

***Desde la noche llamo* (1994) de Javier Daulte: ausencia del padre, distopía y
expresionismo**

Jorge Dubatti¹

Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL, UBA

Resumen: Se analiza la poética de *Desde la noche llamo* (1995), de Javier Daulte, texto dramático fundamental en la renovación teatral de los años noventa y, al mismo tiempo, uno de los menos indagados por la crítica y la investigación. Se ubica el texto en la producción teatral del artista (su etapa de “dramaturgia de autor”, coetánea de la experiencia del grupo Caraja-jí y su pertenencia al Equipo Teatro Payró). Se propone relacionar la pieza con una constante histórica del expresionismo en el teatro argentino, tanto en la dramaturgia cuanto en los lenguajes de puesta en escena.

Palabras clave: dramaturgia argentina - poética - historia – constante expresionista

Abstract: This article analyzes the poetics of *Desde la noche llamo* (1995), by Javier Daulte. This dramatic text is fundamental in the theatrical renewal of the nineties and, at the same time, one of the least investigated by criticism and research. The text is located in the theatrical production of the artist (his stage of "dramaturgy of author", coeval of the experience of the Caraja-jí group and his belonging to the Equipo Teatro Payró). It is proposed to relate the piece with an historical constant of expressionism in Argentine theater, both in dramaturgy and in the languages of staging.

Keywords: argentine dramaturgy – poetics - history – expressionism as constant

¹ Jorge Dubatti (Buenos Aires, 1963) es Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Adjunto Regular (a cargo) de Historia del Teatro Universal (Carrera de Artes, UBA). Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Coordina el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA), Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Es Director General del Aula de Espectadores de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha contribuido a abrir 27 escuelas de espectadores en diversos países. Ha dictado materias y seminarios en diversas universidades nacionales y extranjeras. Entre sus libros: *Filosofía del Teatro I, II y III, Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas, Del Centenario al Bicentenario: Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010* (encargo del Fondo Nacional de las Artes), *Cien años de teatro argentino, Teatromatriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada, Poéticas de liminalidad en el teatro*. El Rectorado de la Universidad de Buenos Aires le otorgó el Premio a la Excelencia Académica (2015).

El texto de *Desde la noche llamo*, incluido por Javier Daulte tardíamente en el Tomo 6 de su teatro completo (Corregidor, 2018), reproduce el publicado en 1995 (Ediciones Último Reino).² Aparece fechado al final: el proceso de escritura se realizó en aproximadamente siete meses, entre noviembre de 1993 y mayo de 1994. Cuando lo termina, Daulte tiene 31 años. ¿Cómo se retrata a sí mismo, en este momento, parafraseando a James Joyce, el “artista adolescente”, o en palabras de Dylan Thomas, el “artista cachorro”? El joven dramaturgo se manifiesta, en este momento de su trayectoria, fuertemente identificado con la pertenencia al Equipo Teatro Payró, relevante formación del teatro independiente en la que Daulte viene trabajando desde principios de los años ochenta. La edición de 1995 explicita inmediatamente esa filiación en las primeras dos líneas de la biografía con la que, en solapa izquierda del librito, en tercera persona, el autor elige presentarse brevemente: “Javier Daulte nació en Buenos Aires en 1963. / Es integrante del Equipo Teatro Payró”. Luego detalla su producción dramática, ediciones y premios (no incluye en esta reseña su experiencia como actor ni docente teatral, prefiere circunscribirse a su trabajo como autor o escritor de teatro).³

También en la página de legales del tomito de 1995 se declara esa auto-adscripción al Payró. Allí Daulte incluye un recuadro de “Agradecimientos”, ahora sí en primera persona: “Quiero hacer público mi especial agradecimiento a Ricardo Monti, que siguió

² Editorial dirigida por el poeta Víctor Redondo, dedicada fundamentalmente a la poesía. El libro de Daulte no aparece inscripto en ninguna de las colecciones del sello y desde la tapa se indica que pertenece al género teatral. Es importante recordar que, hacia mediados de los noventa, todavía las editoriales y colecciones específicamente dedicadas al teatro eran escasas. Para una historia de las publicaciones de teatro en Postdictadura, véase Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino* (2012, Cap. VI). Todas las citas de *Desde la noche llamo* se hacen por la edición de 1995.

³ Resulta revelador confrontar este paratexto biográfico de 1995 con los actuales, por ejemplo, con la minibiografía incluida en la solapa de la edición de Alfaguara de la novela *El circuito escalera* (2017): la comparación ilumina cómo Daulte va transformando el modo de presentarse/pensarse como artista.

paso a paso la elaboración del material; y a Felisa Yeni, Jaime Kogan y Rubén D’Audia, atentos lectores del primer borrador” (6). Tanto Yeni y Kogan, reivindicados como primeros lectores, como Monti, maestro de dramaturgia y supervisor de la escritura de *Desde la noche llamo* en trabajo de taller, son parte fundamental de la historia del Payró, que cuenta en 1995 con una trayectoria de 28 años y es considerado uno de los centros más importantes de producción, promoción y visibilización de la dramaturgia nacional en el circuito independiente.⁴ Monti es, en los noventa, uno de los principales referentes de la formación en dramaturgia entendida como literatura dramática, escritura literaria de autor para la escena, anterior/independiente de los procesos de la escena (escritura de “gabinete”), autor que no se auto-dirige sino que elige entregar a un director otro sus textos para la puesta.⁵ *Desde la noche llamo* integra esta primera etapa daulteana de “dramaturgia de autor” o escritura de gabinete (como señala Ricardo Dubatti 2015), que se extendería entre *Por contrato de trabajo* (1983) y *Geometría* (1999). Daulte escribe bajo el signo de una literatura dramática pre-escénica.⁶ A partir de *Paulatina aproximación a un teorema dramático del miedo* (1998), experiencia realizada con alumnos del taller de actuación, basada libremente en *El soplón* de Bertolt Brecht y *El Marinero que perdió la gracia del mar* de Yukio Mishima, Daulte empieza a dar cabida en su obra a otras formas de composición dramática desde los ensayos y el trabajo en la escena con los actores, dimensión compositiva que ejercerá ya plenamente como dramaturgo-director en *Gore*

⁴ El 16 de abril de 1967 el Teatro de Los Independientes pasa a ser el Teatro Payró. En 1968 se constituye una cooperativa que elige a Jaime Kogan como director artístico. Véase Celia Dosio, *El Payró. Cincuenta años de teatro independiente* (2003).

