

Como citar:

Dubatti, J. (2018). Productividad del drama moderno en la dramaturgia argentina: el caso de Ezequiel Martínez Estrada. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 23-50.

PRODUCTIVIDAD DEL DRAMA MODERNO EN LA DRAMATURGIA ARGENTINA: EL CASO DE EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA*

PRODUCTIVITY OF MODERN DRAMA IN ARGENTINE DRAMATURGY: THE CASE OF EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA

Jorge Dubatti**

** Director del Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina. Doctor en Historia y teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires
E-mail: jorgeadubatti@hotmail.com

RESUMEN

Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964) es un relevante escritor argentino, más reconocido por su producción ensayística y poética, sin embargo tiene una importante dramaturgia. En el presente artículo se analizan las relaciones entre su ensayística y su teatro; las relaciones de su dramaturgia con las estructuras del drama moderno (previa caracterización de esta poética de fuerte productividad en la historia del teatro occidental); finalmente, se estudia su obra *Lo que no vemos morir* en su vínculo con la poética del drama moderno en versión ampliada desde una teoría de la Poética Comparada.

PALABRAS CLAVE

Ezequiel Martínez Estrada - dramaturgia – poética – drama moderno – ensayística – Poética Comparada

ABSTRACT

Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964) is a relevant Argentine writer, most recognized for his essay and poetic production, however he has an important dramaturgy. In the present article the relationships between his essay and his theater are analyzed; the relations of his dramaturgy with the structures of modern drama (previous characterization of this poetics of strong productivity in the history of Western theater); finally, his play *Lo que no vemos morir* is studied in its link with the poetics of modern drama in an enlarged version from a theory of Comparative Poetics.

KEY WORDS

Ezequiel Martínez Estrada - dramaturgy - poetics - modern drama - essays – Comparative Poetics

* Recibido: 3 de junio de 2016, aprobado: 10 de octubre de 2016.

En diversas ocasiones se ha dicho que la relación de Ezequiel Martínez Estrada con el teatro es uno de los aspectos menos estudiados de su biografía y de su producción literaria. En los últimos años se han realizado nuevos aportes sobre el tema, pero falta aún un trabajo integral y sistemático sobre sus cuatro textos dramáticos, sus lecturas teatrales y su experiencia como espectador, sobre las referencias al teatro en su vasta ensayística, sobre la relación entre dramas y ensayos, entre otras focalizaciones.

Un primer aporte, a pedido de la Dra. Nidia Burgos, se concretó en una nueva lectura de la poética de sus dramas para el *Tercer Congreso Internacional sobre la Vida y la Obra de Ezequiel Martínez Estrada*. La conferencia de 2013, en la que analizamos *Lo que no vemos morir, Sombras y Cazadores*, ha quedado registrada en soporte audiovisual.¹ El presente estudio difiere de aquella conferencia: por razones de extensión y voluntad de profundización en la materia, hemos optado por concentrarnos en el análisis de *Lo que no vemos morir*, cuya laboriosa complejidad exige detenimiento y observación de incontables detalles de composición.²

Si bien hay trabajos de investigación y análisis sobre sus piezas dramáticas³, la mayoría de los estudios se centra en su primer texto dramático: *Títeres de pies*

ligeros (1929).⁴ Más allá de su concretización teatral en la puesta en escena de *Teatro del Pueblo* (1931), *Títeres...* posee un estatus liminal con la poesía, con el teatro para ser leído como poesía dramática, como lo señaló Juan Carlos Ghiano (1957): *Títeres...* es “más poesía que drama” (p.11). Al respecto, no puede ignorarse que Martínez Estrada (1947) reeditó *Títeres...* –sin las ilustraciones– en el volumen *Poesía*, junto a sus otros libros de poemas.

Por otra parte sus tres textos dramáticos siguientes: *Lo que no vemos morir, Sombras y Cazadores*, reunidos en libro en 1957, responden a una concepción teatral muy diferente a la de *Títeres...* Este combina el poema dramático o poema en diálogo, en verso, con componentes de la *commedia dell'arte* y el intertexto pirandelliano, en cambio los otros tres responden a las estructuras del drama moderno en su versión ampliada. Se trata de dos concepciones teatrales bien diferentes, que marcan dos etapas diversas en su relación con el teatro. La primera, que integra *Títeres...*, corresponde a la búsqueda de un teatro liminal con la poesía, en verso, metateatral, que se autoexhibe como artificio, teatralista; la segunda, de la que participan *Lo que no vemos morir, Sombras y Cazadores*, se basa en el modelo mimético-discursivo-expositivo del drama moderno, aunque en su progresión histórica de escritura va acrecentando la incorporación de otros procedimientos del teatro contemporáneo, especialmente el expresionismo y el simbolismo.

Por lo antes expuesto, para este artículo elegimos detenernos en tres núcleos: una propuesta para pensar la articulación entre ensayo y teatro en la obra de Martínez Estrada;

¹ En soporte audiovisual, puede consultarse en la página oficial de la Fundación Ezequiel Martínez Estrada (www.fundeme.org.ar) y en YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=nJi8aFp6wQw>).

² La Dra. Nidia Burgos nos ha invitado a prologar una edición del *Teatro* de Martínez Estrada, donde trabajaremos sobre su producción dramática completa (de próxima aparición bajo el sello de EDIUNS).

³ Véanse, entre otros, los trabajos citados en el apartado Referencias al final de este artículo.

⁴ Véase al respecto la bibliografía citada por Nidia Burgos (2011) en su estudio fundamental “El teatro de Ezequiel Martínez Estrada. Sus *Títeres de pies ligeros*”.

la productividad del drama moderno, su poética y sus versiones; el análisis de la poética del drama moderno –en versión ampliada– en *Lo que no vemos morir*.⁵

TEATRO Y ENSAYÍSTICA, TEATRO Y PRODUCCIÓN NO-TEATRAL

Basta observar rápidamente la bibliografía completa de Martínez Estrada para advertir la preeminencia de la ensayística en su producción. El teatro, como la poesía o el cuento, poseen un corpus más reducido que el ensayo, aunque no por eso menos relevante. Seguir un indicador cuantitativo –cantidad de volúmenes, cantidad de páginas– y concluir que el teatro es “menor” o “marginal” dentro de ese corpus sería, en el caso de Martínez Estrada, engañoso: ensayística y teatro, o mejor aun, teatro y producción no-teatral (ensayo, poesía, cuento, epistolario, etc.), más allá de las diferencias discursivas, son en Martínez Estrada una unidad. Luis Fernando Beraza (2015) escribe con acierto: “la producción teatral de Martínez Estrada fue concebida como una continuación del resto de su obra” (p.69). Su teatro es resultado de una vasta operación de permanente reescritura intratextual, si entendemos por intratextualidad “el proceso intertextual [que] opera sobre textos del mismo autor” (Martínez Fernández, 2001, p.151). De esta manera podemos sostener que en sus dramas Martínez Estrada absorbe y transforma sus ensayos, sus poemas, sus cuentos, bajo un nuevo formato. También podemos afirmar que en sus sucesivas piezas teatrales Martínez Estrada absorbe

y transforma su teatro anterior. *Lo que no vemos morir* retoma el símbolo del hijo perdido de *Títeres de pies ligeros*; *Sombras y Cazadores* son a su vez reescrituras de *Lo que no vemos morir*.

