



Imágenes de Nicolás Said en programas de mano y *stickers* de *Pampa escarlata*

Pampa escarlata

Dramaturgia y dirección: Julián Cnochaert

Elenco: Lucía Adúriz, Pablo Bronstein, Carolina Llargues

Vestuario: Paola Delgado

Diseño de escenografía: Cecilia Zuvialde

Diseño de sonido: Cecilia Castro

Diseño de iluminación: Ricardo Sica

Fotografía: Marianela Muñiz

Asistencia de dirección: Lucía Guzmán (Luchitron)

Prensa y producción: Carolina Stegmayer

Estreno: 28 de febrero de 2020, en la Sala Batato Barea del Centro Cultural “Rector Ricardo Rojas” de la Universidad de Buenos Aires, Corrientes 2038, PB, CABA.

Reposiciones: luego de la pandemia, en sala Área 623 (2021 y 2022); en El Extranjero (2023 y 2024); en El Taller Teatro y Sala Batato Barea del Centro Cultural “Rector Ricardo Rojas” de la Universidad de Buenos Aires (2025). En octubre de 2025 superó las 100 funciones.

Ganadora de la convocatoria Óperas Primas 2019 del Centro Cultural Rojas (UBA)

Ganadora del Premio María Guerrero 2022 a Mejor actuación de reparto (Lucía Adúriz)

Nominada a los premios Trinidad Guevara 2021: Revelación Femenina (Lucía Adúriz) y Revelación Masculina (Julián Cnochaert)

Premios Mayores de los Premios Teatro del Mundo (UBA) 2020-2021-2022: Actrices (Lucía Adúriz) y Escenografía (Cecilia Zuvialde); Diplomas de Trabajos Destacados en Dirección (Julián Cnochaert), Iluminación (Ricardo Sica) y Vestuario (Paola Delgado)

PALABRAS CLAVE: INGLATERRA – RANQUEL – INTERCULTURALIDAD – VAMPIRISMO – CIVILIZACIÓN –
BARBARIE
KEYWORDS: ENGLAND – RANQUEL – INTERCULTURALITY – VAMPIRISM – CIVILIZATION – BARBARISM

“Pampa escarlata”: la invención de la nación argentina por el arte, entre Inglaterra y una india ranquel

Jorge Dubatti¹

Llegué tardíamente a *Pampa escarlata*. Colegas críticas/os e investigadoras/es me la habían recomendado fervientemente. Pero el permanente desborde de la temporada teatral de Buenos Aires, año tras año, me había distraído y llevado a otros muchos destinos. *Pampa escarlata* se estrenó el 28 de febrero de 2020, en el Centro Cultural “Rector Ricardo Rojas” de la Universidad de Buenos Aires, con **producción del Rojas y el apoyo de Proteatro y del Instituto Nacional de Teatro**. Se repuso en varias ocasiones después del hiato de la pandemia: en 2021 y 2022 (sala Área 623), en 2023 y 2024 (sala El Extranjero) y en 2025 (salas El Taller Teatro y otra vez Batato Barea del Rojas).

Recién pude verla en setiembre de 2025, en el Rojas, cinco años después del estreno, con casi un centenar de funciones realizadas. Absoluto deslumbramiento. No dudo en considerarla uno de los acontecimientos teatrales más relevantes de mi historia como espectador. Gracias a que me lo facilitó Julián Cnochaert, pude enseguida leer el texto dramático, todavía inédito, cuya escritura aparece fechada en agosto de 2018.² Segundo deslumbramiento: *Pampa escarlata* es también gran literatura teatral.

Intentaré argumentar sobre la compleja excelencia morfotemática de *Pampa escarlata*, que marca nuevos rumbos al teatro argentino. Como es frecuente en mis reseñas, lo haré en diálogo con la palabra de Cnochaert, que obtuve en entrevista,

¹ Buenos Aires, 1963. Crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro y artes. Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal / Historia del Teatro II (Carrera de Artes, UBA) y Profesor Titular Interino de Teoría y Análisis del Teatro (Carrera de Letras, UCA). Obtuvo por concurso la cátedra “La Expectación Teatral” en la Escuela de Teatro “Gilberto Meza” de Junín, Provincia de Buenos Aires. Es Director por concurso público (2015, renovado por concurso en 2022) del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Desde 2025 es Secretario de Investigación, Creación Artística y Posgrado del Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA), Gral. Roca, provincia de Río Negro, Norpatagonia. Desde 2023 es Académico de Número de la Academia Argentina de Letras (Sillón Ventura de la Vega), donde coordina el Seminario de Historia del Teatro Argentino. Se desempeñó como subdirector del Teatro Nacional Cervantes (2021-2023). Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Ha contribuido a abrir 98 escuelas de espectadores en diversos países. Su libro más reciente: *Artes conviviales, tecnoviviales, liminales. Estudios de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado* (Coimbra, Portugal, Imprensa da Universidade de Coimbra, Col. Humanities).