Una de las funciones que más se valoran del aporte del teatro independiente a la escena nacional es el impulso, la revelación y el desarrollo de la dramaturgia argentina.

⁵ Más adelante señalaremos un intertexto procedimental de *Marathon*, de Monti (obra estrenada por el Equipo Teatro Payró, con dirección de Jaime Kogan, en 1980).

⁶ Para la distinción de diversos tipos de dramaturgia según su relación con la escena (dramaturgia pre-escénica, escénica y post-escénica), véase J. Dubatti 2013: **31-66**.

(2000), *Demóstenes Estomba* (2002), *El vuelo del dragón* (2002) y en sus obras siguientes. Esto no quiere decir que Daulte haya abandonado la escritura de gabinete: prepara actualmente su contribución para el Proyecto Teatro Líquido, *Valeria radioactiva*, a estrenarse en 2018, en la que retoma dicha modalidad. *Desde la noche llamo* nunca se estrenó, hasta hoy. En entrevista reciente el autor nos dijo: “Nunca se hizo una puesta, porque las veces que alguien me la pedía no me convencía el director”.⁷

En tapa la edición 1995 destaca que la obra ha sido premiada: “Teatro. Premio Fondo Nacional de las Artes”, y en el interior un recuadro indica el jurado, integrado por tres notables teatristas históricos del circuito independiente: “Premio Fondo Nacional de las Artes. / Concurso de Dramaturgia. Año 1994. / Para la edición y/o montaje de obras de teatro para jóvenes y adolescentes. Con la recomendación de los jurados Pedro Asquini, Bernardo Carey y Ricardo Halac” (4).

El colofón del libro está fechado en julio de 1995. Daulte tiene entonces 32 años. Sin embargo, no podemos decir que sea éste un “Daulte-preDaulte” (retomando los términos que empleaba Frida Weber de Kurlat para analizar el primer Lope de Vega: “Lope-preLope”, 1976), porque ya está aquí, como trataremos de analizar, toda su singularidad estética. Estamos ante un Daulte-Daulte. La diferencia de este primer Daulte respecto del que se desarrolla centralmente en los años del siglo XXI radica no tanto en el imaginario y los procedimientos de su poética, sino en la forma de producción de su escritura, en el pasaje del dramaturgo-autor al dramaturgo-director. *Desde la noche llamo* es, sin duda, una de sus piezas más pregnantes y misteriosas de la etapa de dramaturgia de autor. Su escritura es posterior a *Óbito*, *Criminal* y *Un asesino al otro lado de la pared* e inmediatamente

⁷ Entrevista realizada en setiembre-noviembre de 2017.

anterior a la experiencia del grupo Caraja-Jí (1995-1996).⁸ Podemos conectar *Desde la noche llamo* con la progresiva intensificación de la búsqueda innovadora que se advierte también en las obras escritas en el marco del grupo: *Martha Stutz* (1995) y *Casino* (1996).⁹ Experimentamos en 1995 el carácter innovador de esta poética cuando Daulte nos obsequió el volumen de *Desde la noche llamo*: leer y caer en desconcierto fueron acciones inmediatas. Podemos decir que en 1995 la innovación de Daulte era tal que aún no estaban creadas las condiciones para comprender esta poética. Algo semejante a lo que le sucedió a Daulte con directores a los que entregó sus primeras obras, nos pasó desde el punto de vista de la crítica.¹⁰ En 1995 costaba comprender con cierta perspectiva qué cambios y propuestas de conocimiento estaba introduciendo Daulte en la dramaturgia nacional. Retomando las reflexiones de Giorgio Agamben (“Qué es lo contemporáneo”, 2008), *Desde la noche llamo* proponía en 1995 una experiencia de la contemporaneidad en tanto anacronismo hacia el futuro.

En *Desde la noche llamo* Daulte construye una familia en la que se han disuelto los pactos parentales, una familia sin ley, sin Padre, que ya no reconoce ni siquiera la prohibición del incesto. (El texto insiste, desde las acotaciones, justamente, en que los personajes se comportan como animales, parecen animales o insectos, no reconocen la prohibición que los volvería humanos).¹¹ Para Jan Kott (*El manjar de los dioses*, 1970) el no reconocimiento de las grandes prohibiciones culturales: el incesto y el crimen dentro del clan de sangre (parricidio, filicidio, fratricidio, etc.), instauran el relato trágico. La familia

⁸ Las tres recogidas en un tomo de edición del autor en 1991.

⁹ Al respecto, es muy útil el libro de Celia Dosio *Caraja-Jí (primera parte). Lo joven, la tradición y los años noventa* (2008).

¹⁰ Véase el “Postfacio” de Daulte incluido en su *Teatro I* (2004: 212-215).

¹¹ Sobre relaciones entre animalidad, humanidad y prohibición, Claude Lévi-Strauss, *Las estructuras elementales del parentesco*, 1998.

de *Desde la noche llamo* asume la matriz trágica. No se trata tanto de una familia “disfuncional” como de una familia distópica: la familia de Ariel encarna, en escala, una utopía negativa o distopía, una imagen negativa de la organización social que va mucho más allá del endogrupo familiar.¹² Las acciones de los personajes de *Desde la noche llamo* inscriben núcleos de sociabilidad negativa: violación, no-reconocimiento del otro, odio, maltrato y violencia extremada, antisemitismo, racismo, clasismo, abandono, promiscuidad (por ejemplo, en las brutales escupidas de Tomás por los espacios de la casa), o la amenaza de antropofagia (“Un día... me lo voy a comer [al Viejo, su padre]. La Nena me lo va a cocinar y yo me lo voy a comer”, afirma Tomás, 80). No hay personajes “positivos” en este universo.

Se expresa además un sentimiento de soledad y desamparo, el mundo parece articularse en la experiencia del desierto, de una territorialización de la nada. La acción transcurre en un pueblo solitario y ventoso de provincia, presumiblemente (el texto no lo aclara) en la Patagonia. En la entrevista, Daulte nos dijo que para escribir *Desde la noche llamo* se inspiró libremente en “un hecho ocurrido en la Patagonia. Protagonizado por un familiar de la madre de mi hijo. Me atrajo cierto vandalismo que el paisaje desértico enmarcaba de modo de hacerlo parecer como ‘natural’”.

