

El concepto de dramaturgia y la tarea de editar teatro

(A propósito de un metatexto inédito de Alejandro Urdapilleta)

Por Jorge Dubatti

Entre los cambios aportados por el campo teatral argentino de la post-dictadura (1983-2001), debe contarse la definitiva formulación de una noción teórica que amplía el concepto de dramaturgia.

Otro concepto de dramaturgia. El reconocimiento de prácticas de escritura teatral muy diversas ha conducido a la necesidad de construir una categoría que englobe en su totalidad dichas prácticas y no seleccione unas en desmedro de otras en nombre de una supuesta sistematización que es, en suma, tosco reduccionismo. En el teatro, ¿sólo escribe el "autor"? Por supuesto que no.

En el camino de búsqueda de una respuesta a este problema, hoy sostenemos que un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un "autor" sino todo texto dotado de virtua-

lidad escénica o que, en un proceso de escenificación, ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad (considerando esta última como resultado de la imbricación de tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico y el expectatorial, Dubatti 2002).

Este fenómeno de multiplicación del concepto de escritura teatral permite reconocer diferentes tipos de dramaturgias y textos dramáticos: entre otras distinciones, la de dramaturgia de autor, de director, de actor y de grupo, con sus respectivas combinaciones y formas híbridas. Se reconoce como «dramaturgia de autor» la producida por «escritores

autor



de teatro», es decir, «dramaturgos propiamente dichos» en la antigua acepción restrictiva del término: autores que crean sus textos antes e independientemente de la labor de dirección o actuación. «Dramaturgia de actores» es aquella producida por los actores mismos, ya sea en forma individual o grupal. «Dramaturgia de directores» es la generada por el director cuando éste diseña una obra a partir de la propia escritura escénica, muchas veces tomando como disparador la adaptación libre de un texto anterior. La «dramaturgia grupal» incluye diversas variantes, de la escritura en colaboración (binomio, trío, cuarteto, equipo...) a las diferentes formas de la creación colectiva¹. En buena parte de los casos históricos

estas categorías se integran fecundamente.

La multiplicación del concepto de dramaturgia permite también otorgar estatuto de texto dramático a guiones de acciones o formas de escritura que no responden a una notación dramática convencionalizada en el siglo XIX (Dubatti, 1996). Al respecto, es fundamental diferenciar texto dramático y notación dramática (Dubatti, 1999a). El concepto de texto dramático no depende de la verificación de los mecanismos de notación teatral (fijación textual: división en actos y escenas, didascalias, distinción del nivel de enunciación de los personajes) hoy vigentes pero que, como se sabe, han mutado notablemente a lo largo de la historia de la conservación y edición de textos dramáticos (baste confrontar los criterios de notación de la tragedia clásica y de las piezas de Shakespeare en sus respectivas épocas). Las matrices de representación -es decir, las marcas de virtualidad escénica- muchas veces se resuelven en forma implícita, corresponden a lo "no-dicho" en el texto, al subtexto.

Es digno de señalar que la formulación de esta nueva noción de dramaturgia no se ha generado en abstracto del laboratorio de la teatrológica sino que ha surgido de

la interacción de los teatristas con los teóricos, y especialmente a partir del reclamo de los primeros. A pesar de que la multiplicación del concepto de dramaturgia viene desarrollándose desde mediados de los ochenta, todavía hoy hay sectores reaccionarios - tanto entre los teatristas como entre los investigadores y los críticos- que niegan este avance y perseveran en llamar dramaturgia a un único tipo de texto. Hablamos de "avance" porque la recategorización implica el beneficioso abandono de la "rígida estrechez de un monoteísmo epistemológico que si algo detesta es la irreductibilidad de lo real a su feroz deseo de unidad" (Kovadloff, 1998, p. 21).

Otra de las grandes conquistas que aporta el nuevo concepto de dramaturgia radica en la posibilidad de rearmar tradiciones de escritura hasta hoy escasamente estudiadas y, sin embargo, increíblemente fecundas en la historia del teatro argentino² y mundial. Por ejemplo, la dramaturgia de actor, cuyo origen debe buscarse en los textos de los mimos griegos (Cantarella, 1971) e incluye una historia fecunda (De Marinis, 1997).

Este cambio en la consideración del dramaturgo hace que hoy se pueda releer la producción dramática de la historia teatral

argentina a partir del diseño de un nuevo corpus, muchísimo más vasto, e incorporar al inventario de textos los producidos por actores, directores y aunque es cierto que estos textos engrosan la lista del «teatro perdido»³, mucho es todavía el material que puede ser recuperado, en especial el de las últimas décadas.

En nuestro trabajo *Tipos de texto dramático* (1996), propusimos una tipología a partir del estudio de casos históricos y basada en un recorte de ciertos aspectos relevantes internos y externos del texto: la enunciación, la autoría, la fijación textual o notación dramática, la relación con el texto espectacular. A partir de estas consideraciones, establecemos diez rasgos combinados para una tipología:

- 1) ficción/no-ficción;
- 2) presencia/ausencia de matrices de representación explícitas;
- 3) relación temporal con el texto espectacular;
- 4) sujeto creador;
- 5) presencia/ausencia de notación dramática;
- 6) presencia/ausencia de autonomía literaria;
- 7) texto concluido/en proceso⁴;
- 8) sujeto de la notación dramática;
- 9) texto fuente/texto destino;
- 10) códigos de fijación textual: verbal, musical, imagen,

coreográfico.