² En adelante, todas las citas de *Pampa escarlata* provendrán de ese texto inédito.

destacando así su perfil de artista-investigador que reflexiona lúcida y críticamente sobre su praxis.³ He sostenido en otras oportunidades que me interesa producir una crítica teatral liminal con otros géneros discursivos de la investigación artística (entrevista, diálogo, ensayo académico), que multiplica así sus objetivos y efectos.⁴

Leer o no leer (y preservar el secreto)

Resumo la historia que cuenta *Pampa escarlata*, dispuesta en siete escenas de progresión dramática lineal. Para esta síntesis, a manera de introducción al conocimiento del texto, referiré solo las acciones más destacadas y algunos procedimientos constructivos de su poética. En una de las editorializaciones del espectáculo el equipo advierte:

El programa de mano de aquel entonces [2020] guardaba esta advertencia: «Estimado espectador: si desea recomendar nuestro espectáculo, le rogamos evitar la revelación de elementos cruciales del argumento. Por eso, cuando le pregunten de qué va esta pequeña aventura, sugerimos contestar: ‘trata sobre una pintora en la Inglaterra del siglo XIX y su posterior arrebato creador’. Somos fanáticos de los secretos y la intriga. Le agradeceremos que acompañe nuestro cometido».⁵

Durante la entrevista (como veremos) el autor insiste en preservar ese secreto. No podré cumplir con eso en estas páginas de estudio. En consecuencia, si las/los lectores tienen la posibilidad de ver el espectáculo próximamente (todo parece indicar que se repondrá en 2026), sugiero saltar este primer tramo, indispensable para mi análisis.

La articulación de la historia es relevante ya que *Pampa escarlata* destaca el componente ficcional en el fundamento de valor de su poética:

Más allá de la cuestión estilística, me guió un amor por la intriga, por ese fervor particular que producen las narraciones clásicas, y también por cierta reivindicación del teatro endemoniado, mágico, telúrico. La obra es, en un sentido bien elemental, un cuentito (o, más bien, una *nouvelle*). Esa búsqueda pretendía oponerse, creo recordar, a un apogeo del teatro autobiográfico que caracterizó la escena porteña en los años del macrismo tardío. Podría pensarse en esa moda como resultado de un clima de época neoliberal, tanto por derecha como por izquierda.

³ Las declaraciones de Cnochaert sobre *Pampa escarlata* corresponden a esta entrevista inédita, que realizamos en dos momentos, vía mail: 26 de setiembre y 3 de diciembre de 2025 (Dubatti, 2025a).

⁴ Para la distinción entre crítica-matriz y crítica liminal, Dubatti, 2025b.

⁵ <https://www.alternativateatral.com/obra70626-pampa-escarlata>

Escena 1: Un estudio de pintura instalado en el altillo de una casa señorial, de clase pudiente, en las afueras del pueblito rural de Thornton, en la Inglaterra profunda del interior, a mediados del siglo XIX. Mildred Barren (muchacha de 25 años) quiere ser una pintora consagrada, pero recibe el firme rechazo de su maestro Woodcock y una advertencia admonitoria: si no abandona su condición de “mera decoradora” y se transforma pronto en “una artista” (p. 3), deberá buscarse otro profesor. En cuatro años de trabajo junto a Woodcock, Mildred ha refinado su técnica “más y más”, pero sus temas, según su instructor, son “¡Miserables! ¡Patéticos! ¡Obsoletos! ¡Desdeñables! ¡Relamidos! ¡Remilgados!” (p. 4). Woodcock le recrimina que “es absurdo que encuentre goce en pasar horas y horas admirando utensilios de cocina y mascotas de paseo. ¿Acaso es ciega, terca o simplemente algo... lela, miss Barren?” (p. 3). El maestro le dará una última oportunidad: “Volveré en un mes exacto, a ver si ha logrado algún avance” (p. 5). Es evidente que para Mildred el arte es importante: ha trasladado al estudio de pintura su dormitorio, porque detrás y al centro de la escena hay “una cama grande y mullida con dosel y cortinados” (p. 1). Desesperada, Mildred se arrastra hasta la cama y, con el exhibicionismo o dandismo emocional característico ya en el personaje prerromántico (Sebold, 1983), escribe en su diario que se siente “¡totalmente descompuesta y completamente abandonada!” (p. 6). El diario de Mildred será la estrategia que Cnochaert utilizará como forma de acceso a su palabra interior, a su intimidad espiritual.



Lucía Adúriz es Mildred Barren. Fotografías de Marianela Muñiz.



Pablo Bronstein (Profesor Woodcock) y Lucía Adúriz.

Escena 2: Conmovida por el abatimiento de su ama, la criada Isidra (una “india” traída de la Pampa argentina por el tío de Mildred, “ranquel” y “patagónica”, según p. 21 y p. 24 respectivamente) intenta reanimarla y le pide que beba “una sopa rojísima, brillante” (6) que la ayudará. Mildred rechaza a la india (en todos los matices del rechazo: clasismo, racismo, aporofobia, la cree enferma...), pero acaba tomando el brebaje. Se produce en ella una inmediata transformación: “*Comienza a pintar. Se la ve entusiasmada, decidida y etérea, como flotando. Pinta, pinta y pinta veloz. Pasan tres días y tres noches en los que Mildred no deja de pintar*” (8). Se siente “inundada por un *delirium tremens* de creación”, es una “artista desbocada” (8). El cuadro que ha pintado (que el espectador todavía no ve, porque solo accede al revés de la tela) es descrito elípticamente por Isidra (procedimiento de la *écfrasis*, que estimula la imaginación y la expectativa del público). La india observa que la pintura le recuerda su “hogar” (9). Finalmente los espectadores pueden ver el cuadro: es “una reproducción de La vuelta del malón de Ángel Della Valle” (9). Mildred obliga a Isidra a revelar “los componentes activos de esta medicina celestial” (10) que la ha transmutado (en una suerte de metempsicosis). La criada se resiste a revelar el secreto, pero termina dando a conocer una receta ancestral de las mujeres de su pueblo: la sopa está hecha “con mis adentros. Con lo que me salió de mí. Del alma y de la tripa” (10). Su sangre menstrual.

