-; y en las que Daulte, Sprengelburd y Tantanian producen en el marco del grupo Caraja-jí -las constelaciones discursivas-. La estética de lo inefable se opone a la estética de lo comunicable, no porque sea críptica sino porque implica una transformación radical con respecto a los modos de relacionar el teatro con la coyuntura política y social, aquellos que el realismo y la neovanguardia instauraron como canónicos, heredados del teatro independiente, en términos de compromiso y función social. La recurrente metáfora montiana de la luz sirve para explicitar la idea orientadora que funciona como base de su dramaturgia: la escena no ilumina la realidad, sino que es ella misma realidad iluminada. Ferreyra atraviesa los textos montianos emblemáticos (*Una noche con el señor Magnus & hijos*, *Visita*, *Marathon*, *La cortina de abalorios*, *Una pasión sudamericana*, *Historia tendenciosa de la clase media argentina... Asunción*, *La oscuridad de la razón*), para demostrar cómo se erige esta estética y cómo Monti cuestiona el modelo idealista a través de procedimientos escénicos concretos como el circo, la máscara, el gesto, la fragmentación. A lo largo de estas páginas se adentra en conceptos brechtianos fundantes como el de distanciamiento mientras señala cercanías y distancias entre Monti y el dramaturgo alemán, lo que le permite repensar y

discutir la categoría de teatro político, y los diversos modos en que fue incorporada la estética brechtiana en la década del '70. Establece el vínculo entre la noción de imagen estética, que Monti caracteriza por primera vez en un artículo de 1980, y la de imagen dialéctica, elaborada por Benjamin; y recorre además el gesto brechtiano y el grito expresionista, a la luz de la obra montiana. Para Ferreyra, la dramaturgia de Monti puede ser entendida como un catálogo de formas dramáticas materialistas, que tienen a la experiencia como punto de partida y a la imagen estética como modo de expresión.

Cada uno de los capítulos siguientes comienza con el análisis de un aspecto particular del teatro de Ricardo Monti, para resaltar luego cómo ese aspecto es incorporado por los autores de los años '90.

Para pensar la poética de Bartís, el término que posibilita la ligazón con Monti es el de fantasmagoría, vocablo que proviene de una técnica creada para el desarrollo de espectáculos muy populares a fines del siglo XVIII, mediante la cual el fantasmagorista proyectaba imágenes que el público identificaba como personajes ya muertos de la vida pública o privada de alguno de los espectadores. Un artificio mágico que ocultaba un artificio técnico. Benjamin emplea el concepto de fantasmagoría, al que define como una iluminación de la presencia sensible, y esa noción es transformada por Ferreyra en la de fantasmagorías escénicas, lo que le permite explicar el peculiar modo en el que los episodios históricos se presentan en el teatro de Ricardo Monti. Luego de analizar en detalle cómo se da este proceso a lo largo de diversas piezas del dramaturgo argentino, advierte que ofrecer elementos de conexión entre temporalidades

extremas parece ser una de las condiciones fundamentales del teatro de Ricardo Bartís, definido como crítica al mito del progreso, al mostrar el presente en los residuos de un sueño pasado. Bartís comparte con Monti la concepción de lo inefable como aquel resto de experiencia histórica almacenada en los cuerpos, los objetos y los textos como restos de un mundo soñado. Estas características se comprenden con claridad a partir de la lectura que efectúa de *Postales argentinas*, pero también de la de *El pecado que no se puede nombrar* y de la de *El corte*. La autora pone, además, a funcionar las nociones de coleccionista y alegorista benjaminianas, y establece comparaciones entre las operatorias que realiza Kartun y aquellas que lleva a cabo Bartís. El trabajo sobre la crítica es detallado y minucioso. Ferreyra lee los estudios más importantes sobre el Sportivo Teatral y discute sus posiciones desde la nueva perspectiva que aporta, con la incorporación del eslabón montiano como clave de lectura.