Si conectamos ensayística y drama, se puede definir poliédricamente esta condición de la escritura de Martínez Estrada por los diferentes ángulos en que se combinan pensamiento y teatro:

1. Su teatro es una *puesta en drama* de su pensamiento ensayístico: la reelaboración de su pensamiento bajo las reglas de un nuevo formato textual, el del *teatrar*;⁶ pero también...
2. Su teatro *piensa* y *sabe* aquello a lo que no accede la ensayística: por su formato textual alternativo al ensayo, revela en sus estructuras poéticas, en tanto metáfora epistemológica (Eco, 1985, pp.88-89) y de acuerdo con la semantización de la forma (Szondi, 1994, p.14), aspectos de su pensamiento no explicitados en sus ensayos. Parafraseando a Alain Badiou (2005), en Martínez Estrada el *teatro piensa*, o de acuerdo con la expresión de Mauricio Kartun (2010, pp.110-114), en Martínez Estrada *el teatro sabe*. Piensa y sabe cosas que la ensayística no piensa ni sabe.
3. Su teatro es una *puesta en praxis* de su pensamiento: el teatro como creación que pone en ejercicio sus ideas sobre la existencia, la ética y la estética, ya

⁵ Estrenada el 29 de mayo de 1941 en el Teatro del Pueblo, con dirección de Leónidas Barletta.

⁶ Como también sucede con otros grandes ensayistas argentinos que escribieron teatro: Ricardo Rojas, Bernardo Canal Feijóo, Rodolfo Kusch, David Viñas, Pedro Orgambide. Sobre la posibilidad de articular esa relación desde el Teatro Comparado, véase nuestro “Tematología Comparada. El sistema de ideas del nacionalismo en los ensayos y el teatro de Ricardo Rojas” (Dubatti, 2003, pp.71-183), y especialmente el apartado “El sistemas de ideas en textos ficcionales y no-ficcionales: modelos de análisis para el ensayo y el teatro” (pp.75-81).

no proyecto, programa o análisis, sino concretización artística, pasaje de la potencia al acto. Martínez Estrada hace en el teatro lo que dice en el ensayo.

4. Su teatro (como su cuentística y su poesía), en tanto cantera metafórica y poética, es el llamado a advertir cuánto hay de metáfora y *poiesis* artística en su ensayística. El teatro, el cuento y la poesía colaboran en la revelación de la dimensión poética de Martínez Estrada como ensayista.
5. Su teatro genera reflexión específica sobre teatro, metatextos ensayísticos sobre teatro que, directa o indirectamente, se refieren a la concepción de teatro del mismo Martínez Estrada (por ejemplo, sus reflexiones sobre Henrik Ibsen o August Strindberg). De la práctica teatral surge una Filosofía de la Praxis Artística/Teatral en doble inflexión: en la concepción que impulsa implícitamente la praxis y en el pensamiento que explicita los saberes de esa praxis (saber-ser, saber-hacer, saber abstracto), objetivado en ensayos y metatextos. Un hacer teatral que ayuda a comprender el propio teatro y el teatro que hacen los otros.
6. Su teatro se escribe a partir del análisis del teatro y las artes de los otros, especialmente del teatro europeo. El teatro de Martínez Estrada se hace con el teatro que analiza, es decir, el pensamiento de Martínez Estrada sobre teatro descubre la productividad del teatro de los otros en el teatro propio, es un puente entre teatro (de los otros) y teatro (de Martínez Estrada).
7. Su teatro es un *mediador*, un *difusor* de sus libros e ideas: creemos que Martínez

Estrada sentía atracción por el teatro, entre otras razones, porque le abrían el acceso a un público mucho más amplio que el lectorado de sus libros y artículos. Público teatral del que podía devenir un público lector. El convivio teatral como correlato del ágora, en su plena dimensión multiplicadora del contagio político. El teatro en su doble dimensión de comunicación y estimulación.

Se pone en juego una fecunda dinámica de modalidades de lectura “dentro” de la obra de Martínez Estrada:

- a) Del teatro al ensayo.
- b) Del ensayo al teatro.
- c) La búsqueda de un plano trans-genérico o trans-discursivo de los elementos comunes a ambos, manifestaciones de la misma fuente: una común concepción.
- d) El ejercicio contrastivo de identificación de lo que los diferencia, separa y a la vez complementa en el sistema de pensamiento de Martínez Estrada.
- e) La relación teatro-ensayo hacia el mundo, teatro-ensayo como mediadores de un pensamiento trans-teatral y trans-ensayístico, por ejemplo, hacia la construcción de una visión política e interpretativa sobre la Argentina, una visión filosófica y ética sobre la existencia.

Por esta articulación de múltiples perspectivas de análisis y modalidades de lectura, el teatro de Martínez Estrada se presenta como un *teatro liminal*⁷ con el pensamiento ensayístico, con la poesía, con el cuento, es decir, un lugar de frontera y conexión entre

⁷ Sobre el concepto de liminalidad en el teatro: Dubatti (2016).

campos ontológicos diversos, enlazados, conectados, fusionados, friccionados entre sí por la intratextualidad. Un teatro de poética liminal con la poesía (*Títeres de pies ligeros*), con el ensayo a través de la exposición escénica de ideas (*Lo que no vemos morir, Sombras, Cazadores*). Una relación intratextual de recursividad (Morin, 2003), ya que es imposible establecer qué texto es la causa y cuál el efecto: la relación es literalmente compleja, es decir, “com-plexus”, “lo que está tejido junto”.

También por dicha articulación, le corresponde a Martínez Estrada ser reivindicado como un investigador-artista o un artista-investigador,⁸ esto es, un productor de pensamiento ensayístico en diversos campos disciplinarios (Historia, Política, Estética, Ética, etc.), pero que al mismo tiempo produce pensamiento desde la praxis artística, tanto al hacer obras como al pensar ese hacer en metatextos.

PRODUCTIVIDAD DEL DRAMA MODERNO

Hay un punto de partida ya destacado por la investigación anterior: la relación de Martínez Estrada con la dramaturgia de Henrik Ibsen y August Strindberg. En un pasaje de su prólogo a *Tres dramas*, Ghiano (1957) recuerda las reflexiones de Martínez Estrada sobre Ibsen y Strindberg en *Panorama de las literaturas* y afirma que esas observaciones “pueden aplicarse a las ambiciones de su propia dramática” (pp.11-12). Hay que conectar este análisis de Ghiano con los puntos 5 y 6 arriba apuntados: Martínez Estrada lee a Ibsen y Strindberg desde su propio proyecto poético y a la par los toma

como modelos productivos para su propia dramaturgia. Se trata, en términos de teoría de la complejidad, de un vínculo de recursividad: no se sabe bien cuál es la causa y cuál el efecto. Lo cierto es que la presencia de Ibsen –más que la de Strindberg– prolifera en la obra total de Martínez Estrada. Baste mencionar algunas referencias. En *El Hermano Quiroga*, en el capítulo “Literatura”, asegura que “tema insistente para nuestras conversaciones era Ibsen, que los dos reverenciábamos si bien por motivos distintos” (Martínez Estrada, 2001, p.110), y a continuación reproduce fragmentos de un intercambio epistolar sobre *Brand* (pp.110-117). En el poema “El ombú’: La soledad te ha hecho / luchador por el tronco, / por las ramas artista, / por la raíz filósofo. / El árbol más potente / es el que está más solo”, se descubre un intertexto de la última frase del Dr. Stockmann en *Un enemigo del pueblo*: “El hombre más poderoso del mundo es el que está más solo” (Ibsen, 2006, p.236). Hasta cuando no lo nombra, Ibsen parece estar presente como presuposición, como silencioso referente, por ejemplo en *La cabeza de Goliat* [“El mundo de los fantasmas y los simulacros”, “Payasos y fieras” (Martínez Estrada, 2009, pp.253-258)], cuando Martínez Estrada expresa su distancia respecto de un teatro del mero entretenimiento (cuyo contramodelo es el teatro ibseniano).