ISIDRA: La sangre de una e’ cosa sagrada (...) lo mejor es no abusar, pero bien usada es como el escupitajo: sirve para todo. Gripe, escorbuto, tisis, tuberculosis, empacho, tos, reuma, culebrilla, varicela, papera, peste rosa y tristeza generalizada. Atchraer al amado. Aumentar la potencia sexual. Shregar las planta’ marchita’. Todo-todo. (12-13)

Superada la primera reacción de repulsión, Mildred comienza a valorar y respetar a Isidra, convertida ahora en su “curandera”, en su “bruja buena” (p. 13). ¿Cada cuánto podrá beber la poción? Isidra promete ser “regular” pero recomienda “no abusar” (p. 14 y p. 13 respectivamente). Cuando descubre que su talento artístico depende de la aborígen, Mildred le propone que sean “grandes amigas” (p. 14). De pronto, el espectador se sorprende: la voz y la forma de hablar de Mildred cambian. Ahora el ama, la damisela, la “miss” británica se expresa como su criada: “Vaya nomá” (p. 14), le ordena a Isidra.



Lucía Adúriz y Carolina Llargues (Isidra).

Escena 3: Un mes después de la situación inicial, el Profesor Woodcock contempla maravillado los nuevos cuadros de Mildred. Se aplica nuevamente el procedimiento de la écfrasis al cuadro de Della Valle, pero ahora desde una perspectiva europea, de extrañamiento, a la vez diferente y complementaria de la anterior de Isidra:

WOODCOCK: ¿Qué es esto?, me pregunto. No lo sé, ¡mas deseo saberlo! ¿Quiénes son estos seres deformes y enfermos? Los desconozco, pero los saludaría con un nervioso apretón de manos. En los rostros de estas bestias reposa la expresión del Mundo Nuevo. Reconozco ciertas figuraciones, sí: hay hombres. Hombres montados sobre cuadrúpedos con crin y enormes fosas nasales. Sin embargo, la tez de los sujetos es insólita: no porta el tono cacao que predomina cruzando el Mediterráneo, ni el fecal de la India. Y... con unas esferas... atadas a una sogá... ¿Qué hacen con las bolas? ¿Magia negra, señorita Barren? (15)

Mildred reconoce en su diario que ni ella misma logra “comprender” lo que pinta (15), que no termina de entender qué le pasa. Woodcock le propone armar un

catálogo para su primera exposición, de la que él mismo será el curador. Mildred revela a su diario confidente:

Francamente, no sabré qué decir cuando me pregunten a qué responden tantos brebajes de hierbas y pajilla metálica, faenas sacrificiales y personajes amarrados. Es como si la familia entera de este quirquincho acorralado se apareciera repentinamente en mis paisajes previos, estorbando lo bucólico y a su vez tornándolo tan atrayente como hostil. No puedo dejar de pintar a estos sujetos de baja estatura. Idearé una trama que me justifique. Algo sobre el diálogo con el personal doméstico de mi hogar como procedimiento de inspiración primaria. (18).

Mildred toma la decisión de presentar en sociedad su creación como “¡Una pintura antropológica! ¡Una pintura de interés social! ¡Una pintura sobre la barbarie cultural!” (18). Paralelamente, se hace cada vez más frecuente y acentuado el contagio de Mildred con “*la tonada, los modos pamperos y las inflexiones de Isidra*” (16). Ya no lo puede controlar. Escribe en su diario:

¡India puta y mal culeada! Mierda que tengo que atajarme la lengua para no andar escupiendo verborragia morocha a troche y moche. Intento proteger mi sofisticada gramática, sin embargo las palabras de la Sudamérica profunda quieren escaparse de mí como las abejas huyen de la luz de las velas. No puedo contenerme. Yerba mate. Jineteada. Ahijuna. Chuchó. Chiripá. Chancleta. Pifiar. Malevo. Mulita. Ñato. Yute. Pororó. Pochola. (18)

Cuando Woodcock se retira, descubrimos que Mildred tiene encerrada a Isidra en el armario. La acotación apunta que se ve a Isidra “*deteriorada y sujeta a la pared del fondo del armario. Sus extremidades, sostenidas por cadenas y grilletes, forman una X. Un pañuelo la amordaza y unas mangueritas le salen de la zona genital, terminando en un jarrón de gran tamaño*” (16-17). Como el Mr. Hyde de Stevenson, como la Condesa Sangrienta de Alejandra Pizarnik, en una espiral de violencia Mildred se está convirtiendo en un monstruo deplorable y fascinante, al mismo tiempo una criminal, una asesina y un experimento artístico intercultural. Isidra la desenmascara: “Usted no quiere que yo ande contando que esa creatividad suya en la realidad la estirpe de la pampa húmeda” (18). El vampirismo, la antropofagia de Mildred la están transformando en una pampeana y la cultura argentina (que desconoce) brota en ella como la “manantialidad” hernandiana, como las “aguas profundas” de las que surge el canto de *Martín Fierro* (Canal Feijóo, 1973).

Escena 4: En un breve monólogo, Isidra se reconoce en un “cepo” (como en la gauchesca de *Martín Fierro* y *Juan Moreira*; parece estaqueada, víctima del abuso

de poder de Mildred, correlato de los “milicos” o del Alcalde Francisco) y reflexiona sobre la creación de su ama a través del examen de sus cuadros:

Y aquí anida el problema: el paisaje argentino, imposible de nashrar. Civilización y barbarie, imposible de domesticar. Una doña británica mete mano en lo indecible. Técnica foránea para contar cuento ajeno. No sólo me mata su intento, sino que además me asesina la truchada. (19).