Desde la noche llamo es una poderosa metáfora teatral sobre la ausencia del padre. Pablo, el padre de Ariel, está ausente o se hace presente a la distancia, a través del teléfono, para decir que no podrá acercarse, incluso ante la inminencia del arresto de su hijo adolescente. Pablo aparece en el “Prólogo”, pero como analizaremos enseguida, por las características del “Prólogo”, esa aparición es otra forma de la ausencia. El otro padre, el

¹² Término en el que se ha insistido en los últimos tiempos desde el periodismo para definir una tendencia recurrente en el teatro argentino: la representación de familias de organización interna conflictiva y traumática.

Viejo, padre del padre (sus hijo son Pablo y Tomás) y abuelo (Ariel es su nieto), está presente en escena pero obligado a través del secuestro y el encierro forzado y repudia tanto a sus hijos como a sus nietos (“No me digas abuelo. Yo no soy el abuelo de nadie”, 88). El padre niega su condición, y mata así simbólicamente a sus hijos. Matriz trágica en variación hamletiana: si Shakespeare afirma, a través de su “¿Ser o no ser?”, la pregunta por la condición de ser-hijo (“¿Ser o no ser [hijo]?”), para responder que no se puede no-ser hijo, en *Desde la noche llamo* Daulte construye una nueva figura: el no-ser hijo parece ser una condición *de facto* impuesta por la ausencia del padre. El hijo asume su condición de *guacho*, asume la soledad y ¿se hace padre de sí mismo? Fantasía de anticipación, texto oracular, *Desde la noche llamo* no plantea aún desconocer la autoridad del padre desde un gesto autónomo, sino increparla en reclamo del cumplimiento de una función que el padre ausente ya no cumple y de la expresión de un estado de insatisfacción. La tierra del padre ya no es habitable. En ese sentido son absolutamente reveladoras las primeras palabras de Ariel en el “Prólogo”, donde invoca a un padre-guacho, un padre muerto-vivo, *zombie*:

¿Papá? (*Silencio.*) [...] ¡Papá! (*Escucha. Mira hacia uno y otro lado. Pausa*) ¡Papá, ¿dónde estás?! (*Pausa. Grita con furia:*) ¡¡Papá!! ¡¡Turro de mierda!! (*Breve pausa*) ¿Dónde me trajiste? (*Pausa*) ¿¿Dónde estás?! ¿¿Dónde me trajiste?! ¿Dónde está el auto? (*Pausa*) ¡Estoy perdido, papá! (*Pausa. Ruge:*) ¡¿Dónde estááááás?! (*Silencio. Se pone en cuclillas. Al “espacio.”*) ¡Me voy! ¡¿Oís?! ¡Me voy! ¡No te espero más! ¡Me voy con el auto! (*Va a ponerse de pie. Se oye un ruido extraño, indefinible. Ariel se sobresalta:*) ¡La puta que te parió! ¡Terminala con esto!, ¡¿quierés?! ¡Terminala! ¡No me divierte! ¡Me quiero ir a casa! ¡Me siento mal! ¡Tengo frío! (*Ha estado desplazándose en cuatro patas, tanteando con las manos el terreno.*) [...] (*Llama.*) ¡¿Estás ahí?! Estás ahí, ¿no?... ¿Papá? (*Silencio.*) ¿Sabés qué? Sé que estás ahí, escuchándome. ¿Te estás divirtiendo? ¿Eh, guacho? ¿Te estás divirtiendo? ¡Reíte, dale! Estoy esperando. Sabés que yo sé que estás ahí. ¡Reíte, dale! ¿Todavía no? ¿No vas a reírte todavía? ¿Qué querés? ¿Reventar de risa? ¿Eso querés? ¡¿Eh?! ¡¿Reventar de risa?! (*Pausa*) ¿Querés reventar de risa... y mostrarme esa lengua verde que tenés? ¿Ese olor a dientes podridos que te sale? (*De pronto, desde su posición en cuatro patas, golpea con fuerza su frente contra el pavimento. El impacto es contundente y seco. Ariel gime contra su voluntad.*) ¿Oíste? ¿Te gustó? ¿Querés más? (*Vuelve a golpearse*) Voy a desangrarme. Voy a quedarme desmayado acá en medio de la ruta. Como un muerto. ¡Y no me vas a

poder encontrar! ¡No vas a saber donde estoy! ¡No me vas a ver! (11-12)

Palabras-trance, órficas, oraculares, que pueden leerse más allá del contexto de su producción en la situación teatral: la llamada al padre y el diagnóstico intuitivo de su caída y disolución. Es interesante leer este fenómeno inscripto en *Desde la noche llamo* a la luz de los textos posteriores de Daulte: cómo lo que en 1995 es intuición heroica, impulso cuasi inconsciente, aparece más de veinte años después organizado desde otro posicionamiento intelectual en la novela *El circuito escalera*.

Pero además el abuelo reconoce que todos los hombres de la familia (incluso su propio padre, el bisabuelo de Ariel) estaban enamorados de Maru, la madre de Ariel, una Maru-niña (88). Incesto simbólico multiplicado. El cuñado Tomás no siente inhibición y aprovecha el desmayo de Maru, la esposa de su hermano, para violarla sobre la mesa del comedor. Maru y Anselmo, tras besarse, estarán a punto de tener sexo delante de todos, especialmente delante de Ariel. Como animales, apuntaría Lévi-Strauss.