Ahora bien: hay que plantear una diferencia con la investigación anterior. Creemos que no importa tanto la huella intertextual de los dramas de Ibsen o Strindberg en una obra completa, una escena o un aspecto compositivo del teatro de Martínez Estrada, como el hecho –relevantísimo– de que a través de esos dramas Martínez Estrada se conecta con la poética del drama moderno. En términos de Poética Comparada, Ibsen y Strindberg valen para el teatro occidental como

⁸ Sobre el concepto de investigador-artista: Dubatti (2014).

instauradores de discursividad (Foucault), no solo para Martínez Estrada, sino también para todo el teatro del siglo XX (Dubatti, 2006a, p.6). Ibsen y Strindberg consolidan una forma teatral que luego se independiza de sus textos, se expande en miles de textos de otros creadores, forma teatral que Martínez Estrada reconoce condensada en los textos ibsenianos y strindberguianos, pero que también frecuente en muchos otros autores, incluso en algunos rioplatenses, como Florencio Sánchez, Roberto Payró o Samuel Eichelbaum. Ya incipientemente a fines del siglo XIX, y de manera definitiva a comienzos del siglo XX, las estructuras del drama moderno pasan a formar parte del legado compartido del teatro occidental.

Detengámonos en el drama moderno, poética de enorme productividad, no solo en el teatro, también en el cine, la televisión, el video, incluso el documental.⁹

El drama moderno comienza a constituirse en el siglo XVIII, a través de la emergencia del drama burgués, y se consolida como poética en la segunda mitad del XIX – Alexandre Dumas (hijo) y Henrik Ibsen son dos de los principales responsables de esa consolidación–. Desde entonces se ha desarrollado y sigue desarrollándose en todas sus versiones (canónica, ampliada, de fusión, crítica, paródica, disolutoria), por lo que resulta un referente fundamental para pensar la historia del teatro mundial entre 1870 y el presente. El drama moderno guarda relación con los principios basales de la Modernidad: es la poética de mayor representación histórica de la Modernidad, tal vez la

⁹ Para un desarrollo más completo sobre el drama moderno y sus versiones (canónica, ampliada, fusionada, crítica, paródica, disolutoria), véase nuestro *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* (Dubatti, 2009, Primera Parte).

contribución más específica y original que la Modernidad ha realizado a la historia del teatro mundial. En tanto metáfora epistemológica, la poética del drama moderno es la síntesis poética de la experiencia de la Modernidad, con sus logros y sus limitaciones. Sin la experiencia histórica de la Modernidad¹⁰, la poética del drama moderno sería inconcebible. Llamamos drama moderno, de acuerdo con la Poética Comparada, a una poética abstracta (o archipoética) específica, que se recorta por su singularidad dentro de la historia del teatro moderno y que significa una contribución esencial a los procesos de modernización del teatro mundial, así como atraviesa, a lo largo de su historia, sus propios procesos de modernización (el drama moderno evidencia internamente cambios relevantes regidos por el valor de lo nuevo; véase más adelante, el tema de las “versiones” del drama moderno).

El pensamiento ilustrado introduce una nueva concepción teatral que comienza a imponerse en la segunda mitad del siglo XVIII a través de Denis Diderot (*La paradoja del comediante*, 1773¹¹, y los dramas *El padre de familia* y *El hijo natural*) en Francia, G. E. Lessing (con *Dramaturgia de Hamburgo*, 1769 y los dramas *Minna von Barnhelm* y *Emilia Galotti*) en Alemania, Oliver Goldsmith (*Ella se humilla para seducir*, 1773) y Richard B. Sheridan (*La escuela del escándalo*, 1777) en Inglaterra. El racionalismo comienza a dar un

¹⁰ La Modernidad propone un conjunto de coordenadas que se hacen forma teatral en el drama moderno, en resumen: progreso (significación global, pensamiento totalizador, universales), saber es poder (dominio de la realidad, cientificismo), laicización y antropocentrismo, igualdad social y democratización, lo nuevo como valor (cuestionamiento y superación crítica de lo anterior), teatro útil a la burguesía (visión materialista, racionalista, objetivista, pragmática), el teatro como escuela y el teatrista como guía. Al respecto, véase Dubatti (2009, pp.21-31).

¹¹ *La paradoja del comediante* se publica recién en libro en 1830. Hasta entonces su circulación fue restringida.

giro hacia el registro de la empiria y se acentúa la búsqueda de la ilusión referencial con el medio social coetáneo a través de la primera fundación de las matrices del “efecto de realidad” teatral. Ya se advierte una puesta del drama al servicio de la exposición de una tesis que articula una predicación sobre el mundo social contemporáneo. Robert Abirached (1994) afirma que, bajo la impronta de la Ilustración y el racionalismo, hacia 1770 el papel del teatro se vio sometido a revisión, y la jerarquía de las artes comenzó a experimentar un profundo cuestionamiento. Lessing y Diderot dieron los primeros pasos que modificaron el alcance y el sentido de varios términos clave del dispositivo de la mimesis y su legado fue revolucionario. Es en el siglo XVIII que empieza a concebirse el personaje como un “reflejo” de los hombres tal como actúan en la vida pública, a la vez como tipos y como individuos. El teatro aspira a convertirse en un “espejo” donde se invita al espectador a reconocer a sus semejantes y a sí mismo en la comprensión de una “nueva naturaleza” (Lessing, 1993). Al entrar en la era burguesa, el teatro querrá cada vez más disimular su naturaleza teatral “convencional”, reivindicada en el pasado por la mimesis aristotélica y su principio fundante de idealización: en el arte la realidad no debe ser como es sino como debería ser. Esa negación hace que el teatro deje de ser “la última fortaleza de los convencionalismos” (Émile Zola, “El naturalismo en el teatro”, 2002, p.153) y que, intentando acercarse cada vez más a la observación directa de “cómo es la vida”, vaya sentando progresivamente los artificios del realismo. Zola (2002) reconoce que “Diderot y Mercier instauraron decididamente las bases del teatro naturalista” (p.165) y que a partir de allí se observaría una “evolución naturalista” que convertiría a los dramaturgos en “obreros de la verdad”, “anatomistas, analistas, investigadores de la

vida, compiladores de documentos humanos” (p.182).

El nuevo concepto de la mimesis cumple una función utilitaria: sirve ahora para excitar el interés del espectador halagando su complacencia y para confirmar el juicio favorable que tiene de la ideología y la moral de su grupo social; más adelante servirá para producir en él los cambios exigidos por el progreso, el autocuestionamiento burgués (tan caro a la burguesía) y la lucha de clases. En “nuestros teatros en los 90”, uno de los máximos cultores del drama moderno, George Bernard Shaw (1965), afirmará: “[El teatro debe ser] una fábrica de pensamiento, un incitador de la conciencia, un elucidador de la conducta social, un arsenal contra la desesperación y la estupidez, y un templo del Ascenso del Hombre”. En el prólogo a *La señorita Julia*, August Strindberg (1982, p.89) explicita la función pedagógica que la burguesía otorga a ciertas formas de teatro, y en particular al drama moderno, ya sea para educar en su visión de mundo, afianzar su conformismo o para cuestionarlo:

Durante largo tiempo he tenido al teatro, como al arte en general, por una *Biblia pauperum* [Biblia de los pobres], una biblia en imágenes para los que no saben leer la letra impresa, y al dramaturgo por un predicador laico¹² que va ofreciendo las ideas de su tiempo en forma popular, lo suficientemente popular para que la clase media, que es la que llena los teatros, pueda entenderlas sin demasiados quebraderos de cabeza. Por eso el teatro ha sido siempre una