La capacidad de análisis crítico de Isidra, su condición especulativa desplegadas en esta escena, operan como prospección del desenlace. Si algo sobresale en el texto de Cnochaert es el potente entramado que da cohesión a la referencialidad interna o ficcional. La escritura está sembrada de oblicuos, indirectos “anuncios” del final, como cuando en la Escena 1 Woodcock trata de “ciega a Mildred o le habla de su “fuego interior”, p. 4 y p. 5 respectivamente). Se enuncia la imagen del “colibrí” / “picaflor” (tan bellamente ilustrado por Nicolás Said en el programa de mano del estreno) en palabras de Mildred y Profesor Woodcock en la Escena 1 y ella la retoma en la Escena 6.

Escena 5: Su inicio se superpone con el final de la escena anterior, y la acotación degrada o al menos relativiza el monólogo de Isidra como “desvaríos” (20). Mildred expresa su amor por Isidra, incluso bebe la sangre de la india directamente de su sexo, vampirismo y erotismo asimilados:

MILDRED: Te quiero tanto, mi pequeña Isidra, que a veces incluso bebería de la fuente primera para así otorgarte algún placer... A modo de retribución.

ISIDRA: No...

MILDRED: Tus jugos me tienen ardiente como el hierro entre las brasas. Tienes que comprender. Será para el bien de ambas... Permíteme otorgarte el candor. *(Mildred mete la cabeza entre las faldas de Isidra y lengüetea con ganas).* (20)



Lucía Adúriz: Mildred toma la “sopa rojísima, brillante”.

Sin embargo, Mildred no registra el creciente deterioro de Isidra, no advierte que la india se está muriendo. En el ápice de su indiferencia y egoísmo, solo le consulta cómo debe ir vestida y perfumada a la inauguración de su exposición.

Escena 6: Primer y único cambio espacial: ahora en el Salón de exhibiciones. La noche de inauguración de la muestra, Mildred cosecha comentarios adversos sobre sus cuadros (en fragmentaria y polifónica écfrasis): “sensibilidad anticuada”, “temáticas burdas”, “exotismos foráneos, antropología, ciencia social”, “pestilencia”, “¿Por qué insisto en pintar la realidad, si la realidad no es arte?”, “añejas técnicas”, “¿Que dónde está la identidad nacional en estas pinturas...?”, “moral victoriana”, “incapaz de trascender la’ j’apariencia”, “pura imitación” (22).

Escena 7: Nuevamente en el estudio de pintura, Mildred realiza el balance de la exposición en su diario: “Ni siquiera logro juntar coraje para mirarme al espejo y así contemplar el fracaso cara a cara. La personificación de la derrota. Esa es Mildred Barren... la artista vapuleada” (22). El armario está abierto: Isidra ha escapado. El Profesor Woodcock denuncia la estafa de Mildred y la enfrenta con la verdad: “Es usted atroz” (25). Ha liberado a Isidra, quien lo ha puesto al tanto de los hechos. En un nuevo giro de violencia gótica, en medio de truenos y relámpagos, Woodcock e Isidra se han puesto de acuerdo para brindar a Mildred un excesivo castigo bíblico, digno del *Antiguo Testamento* (*Éxodo*, 32): le arrojan sobre el rostro la sopa hirviente para dejarla ciega, con el rostro quemado y deforme. Isidra toma ahora la iniciativa y propone a Woodcock descolgar urgentemente las pinturas del salón, dibujarles firmas inventadas (se le ocurren algunos nombres falsos: Eduardo Sívori, Ángel Della Valle, Prilidiano Pueyrredón...), empaquetarlos y despacharlos en un barco a Buenos Aires.

ISIDRA: Y ponga... este otchro... eh... Ma, sí, que ia se me va ocushrir otchro’ j’invento má’. Después de firmarlo, mandelós empaquetar y despachar. Io ia soy pampa, soy adentro, soy fuego y soy estero. Io vuá ir con los cuadro’ bajo el brazo a hacer semillero. Gesto de fundación es la usurpación. Si los de ajuera fueron los primero’ en configurarno’, que no se entere nadie. Mientchras tanto’, que’ esta colección sea el shrecurso natural, la fuente primigenia pa’ propiciar el shrelato fundacional... ¡de la nación Argentina! (26).

Los espectadores conocen la historia: los cuadros de Mildred se venderán al estado argentino como obra de creadores argentinos para propiciar, desde el arte, la fundación de la nación, en el sentido de “invención de la Argentina” (Shumway, 1992).



Carolina Llargues: la “india” Isidra cruza civilización y barbarie.

¿Quién es Julián Cnochaert?

Nació el 19 de septiembre de 1996 en Buenos Aires. Es dramaturgo, actor y director de teatro y estudiante avanzado de la Licenciatura en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Además de *Pampa escarlata*, escribió y dirigió las obras *La posibilidad de entender* (2016) y *Capricho Jones* (2023). Con *Pampa escarlata* ganó la convocatoria Óperas Primas 2019 (Centro Cultural Rojas, UBA), fue nominado a los premios Trinidad Guevara 2021 y destacado en los XXIII Premios Teatro del Mundo en el rubro Dirección. Desde su estreno en 2020, *Pampa escarlata* ha realizado temporadas en salas del circuito independiente de la ciudad de Buenos Aires y participado en diversos festivales y congresos nacionales e internacionales.

En noviembre de 2024 se estrenó su adaptación del texto original de *Historia del soldado*, de Igor Stravinsky, en una puesta a cargo de Román Lamas (Arthaus Central). En la entrevista Cnochaert nos cuenta:

Como sucede con la mayoría de los artistas escénicos, mi dedicación al teatro es el resultado de primero haber actuado. Ir a clases de actuación redefinió mi relación con el cuerpo y, naturalmente, ello transformó mi vida entera. Supongo que sigo eligiendo el teatro porque es el arte del presente, como lo define Ariane Mnouchkine. Es una de las pocas cosas que no se puede descargar ni imprimir, al menos por ahora. También sigue siendo un espacio de vanguardia, pensamiento y comunidad en este país roto. Eso me entusiasma.