Esta familia se ofrece al espectador como metáfora de una sociabilidad desarticulada, en acentuado proceso de descomposición. *Desde la noche llamo* es una distopía o utopía negativa, construye una imagen negativa del régimen de sociabilidad, sin duda imaginada para poner en relación de semejanza, fricción, contraste con la sociabilidad del neoliberalismo “salvaje” menemista, con la sociabilidad de la Posmodernidad, por entonces plenamente vigente e impulsada (tanto teórica como prácticamente). Pero sin duda la potencia simbólica del texto va más allá de las coyunturas y no se limita a comentar el presente. Incluso el epígrafe de Gustave Flaubert, tomado de la novela *Madame Bovary* (“... pero como el huracán seguía soplando y la pasión se consumió hasta las cenizas, y no llegó socorro alguno ni ningún sol, la noche fue completa en todos los horizontes...”), refiere ese estado de nocturnidad, acaso estableciendo un vínculo implícito entre la noche

de Emma Bovary y la intimidad de Maru. Daulte nos señaló en la citada entrevista: “El personaje de Maru, con quien creo que me identifiqué mucho, sufre esa ceguera producto del amor. Me parece que es lo que más me atraía a la hora de contar esta historia. Una mujer que, en su devoción amorosa, pierde toda sensatez y toda lucidez”. Es interesante lo que sucede al releer *Desde la noche llamo* más de veinte años después de su escritura. Tiempos oscuros: la “noche” que inscribe el título. Daulte escribe “desde la noche”, su dramaturgia es un grito, un aullido (como el de Ariel) desde la oscuridad. Daulte reflexionó en la entrevista: “El título no responde a ningún intertexto. Creo que en esa época escuché a alguien decir que los títulos en primera persona eran más atractivos. Por otro lado, la idea de llamar al padre en la noche patagónica, me parece un ruego dramático interesantísimo”. Leída desde el presente, esa “noche” es también afirmativa, el aullido es catártico, asume el desamparo para generar un cambio productivo en la relación con el padre. La noche, el desierto y la desolación son figuras de los místicos que conducen a la experiencia de contacto con lo sagrado y la transfiguración. Una catábasis, pero no conclusiva, con final abierto. Hay en esta “noche” y en el llamado una voluntad propositiva de mirar de frente la incertidumbre y de salir al encuentro del propio destino, sea cual sea. Voluntad de noche transfigurada, voluntad de rasgar los telones de la noche.

Para construir esta distopía Daulte recurre a un realismo crudo, chocante, “realismo sucio” o realismo de “pileta de cocina” (el de las *kitchen-sink plays*, Dorney 2009), pero profundamente extrañado, desviado hacia el expresionismo, un realismo que sin dejar de ser realista se aparta del naturalismo, el costumbrismo o el registro fotográfico externo y objetivista para ofrecer un retrato de la realidad profunda, enjundiosa, no superficial, interna, develada en su matriz de violencia y desesperación. Se trata de un retrato profundo, no de la rostridad de los cuerpos ni de las apariencias externas, sino un retrato de la

subjetividad que entrama las relaciones familiares-sociales. Una cartografía de la subjetividad. Por eso podemos hablar de una tensión hacia el expresionismo: la poética de *Desde la noche llamo* objetiva escénicamente los contenidos de la subjetividad, propone, como el expresionismo, una nueva objetividad subjetivada. La revolución del expresionismo consiste, justamente, en sostener que la realidad se construye en la subjetividad, y que se trata de dar cuenta a través de la poética expresionista de la experiencia subjetiva del mundo.¹³ En *Desde la noche llamo*, desde el punto de vista procedimental, Daulte se apropia de las dos posibles variantes del expresionismo: el de personaje y el de mundo, como veremos enseguida en el análisis. En la entrevista citada, Daulte explicita un referente dramático para esta poética, proveniente de sus conocimientos del teatro norteamericano: “Quizá el modelo teatral que sí puedo asumir es el de *Buried Child* [El niño enterrado] de Sam Shepard”. Shepard estrenó esta pieza en 1978, en el Magic Theatre de San Francisco, Estados Unidos, con dirección de Robert Woodruff.¹⁴

Aún no se ha leído sistemáticamente la constante expresionista en el teatro argentino, que atraviesa raigalmente la dramaturgia nacional y los lenguajes de puesta en escena, desde Roberto Arlt hasta Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky y Ricardo Monti. En la programación escénica del Teatro Payró, y particularmente en las puestas de Jaime Kogan, hay múltiple aporte en esa línea. Daulte asimila esa tradición con una original variación, como veremos. La poética teatral expresionista trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia (ánimicos, emocionales, imaginarios, memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, etc.) y, por extensión, con la objetivación escénica de la visión

¹³ Para una caracterización del expresionismo teatral, nuestro *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* (2009), donde analizamos *El mono velludo* de Eugene O’Neill; también Jorge Luis Caputo y Agostina Salvaggio, “Actuar fuera de su ser: poética de actuación en el expresionismo teatral alemán”, en *Historia del actor II* (2009: 243-264).

¹⁴ Todas las referencias a *El niño enterrado* las haremos por *Teatro norteamericano contemporáneo II*, 2003: 515-609.

subjetiva. En todos los casos, la visión subjetiva se define por su diferencia y contraste con la percepción objetivista del “común mundo compartido”, es decir, se enfrenta a la visión objetivista y a la concepción del realismo cotidiano. El expresionismo considera que esas concepciones objetivistas son insuficientes para dar cuenta de la experiencia humana, amasada desde el protagonismo del sujeto. Es clave el término “expresión”, en el sentido de exteriorización, de movimiento que va del interior al exterior del sujeto. El expresionismo coloca en el centro de su poética la función expresiva del sujeto, ya sea como construcción de un mundo de experiencia propio (diverso del común mundo compartido) o como respuesta interior (y exteriorizada) a los estímulos de la realidad. En este sentido la visión subjetiva del expresionismo sólo es perceptible por el contraste, de diverso grado y calidad, que establece con las coordenadas objetivas. En resumen: no hay expresionismo sin objetivismo, de allí que el expresionismo se piense como reacción y fricción con el realismo objetivista. Justamente, Daulte rescata la tradición vernácula del expresionismo para polemizar con la tradición realista-naturalista-costumbrista. Subjetivismo contra objetivismo.

Hay que distinguir en la poética teatral un *expresionismo subjetivo o de personaje*, cuando se trata de objetivaciones escénicas de la conciencia de un personaje o conjunto de personajes particulares e internos a la obra, diferenciables por su visión subjetiva de otros personajes y del mundo en que intervienen; y un *expresionismo objetivo o de mundo*, cuando las objetivaciones corresponden a la peculiar manera de funcionamiento y organización del mundo que instala la subjetividad interna de la obra, las relaciones intersubjetivas de los personajes, a veces en estrecha coincidencia con la subjetividad del autor u otros sujetos externos a la obra.