¹² Implícitamente, Strindberg establece una continuidad del teatro como escuela desde la Edad Media (cuando estaba puesto al servicio de la educación en el dogma cristiano) al teatro como escuela de la Modernidad (cuando, vaciado de su sentido religioso original, el nuevo teatro escuela “evangeliza” en los valores laicos de la sociedad moderna).

escuela para la juventud, las personas medianamente cultas y las mujeres, es decir, para aquellos que todavía conservan la capacidad primitiva de engañarse a sí mismos y de dejarse engañar, o, en otras palabras, de aceptar la ilusión o sugestión que les presenta el autor. (p.89)

Un brillante continuador y renovador del drama moderno en el siglo XX, Arthur Miller (1959), observará que:

El drama social es el hombre de la totalidad humana. Para mí, sólo accesoriamente es un análisis crítico de la sociedad. *Un tranvía llamado Deseo* es un drama social, así mismo *El mono velludo* y prácticamente todas las demás piezas de O'Neill. Pues en el fondo todas ellas calan en la pregunta: ¿cómo debemos vivir?

En nombre de la educación y de la ilusión escénica, el teatro burgués encuentra en la "utilidad" el fundamento político de la nueva poética: una herramienta para refrendar o cuestionar –como método superador– los valores de la burguesía. Todavía en el siglo XX Jean-Paul Sartre (1979) registra ese valor conformista y de ratificación del *statu quo* de algunas expresiones del drama moderno:

Todas estas obras burguesas siempre me han parecido repletas de filosofía, sólo que los burgueses no la reconocen porque es la suya propia (...) Únicamente la ven cuando la filosofía es de algún otro; si se trata de la propia, entonces creen que es la verdad y exclaman: ¡Con qué elegancia está dicho!

En suma, en el siglo XVIII se sientan germinalmente las bases poéticas y epistemológicas que harán posible la configuración del drama moderno en la segunda mitad del XIX: se anhela y elabora una forma genérica alternativa a la tragedia y la comedia, el drama; se la destina a cumplir una utilidad social en un contexto inmediato y específico, el de la burguesía urbana, sus problemas, planes e ideología. Se estructura la poética de este nuevo drama de manera tal que la pieza expone una clara tesis sobre problemas sociales vigentes. El objeto del teatro pasa a ser el análisis crítico de la sociedad contemporánea, su discusión y sobre todo su modificación. Para ello se diseñan recursos de registro escénico de la empiria observada que garanticen la ilusión referencial, la identificación temática y la comunicación de la tesis. El teatro adquiere una función de "espejo" o "reflejo" de la vida, y de esta manera comienza a proyectarse hacia el realismo con la intención de disimular su naturaleza teatral. Las primeras expresiones canónicas del drama moderno pueden hallarse hacia 1870. Encuentran antecedentes en el siglo XIX en Alexandre Dumas (hijo) y Émile Augier¹³, y las poéticas del melodrama social y el drama sentimental. Dumas (hijo) escribe en el prólogo a su obra *El hijo natural* (1868): "Mediante la comedia, la tragedia, el drama, la obra bufa, en la forma que más nos convenga, pero inauguremos el teatro útil". Sobre Dumas (hijo) ha señalado Alfredo de la Guardia (1947):

¹³ El primero, a través de obras que prefiguran el drama moderno: *La dama de las camelias* (1852), *Le Demi-monde* (1855), *El hijo natural* (1858), *Las ideas de Mme. Aubray* (1867) y *Monsieur Alfonso* (1874); el segundo, especialmente con *El yerno del señor Poirier* (1854).

Tiene el mérito de ser, en verdad, el fundador del teatro de ideas. Es evidente que su obra, no sólo revolucionó la escena francesa, y le abrió un ancho horizonte, sino que ejerció una influencia universal. El comienzo del realismo francés atrajo, sin duda, la atención de Ibsen y de Bjornson. (pp.38-39)

Sin embargo, en su revisión de una historia del teatro francés, Émile Zola (2002) cuestiona a Dumas (hijo) porque, si bien “es uno de los obreros más potentes del naturalismo y poco le ha faltado para que encontrara la fórmula completa [del teatro naturalista] y la realizara” (p.170), es sensible aún a los convencionalismos del teatro anterior.

Nunca duda entre la realidad y una exigencia escénica; vuelve la espalda a la realidad (...) se diría que M. Dumas sólo se sirve de lo verdadero como un trampolín para saltar en el vacío. Hay algo que le ciega. No nos conduce nunca a un mundo que conozcamos, el medio es siempre penoso y ficticio, los personajes pierden todo el acento natural y ya no tocan con los pies en el suelo. Ya no se trata de la existencia en toda su amplitud, sus matices, su sencillez; se trata de un alegato, una argumentación, algo frío, seco, frágil, en lo que ya no hay aire. El filósofo ha matado al observador, ésta es mi conclusión; y el hombre de teatro ha consumado al filósofo. Esto es muy lamentable. (Zola, 2002, pp.171-172)

La consolidación de la poética del drama moderno, tardía respecto de la novela realista como sostiene Zola, se vincula además a los procesos de cambio en la puesta en escena y, especialmente, a los avances en escenotecnia (iluminación a gas y eléctrica, escenografía tridimensional). Destaquemos entre otros hitos iniciales (tanto dramáticos y escénicos como metateatrales) de productividad en el teatro europeo entre 1870-1880, el estreno de *Teresa Raquin* del mismo Zola en 1873 (versión escénica de su novela, de escasa permanencia en cartel); el inicio en 1874 de la gira de Meiningen por Europa; los estrenos de *La bancarrota* (1875) y *Leonarda* (1879) de Björnstjerne Björnson, *Los pilares de la sociedad* (1877) y *Una casa de muñecas* (1879) de Henrik Ibsen.

El desarrollo del realismo y el naturalismo ya no tendrá límites a partir de la década del 80, cuando se producirá su rica polémica (Chevrel, 1982), crecerá el número de obras y autores y aparecerán compañías que realizarán un aporte esencial a su poética, entre ellas el Théâtre Libre (1887) de André Antoine (Francia) y la Freie Bühne (Escena Libre) de Otto Brahm (Alemania). A partir de los años 80 y 90 y en la primera década del siglo XX realizarán valiosas contribuciones a la poética del drama moderno, entre otros, Henri Becque, August Strindberg, Gerhart Hauptmann, George Bernard Shaw, Hermann Sudermann, Máximo Gorki, Antón Chejov, Angel Guimerá, Eugene Brieux, Jacinto Benavente, Enrique Gaspar, Giuseppe Giacosa, Romain Rolland, Girolamo Rovetta, Roberto Bracco, Arthur Schnitzler y, en el Río de la Plata, Florencio Sánchez y Roberto Payró. Adquirirá protagonismo impar el Teatro de Arte de Moscú (1896), liderado por Constantin Stanislavski y Nemirovich-Danchenko.