El nuevo concepto ampliado de dramaturgia implica la complejización de nuestra visión del texto dramático, que requiere ser estudiado según el tipo de texto al que responde. Los diez rasgos señalados son algunos ejes propuestos para la problematización de dicha complejidad.

Fijación textual y edición de dramaturgia

Desde 1990 venimos realizando con relativa frecuencia un trabajo de fijación y edición de textos dramáticos de diverso tipo. Para las observaciones que siguen hemos atesorado la experiencia de edición de los siguientes volúmenes y textos, que nos servirán como ejemplos de las diferentes formas de escritura dramática (los presentamos en orden cronológico de publicación, salvo aclaración todas las ediciones corresponden a Buenos Aires):

1991 - *Otro teatro (Después de Teatro Abierto)*, antología, Libros del Quirquincho. Incluye las obras *Postales argentinas* de Ricardo Bartís, *Cuesta abajo* de Gabriela Fiore y *Pred na Hubré* de Alejandro Solomianski.

1992 - *Teatro '90 (El nuevo teatro de Buenos Aires)*, antología, Libros

del Quirquincho. Incluye las obras *Macocos, adiós y buena suerte* de La Banda de Teatro Los Macocos y *Pascua rea* de Patricia Zangaro.

1992 - *Cuatro estrenos del '91*, antología, Coedición del Teatro Municipal San Martín, Fundación "Carlos Somigliana" y FUN-CUN. Incluye las obras *Florita* de Bernardo Carey, *Casi Boedo* y *Avenida de Mayo* de Eduardo Freda, *Locos de contento* de Jacobo Langsner y *Pascua rea* de Patricia Zangaro.

1994 - *Rojos globos rojos* de Eduardo Pavlovsky, Ediciones Babilonia, Col. Libros de Babilonia.

1994 - *Así se mira el teatro hoy*, antología, Beas Ediciones. Incluye las obras *Tres mañanas* de Mario Cura, *Obito* de Javier Daulte y *Salven al cómico* de Marcelo Ramos.

1995 - *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*, Grupo Editorial Planeta. Incluye un apéndice con *La Virgencita se enamora* y *El puré de Alejandro*.

1995 - *Teatro II* de Mario Cura, El Francotirador Ediciones. Incluye las obras *La rebelión de los sueños*, *Recordis* y *El cuarto del recuerdo*.

1996 - *Teatro del actor. 7 obras* de Norman Briski, Ediciones Atuel, Col. Los Argentinos. Incluye los textos *El astronanta*, *Alfalfa*, *Con la cabeza bajo el agua*, *Rebatibles*, *Cena incluida*, *Verde oliva* y *Fin de siglo*.

1997 - *Cuerpo de prueba* de Daniel

Veronese, Universidad de Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC y Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, Col. Los Libros del Rojas. Incluye catorce piezas dramáticas de Veronese.

1997 - *Teatro Completo I* de Eduardo Pavlovsky, Ediciones Atuel, Col. Los Argentinos. Incluye los textos *Poroto*, *Rojos globos rojos* (nueva versión), *Paso de dos*, *El bocón*, *Pablo*, *Potestad* y *Cámara lenta*.
1997 - *Escenas de un grottesco* de Roberto Arlt, en Revista *Proa*, tercera época, n. 30 (julio-agosto), pp. 37-39.

1998 - *Teatro completo II* de Eduardo Pavlovsky, Ediciones Atuel, Col. Los Argentinos. Incluye los textos *El Señor Laforgue*, *Tercero incluido*, *Cerca*, *Telarañas* y *El Señor Galindez*.

1999 - *La fiesta de la simulación* de Julio Cardoso, La Plata, Ediciones Al Margen, Col. Teatro. Incluye las piezas teatrales *Idiota procesión del tiempo* y *El verso de la mandrágora*.

1999 - *El amateur*, de Mauricio Dayub, Ediciones Teatro Vivo.

1999 - *Venecia*, de Jorge Accame, Ediciones Teatro Vivo.

1999 - *Textos balbucentes*, de Eduardo Pavlovsky, Ediciones Teatro Vivo.

1999 - *Cocinando con Elisa*, de Lucía Laragione, Ediciones Teatro Vivo.

2000 - *Vagones transportan humo* de Alejandro Urdapilleta, Adriana Hidalgo Editora, Col. La Len-

gua/Teatro.

2000 - *La deriva* de Daniel Veronese, Adriana Hidalgo Editora, Col. La Lengua/Teatro.

2000 - *Teatro completo III* de Eduardo Pavlovsky, Editorial Atuel, Col. Atuel/Teatro. Incluye las obras *La muerte de Marguerite Duras*, *Textos balbucentes*, *Poroto* (nueva versión) y *El Cardenal*.

2000 - *Heptalogía de Hieronymus Bosch (I)* de Rafael Spregelburd, Adriana Hidalgo Editora, Col. La Lengua/Teatro. Contiene las obras *La inapetencia*, *La extravagancia* y *La modestia*.