Génesis y proceso creador de *Pampa escarlata*

Cnochaert recuerda que “la obra fue escrita entre marzo y agosto de 2018, ensayada durante unos ocho meses en 2019 y estrenada en febrero de 2020”. Le pregunto por la imagen generadora de *Pampa escarlata*:

La primera imagen generadora surgió en el taller de actuación de María Onetto, en 2017, a mis 20 años. Estábamos haciendo un «sinfín», el clásico ejercicio en el que los intérpretes se van sumando de a uno a una situación improvisada, con la prohibición de decir que no o de contradecir lo que sus compañeros estén proponiendo. Arrancamos una compañera y yo, y no sé por qué de inmediato se me ocurrió que fuésemos un profesor de pintura y su alumna, a quien yo le explicaba cómo copiar un paisaje situado donde estaba el resto del curso. Mirando hacia el frente, yo le daba instrucciones con un lenguaje alambicado sobre lo que mi aprendiz debía plasmar en un lienzo imaginario. María, al comentar mi trabajo, señaló «ese lenguaje de novela de Jane Austen» y ahí se me prendió la lamparita. Sabía que ese sería un universo rico a investigar, con sus pasiones desbocadas, su léxico peculiar pero reconocible y su persistencia en la cultura *pop*.

El trabajo en el taller de escritura de Ignacio Bartolone y Mariano Tenconi Blanco fue fundamental en la configuración de la pieza, que sin duda comparte con la poética de esos maestros un aire de familia: el imaginario sobre la “invención” de la Argentina; el siglo XIX y las tensiones entre civilización y barbarie, entre Europa y el desierto; el humor demitificador de la mítica nacional.

Al año siguiente, decidido a escribir una obra, llevé ese proyecto al taller de dramaturgia impartido por Nacho Bartolone y Mariano Tenconi Blanco. La primera presentación de mi propuesta fue bien recibida, pero Tenconi me señaló que pecaría de ingenuo si no tocaba aunque fuera tangencialmente a la Argentina en una obra

situada en la Inglaterra decimonónica y que muy probablemente fuera a ser interpretada por actores porteños. Fue ahí que decidí meterme a investigar una literatura que no había leído hasta ese entonces, la del siglo XIX argentino. Además de ponerme a releer las «novelas de la campiña inglesa» que de chico me habían cautivado -especialmente *Jane Eyre* y *Cumbres borrascosas*, de Charlotte y Emily Brontë respectivamente-, leí el *Facundo*, el *Martín Fierro*, el *Fausto* de Estanislao del Campo y, por sugerencia de Nacho, novelas argentinas del siglo XX escritas en primera persona que trabajaban la cuestión de la voz, las cuales acabarían resultándome particularmente útiles para construir la voz del personaje de Isidra, la criada que es una chinita pampeana. Esas novelas fueron *Eisejuaz*, de Sara Gallardo, *Río de las congojas*, de Libertad Demitrópulos y *La piel de caballo*, de Ricardo Zelarayán.



Carolina Llargues (arriba) y Pablo Bronstein (abajo): doble écfasis.

Pampa escarlata es una pieza eminentemente lingüística: combina con potencia artística una historia pregnante por sus peripecias y su sustancia, y una

dimensión verbal de alto impacto cómico. “Mientras iba leyendo todos estos textos argentinos y británicos, robaba palabras que iban a parar a extensos listados a modo de glosario o lexicón”, señala. Cnochaert compone refinadamente en Mildred el registro lingüístico de las traducciones de novelas inglesas, y en Isidra el sociolecto pampeano. Pero, como en *Facundo* o en *Una excursión a los indios ranqueles*, civilización y barbarie son términos desplazables por comparación y grados y también se cruzan: hay una barbarie de la civilización y una civilización de la barbarie. La señorita inglesa Mildred se va barbarizando, y la india Isidra va asumiendo la civilización (puede analizar los cuadros de Mildred y llega, como ideóloga, a elaborar un plan de invención de la Argentina a través del arte). La transformación lingüística de Mildred es revelada, a su vez, por la invariable sujeción del Profesor Woodcock a su norma nativa, de la que nunca se aparta. Ese contagio de Mildred produce un efecto cómico desbordante (inolvidablemente interpretado por Adúriz). Cnochaert construye con precisión la comicidad verbal de *Pampa escarlata*, y la multiplica sabiamente con otras dimensiones de la risa teatral, especialmente la comicidad de carácter y de situación:

La obra fue avanzando por entregas en el taller de Bartolone y Tenconi, lectores atentos que me daban devoluciones muy minuciosas. Me costó bastante llegar al final de la obra (no lograba que «pegara la vuelta»), hasta que di con el prólogo de la edición publicada por la editorial Atuel de *Apátrida*, de Rafael Spregelburd, pieza que trata el tema de los primeros artistas visuales argentinos. Al igual que la devolución de la Onetto, el encuentro con ese libro también se sintió como una revelación. No me expando al respecto para no develar el cierre del argumento.

Estatuto literario y producción de sentido

Más allá del efectivo espectáculo, *Pampa escarlata* sobresale por la calidad literaria de su texto dramático: figurará sin duda entre las mejores producciones literarias del teatro argentino de los últimos años (y esperamos publicarla en breve). La elaboración del texto por parte de Cnochaert buscó deliberadamente ese estatuto de alta literatura, como él mismo lo señala:

Mi intención primordial siempre fue que el texto fuera lo suficientemente fuerte por sí solo. Deseaba producir una pieza literaria que pudiese gozar de autonomía sin necesidad de recaer en su futuro carácter espectacular, ni de acudir a la dirección para rellenar posibles huecos que la escritura dejara, aunque sabía perfectamente que sería yo quien dirigiese la obra. De todos modos, creo que el texto porta su propia música, la cual opera a modo de pistas o de manual de instrucciones para llevar la

obra en escena. La sintaxis y el léxico hablan un tono que ya de por sí es palpable sobre la hoja, suenan más allá de quien sea el encargado de la puesta en acto.