La poética del drama moderno

La poética abstracta del drama moderno propondrá un modelo mimético-discursivo-expositivo que trabaja con una nueva concepción del teatro (que reclama para el análisis su respectiva base epistemológica) a la que llamaremos objetivista, sustentada en cinco principios:

a) El ser del mundo es objetivo: existe un mundo “real”, objetivo, compartido por todos los hombres, determinado y constituido por el conjunto de saberes y experiencias de la empiria, y ese mundo posee reglas estables, de base material, por lo que el hombre puede investigarlo, observarlo, conocerlo, medirlo y hacer predicaciones sobre él a partir de un principio de verdad que se sustenta en las constataciones –observación de las recurrencias y comprobaciones– del régimen de experiencia empírica. Ese mundo objetivo es el punto de referencia de la vida social (el común mundo compartido, el régimen de la vida cotidiana y las interacciones humanas) y todo conocimiento o posibilidad del hombre parte de su relación con él.

b) El ser del arte puede ser complementario con el ser del mundo real: el arte, si bien tiene rasgos específicos, posee la capacidad de mimetizar sus mundos poéticos (ficcional) a las reglas de funcionamiento del régimen de experiencia empírica. La *poíesis* teatral puede generar la ilusión de una reproducción mimética de la empiria, pero a la vez organiza esa ilusión para construir hipótesis, tesis, predicaciones sobre el mundo real, y preserva su naturaleza específica de obra de arte.

c) El fundamento es la ilusión de contigüidad entre mundo y arte: la dinámica de relación entre el ser del mundo y el ser del arte

debe estar definida por la adecuación del segundo al régimen del primero. El arte se adecua a la percepción del régimen de experiencia y adquiere el estatuto de una extensión valorizada, de una prolongación multiplicadora de la empiria, pero al mismo tiempo supera la diversidad-trivialidad del acontecimiento empírico con la organización en una idea y con la configuración de una estructura de reglas específicas.

d) El tipo de escena canónica en materia de arte teatral es la realista¹⁴: sustentada en el procedimiento de ilusión de contigüidad metonímica entre los mundos real y poético, el realismo exige la puesta en suspenso de la incredulidad, la aceptación del pacto de recepción respecto de la posibilidad artística de dicha contigüidad. El espectador debe aceptar la convención por la que se sostiene que el mundo poético es una parte integrada al todo real, pero a la vez sabe que el arte proyecta una determinada valorización de la empiria y se separa de ella por su especificidad de construcción (reglas internas de la poética).

e) Estatuto del artista y función del arte: es un observador del mundo real y un reproductor (reconstructor, recreador) de ese mundo en el arte, no crea un mundo autónomo a partir de su voluntad, sino que se limita a recrear en la esfera poética las condiciones de funcionamiento de la empiria, con el objetivo de volver a ver la empiria, de verla mejor, de predicar sobre ella y, recursivamente, de incidir desde el arte en el mundo real. La recursividad es relevante en la poética del drama moderno: se parte del mundo para duplicarlo en el arte, pero se pretende que luego el arte incida en la modificación del mundo. Resulta muchas veces difícil precisar si se trata de un vínculo

¹⁴ Es importante señalar que el realismo excede las estructuras del drama moderno y se manifiesta en muchas otras poéticas. El drama moderno, en cambio, exige realismo para su versión ortodoxa.

tautológico (el arte ilustra lo ya advertido en el régimen de experiencia) o revelador (el arte pone en evidencia lo propio de la empiria hasta entonces no advertido). La recursividad se resuelve como borramiento de los términos causa-efecto.

La poética naturalista propone una variante de la versión canónica del drama moderno: se trata de observar-analizar-exponer la empiria desde los saberes rigurosos de la ciencia: ilustrar los saberes científicos *a priori* a través de esquemas narrativos escénicos; acceder a esos saberes a través del contacto con las tesis científicas, de allí que el artista debe informarse, documentarse, leer ciencia; partir de la observación de la naturaleza y elaborar un método que garantice un conocimiento riguroso. A la vez se trata de colaborar con la ciencia en la provisión de nuevos saberes desde el “teatro-laboratorio”. Como sostiene María Luisa Bastos (1989, pp.27-40), el naturalismo es un realismo que acentúa la “ilusión de científicismo”. Zola (2002) lo explicita en su manifiesto de 1879: “El naturalismo en las letras es, igualmente, el regreso a la naturaleza y al hombre, es la observación directa, la anatomía exacta, la aceptación y la descripción exacta de lo que existe (...) No más personajes abstractos en las obras, no más invenciones falseadoras, no más absoluto, sino personajes reales, la verdadera historia de cada uno, la relación de la vida cotidiana” (p.150); “No somos más que sabios, analistas, anatomistas, y nuestras obras tienen la certeza, la solidez y las aplicaciones de las obras de ciencia” (p.163).

El drama moderno opera como mimesis realista en tanto posee la capacidad de someter los mundos poético-ficcionales al régimen de experiencia del mundo natural-social objetivo. Es discursivo porque se basa en la fluidez de la palabra dentro de la situación escénica, no cuestiona la posibilidad de contar con un

alto caudal lingüístico: la acción verbal es un componente insoslayable de su poética, a veces más relevante que la acción física. Es expositivo porque los intercambios verbales son puestos al servicio de la exposición redundante de una tesis, del análisis, conocimiento y predicación sobre el mundo.

En la esfera del trabajo, el dramaturgo es consciente de cómo entabla vínculos entre empiria y creación poética. Obsérvese cómo resuelve Ibsen esa tensión en este metatexto:

En general establezco para cada una de mis piezas tres planes que difieren mucho por los detalles, si no por la trama. Después del primer esquema, me parece conocer a los personajes como si yo hubiera viajado con ellos en tren. En el borrador siguiente, todo se me aparece con más nitidez y yo los conozco como si juntos hubiéramos pasado un mes en un lugar de veraneo: ya distingo en ellos los rasgos fundamentales y las pequeñas particularidades de su carácter. Con todo, todavía sería posible un error de mi parte en algún aspecto esencial. En fin, con el tercer borrador, llego a los límites de mi conocimiento: ya no ignoro nada de esas gentes que he frecuentado durante tanto tiempo y tan de cerca. Son mis amigos íntimos. No me han de decepcionar, y tal como entonces los veo, es como los veré siempre. Yo no busco símbolos, pinto hombres. No me atrevo a meter un personaje en una pieza hasta que sea capaz de contar mentalmente los botones de su levita.¹⁵

¹⁵ Metatexto antológico de Ibsen, citado y traducido por Anderson Imbert (1946, p.179).

Darío Villanueva (2004) ha señalado tres dimensiones del realismo que están presentes en la configuración del drama moderno:

-Realismo genético:

Todo lo fía a la existencia de una realidad unívoca anterior al texto ante la que sitúa la conciencia perceptiva del autor, escudriñadora de todos sus entresijos mediante una demorada y eficaz observación. Todo ello da como resultado una reproducción veraz de aquel referente, gracias a la transparencia o adelgazamiento del medio expresivo propio [del teatro], el lenguaje [dramático y escénico], y a la 'sinceridad' del artista. (p.43)

-Realismo formal:

Hablaremos de realismo formal o inmanente como opuesto al realismo genético y le atribuiremos en vez de aquella "hermenéutica de reconstrucción" –la más lógica para poder proyectar en correspondencia el mundo interno descrito en el texto sobre el mundo real objetivo del que procedía– el principio desarrollado por Hans Georg Gadamer de la distinción estética, que lleva implícita la abstracción "de todo cuento constituye la raíz de una obra como su contexto original vital, de toda función religiosa o profana en la que pueda haber estado y tenido su significado". Es decir, la puesta en paréntesis de "los momentos no estéticos que le son inherentes:

objetivo, función, significado de contenido". (...) Esta doctrina gadameriana concede al texto vida propia, relativamente autónoma del autor y de su intención. (p.68)

-Realismo intencional:

Nos acercamos así a la comprensión del realismo no desde el autor o desde el texto aislado, sino primordialmente desde el lector, con todos los avales necesarios de la fenomenología, que no concibe una obra de arte [teatral] en plenitud ontológica si no es actualizada, y de una pragmática que no considera las significaciones solo en relación al mero enunciado, sino desde la dialéctica entre la enunciación, la recepción y un referente. Un realismo en acto, donde la actividad del destinatario es decisiva y representa una de las manifestaciones más conspicuas del 'principio de cooperación formulado por H. P. Grice'. (p.114)

El realismo del drama moderno presenta estas tres dimensiones: la de la presuposición y consecuente sujeción al régimen de experiencia empírica propio del mundo o la realidad; la de una lógica interna del texto dramático y del texto escénico que plantea un vínculo con la especificidad de lo artístico, la negatividad característica de la autonomía; la de la participación del espectador quien, para que haya realismo, debe partir de la aceptación de la convención realista incluso cuando es consciente de la especificidad artística de la obra y sus convenciones.