Por un lado, Daulte recurre al expresionismo de mundo al objetivar exacerbada,

descarnadamente las relaciones intersubjetivas de violencia, odio y promiscuidad entre los personajes. Daulte diseña un espectador hipnotizado no solo por lo que sucede en las situaciones, sino también por lo que no llega a comprender del todo. ¿Por qué se tratan así? ¿Qué experiencia de mundo se expresa en sus acciones? Más que una narrativa de hechos, interesa una narrativa de intensidades, de estados, de climas o atmósferas subjetivas interpersonales. Daulte trabaja con múltiples niveles de infrasciencia, es decir, en la distribución de la información sobre lo que pasa en escena, limita deliberadamente los saberes del espectador.¹⁵ Pone en primer plano la acción interna de los personajes, inaccesible para el espectador en su contenido pero sí manifiesta en la afectación que advierte en ellos. Infrasciencia y construcción expresionista van de la mano: sustraer la información explicativa es el mejor recurso para poner en primer plano el protagonismo de la subjetividad que impulsa las acciones. Daulte sustrae, vacía, ausenta la entrega de información explícita. El espectador se asoma a un mundo que lo fascina, pero del que no se le darán todas las claves, y debe buscar esas claves en la comprensión de la intersubjetividad. Daulte coloca la información en el subtexto, y esto se constituye en un dispositivo de estimulación que excita la actividad del espectador. He aquí un rasgo constante de la producción dramática daulteana en todos sus períodos: la estimulación del espectador a través de dispositivos de ausencia que claman por ser llenados y que despiertan la elocuencia del espectador. Daulte no le dice al espectador lo que debe pensar, entender o concluir, ni qué sentido debe construir; lo invita a crear, a jugar libremente en un campo de reglas.¹⁶ Más que un proceso de comunicación, Daulte promueve la estimulación.

¹⁵ Las palabras que Tomás le dice a Ariel: “No sabés ‘todo’” (Daulte: 53), en el plano ficcional, para definir la limitación de los personajes, valen también como diseño de la figura del espectador.

¹⁶ Daulte reflexiona lúcidamente sobre este mecanismo de estimulación del espectador en su revelador ensayo “Juego y compromiso” y en otros artículos (del que hay varias

Un ejemplo claro de estos dispositivos de ausencia de información es el “paquete” que Pablo le pide a Ariel que oculte y custodie, paquete que ha sido desenterrado por Pablo y sobre el que se sienta Ariel en la última escena. Paquete que en la obra marca el único, secreto, indescifrable acuerdo que mantiene el pacto padre-hijo. ¿Qué hay dentro de ese paquete? ¿Qué oculta Pablo? ¿Por qué le pide a Ariel que lo preserve y que nunca lo abra? ¿Qué contiene? ¿Dinero? ¿Objetos robados? ¿Documentos comprometedores? ¿Los restos de un cuerpo? Gran jeroglífico que solo el padre conoce, y que el hijo acepta sin conocer lo que recibe. Deliberadamente la obra nunca lo revela, ni siquiera ofrece pistas para resolver el jeroglífico. El paquete opera como un embalaje kantoriano: el envoltorio externo invita a pensar qué contiene, sin que ese deseo pueda satisfacerse (Kantor 1984). Misterio. Oclusión del acceso a la información. La única vía de desciframiento, indagar en la subjetividad. Paradójico empoderamiento imaginario del espectador que se logra quitándole el dominio del saber y transformándolo en una suerte de detective indigente, condenado a investigar.

De la misma manera que con el paquete, se retacean múltiples informaciones de la trama para generar un extrañamiento en la causalidad que enhebra los acontecimientos. ¿De quién es la casa que incendió Ariel? ¿Por qué regresa Tomás al pueblo? ¿Cuánto tiempo pasa entre el Acto I y el Acto II? ¿A quiénes deben entregar los 20.000 pesos? ¿Son para una fianza a la policía o una coima mafiosa? ¿Cómo dejaron salir a Ariel, arrestado en el Acto I, sin haber pagado? ¿Por qué tanto odio entre ellos? ¿Quién es el abuelo y por qué se niega a ayudar? ¿Cómo es el final, que se manifiesta abierto? Incluso el espectador puede preguntarse respecto de esa causalidad extrañada: ¿por qué en el Acto I Ariel entra a escena

ediciones, próximamente recogido en el tomo 7 de sus obras completas, Editorial Corregidor, dedicado a su ensayística). Sugerimos la consulta de “Juego y compromiso” (2010: 119-139), “Batman versus Hamlet. El argumento al servicio del procedimiento y el contenido como sorpresa” (2012: 64-86); también “El acto creativo, ¿invención o descubrimiento?”, artículo inédito, 2013 (facilitado por el autor).

cayendo desde el techo y su explicación es “Me olvidé la llave” (27)? Estas personas habitan un mundo cuyas reglas resultan tan pregnantes como difíciles de descifrar, justamente porque están articuladas por una compleja dimensión intersubjetiva. Expresionismo puro.

Por otro lado, Daulte retoma el expresionismo subjetivo o de personaje, en el “Prólogo”. Sin duda es este uno de los componentes innovadores en la estructura dramática de *Desde la noche llamo*, tanto el “Prólogo” en sí, como su relación con los actos que le siguen. En el “Prólogo” la historia empieza *in medias res* y el dramaturgo radicaliza la infrasciencia, los recortes en la entrega de información, la acción interna: no sabremos nunca qué hacen los personajes allí, dónde están (“un lugar indefinido”, “oscuridad casi absoluta”, “un descampado”, “una ruta”, 11-12), ni por qué, ni tampoco qué es ese paquete que el padre embarrado entrega al hijo. ¿Qué es “zumbido, primero débil y que va haciéndose cada vez más grave e intenso, hasta transformarse durante un breve instante en un terrible rugido”, que “se debe parecer en todo al de la turbina de un avión, pero como si este volara a escasos metros del suelo” (11)? Dudamos de pronto del estatuto ontológico de la representación: ¿es una escena realista, es un sueño, una escena imaginaria? ¿Está pasando “realmente” o es una pesadilla, un delirio, una ensoñación? Percibimos una tensión potente entre el realismo y un extrañamiento cuyo origen no podemos todavía descifrar. Queda en suspenso la resolución del estatuto ontológico de la escena. Pero ya avanzada la obra, casi sobre el final del Acto II, descubrimos una correlación reveladora: en brazos de su madre, Ariel delira prácticamente con las mismas palabras que hemos leído en el “Prólogo”. Un cuadro de confrontación de ambos parlamentos resulta revelador de la