2000 - *Nueva dramaturgia argentina*, antología, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Col. Desde la Gente. Incluye las obras *Así es la milonga* de Jorge Accame, *El pañuelo* de Carlos Alsina, *El joven Jorge* de Marcelo Bertuccio, *Papá* de Elena Bossi, *Camacavada* de Luis Cano, *Las dos orillas* de Mario Cura, *Los fantasmas del héroe* de Cristina Escofet y *Romancito* de Cecilia Propato.

2000 - *Teatro argentino*, antología, Libros de Tierra Firme. Incluye las piezas *Trampantojo* de Luis Cano y Cecilia Propato, *El próximo tren* de Alfredo Rosenbaum, *La inapetencia* de Rafael Spregelburd, *Sumario de la muerte de Kleist* de Alejandro Tantanian y *En la mañana* de Daniel Veronese.

2000 - *Knepp! Sería más sencillo de*

Jorge Goldenberg, Ediciones Teatro Vivo.

2000 - *Cuadro de asfocia* de Rafael Spregelburd, Ediciones Teatro Vivo.

2000 - *Locos de contento* de Jacobo Langsner, Ediciones Teatro Vivo.

2000 - *panla.doc* de Nora Rodríguez, Ediciones Teatro Vivo.

2001 - *Fractal. Una especulación científica*, creación colectiva con dramaturgia de Rafael Spregelburd, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas y Eudeba, Col. Dramaturgia.

2001 - *Premios Germán Rozenmacher de Nueva Dramaturgia*, dos tomos, Edición del III Festival Internacional de Buenos Aires, Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad, y Los Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2001. Incluye las obras Tomo I: *El sabor de la derrota* de Sergio Boris y *Continente viril* de Alejandro Acobino (edición trilingüe: castellano-inglés-francés) y Tomo II: *Cabinas* de Julián D'Angiolillo, *Considera esto* de Gladys Lizarazu, *Adelaida* de Ivana Steinberg y *Polaca* de Patricia Suárez.

2001 - *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*, de Mauricio Kartun, Adriana Hidalgo Editora, Col. La Lengua/Teatro.

2001 - *La escenálida familia*, de Lola Arias, Universidad de Buenos Aires, Col. Libros del Rojas.

Se trata de textos dramáticos de características diversas. Tomando en cuenta el rasgo "sujeto creador" de la tipología antes propuesta, en algunos de los casos enumerados los textos responden nítidamente al concepto de dramaturgia de autor (Goldenberg, Langsner, Zangaro, Rodríguez, Tantanian, Laragione, Propato, Accame, Carey, Cura, Ramos...), en otros a la dramaturgia de actor (Urdapilleta), de director (Bartís, Cardoso), grupal (Maccos). Hay muchos casos en que, a causa de los procesos de composición, los límites entre las categorías se diluyen o se evidencian fusiones: Veronese, Spregelburd (especialmente en el caso de *Fractal*, en el que trabajó sobre textos de los actores), Lola Arias, Pavlovsky, Briski, Kartun, Dayub, teatristas que integran en su labor diversas actividades (actuación, dirección, escritura autoral, etc.).

Desde el punto de vista del rasgo "sujeto de la notación dramática", en la mayoría de los ejemplos citados es el dramaturgo el encargado de la notación. El texto nos fue entregado por su autor prácticamente en las mismas condiciones de notación en que salió más tarde publicado. Sin embargo hay tres casos en los que deseo detenerme porque iluminan la singularidad de la escritura teatral y sus procesos de fijación

textual.

El primero es *Postales argentinas*. En 1989, luego de haber visto unas diez veces el espectáculo de Bartís —interpretado por Pompeyo Audivert, María José Gabin y Carlos Viggiano—, le solicitamos el texto para estudiarlo. “No está escrito”, nos contestó Bartís, “y no creo que haga falta escribirlo porque esto no es literatura”. Convencidos de que la pieza encerraba un texto magnífico, insistimos y, luego de una cargosa persecución —incentivada por la invitación de Gustavo Bombini a preparar una antología para Libros del Quirquincho, bajo la supervisión general de Graciela Montes—, Bartís aceptó escribir el texto y nos propuso un procedimiento singular: “dictarlo” en marzo de 1990. Durante siete

reuniones (a razón de una semanal), en su viejo estudio de la calle Ramírez de Velazco y Juan B. Justo, Bartís nos dictó el texto mientras iba recordando de memoria el espectáculo. La propusimos incorporar, antes de cada escena, el breve texto correspondiente publicado en el programa de mano de la pieza. Pasada la primera etapa del dictado y ya tipiado el texto, asistimos al proceso de la escritura de las acotaciones, las correcciones y agregados que suplían las lagunas de semejante “proeza” de la memoria⁵. Bartís no creía en el estatuto textual y menos aún en el literario de *Postales argentinas*. Felizmente se equivocaba, y pronto lo comprobó, ya que en menos de un año el volumen *Otro teatro* tuvo dos ediciones.