Un elemento que ha sido poco estudiado por la crítica de Monti y que resulta central para marcar el enlace con la poética de Daniel Veronese, es la relación que el teatro montiano establece entre lo animado y lo inerte, es decir, la inversión del tradicional vínculo entre sujeto y objeto que opera en el realismo. Para Monti, es el objeto, el muñeco, el que imprime una huella en el sujeto, en tanto corrupción del cuerpo. Ferreyra focaliza en la tensión dialéctica que Monti propone entre los rasgos cadavéricos que tienden hacia lo inerte y los gestos sociales que mantienen a los personajes en la esfera de lo animado. La dialéctica de lo animado y lo inerte se reconoce en un tratamiento de los personajes llevados hacia un modo de expresión alegórico, que contrasta con un

modo de expresión simbólico, propio del realismo e, incluso, del absurdismo. Esta peculiar indagación sobre las fronteras entre un cuerpo vivo y un cuerpo muerto, entre el sujeto y el objeto, es central para Daniel Veronese, cuya dramaturgia está atravesada por su experiencia como parte de El Periférico de Objetos, resultado de su participación en el grupo de Titiriteros del Teatro San Martín. Ferreyra lee en la dramaturgia de Veronese las imágenes que se desprenden de la concepción propia del teatro de objetos entre el vínculo manipulador-objeto. Desde esta perspectiva, Veronese realiza una traducción dramática del procedimiento de la manipulación. Para ello, la investigadora recupera algunas piezas emblemáticas del Periférico -*El hombre de arena, Cámara Gesell*-, recorre los Automandamientos de Veronese y estudia obras como *Los corderos, Crónica de la caída de uno de los hombres de ella, Señoritas porteñas, Luz de mañana en un traje marrón, Música rota, Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho, Unos viajeros se mueren, La terrible opresión de los gestos magnánimos*, así como también explora el tratamiento de textos clásicos y su pasaje a la dirección escénica, en puestas como *Mujeres soñaron caballos, Un hombre que se ahoga, Espía a una mujer que se mata*. La relación con el absurdo argentino -en especial con Gambaro- y la influencia extranjera, como lo marca el caso beckettiano, son abordadas por Ferreyra, quien lleva a cabo un recorrido por la crítica y propone miradas encontradas al respecto.

El último lugar lo ocupa la producción que surge en torno al grupo Caraja-jí, cuya historia se describe en el libro, y dentro de ese grupo se trabajan de

manera comparada las obras de algunos miembros como Carmen Arrieta, Alejandro Robino, Alejandro Zingman, Jorge Leyes e Ignacio Apolo frente a las que realizan Spregelburd, Tantanian y Daulte, representantes estos últimos de la estética de lo inefable. Es decir que dentro del propio grupo pueden identificarse ejemplos teatrales basados en un modelo idealista frente a otros constituidos sobre un modelo materialista. Ferreyra describe primero el uso que Benjamin hace del concepto de constelación, para explicar que las constelaciones discursivas -noción que marca el enlace entre Monti y algunos de los jóvenes del Caraja-jí-, cifran un modo de vinculación entre las palabras y las cosas, que tiene por principio la percepción de lo que el filósofo alemán denomina semejanzas extrasensoriales, y que consiste en que los fragmentos discursivos interrumpen la comunicación y juegan con un contenido que permanece oculto en ella. El montaje y el fragmento son recursos claves que configuran imágenes estéticas, al seleccionar y ensamblar elementos discursivos heterogéneos en un lenguaje que desafía la causalidad como sostén de la comunicación. Por ello, Ferreyra postula que para pensar la diversidad del teatro de los noventa, es más operativa la noción benjaminiana de fragmentación, que la deleziana de multiplicidad, y que más que de deconstrucción, hay que hablar de destrucción de los grandes relatos. Desde esta mirada, lo que predomina en la producción teatral de los noventa es el fragmento de una totalidad destruida, y no la multiplicidad en estado puro.

El juego en Daulte, la traducción en Spregelburd y la experiencia de la lectura en Tantanian son las prácticas a través de las cuales elaboran constelaciones

discursivas que marcan el enlace de su teatro con el de Ricardo Monti. Ferreyra estudia en detalle las obras de cada uno de estos dramaturgos y su relación con los conceptos benjaminianos, así como también analiza el procedimiento de la cita para advertir cómo estos autores hacen del teatro un dispositivo de percepción del mundo, antes que un mecanismo de racionalización.

Estética de lo inefable culmina con cinco apartados concisos que conforman las conclusiones. Como puede intuirse mediante este somero acercamiento al libro, la investigación que lleva adelante Ferreyra marca un giro acerca del modo de concebir el teatro de los años noventa, a partir de su vinculación con la producción montiana, entendida esta a través de los conceptos benjaminianos y de su visión materialista de la historia. Por lo tanto, el libro abre un debate e inaugura circuitos hacia nuevas lecturas, a la vez que demuestra la necesidad de actualizar en forma permanente nuestra mirada crítica sobre los objetos culturales que constituyen nuestra historia teatral.