“Prólogo” (11-13)	Acto II (80-81)
<p>ARIEL: ¿Papá? (<i>Silencio. Se desplaza cuerpo a tierra. Se detiene. Llama:</i>) ¡Papá! (<i>Escucha. Mira hacia uno y otro lado. Pausa</i>) ¡Papá, ¿dónde estás?! (<i>Pausa. Grita con furia:</i>) ¡¡Papá!! ¡¡Turro de mierda!! (<i>Breve pausa</i>) ¿Dónde me trajiste? (<i>Pausa</i>) ¿Dónde estás?! ¿¿Dónde me trajiste?! ¿Dónde está el auto? (<i>Pausa</i>) ¡Estoy perdido, papá! (<i>Pausa. Ruge:</i>) ¡¡¿Dónde estááááá?! (<i>Silencio. Se pone en cuclillas. Al “espacio”.</i>) ¡Me voy! ¡¿Oís?! ¡Me voy! ¡No te espero más! ¡Me voy con el auto! (<i>Va a ponerse de pie. Se oye un ruido extraño, indefinible. Ariel se sobresalta:</i>) ¡La puta que te parió! ¡Terminala con esto ¡querés?! ¡Terminala! ¡No me divierte! ¡Me quiero ir a casa! ¡Me siento mal! ¡Tengo frío! (<i>Ha estado desplazándose en cuatro patas, tanteando con las manos el terreno.</i>) [...] ARIEL: ¿Qué es ese barro? [...]</p>	<p><i>Ariel está afiebrado, completamente empapado en sudor. Maru, que [sic] lo estuviese arrullando como a un bebé, en este momento lo acaricia tratando de tranquilizarlo.</i> MARU: Sh... No pasa nada... Sh... <i>Ariel, ronco, apenas modulando, delira.</i> ARIEL: ¿Papá?... ¡Papá ¿dónde estás?! ¿Dónde me trajiste? ¿Dónde estás? ¿Dónde estamos, papá? ¿Dónde está el auto? Estoy perdido. Me quiero ir. Me quiero ir a casa. Me siento mal. Tengo frío. <i>Maru lo estrecha contra sí.</i> MARU: Sh... <i>Ariel se sacude involuntariamente. Sus ojos se abren aún más con una expresión de espanto.</i> ARIEL: ¿Papá? ¿Qué tenés?... ¿¿Qué tenés?! (<i>Su horror crece.</i>) ¿Qué te pasó? ¡¡Está embarrado!! ¡Está tirado en el barro!! ¡¡Me mira!! (<i>Aterrado se desprende de los brazos de Maru.</i>) ¡¡Su cabeza me mira!! <i>Pega un grito y todo su cuerpo se contrae en una convulsión.</i></p>

¹⁷ Resaltamos la coincidencia con letras en negrita.

--	--

Es claro que no son exactamente iguales, ni desde el punto de vista verbal ni en cuanto a la historia: en el “Prólogo” vemos cómo el padre compromete a Ariel a guardar, esconder y no abrir el paquete en medio de la ruta; en el Acto II, el delirio de Ariel sugiere que ve al padre muerto, tirado en el barro, acaso desmembrado, porque solo “su cabeza” lo mira. Pero también es clara la coincidencia en parte del parlamento y de la historia, especialmente al comienzo. Una de las hipótesis de interpretación de esta coincidencia es que en el “Prólogo” accedemos, anticipadamente, a la objetivación escénica del delirio de Ariel, desde “adentro” de su conciencia, a la manera del expresionismo de personaje. El Prólogo objetiva escénicamente los contenidos de la conciencia de Ariel en su delirio, o al menos de una escena recurrente en su imaginación y que regresa en el delirio en una variación. Gracias al procedimiento expresionista, la escena nos permite meternos en la cabeza (el alma, la conciencia, el interior...) de Ariel. Si pensamos el Prólogo con esta función, también podemos afirmar que todo el Acto I y parte del Acto II, hasta el delirio, serían una precuela, es decir, en la estructura dramática están después del “Prólogo”, pero desde el punto de vista de la historia que se cuenta, están antes.¹⁸ Es llamativo que Daulte subtítulo *Desde la noche llamo* “Obra de teatro en dos actos”, cuando en realidad debería decir “en un prólogo y dos actos” (5). Sucede que, de alguna forma, está anticipando en el subtítulo que el “Prólogo” no es autónomo, sino una escena interior y adelantada del Acto II. En términos de Ricardo Monti (*Marathon*), se trataría de una “implosión” de la

¹⁸ El término precuela, que puede ser usado también para los usos de la teoría (Dubatti 2016), es muy común en el cine y la literatura. Por ejemplo, en cuanto a su producción y filmación, *El Hobbit* sería una precuela de *El Señor de los Anillos*: la película *El Hobbit* se filmó después, pero su historia transcurre antes de la de *El Señor de los Anillos*.

escena del delirio (o de una escena imaginaria recurrente en el delirio), pero desplazada estructuralmente al lugar del “Prólogo”. Daulte retomaría el expresionismo subjetivo montiano en *Marathon*, pero desde una vuelta de tuerca estructural de gran originalidad. Si, como señala Edward W. Said (2012), la pregunta por los comienzos de los textos es siempre reveladora, cabe preguntarse: ¿por qué empezar *Desde la noche llamo* con una escena que objetiva la imaginación o el delirio dentro de la conciencia de Ariel? Las respuestas pueden ser múltiples. Ensayemos dos o tres. Porque la clave expresionista es fundamental en la poética, y el “Prólogo” radicaliza la representación de la experiencia subjetiva al objetivar escénicamente la acción interna de Ariel. ¿Qué más importante que la experiencia subjetiva de Ariel, punto máximo de revelación? Porque la imaginación o el delirio se corren del realismo y amplían el carácter revelador del arte: aportan la relación con el trance, lo inconsciente, lo oracular, lo órfico, y en su corrimiento, en su desvío, sugieren que estas palabras pueden adquirir otros sentidos si se las desplaza de su contexto situacional. Porque Ariel es el auténtico protagonista de la pieza, y lo que más le importa a Daulte es la representación de la dimensión subjetiva del adolescente, acaso máscara de sí mismo o *alter ego* de la experiencia de su generación.¹⁹ Porque este juego estructural le permite a Daulte afianzar una voluntad innovadora en la dramaturgia argentina. Porque, como dirá Daulte años más tarde, pero ya ratifica con *Desde la noche llamo*, la poética teatral no debe transmitir ideas, sino inventarlas, es decir, encarnarlas en la materia estructural, en los imaginarios, en la poética misma.²⁰ El teatro como pura producción de