En nuestra edición del *Teatro completo I* (1997) de Eduardo Pavlovsky incluimos una «nueva versión» de su pieza *Rejos globos rojos*. El texto publicado en la primera edición (Colección Libros de Babilonia, 1994) reprodujo el manuscrito entregado por Pavlovsky a los editores unos cuatro o cinco meses antes del estreno del espectáculo. Durante el trabajo de puesta en escena y, más tarde, en el curso de dos años y cinco meses de temporada (de agosto de 1994 a diciembre de 1996), el texto se fue modificando notablemente. Fue así que le propusimos a Pavlovsky registrar los cambios y editar una «nueva versión». La elaboración de este segundo texto fue resultado de la grabación de una función con público de *Rejos globos rojos*, videada en el Teatro Babilonia, en octubre de 1996, y la posterior y minuciosa transcripción del texto hablado por los actores y de la fijación de la cartografía de acciones. En esta lenta y compleja tarea contamos con la colaboración de Nora Lía Sormani, y la revisión final de Pavlovsky. La nueva versión da cuenta, sin diferenciarlos, no sólo de los cambios estables introducidos al original sino también de los componentes de improvisación incorporados espontánea, casualmente, en dicha función

específica⁶. De acuerdo con la exigencia planteada en el prólogo a la primera edición de *Rejos globos rojos*⁷, para la transcripción del nuevo texto sólo incluimos aquellas acotaciones que consideramos mínimas e imprescindibles. Pero es importante señalar que Pavlovsky trabajó detenidamente sobre el manuscrito de la desgrabación y anuló muchas de las acotaciones, en su búsqueda de la casi absoluta desaparición de didascalias (voluntad ya expresada en la primera edición de *Voces/ Paso de dos*) para preservar el carácter «abierto» y «multiplicador» del texto. Estudiamos los cambios registrados en Dubatti, 1999b.

En el tercer caso, la edición de *Vagones transportan humo*, de Alejandro Urdapilleta, nos detendremos especialmente.

Alejandro Urdapilleta y el placer de la escritura

La edición de *Vagones transportan humo* nos demandó -como en el caso de Bartís- el trabajo anterior de convencer a Urdapilleta sobre la importancia de publicar estos textos, no sólo por su calidad sino también como una memoria del teatro de los últimos quince años. Urdapilleta nos facilitó dos cajas llenas de manuscritos y dibujos, que copiamos cuida-

dosamente y luego él corrigió.

Vagones transportan humo (2000) reúne textos escritos por Urdapilleta en escena o para ser llevados a escena por él mismo o por otros intérpretes. Algunos, como *La Mamani* o *La Luna*, datan de mediados de la década del ochenta; otros, como *Diario de Karren* o *La Intergaláctica*, corresponden a un período de producción reciente, y en algunos casos no han sido aún representados. En su totalidad cubren quince años de trabajo literario-teatral. Monólogos, obras dramáticas, poemas, relatos o esbozos de historias para espectáculos futuros en diferentes soportes -teatral, televisivo o radial-, las composiciones de *Vagones transportan humo* buscan identificarse con un lugar de periferia genérica, en la frontera y cruce de los géneros canónicos, y se resisten a la clasificación. Son, en su multiplicidad, por supuesto, formas de dramaturgia, dramaturgia de actor. ¿Urdapilleta dramaturgo? ¿Urdapilleta poeta? Es cierto que en el campo teatral y cultural argentino Urdapilleta es sinónimo de actor. Considerado uno de los más grandes intérpretes de la última generación, ha sido distinguido con numerosos premios y reconocimientos. Pero Urdapilleta también es un consecuente y fecundo productor de textos.

Además de los 37 escritos incluidos en *Vagones transportan humo*, hemos trabajado sobre muchos otros manuscritos de Urdapilleta, cuya publicación esperamos concretar próximamente. Entre ellos sobresale el *Cuaderno Legión Re-Legión*, con textos arraigados en un hondo misticismo.

A partir de 1984 Urdapilleta comenzó a participar, ya sea en forma individual o grupal, en el llamado circuito *underground*, hasta comienzos de la década de los noventa. Es para sus presentaciones en el Parakultural, Cemento, Mediomundo Varieté y otras salas de dicho circuito que empezó a escribir sus primeros números y obras cortas: *Ganguito*, *La Luna*, *La Mamani*, *Angelito*, *Arturo Bufarro*, *Isadora Huevo I* e *Isadora Huevo II*, algunos de los cuales se incluyen en *Vagones transportan humo*. Es de estos años su contacto con Batato Barea y Humberto Tortonese, con quienes formaría dúos y tríos memorables, sólo parcialmente conservados en filmaciones de video. La década del noventa marca no sólo la declinación del circuito *underground* sino también el ingreso de Urdapilleta en propuestas del teatro oficial: *Hamlet o la guerra de los teatros* (Teatro San Martín, dirección Ricardo Bartís, 1991), *El relámpago* de Strindberg (Teatro Nacional Cervantes, dirección



Augusto Fernández, 1996), *Marta Stutz* de Javier Daulte (Teatro San Martín, dirección Diego Kogan, 1997). Entre sus últimos trabajos se cuentan *Urdapilleta en llamas* (incursión en el circuito comercial, La Plaza, 1996, luego del éxito de *Mamita querida* en la Fundación Banco Patricios y *Poemas decorados* en el Club del Vino), *Recuerdos son recuerdos* (La Trastienda, 1997) y los consagratorios *Almuerzo en la casa de Ludwig W.* de Thomas Bernhard (Teatro San Martín, dirección de Roberto Villanueva, 1999) y *Mein Keimpf*, farsa de Georg Tabori (Teatro San Martín, dirección de Jorge Lavelli, 2000).