Consideramos que estas tres dimensiones del realismo son complementarias, no opuestas o refractarias entre sí y que, a diferencia de lo señalado por Villanueva (2004, p.44 y sigs.), las tres están presentes en la teoría y en la práctica literaria-teatral de Zola. Por lo tanto, tres preguntas son insoslayables ante la poética del drama moderno:

1. ¿Cómo piensa la poética del drama moderno el mundo o la realidad con los que guarda un vínculo de realismo genético y sobre los que pretende incidir?
2. ¿Qué artificios o procedimientos estructurales establece el drama moderno para simultáneamente entablar el vínculo de la obra artística con el mundo/la realidad sustentados en forma objetivista y preservar la autonomía, la monumentalidad, la diferencia que hacen de esa obra una contribución al arte?
3. ¿Qué le pide el realismo del drama moderno al desempeño del espectador en cuanto al desarrollo de destrezas para que, pragmáticamente, la poética sea posible? ¿Qué diseño de espectador implícito realiza?

En tanto archipoética o modelo abstracto, los rasgos estructurales inmanentes del drama moderno pueden sistematizarse en seis niveles, interrelacionados y a la vez subsumidos al efecto de ilusión de contigüidad metonímica entre mundo real objetivo y mundo poético:

- Realismo sensorial: a partir de los datos provenientes de los sentidos (especialmente la vista, el oído y el olfato), la escena realista debe reproducir el efecto sensorial del mundo real, “como si” el

espectador asistiera a una escena real¹⁶. El espectador debe poder aceptar la ilusión de una “cuarta pared” invisible, debe sentirse el espía de una situación “real” que no reconoce su presencia como testigo. Esa ilusión no debe romperse de ninguna manera (principio de dramaticidad). Para ello son fundamentales la función icónica de los signos, el empleo en escena de accesorios reales (objetos), la escenografía tridimensional (que desplaza los telones pintados), la abundancia de detalles superfluos (Barthes) que contribuyen a crear el efecto de “diversidad de mundo” (Hamon), los materiales reales en la confección del vestuario, el efecto de la luz adecuado al régimen empírico, el acuerdo coherente entre escena y extraescena, el trabajo de los actores no direccionado frontalmente hacia el espectador (los actores pueden actuar “de espaldas” a la platea). Deben evitarse los guiños al público, los monólogos y soliloquios, el “salirse de personaje”. El realismo canónico no puede evitar valerse de recursos del realismo ingenuo, por ejemplo, el uso de comestibles calientes y olorosos durante la situación de una cena, el uso de fuego, la inclusión de animales vivos; sin embargo, muchas veces no puede renunciar a la mediación metafórica, especialmente en las escenas de violencia, sangre, sexo o muerte, en esos casos se buscan las resoluciones sensoriales más veristas a través de efectos especiales (que tanto desvelaban a un director como el naturalista André Antoine).

- Realismo narrativo: en el plano de la articulación de los acontecimientos

¹⁶ Véase Anne Surgers (2005, pp.130-136), “En dirección al ‘realismo’” en su *Escenografías del teatro occidental*.

ficcionales entre sí, la poética del drama moderno busca mimetizar el funcionamiento empírico de las representaciones temporales en la vida cotidiana, pero a la vez lo tensiona con las necesidades de la coherencia narrativa inmanentes a la obra dramática. Se trata de lograr un equilibrio entre la lógica del régimen de lo real y la materialidad del arte, ya que –como señalamos arriba– incluso en el realismo el drama no pierde su dimensión poética. Se requiere: la escena presentificadora de los acontecimientos (que se exponen “por ellos mismos” ante los ojos de los espectadores, de acuerdo con la observación de Szondi, 1994, p.29), combinada con la inclusión dramática de relato (referencia verbal de los acontecimientos en ausencia de los mismos, con el objetivo de informar lo sucedido en el pasado o lo acontecido en el campo de la extraescena) a través del personaje (narradores internos, Abuín, 1997, p.23); linealidad progresiva (principio, desarrollo, fin) articulada según gradación de conflictos; ritmo y velocidad acordes a cada situación según la observación del régimen de experiencia; alternancia de secuencias sintácticas con acción y sin acción; causalidad explícita o implícita (inteligible o explicitable) en el vínculo entre los hechos; cronotopo realista (acuerdo entre espacio y tiempo según la observación de la empiria); distribución de la elipsis para anular zonas de representación trivial; ubicación estratégica y valorización central de los encuentros personales (Bentley) en tanto en dichos momentos reveladores es cuando más avanza la acción de la pieza.

- Realismo referencial: lo narrado o mundo representado en escena (cuerpo

semiótico II)¹⁷ debe guardar vínculos referenciales con la imagen del mundo real proveniente del régimen de experiencia. Dicha imagen varía de acuerdo con variables socioculturales (por ejemplo, no conciben de la misma manera el régimen de experiencia un ateo y un creyente). Los componentes de la fábula y la historia (personajes, acontecimientos, objetos, tiempo y espacio representados) no pueden entrar en contraste con los datos y saberes que proveen las categorías de lo normal (lo que constituye norma, lo inexorable) y lo posible (lo contingente, incluso lo insólito) en el régimen de experiencia¹⁸. Algunos procedimientos en este nivel son: el personaje referencial de identificación social; el acuerdo metonímico entre el personaje y el espacio que habita; el personaje con entidad psíquica y social (lógica de comportamientos, afectaciones, pasado y memoria, motivaciones, pertenencia sociocultural, diferencia); la oposición de caracteres; las nociones de tipo y de individuo de rasgos definibles; el registro del tiempo contemporáneo que (a diferencia del drama histórico) busca acentuar el efecto de contigüidad entre el teatro y la vida inmediata.

- Realismo lingüístico: la lengua de los personajes en escena debe contribuir, a través de su convencionalización, a generar efecto de realidad de acuerdo a la naturaleza del personaje, las situaciones, la pragmática del diálogo, etc., siempre

¹⁷ Para la noción de cuerpo semiótico, véase *Cartografía teatral*, cap. II (Dubatti, 2008).

¹⁸ Por ejemplo, constituyen lo normal las leyes de la física y la química, la regularidad del tiempo (las estaciones, los momentos del día), las imposiciones de la naturaleza biológica, etc. En lo posible ingresa todo aquello que, de acuerdo con el régimen de experiencia, podría suceder, aunque no necesariamente (es posible que mañana sea un hermoso día, que vengan visitas, etc.). Sobre las nociones de lo normal y lo posible, véase Barrenechea (1978, pp.89-90).

referenciados con los saberes de la empiria. La lengua poética de los personajes busca asimilar su convención a la lengua natural. El uso de la prosa es excluyente. Se recurre a un alto caudal lingüístico de los personajes, que evidencia una gran confianza de los dramaturgos realistas en la capacidad de expresión y creación de sentido de la palabra.