¹⁹ Resulta relevante, al respecto, ver cómo el autor en la tabla de personajes organiza la estructura familiar poniendo como centro a Ariel: “su padre”, “su madre”, “su abuela materna”, etc. Salvo Anselmo, “amigo de la familia”, todos los personajes son definidos por su relación parental con Ariel (Daulte: 10).

²⁰ Javier Daulte, “El teatro no debe transmitir ideas, debe inventarlas” (véase en www.javierdaulte.com)

multiplicidad, que genera “ideas teatro”. En este sentido, en la entrevista inédita citada, Daulte distingue entre un teatro de ideologías y un teatro de ideas (en el sentido de un teatro de “ideas teatro”), y a este último concepto vincula su propia producción:

Creo que el teatro de ideologías y el teatro de ideas estuvieron por momentos muy juntos y por momentos muy separados. Cuando se conocían los textos de Brecht, se amontonaban ambas cosas de manera muy alborotada. La ideología de Brecht (marxista comunista) se superponía a sus ideas teatro (el distanciamiento, entre otras). Un caso parecido es el de Pasolini. En muchos otros casos la ideología molesta o no nos termina de interesar. Quizá sea el caso de Shakespeare, ya que por la época su ideología podemos hoy sentirla algo antigua. En cambio sus ideas teatro son de un vigor tal que se convierten en ideología. Como siempre, Shakespeare es inclasificable porque parece haberlo inventado todo. Un teatro de ideologías toma al teatro como plataforma para plantear y transmitir tal o cual ideología. Con una ideología se está de acuerdo o en desacuerdo. Con un teatro de ideas no se está de acuerdo o en desacuerdo, sino que el espectador es demandado. Es el caso, en la Argentina, de Monti o Gambaro.

Poniendo el acento en la complejidad de la representación subjetiva, la tapa de la edición de 1995 incluía el dibujo de un remolino de agua, de un vórtice de succión. Reflexionó al respecto Daulte en la entrevista citada: “El dibujo me parece que da cuenta de esa sensación de rotura psíquica, de brote psicótico que propone la obra. El yo se va como el agua en una bañera, el yo es succionado por esa fuerza centrífuga”.

Reflexionemos sobre las diferencias entre las palabras de Ariel en el “Prólogo” y en el Acto II que comparamos en el cuadro anterior. ¿Por qué no necesitan ser exactamente coincidentes? Porque la verbalización del delirio que escuchamos en el Acto II puede ser fragmentaria, no tiene por qué reproducir la totalidad del mundo interior. El discurso del mundo interno, en su experiencia subjetiva (develada a través del procedimiento del expresionismo subjetivo o de personaje), es más rico y complejo que el que se manifiesta en el mundo objetivo. Las duraciones del tiempo objetivo y el tiempo subjetivo son diferentes. En el delirio Ariel reelabora, alterándolos, algunos datos reales de la situación que vive: tanto la necesidad imperiosa de que su padre se haga presente, como el hecho de

que en algún momento antes de irse le dejó en custodia el paquete. Pero además parecería que en el delirio asistimos a una escena interior que el “Prólogo” no presenta y que tal vez siga a lo visto en el “Prólogo”: la imagen del padre muerto y desmembrado en el barro.

Si pensamos el “Prólogo” como anticipación del delirio del Acto II y como “implosión” de expresionismo subjetivo, podemos retomar que la “presencia” del padre, de Pablo, en el “Prólogo” no es sino otra forma de la ausencia, ya que Pablo no está realmente presente sino en el plano interior de la conciencia de Ariel. El hijo desea, imagina, delira la presencia del padre ausente.

La inclusión del “Prólogo” le permite a Daulte un juego referencial interno (técnicamente, a la vez, un juego anafórico y catafórico, de adelante hacia atrás y de atrás hacia adelante en el texto) sumamente estimulante para el espectador: ya en el Acto II, volver hacia atrás para repensar la materia del “Prólogo”; desde la información aportada inicialmente por el prólogo, comprender el Acto II, por ejemplo, la aparición del paquete que Ariel busca en el sótano y en el que se sienta en el final. Los planos subjetivo y objetivo, interno y social, se interrelacionan y alimentan mutuamente.

El intertexto con *El niño enterrado* se da en algunas marcas reconocibles: la familia distópica, la matriz trágica, la imagen del enterramiento y desenterramiento, el realismo fusionado con el expresionismo, la infrasciencia. Pero también vale confrontar ambas piezas para advertir en Daulte la voluntad de conquistar otros territorios imaginarios, la búsqueda de una deliberada política de la diferencia. Entre otros componentes, hay que destacar el hallazgo daulteano de una poética de investigación en la figura del padre ausente. Si en el final de la obra de Shepard hay un niño muerto, como apunta la didascalía:

(...) Tilden aparece por la izquierda, chorreando lodo de las rodillas a los pies. Sus brazos y manos están cubiertos de lodo. Trae en las manos el cadáver de un niño pequeño, a la altura del pecho; lo mira fijamente. El cadáver consiste principalmente

de huesos envueltos en un trapo enlodado y podrido (608), en Daulte se informa un nacimiento. Si en Shepard hay un hijo vivo y un hijo muerto, en Daulte los dos hijos (del mismo padre y diferente madre) llevan el mismo nombre: Ariel. No se trata de rastrear “influencias”; por el contrario, vale observar la diferencia de Daulte. Más allá de los puntos en común, Daulte compone una obra diversa tanto en lo estructural como en lo semántico. *Desde la noche llamo* es un texto de profunda originalidad e innovación en el contexto de la dramaturgia nacional. El intertexto shepardiano es apenas un disparador para la composición de un universo territorial propio y significativo.