En la escritura de Urdapilleta, la poesía o el relato están dotados de virtualidad escénica. Los textos de *Vagones transportan humo*

remiten a la oralidad que les imprime la singularidad actoral de Urdapilleta. Hasta cierto punto, sus composiciones son inseparables de la poética de interpretación de aquel(los) actor(es) para los que estos textos fueron escritos. Lo mismo sucede en la historia del teatro argentino con las ediciones de textos de otros grandes intérpretes: José Podestá, Pepe Arias, Nini Marshall, Enrique Pinti, Eduardo Pavlovsky, Copi. Al respecto el lector debe leer, más allá de la letra escrita, el subtexto de la poética actoral, aquello que Pavlovsky define como «dos ritmos de la letra, la belleza de lo que escapa siempre por los bordes de la letra escrita, lo otro, lo opaco, la no transparencia» (Pavlovsky, 1998, p. 35).

El estatuto de dramaturgia de actor otorga a estos textos de Urdapilleta una cierta provisoriedad, sobre todo en el régimen de su fijación por escrito. De la misma manera que textos ancestrales como *La Ilíada* o el *Cantar de Mio Cid*, la dramaturgia de actor forma parte de la infinita cultura de la oralidad, sobre la que ha escrito con inteligencia Florence Dupont⁸. Tal como señala Joel Thomas, el lector deberá restituir a estos textos su capacidad de improvisación y de «entusiasmo» dionisiaco, contra el «enfriamiento» de una literatura escrita, condenada a estar «conservada», definitivamente coagulada en los libros y las bibliotecas. Su carácter, en suma, de «escritura viva» (véase nota 4).

Esa relación de los textos de Urdapilleta con una poética actoral subtextual no anula la posible autonomía de estos textos, que son tomados por otros actores y recreados desde otras propuestas estéticas. La labor de edición también se contagia de ese carácter de provisoriedad: una coma, tres puntos, un espacio, una mayúscula, los signos de admiración e interrogación buscan, con enormes limitaciones, ofrecer algunos índices del rico e ilimitado subtexto que encierra lo «no dicho» de las matrices de representación.

La poética de los textos de

Alejandro Urdapilleta evidencia conexiones con la escritura de Copi, Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher, aunque su diferencia radica en la emergencia de un nuevo fundamento de valor, de una nueva visión de mundo. Los textos de *Vagones transportan humo* son inseparables de la experiencia de la dictadura argentina de 1976-1983 y de su elaboración histórica, su duelo y su trauma, en los años de la democracia posterior. Un rasgo unificador de los textos radica en su desenmascaramiento metafórico de la violencia, en su anulación del concepto de «lo obsceno»⁹. Nada hay en *Vagones transportan humo* que deba ser representado «fuera de la escena», todo debe ser mostrado, todo está a la vista, sin eufemismos, a partir de una poética del absoluto, brutal desenmascaramiento. Lo «monstruoso», el deseo sin contención, la muerte, el sexo, lo prohibido, lo onírico, la enfermedad, lo humillante, lo perverso, la locura, el odio, lo políticamente incorrecto, todo aquello que escapa a un mundo organizable dentro de los límites de la razón y la culpa, es la materia de la poesía de Urdapilleta. Lo obsceno es desplazado por una poética de lo visible que, sin embargo, evita la redundancia llana de lo explícito y se desvía hacia una poesía del derroche y

del desborde. Un lector desprevenido, que confunda *Sombra de conchas* o *Las pijas* con una literatura de lo pornográfico, habrá eliminado absolutamente el sentido poético de estos textos y su reformulación ideológica del sentido cultural de lo obsceno, de lo que no debe ser mostrado. En la base de la escritura de Urdapilleta anida el mito de Filoctetes: nada ni nadie deben ser marginados de la representación. En los márgenes están todos los centros posibles.

De acuerdo al nuevo fundamento de valor de la cultura argentina actual, ligado a la crisis de los principios de la modernidad, *Vagones transportan humo* evidencia una sincronización de la literatura dramática nacional con la de los grandes centros teatrales del mundo. Es uno de nuestros libros más «contemporáneos». La poética de Urdapilleta participa de la atomización propia del teatro argentino actual, integra el paisaje desdelimitado, de proliferación de mundos diversos en el que ya no pueden discernirse grandes sistemas totalizadores de representación ideológico-estética, sino micropoéticas y microconcepciones de coexistencia relativamente pacífica. Ya no se trata de un teatro de «discursos sólidos», sino de una dramaturgia del balbuceo. No hay dogmas o

discursos totalizadores previos que puedan ser «ilustrados» con el texto dramático. La construcción del sentido siempre es *a posteriori* de la escritura, implica la asunción del universo como laberinto, misterio y opacidad. Ya no quedan rastros de la voluntad pedagógica del racionalismo, de la redundancia que todo lo aclara, de la literalidad, del monologismo unívoco, del lenguaje denotativo y escolar. Es la conquista de la poesía, concebida como el lenguaje de lo que no puede ser dicho.