El texto de *Pampa escarlata*, en el acontecimiento de la lectura literaria, sobresale como texto heteroestructurado (Dubatti, 2023): entreteje matrices de literaturidad y teatralidad. Ante los ojos del lector, como si se tratara de un *pop-up*, la acción y la palabra cobran en el papel un facetado pentadimensional: la escena se despliega en las tres dimensiones del espacio (altura, ancho, profundidad), la del tiempo y la de la presencia de los cuerpos (actorales y expectatoriales) en su intercambio y zona compartida. El texto dramático de *Pampa escarlata* inscribe en su entramado su puesta en escena autopoiética (Dubatti, 2025c), es una escritura que, no de manera explícita sino subtextualmente (como pasa con Plauto, Shakespeare o Molière, también con *Juan Moreira*) autogenera sus matrices de representación.

Siempre supe que quería escribir una obra que fuera generosa con la actuación, casi como si se tratase de la obra que siempre soñé que me ofrecieran para actuar a mí. Otra cosa que tuve en cuenta es la «incapturabilidad» del hecho teatral: a diferencia de otras artes, en el teatro es imposible rebobinar o que el espectador le imponga su propia duración a la obra (tómese como ejemplo contrario la experiencia del museo, donde es el visitante quien decide cuánto tiempo quedarse frente a tal o cual cuadro). La riqueza y la extrañeza del léxico empleado no debían en ningún caso desorientar demasiado al espectador, sino mantenerlo cautivo. Es por eso que también la obra guarda humor e intriga: más allá de que ambas cosas me entusiasmen, también resultaban los mejores medios para traficar ideas complejas hacia la platea.

El universo ficcional de *Pampa escarlata* posee una rica, múltiple capacidad de producción de sentido. El texto no apunta a una unidad semántica, sino a un haz de resonancias significativas. Con acierto Cnochaert caracteriza a *Pampa escarlata*, en este aspecto, como “obra poliédrica”:

Considero que logré producir una obra poliédrica en su recepción: *Pampa escarlata* ofrece múltiples niveles de lectura, pues las devoluciones del público corroboran que ha sido disfrutada tanto por personas bien versadas en los temas de la obra, incluso en su andamiaje intertextual, como por espectadores más ingenuos. Esa también fue una decisión ética, estética, política.

La verdad es que creo que pecaría de omnipresente si yo intentara delimitar qué sentidos produce la obra. Considero que es bastante generosa y transparente en algunas de las ideas que presenta, pero siempre me sorprende con algunas devoluciones de espectadores, que me hacen pensar en cosas que no había pensado respecto a mi trabajo. Sin embargo, no creo que sea tarea del autor hacer con sus

personajes, sus situaciones, sus escenas algo más que lo que hace en su obra. Por eso escribimos obras y no ensayos, artículos, conferencias.



Mildred: “Jamás he visto un colibrí, sino en libros” (en escena, Lucía Adúriz).

Si pensamos el teatro, en el post-acontecimiento, como un dispositivo (artificio, mecanismo, herramienta para producir una acción prevista) que nos pone a pensar, imaginar, sentir, recordar *a posteriori* de la experiencia convivial, comprobamos que *Pampa escarlata* genera una fuerte estimulación para la construcción de sentido. Es un polidispositivo, un dispositivo “poliédrico”. La pieza es polifónica, no monológica, no controla la semiosis orientándola en una única dirección. Explota en varios y sucesivos centros. Podemos observar al menos seis campos de resonancia semántica, que al mismo tiempo se entretajan y revelan mutuamente:

- a) sobre el mundo del arte y sus reglas: hace una crítica demitificadora al artista (y a su curador y pedagogo), demasiado “humanos” y afectados por intereses; así

como establece discusiones sobre el arte auténtico y la “copia”, el “robo”, los usos del arte para una causa política, los procesos creativos, la relación entre creación y estimulantes, etc. En particular, llama a pensar los orígenes políticos de la pintura argentina y su condición poética: ¿técnica europea y temas locales?, ¿acaso otra identidad, otras técnicas?

- b) sobre la “invención” (Shumway) o “shrelato fundacional” de la Argentina, cuestionando el esencialismo nacionalista y deconstruyendo/desenmascarando operaciones políticas, ideológicas y de clase, de violencia y muerte, de genocidio, en el nacimiento de la nación.
- c) sobre el protagonismo de la cultura indígena en la Argentina, contra quienes la invisibilizan y persiguen.
- d) sobre la complejidad de las dinámicas de la cultura: *Pampa escarlata* invita a repensar los vínculos interculturales, las relaciones entre la barbarie de la civilización y la civilización de la barbarie, las operaciones de robo, vampirismo, antropofagia y manantialidad, pasajes de metempsicosis y metematomosis, la existencia de cartografías específicas del arte que no se superponen con los mapas geopolíticos de las naciones.
- e) sobre la mirada colonial europea y la explotación/entrega geopolítica de Latinoamérica, inscripta metafóricamente: “Le falta nomá’ a esa agasharme de las pata’ y los pelos y ¡cuaj! shretorceme como tchrapo mojav hasta esprimirme la última gota” (Isidra, Escena 4).
- f) sobre la pregunta renovada por la identidad, en la misteriosa afirmación de Isidra en el desenlace: “Io ia soy pampa, soy adentro, soy fuego y soy estero” (Escena 7).