- Realismo semántico: todos los niveles están atravesados por el objetivo de exponer una tesis, que consiste en una predicación relevante, significativa sobre el mundo social, resultado del examen de lo real social, con vistas a ratificar o modificar su realidad. La producción de sentido se concreta desde la estructura narrativa, desde la composición del personaje, desde el plano lingüístico, etc. Tres procedimientos fundamentales son el personaje-delegado (Hamon), encargado de explicitar las condiciones de comprensión de la tesis; la creación de una red simbólica que objetiva y sintetiza la tesis a través de un símbolo o conjunto de símbolos (la “casa de muñecas”, el “pato salvaje”, los “espectros”, etc.); la redundancia pedagógica, herramienta de cohesión que garantiza la insistencia en la construcción de la tesis a lo largo del texto y en todos sus niveles. La tesis generalmente es unívoca, aunque la capacidad de producción de sentido del texto la supera y produce un efecto multiplicador de la semántica de la pieza. En el caso del naturalismo (variable interna de la poética realista), la tesis proviene de textos científicos preexistentes. En el realismo canónico la tesis suele poseer un carácter tautológico, es decir, preexiste a la creación de la pieza teatral. El texto predica una tesis cuyo contenido es extra-

artístico y ya se conoce antes de ver o leer la obra. Sin embargo, como observaremos en el análisis de *Una casa de muñecas* en el capítulo que sigue, el drama posee una capacidad semántica que excede la univocidad de la tesis y en consecuencia posibilita la generación de saberes nuevos, no tautológicos. Es relevante la observación de Zola (2002) respecto del carácter objetivo de la tesis, que debe dejar de lado toda “emoción” o “prejuicio” del autor: la tesis debe ser “impersonal”, el dramaturgo:

(...)no es más que un escribano que no juzga ni saca conclusiones. El papel estricto de un sabio consiste en exponer los hechos, en ir hasta el fin del análisis, sin arriesgarse en la síntesis; los hechos son estos, la experiencia probada en tales condiciones da tales resultados; y se atiene a estos resultados porque si quisiera avanzarse a los fenómenos, entraría en el campo de la hipótesis; se trataría de posibilidades, no de ciencia. (pp.160-161)

- Realismo “intencional” o voluntario en la pragmática del espectador: la violencia o presión que implica someter los mundos poéticos a la lógica del régimen de la empiria y de la exposición de una tesis, muchas veces no garantiza que los textos no se desdelimiten del principio organizador del efecto de real. En esos casos, de acuerdo con Darío Villanueva (2004), es el lector o el espectador del drama el encargado de mantener viva, a puro pacto de recepción, la dinámica de la convención. Para que haya realismo, el espectador debe aceptar la existencia de un mundo anterior a la poíesis, la sujeción de ésta al funcionamiento de ese mundo,

el sistema de convenciones que generan la ilusión de contigüidad, la función del arte y del artista antes señalados, etc. Como puede observarse, cada concepción de teatro exige a los espectadores un principio de colaboración, desempeños, presuposiciones y saberes diversos.

Tal como sostiene la Poética Comparada, las archipoéticas ofrecen al menos seis versiones de despliegue histórico y en el caso del drama moderno esto resulta verificable por la gran productividad de su modelo. Las versiones son:

1. La versión canónica, que acabamos de caracterizar en su modelo abstracto, y que puede hallarse en la micropoética de los textos de Henrik Ibsen de su período canónico: *Los pilares de la sociedad* (1877), *Una casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881), *Un enemigo del pueblo* (1882) y *El pato salvaje* (1884).

2. La versión ampliada, en la que la estructura canónica presenta intertextos de otras archipoéticas subordinadas. Puede verificarse en una vasta literatura dramática, entre la que se cuentan textos del mismo Ibsen (*El arquitecto Solness*, *El niño Eyolf*, *Cuando despertemos entre los muertos*) y de Arthur Miller (drama moderno e intertextos del cine en *La muerte de un viajante*, 1949).

3. La versión fusionada de dos archipoéticas (ambas archipoéticas se imponen como formalizadoras de la organización del nuevo modelo) puede hallarse en el teatro de August Strindberg, ya en *El padre* (1887) y *La señorita Julia* (1888) pero especialmente en la versión más compleja, *La danza macabra* (1900). También en el teatro de Eugene O'Neill, *El mono velludo* (1922).

4. La versión crítica o cuestionamiento interno de la versión canónica: se trata de una versión avanzada por su capacidad de síntesis y economía sobre la organización de la poética canónica, y que recurre a intertextos de otras archipoéticas. Sobresale en el realismo crítico de Bertolt Brecht: *Madre Coraje* (1939), *Vida de Galileo* (1939), *El círculo de tiza caucasiano* (c1944-1945).

5. La versión paródica, que trabaja sobre el modelo de la repetición y la transgresión de componentes de la versión canónica, puede hallarse tempranamente en la estructura de *Ubú Rey* (1896) de Alfred Jarry y en *La cantante calva* (1950) de Eugene Ionesco.

6. La versión disolutoria o versión negativa, cuya poética resulta del ejercicio de violencia sistemática contra los fundamentos de la versión canónica. Pueden leerse como versiones disolutorias del drama moderno *Esperando a Godot* (1952) o las piezas del teatro breve de Samuel Beckett.

MARTÍNEZ ESTRADA Y LAS ESTRUCTURAS DEL DRAMA MODERNO

Los tres dramas escritos por Martínez Estrada en su segunda etapa teatral responden a las estructuras del drama moderno, pero en su versión ampliada, es decir, incorpora procedimientos de otras poéticas —expresionismo, simbolismo— subordinados a una matriz que proviene del drama moderno canónico. Como hemos adelantado arriba, en la secuencia de escritura *Lo que no vemos morir / Sombras / Cazadores*, se advierte una progresiva intensificación de la incorporación de otros procedimientos, pero la poética

del drama moderno sigue siendo basal. Nos detendremos en el análisis de *Lo que no vemos morir* para señalar, primero, su relación con el drama moderno, y luego la presencia de procedimientos de ampliación con otras poéticas.¹⁹

Martínez Estrada escribe *Lo que no vemos morir* desde la base mimético-discursivo-expositiva objetivista del drama moderno. La historia de Pablo, Marta y su familia está construida desde la mimesis realista por la ilusión de contigüidad que se genera entre el mundo poético-ficcional y el régimen de experiencia del mundo natural-social objetivo. La mimesis realista garantiza que el espectador establecerá relaciones entre la obra y el mundo contemporáneo, de allí que la historia que se cuenta sea contemporánea al mundo real del espectador. En cuanto a lo discursivo, Martínez Estrada se funda en la fluidez de la palabra dentro de la situación escénica, otorga a sus personajes un alto caudal lingüístico que coloca en primer plano la acción verbal. Pone todos estos componentes al servicio de la exposición de una tesis, del análisis, el conocimiento y la predicación sobre el mundo compartido con los espectadores. Martínez Estrada respeta los cinco principios de la concepción del drama moderno: a) parte del supuesto de que el ser del mundo es objetivo, “real”, compartido por todos los hombres, posee reglas estables, y puede ser investigado, comprendido y predicado; b) el ser del arte tiene la capacidad de complementarse con el ser del mundo real, puede mimetizar sus mundos poéticos (fccionales) de acuerdo a las reglas de funcionamiento del régimen de experiencia empírica; c) desarrolla los mecanismos de ilusión de contigüidad entre mundo y arte; d) recurre a la escena realista; e) se autoatribuye

un estatuto de artista observador del mundo real y capaz de reproducir el funcionamiento de ese mundo en el arte, así como otorga a su teatro la función de volver a ver la empiria, de verla mejor, de predicar sobre ella y, recursivamente, de incidir desde el arte en el mundo real. En el caso de Martínez Estrada la recursividad es relevante: parte de la observación y el análisis del mundo para duplicarlo en el arte, pero pretende además que el arte incida en la modificación del mundo. Es a la vez un vínculo tautológico (el arte ilustra lo ya advertido en el régimen de experiencia) y revelador (el arte pone en evidencia lo propio de la empiria hasta entonces no advertido). He aquí la doble instrumentalidad del drama moderno, presente en *Lo que no vemos morir*, en complementariedad con la función que el teatro independiente –y especialmente el Teatro del Pueblo, que estrena la obra– otorga al teatro como escuela.²⁰