En solidaridad con el fundamento de la crisis de la modernidad, Urdapilleta trabaja con una reescritura de mitos, textos, personajes y referentes. Pero importa señalar que el resultado no es paródico, sino que está más cercano al *pastiche*, a través de una tensión no resuelta entre la degradación o reversión del modelo cultural y la simpatía o solidaridad con el mismo. Es el caso, por ejemplo, de la reescritura de los textos sagrados. En *La Lema* la aparente degradación cómica del mito cosmogónico se complementa con la poesía del misticismo. La posible lectura paródica queda neutralizada por una matriz de auténtica religiosidad. Basta leer «Soy un espejo volador», «Me voy al mar para ser el mar» o «Los caminos que conducen a los ataúdes» para notar que la visión

de Urdapilleta no se reduce a un nihilismo pulverizante de las bases de la cultura, sino a un vaivén entre el respeto y el descreimiento, entre el amor y el escepticismo. En este sentido, por su genial práctica del *pastiche* -que en otra oportunidad también señalamos en los textos de Batato Barea-, Urdapilleta asume frente al avance de los valores negativos de la posmodernidad una actitud de moderada resistencia en ciertos valores de lo moderno. La posición de su teatro se correspondería con lo que Néstor García Canclini llama «la segunda modernidad» y Martín Hopenhayn denomina «ni apocalípticos ni integrados»¹⁰.

Una de las tareas más arduas y divertidas de la edición de este volumen fue trabajar con Urdapilleta en la elección del título unificador. Finalmente se eligió el que el lector ya conoce, pero fueron descartados muchos otros que, propuestos por Urdapilleta, implican lecturas de su propia obra, por cierto, lecturas muy diferentes y de diversos registros. Acompañamos a continuación algunos de esos títulos descartados para que el lector pueda imaginar su posible relación con el contenido de este volumen y el porqué de la elección final: *Cosas escritas*, *Encaje de babas*, *Treinta y tres bananos enormes*, *Cuentos para leer*

fumado, *Escrituras para el soponcio*, *Lecturas para el soponcio*, *Obras incompletas*, *Completamente en babia*, *En ascuas*, *La carcajada enloquecida*, *Arrancando de cuajo*, *Picor de mollera*, *Astracanadas a troche y moche*, *Lecturas para el copetín*, *Cabeza aplastada por tractor*, *Frasas embebidas*, *Pastiche y cascarudos*, *Historias de humanos de Humo*, *Sea su propio urólogo*, *¡Guarda con el urólogo!*, *La urología al desnudo*, *Fantasmas de humo*, *Afilador de cuchillos*, *No seas tú mismo*, *Ascuas sagradas*, *¡Qué plato!* (*Lecturas para el copetín*), *Selección de luce*, *Catedrales de ceniza*, *Pura grafía*, *La sonrisa del Australopithecus*, *Sea más homínido erguido*, *Cuchicheos en el Septum Lucidum*, *Chismes de Palacios*, *Linaje de homínido*, *Cuentos de viejas*, *Flor de carcajada enloquecida*, *Divertimentos*, *Tres ojos al rojo vivo*, *Perito en caligrafía*, *Escrituras destrozadas*, *Desgarro en las escrituras*, *Escrituras al desgarro*, *La especie que se desplaza*, *Frutas regurgitadas*, *Frutas y verduras*, *Polirubro Anabí*, *Los sueños de la bipópsis borracha*, *Con las patas en la palangana*, *Crímeo asado al asfalto* *chirle con pituitarias noisette*, *Pases mágicos*, *Entre tacos y coturnos*, *Chispas, pimpollos y carcajadas*, *Mi mundito con monstruos*, *Humanos de humo*, *Astracanadas graciosas*, *Las peroratas de la gorda beoda*, *Lecturas para gente ya drogada*, *Peroratas beodas*, *Implosión craneana*, *Rompió bolsa*, *La mollera rajada*, *Sambomba qué bazookazo*, *Frutas*, *Pituitarias*

noisette con cualquier verdura y Delirios.

Experiencia central de la nueva dramaturgia argentina, los textos reunidos en *Vagones transportan bueno* sintetizan en su poética los cambios en la concepción del texto dramático. Esas transformaciones también se reflejan en su ética de dramaturgo, en su ideología estética, cabalmente expresadas por Urdapilleta en su texto *Mala onda* (que reproducimos con su autorización como Apéndice de estas observaciones).