Pampa escarlata no transmite ideas unívocas, simples, cerradas, ni expuestas verbalmente, sino que estimula a pensar problemáticas encarnadas en situaciones, personajes, título, usos y profericiones de la lengua. Construye un espectador implícito o espectador-modelo que, a partir de estas provocaciones, elabora sus propias asociaciones y resonancias, sus propios paseos referenciales. Un espectador que se apropia a su manera del dispositivo para agenciar estímulos a su propia existencia. Cnochaert privilegia la semiosis no como comunicación de ideas, sino como estimulación en campos de ideas-teatro (Daulte, 2018; 2021). *Pampa escarlata* es mucho más que un drama de artista: es una máquina teatral de estimulación estética, política, filosófica que dispara poética-pensamiento hacia múltiples direcciones. Cnochaert tiene claro que la máquina teatral es el gran dispositivo de producción de pensamiento, memoria, emoción, imaginación:

Si la obra es como es fue porque decidí atender a la naturaleza del teatro mismo y a aquello que lo diferencia de otras artes. El teatro agradece las variaciones rítmicas, la conciencia de la oralidad (el dramático es un género literario que se escribe para ser proferido), el humor (la comedia y el terror son los únicos dos géneros que producen reacciones físicas difíciles de disimular, como la risotada, el grito o el sobresalto) y la intensidad (al no contar con recursos como la focalización, la edición o el cambio de encuadre, debe hacer un uso máximo de elementos mínimos).



Lucía Adúriz: el dandismo emocional de Mildred y el monstruo que se despierta.

Sobre actuación, dirección de actores y máquina teatral

Cnochaert es dramaturgo-director de *Pampa escarlata*. En su trabajo de puesta en escena (concepto complementario al sentido transitivo del texto dramático: poner-lo en escena) hay que destacar la dirección de actores, aspecto inmensamente disfrutable del espectáculo. Los trabajos de Adúriz, Bronstein y Llargues son inexorables, no podrían hacerse mejor. Sobre la selección del elenco, reflexiona Cnochaert:

A Lucía Adúriz la conocí por pura suerte en el taller de Tenconi y Bartolone. Para quienes no lo sepan, en los talleres de dramaturgia se estila leer los textos en voz alta, asignando como lectores a los propios compañeros del taller. Lucía leyó desde el primer día a Mildred Barren, personaje que terminaría encarnando. Ya la había escuchado leer otros materiales en las primerísimas clases y era, en efecto, muy buena. Más que muy buena: era la mejor lectora de la clase porque es una de las mejores actrices del país, quizá del mundo. A Pablo Bronstein me lo recomendó Jennifer Sztamfater, que también iba al taller de dramaturgia y fue la primera asistente de dirección de *Pampa escarlata*. Busqué a Pablo en Facebook, vi una foto de él y se me paró el corazón: ¡era él! Le escribí, le envié la obra, nos juntamos a

tomar un café y listo. La confianza obra de formas misteriosas y fue un acierto. A Carolina Llargues la conocí por recomendación de Lucía: no sabíamos quién interpretaría a Isidra, así que cada miembro del equipo ya conformado propuso a una actriz e hicimos audiciones cerradas, donde las cuatro candidatas tuvieron que actuar la primera escena con Mildred y un fragmento del primer monólogo de Isidra. Lucía y yo deliberamos bastante poco: era Carolina.

Cnochaert reflexiona sobre sus artificios constructivos y fundamentos a la hora de dirigir actores:

Aprendí a dirigir yendo a las clases de actuación de María Onetto, siendo espectador de teatro y leyendo a Alberto Ure, sin dudas un referente para mí. No pensé en una «poética» de actuación determinada. Tan solo creo que la actuación exige coraje y verdad, que el teatro es una actividad que exige, en palabras de Javier Daulte, «juego y compromiso». Estoy muy lejos de los actores que afirman que actuar implica mentir, fingir, seducir, engañar. La mentira no es más que una operación del discurso, una entidad que existe por la negativa (la mentira sólo es una no-verdad, mientras que las verdades pueden ser muchas cosas). En cambio, lo verdadero, lo real, lo efectivo es aquello que nos domina, arrasando en nuestras vidas. Se trataba entonces de hallar verdad en un entramado sumamente artificioso. Pienso que el verosímil teatral es una cuestión de ritmo y métrica, incluso en las formas más banales del realismo o el costumbrismo. Por desgracia, abundan lo que yo llamo "actores sordos". La sordera en la actuación es muy vil, pues exhibe con descaro un profundo desconocimiento semántico (¿qué significa lo que estoy diciendo?), sintáctico (¿cómo está estructurado lo que estoy diciendo?, ¿qué es núcleo y qué es complemento?) y estético (¿cómo suena este universo en particular?). Los actores sordos también suelen ser muy aburridos, porque los sordos son monocordes. Es por esto que antes de ponerle cuerpo a la escena hicimos un trabajo de mesa bastante minucioso, leyendo el texto en voz alta y deteniéndonos en las palabras, las comas, los puntos. Y, a medida que los actores fueron apropiándose de su trabajo y de sus personajes, siempre insistí en que no fueran actuaciones opinadas, irónicas, distanciadas, sino comprometidas con alguna verdad, aunque fuera imaginaria.

Finalmente, destaca algunos procedimientos de trabajo con los actores en el proceso creador. Una de las exigencias fue dominar el texto de memoria:

Una condición que establecí *sine qua non* fue que el texto de cada escena estuviera aprendido a la perfección antes de comenzar a ensayarla. Fuimos avanzando de a una: hasta que la escena uno no estuviera firme no pasábamos a la dos, y así. No hicimos un borrador general que fuimos emprolijando, sino que el final fue algo a lo que nos obligamos a *poder* llegar.