En la entrevista citada, le preguntamos a Daulte cómo veía este texto desde el presente, más de veinte años después; también por qué recién ahora había tomado la decisión de incluirlo en la edición de su *Teatro 6*, y si estaba dispuesto a auto-dirigir la pieza. Nos contestó:

El texto propone una suerte de locura, en las situaciones y en los personajes. Pero es un texto cuya anécdota central está basada en ‘hechos reales’. Cuando uno lee a García Márquez habla del realismo mágico, hasta que visita Colombia y entonces entiende que aquello a lo que llamaba realismo mágico es realismo a secas. Con *Desde la noche llamo* supongo que sucede algo similar. En un pueblo pequeño real de la Patagonia no turística, en invierno, las cosas que suceden no difieren demasiado de lo que se plantea en la obra. Quizá no se acumule todo en unas pocas horas, pero en ese territorio inmenso, casi sin ley, una especie de *far west* latino, suceden las cosas más inverosímiles. Creo que ahora podría considerar seriamente la posibilidad de dirigirla. No hace mucho que vengo observando un fenómeno que arraiga en nuestra tradición de teatro costumbrista y al que yo llamo *neocostumbrista*. Vos decís que esto quizá tiene más visibilidad en el Espacio Callejón. Yo creo que está más extendido. En la Diplomatura de Dramaturgia que se empezó a hacer en el Centro Cultural Paco Urondo de la Universidad de Buenos Aires también lo noté, y mucho. Estamos en un momento en que han madurado aquellos que migraron desde la provincia en los '80, '90 y 2000, y que ahora escriben y describen sus lugares de origen como lo hicieron en otras épocas los inmigrantes de toda especie, dándole una fuerte impronta al teatro local. Desde esa perspectiva siento que, a la larga, *Desde la noche llamo* se suma a esa línea dramática. Creo además que para hablar de ciertas cosas, el traslado de la acción a otras latitudes o temporalidades muchas veces ayuda.

En suma, más de veinte años después de su escritura, Daulte redescubre *Desde la*

noche llamo filiándola a esta tendencia que llama *neocostumbrista* y de la que serían representantes, entre otras, *La Pilarcita* de María Marull, *Yo no duermo la siesta* de Paula Marull, *Lo único que hice fue jugar* de Sebastián Iñigo, entre muchas otras, escritas en Buenos Aires por autores nacidos en provincia. En figura invertida y complementaria, *Desde la noche llamo* es la mirada de un dramaturgo porteño sobre la realidad patagónica.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2008). “Qué es lo contemporáneo”. Texto inédito cedido por el autor.
- Caputo, Jorge Luis, y Agostina Salvaggio (2009). “Actuar fuera de su ser: poética de actuación en el expresionismo teatral alemán”. En *Historia del actor II*. Buenos Aires: Colihue, 243-264.
- Daulte, Javier (1995). *Desde la noche llamo*. Buenos Aires: Último Reino.
- Daulte, Javier (2004). “Postfacio”. En *Teatro I*. Buenos Aires: Corregidor, 207-222.
- Daulte, Javier (2010). “Juego y compromiso”. En *La puesta en escena en el teatro argentino del Bicentenario*, ed. Olga Cosentino. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 119-139.
- Daulte, Javier (2012). “Batman versus Hamlet. El argumento al servicio del procedimiento y el contenido como sorpresa”. En *Teatro contemporáneo: provocaciones y encuentros*, eds. Christian Quenta y Omar Rocha Velasco. La Paz, Bolivia: Fundación Simón I. Patiño / Festival Internacional de Teatro de La Paz (FITAZ) / Carrera de Literatura de la Universidad Metropolitana de San Andrés (UMSA) e Instituto de Investigaciones Literarias (IIL), 64-86.
- Daulte, Javier (2013). “El acto creativo, ¿invención o descubrimiento?”. Artículo inédito cedido por el autor.
- Daulte, Javier (2017). *El circuito escalera*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Daulte, Javier (2018). *Teatro 6*. Buenos Aires: Corregidor.
- Daulte, Javier (s.f.). “El teatro no debe transmitir ideas, debe inventarlas”. Disponible en www.javierdaulte.com
- Dorney, Kate (2009). *The Changing Language of Modern English Drama 1945-2005*. New York: Palgrave Macmillan.
- Dosio, Celia (2003). *El Payró. Cincuenta años de teatro independiente*. Buenos Aires: Emecé.
- Dosio, Celia (2008). *Caraja-Jí (primera parte). Lo joven, la tradición y los años noventa*. Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Dubatti, Jorge (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad.
- Dubatti, Jorge (2012). *Cien años de teatro argentino. De 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- Dubatti, Jorge (2013). “Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral: cambios en los conceptos de drama, dramaturgia, texto dramático, poética dramática y notación dramática”. En Cristian Figueroa Acevedo y Astrid Quintana Fuentealba, compiladores. *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*. Valparaíso, Chile: Universidad de Valparaíso, Facultad de Arquitectura, Carrera de Teatro, 31-66.

Dubatti, Jorge (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada.* Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, Ricardo (2015). “Desde la noche llamo de Javier Daulte: entre el absurdo y lo metafísico”. En: *Experimenta* (revista digital), <http://experimenta.biz/revistaexperimenta/desde-la-noche-llamo-de-javier-daulte-entre-el-absurdo-y-lo-metafisico/>

Kantor, Tadeusz (1984). *El teatro de la muerte.* Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Kott, Jan (1970). *El manjar de los dioses.* México: Era.

Lévi-Strauss, Claude (1998). *Las estructuras elementales del parentesco.* Buenos Aires: Paidós.

Said, Edward W. (2012). *Beginnings: Intention and Method.* London: Granta Books.

Shepard, Sam (2003). “El niño enterrado”. En *Teatro norteamericano contemporáneo II*, selección de David Olguín, introducción de Robert Potter. México: Ediciones El Milagro, 515-609. Traducción de Alfredo Miguel Modenessi e ilustraciones de Roberto Rébora.

Weber de Kurlat, Frida (1976). “Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope de Vega y su época”. *Segismundo: Revista Hispánica de Teatro*, Vol. 12, N°. 23-24, 111-133.