En abril de 2000, Edgardo Russo, excelente director editorial del sello Adriana Hidalgo, le solicitó a Urdapilleta la redacción de un texto breve sobre *Vagones transportan bueno* para publicarlo en una revista que se distribuía gratuitamente en todas las librerías del país. La consigna era responder a la pregunta "¿Por qué escribe?". Urdapilleta aceptó bajo protesta y fue demorando la entrega. Apurado por los reclamos de Russo, el actor de *La Mamani*

escribió *Mala onda* el 7 de junio de 2000, texto que finalmente no se incluyó en la revista mencionada y permaneció inédito hasta hoy. El lector podrá hallar en este valioso metatexto numerosas pistas sobre la ideología estética de Urdapilleta: su concepción de la escritura y de la imagen del escritor, su desinterés por las estructuras de los géneros, su visión del "placer" y el "descubrimiento del alma" como fundamento de valor. Especialmente, la idea de que la escritura es un recorrido por espacios desconocidos y que, en consecuencia, el sentido es una revelación a posteriori de la experiencia creadora. "No sé nada, señoras y señores", afirma Urdapilleta, exponiendo paradójicamente un saber que convierte su obra en metáfora epistemológica de nuestros tiempos y en una de las producciones insoslayables de la nueva dramaturgia nacional.

Fotografías: Gentileza del Teatro San Martín

Jorge Dubatti. Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires, profesor titular de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora y profesor adjunto de la UBA. Coordina el Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral de la UBA y preside la Asociación Argentina de Teatro Comparado. Ha publicado más de veinte volúmenes sobre teatro argentino y extranjero, entre otros *Batato Barea* y el nuevo teatro argentino (1995), *Teatro comparado. Problemas y conceptos* (1995), *El teatro laberinto* (1999) y *El teatro argentino en el III Festival Internacional de Buenos Aires* (2001).

- Crítica genética*, en AAVV., número especial de la revista *Filología* (UBA), a. XXVII, n. 1-2. Volumen a cargo de Elida Lois.
- Barrenechea, Ana María, 1995, *Comentario de la ponencia Aux límites de la génesis de Almutz Grésillon*, *Inter Litteras* (UBA), n. 4, 15-16.
- Cantarella, Raffaele, 1971, *La literatura griega clásica*, Buenos Aires, Losada.
- Cerrato, Laura, 1995, *A propósito de génesis textual: algunas notas acerca de Beckett dramaturgo y Beckett director*, *Inter Litteras* (UBA), n. 4, 17-18.
- De Marinis, Marco, 1997, ed., *Drammaturgia dell'attore*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro.
- Deyermond, Alan, 1996, *El catálogo de la literatura perdida: estado actual y porvenir*, *Letras*, n. 34 (julio-diciembre), 3-19.
- Dubatti, Jorge, 1995, *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta.
- 1996, *Tipos de texto dramático* (Universidad Nacional de Lomas de Zamora, ficha de cátedra Literatura Europea I y II). En prensa en Dubatti 2002.
- 1999a, *El teatro laberinto*, Buenos Aires, Atuel.
- 1999b, «La nueva versión de *Rojos globos rojos* de Eduardo Pavlovsky», en O. Pellettieri (ed.), *Tradición, modernidad y posmodernidad (Teatro Iberoamericano y Argentino)*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Editorial Galerna y Fundación Arlt, 1999, pp. 229-238. También en Eduardo Pavlovsky, *Micropolítica de la resistencia*, J. Dubatti comp., Buenos Aires, Eudeba/ CISEG, 1999, pp. 209-222.
- 2000, comp., *Nuevo teatro, nueva crítica*, Buenos Aires, Atuel.
- 2001, comp., *El teatro argentino en el III Festival Internacional de Buenos Aires*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas.
- 2002, *El Teatro jeroglífico*, Buenos Aires, Atuel (en prensa).
- Grésillon, Almutz, 1994, *Qué es la crítica genética*, en AAVV., 1994, 25-52.
- 1995, *En los límites de la génesis: de la escritura del texto de teatro a la puesta en escena*, *Inter Litteras* (UBA), n. 4, 5-14.
- Hay, Louis, 1994, *La escritura viva*, en AAVV., 1994, 5-22.
- Kovadloff, Santiago, 1998, *Sentido y riesgo de la vida cotidiana*, Buenos Aires, Emecé.
- Marshall, Niní, 1994, *Las travesuras de Niní*, Buenos Aires, Planeta, Col. La Mandíbula Mecánica.
- Pavlovsky, Eduardo, 1987, *Potestad*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda. Incluye Prólogo por E. Pavlovsky.
- 1998, *Literatura y psicodrama*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos), Ediciones Búsqueda de Ayllú.
- Pinti, Enrique, 1992, *Salsa criolla*, Buenos Aires, Planeta, Col. La Mandíbula Mecánica.
- Wilson, R. M., 1970, *The Last Literature of Medieval England*, London, Methuen.