A la hora de que los actores comenzaran a poner el cuerpo, comencé estando sobre el escenario junto a ellos, *à la* Kantor, *à la* Ure. Les susurraba al oído, guiaba el recorrido de sus cuerpos en el escenario. Se trataba de, simultáneamente, generar una intimidad con cada actor (al susurrar, lo que yo decía sólo podía escucharlo aquel de quien yo estuviera cerca, a la manera de un secreto) y acompañarlos en su proceso asociativo, poniendo en diálogo su campo imaginario con el mío, hasta arribar a una zona que estuviera a la altura de las demandas de la obra, pero que fuera resultado de la propia singularidad de cada actor. La actuación teatral es eso: la posibilidad de decir «aquí estoy y vale la pena que sea yo quien actúe esto, y no otra persona». La función es una ceremonia, un acontecimiento evanescente y eso le exige que sea inolvidable. En suma: todo actor que se precie debe ser singular e inolvidable. Los calentamientos que inauguraban cada ensayo (duraban cinco horas: nos juntábamos cada sábado de diez de la mañana a tres de la tarde, con un recreo para almorzar) también buscaban dejarle eso en claro a cada actor: que en cada uno de ellos habita una luz de un color que sólo ellos conocen, que sale del cuerpo para convertirse en ofrenda, en convite, en rayo. Una vez más: esto lo aprendí en lo de la Onetto. Para hablar de la actuación, María a menudo empleaba el verbo «arder».

Poco a poco, me fui alejando: del escenario a la primera fila, luego a mitad de la platea, luego bien lejos. Algo similar pasó con la obra ya estrenada: a lo largo de los años fui dejando paulatinamente de «estarles encima». La obra ya es de Lucía, Pablo y Carolina, son ellos los que ponen la carne al asador y tengo la certeza de que conocen ese mundo mejor que yo. *Pampa escarlata* es muy exigente con los actores, y el rigor durante el proceso de ensayos buscaba que ellos lograran depositar en mí su confianza. En una obra que pide mucho de ellos y que los deja expuestos, había una mirada cariñosa y puntillosa que suplía ese punto ciego del que la actuación padece y goza, para que ellos pudieran arrojarse por completo hacia las llamas.

El elíptico título de la pieza es una muestra válida del poder expresivo de Cnochaert. La “pampa escarlata” es una buena definición de la sopa por sinécdoque de lo que contiene: la “estirpe de la pampa húmeda”, toda la pampa en la sopa de sangre. Por otro, significa un extrañamiento sinecdóquico de la Argentina: la pampa (parte por el todo del país) no es verde sino “escarlata”, en una suerte de imagen de ciencia-ficción (una pampa roja, marciana, que ya no reconocemos en el estereotipo rural) o de pampa cubierta de sangre (metáfora del genocidio fundacional de la nación que eufemísticamente se conoce como “conquista del desierto”). Cnochaert y su obra son punta de vanguardia para los nuevos rumbos que asumirá en el futuro el teatro nacional. Estemos atentos a su producción y a la de otros/otras jóvenes teatristas.



Lucía Adúriz en *Pampa escaarlata*, trabajo por el que obtuvo numerosas distinciones.

Documentos inéditos

Cnochaert, Julián (2018). *Pampa escaarlata*. Texto facilitado por el autor, 27 págs.

Dubatti, Jorge (2025a). Entrevista inédita con Julián Cnochaert. Buenos Aires, 26 de setiembre y 3 de diciembre.

Referencias bibliográficas

Biblia de Jerusalén. (1975). Bilbao: Editorial Española Desclée de Brouwer.

Canal Feijóo, Bernardo (1973). *De las ‘aguas profundas’ en el Martín Fierro*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Daulte, Javier (2018). *Teatro 6. Desde la noche llamo, Personitas, Clarividentes*. Buenos Aires: Corregidor.

Daulte, Javier (2021). *Teatro 7. Cuatro ensayos*. Buenos Aires: Corregidor.

Dubatti, Jorge (2023). “El acontecimiento teatral y sus literaturas. Discurso de ingreso a la Academia Argentina de Letras”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LXXXIII, 367-368 (julio-diciembre). En prensa.

Dubatti, Jorge (2025b). Fichas didácticas “Segmento 1: Crítica teatral: invariantes transhistóricas”, “Segmento 2: Crítica teatral: transformaciones en la contemporaneidad”, “Segmento 3: Advertencias contra la crítica teatral: hacia una crítica de la crítica”, “Segmento 4: Desafíos de la crítica teatral: construyendo futuro”. Bahía Blanca: Escuela de Crítica Teatral.

Dubatti, Jorge (2025c). “Acontecimiento teatral y autopoiesis”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid. En prensa.

Hernández, José (1998). *Martín Fierro*. Buenos Aires: Emecé.

Gutiérrez, Eduardo (1999). *Juan Moreira*. Buenos Aires: Perfil Libros.

Mansilla, Lucio V. (2017). *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.

Pizarnik, Alejandra (1966). “*La Condesa Sangrienta*”. *Testigo*, Buenos Aires, N° 1 (enero-marzo).

- Sarmiento, Domingo Faustino (1961). *Facundo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Sebold, Russell P. (1983). *Trayectoria del romanticismo español*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Shumway, Nicolás (1992). *La invención de la Argentina. Historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé.
- Stevenson, R. L. (2018). *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Buenos Aires: Colihue.
- Ure, Alberto (2003). *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Buenos Aires: Norma.