- No se trata en este caso de "grupo de autores" (como en la experiencia de *El avión negro* de Cossa-Rozenmacher-Somigliana-Talesnik o en la escritura en colaboración de los binomios, al estilo Malfatti-De las Llanderas) sino de "grupo de teatristas".
- ² Paralelamente al movimiento de reconsideración teórica de la noción de dramaturgo, han comenzado a editarse los textos de algunos grandes actores y capocómicos argentinos: Marshall (1994), Pinti (1992), entre otros.
 - ³ Para la elaboración de este concepto seguimos la teoría de Wilson (1970) y Deyermond (1996).
 - ⁴ Aprovechamos los aportes de la crítica genética y su consideración de la literatura como una "escritura viva" (Hay, 1994), como "texto en movimiento" (Almuth Grésillon, 1994, 25), nunca "cristalizado" del todo, "la literatura como un hacer, como actividad, como movimiento" (Grésillon, 1994, 25). Tuvimos en cuenta especialmente la práctica de la crítica genética aplicada al teatro (Grésillon, 1995; Barrenechea, 1995; Cerrato, 1995).
 - ⁵ Testigo parcial del trabajo que realizamos con Bartís fue Ana Giustachini, compañera de la UBA, quien enterada de la tarea en la que nos habíamos embarcado e interesada en conocer al director de *Postales argentinas*, nos pidió asistir y estuvo presente en sólo dos de esas reuniones.
 - ⁶ De esta manera continuamos con una práctica de fijación textual ya iniciada por Pavlovsky con *Potestad*. En el prólogo a esta pieza el dramaturgo-actor cuenta cómo "escribió" el texto: "Una amiga lo grabó (en una función) en Montreal y lo pasó a máquina. El texto publicado hoy es el de esa noche" (Pavlovsky, 1987, 16).
 - ⁷ Tanto la primera como la segunda edición de *Rojos globos rojos* incluyen estas palabras preliminares de Pavlovsky: "He dejado de lado ex profeso todo tipo de indicaciones de puesta en escena quedando en libertad cada elenco para poder encontrar los movimientos-ritmos-presencia y ausencia de los personajes. Es decir su propia musicalidad. Su texto dramático. Su propia estética de la multiplicidad. Nuestra puesta en escena fue orientada a través de una minuciosa búsqueda de los personajes en los ensayos. Una pregunta se impone: ¿las Popi dónde están?, ¿qué hacen? Nuestras Popi encontraron su lugar -sus ritmos- sus movimientos propios. Pero ellas son 'nuestras Popi' y deben existir tantas Popi y tantos movimientos como elencos intenten representar *Rojos globos rojos*. Por todo esto es que he dejado de lado indicaciones de esta puesta en escena".
 - ⁸ *L'Invention de la littérature. De l'événement grecque au livre latin*, Paris, La Découverte, 1994. Véase también sobre este tema Hugo F. Bauzá, *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Buenos Aires, Biblos, 1997, prólogo de Joel Thomas.

- ⁹ Véase Claudio Guillén, «La expresión total: literatura y obscenidad», en su *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets Editores, 1998, pp. 234-296.
- ¹⁰ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Formas de entrar y salir de la Modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992; Martín Hopenhayn, *Ni apocalípticos ni integrados*, Santiago de Chile, Siglo XXI, 1994.

APÉNDICE

Mala onda, por Alejandro Urdapilleta

Me exigen que escriba algo para la revista de los libreros. La Editorial ha contraído el compromiso y tengo que hacerme cargo. Acabo de terminar mi temporada, demasiado extenuante, agotadora, de *Mein Kampf* en el San Martín. Estoy deprimido, cansado de vivir, con ganas de volarme de una vez de este cuerpo al que me ataron. Ganas de matarme.

Leo el contrato para ver si hay fecha que determine un final para este compromiso, y no encuentro nada parecido. Me pidieron varias cosas, como ir a la Feria del Libro, una reunión con gente de la Boutique del Libro en la cual debería estar en el centro de una charla contestando preguntas como, según me dicen, ¿por qué escribe?

Y empiezo entonces a pensar. ¿Para qué hice este libro? Por placer, y porque el Señor Jorge Dubatti me animó con argumentos como que sería un testimonio de hechos teatrales desde los años ochenta. Bien, fue así como con mucho placer trabajé en ello y el libro se hizo finalmente con la gran ayuda de varias personas. Y sobre todo lo hice por el placer que podía darle a todos aquellos que admiraron esos trabajos y que podían apreciar algunos textos nuevos o no tanto, desconocidos. Y aquí entra en juego el placer. Lo hice por placer. Placer, otra vez. Pero ese placer, otra vez, se está convirtiendo en tortura, en un trabajo parecido al de un oficinista. Escribo esto con absoluto desgano, obligado por la voz de Edgardo Russo reclamando mi participación en su mundo. Entonces pasaré rápidamente a contestar esa pregunta. ¿Por qué escribe? Contesto: porque respiro. Porque tengo una mano que dibuja letras dictadas por una mente en conexión directa con mi corazón, el que a su vez responde a un ser, a un espíritu. Qué escribo, con qué vigor o desgano, lo determina eso último, el espíritu. ¿Qué puedo decir de esa raíz, de ese misterio? Nada. En mi caso solamente he llegado al límite de considerarlo una zona de vacío. Si no escribo me siento miserable, solo, incompleto. ¿Por qué escribe? Qué sé yo. ¿Por qué se mueven esas pelotas siderales en el espacio? No sé nada, señoras y señores. Si les gusta *Vagones transportan humo*, léanlo. Bastante será para mí que les guste, los haga reír, los transporte a lugares diferentes o hasta los emocione. Pero no pretendan que yo explique por qué a veces me hundo en tales paisajes, reinos, catacumbas, universos o personajes que habitan en mí. Sepan disculpar el mal humor y quizá pedertería, pero me molesta mucho tener que escribir por obligación. Escribo cuando y