No se trata en Martínez Estrada de la exposición de saberes científicos, tomados de sus lecturas de la ciencia, sino más bien de saberes que provienen de la auto-observación de la propia existencia en el mundo. En su caso, como en el de Strindberg (Dubatti, 2009), la base objetivista, como veremos enseguida, se combina con una dimensión subjetivista. En la esfera del trabajo, como el dramaturgo del drama moderno, Martínez Estrada es plenamente consciente de sus métodos de observación social y de auto-observación existencial, explicitados en sus ensayos e incluso en su poesía.

Para componer *Lo que no vemos morir*, Martínez Estrada pone en ejercicio las tres dimensiones del realismo presentes en la

¹⁹ Para el análisis de *Sombras y Cazadores*, remitimos a nuestra conferencia citada en la nota 1, o al prólogo de *Teatro* de Martínez Estrada de próxima edición en EDIUNS.

²⁰ Sobre la relación del teatro independiente con el concepto de teatrista ilustrado, véase Dubatti (2012a).

configuración del drama moderno señaladas por Villanueva (2004): *realismo genético* (la reproducción veraz del referente observado en la realidad social y existencial), *realismo formal* (concede al texto vida propia, relativamente autónoma del autor y de su intención) y *realismo intencional* (garantiza desde la construcción de la poética que el lector acepte la convención realista, su principio complementario de cooperación).

Detengámonos primero en los artificios o procedimientos estructurales del drama moderno canónico con los que Martínez Estrada construye *Lo que no vemos morir*, luego observaremos los procedimientos de ampliación provenientes de otras poéticas. Seguiremos en nuestro primer paso los seis niveles de realismo:

- **Realismo sensorial:** a partir de los datos provenientes de los sentidos (especialmente la vista, el oído y el olfato), la escena realista de *Lo que no vemos morir* reproduce el efecto sensorial del mundo real, “como si” el espectador asistiera a una escena real. Esto se desprende de la primera didascalía, en la que Martínez Estrada (1957) diseña el espacio escénico: “Comedor, a todo lo ancho del escenario. Amplia puerta que puede cerrarse con cortinas, comunica con el escritorio”, etc. (p.18). El dramaturgo diseña un espectador-modelo que acepta la ilusión de una “cuarta pared” invisible y sostiene el principio de dramaticidad (el mundo ficcional parece desempeñarse ajeno a la presencia del público en la sala, sin fracturas, a la manera del “drama absoluto” del que habla Szondi, 1994). En la descripción del espacio escénico Martínez Estrada recurre a todos los componentes de la escena realista característica del drama moderno: la función icónica de los signos, el empleo de accesorios reales (objetos), la

escenografía tridimensional (que desplaza los telones pintados), la abundancia de detalles superfluos y el efecto de “diversidad de mundo”, los materiales reales en la confección del vestuario, el efecto de la luz adecuado al régimen empírico, el acuerdo coherente entre escena y extraescena, el trabajo de los actores no direccionado frontalmente hacia el espectador (los actores podrían actuar “de espaldas” a la platea). Deben evitarse los guiños al público, los monólogos y soliloquios, el “salirse de personaje”. Ningún componente de la imagen multisensorial de la escena quiebra el efecto de real.

- **Realismo narrativo:** Martínez Estrada combina la escena presentificadora de los acontecimientos (que se exponen “por ellos mismos” ante los ojos de los espectadores) combinada con la inclusión dramática de relato a cargo de personajes-narradores internos. Trabaja con una linealidad progresiva (principio, desarrollo, fin) articulada según gradación de conflictos, según una secuencia narrativa prototípica (Adam, 1992)²¹:

1. Situación inicial: cubre casi todo el Acto I, en el que se cuenta la situación desesperante de los negocios de Pablo y el malestar de su relación con Marta, justo el día en el que cumplen 25 años de casados. Se trata de una situación inicial extensa, en la que Martínez

²¹ Para Jean-Michel Adam (1992), el texto narrativo se define por una secuencia, estructura o red relacional jerárquica. Es la unidad constitutiva del texto conformada por grupos de proposiciones (macroproposiciones). La proposición es una unidad ligada por el movimiento doble complementario de la secuencialidad y la conexidad. La secuencialidad es la estructura jerárquica a la que se integran las proposiciones; la conexidad es la sucesión lineal de esas proposiciones. Para Adam hay cinco secuencias prototípicas (número reducido de tipos de reagrupamiento de proposiciones elementales): narración, descripción, argumentación, explicación y diálogo. La secuencia narrativa prototípica puede esquematizarse de este modo: Situación inicial - Complicación - Re(Acción) - Resolución - Situación final.

Estrada actualiza abundante información sobre el pasado de los personajes (y estratégicamente oculta parte importante de esa información que nunca será revelada en el transcurso de la obra, en un juego relevante con las expectativas del público, deseoso de saber).

2. Complicación: el suicidio de Marta, magistralmente manejado por Martínez Estrada desde la elipsis y el recurso del entreacto madurativo. Se oye el disparo del arma justo en el cierre del Acto I. El espectador dudará durante el intervalo entre Acto I y Acto II quién se ha matado, ya que tanto Pablo o Marta pueden haberse suicidado. Recién sabremos efectivamente qué ha sucedido en el arranque del Acto II, Pablo aparece en el comienzo de la Escena 1 y se refiere a la muerte de Marta.

3. Re(Acción): toma todo el Acto II y buena parte del III. Frente al suicidio de Marta, Pablo irá tomando conciencia de su nueva situación, se sentirá culpable e irá cayendo progresivamente en un nuevo estado de desesperación y agotamiento, confusión y lucidez. Dialogará con la sirvienta María sobre el secreto de su esposa, se encontrará en el espacio del sueño con Marta, intentará ordenar en lo posible algunas cuentas pendientes, pedirá a sus hijos dinero para pagar la deuda con su cuñado Andrés (dinero que le será negado), se enterará del secreto de su mujer (el hijo perdido) en diálogo con su hija Ofelia.

4. Resolución: Acto III, Escena 6 (escena final). En diálogo con

Eva, su cuñada, Pablo realiza una confesión final y le anuncia que partirá "Para no mirar a la muerte. Sino adelante. A la soledad" (Martínez Estrada, 1957, p.74). Finalmente parte de su casa en un nuevo estado de conciencia. Es ésta en realidad su segunda partida del hogar, pero ahora diferente: "Lo que ninguno de los dos sabremos es si me voy sin culpa. Ni cuál es el sentido de esas cosas que mueren en nosotros y que no vemos morir" (p.75).

5. Situación final: breve mirada final en la que Eva despide a Pablo (en la extraescena) mientras lo mira alejarse desde la ventana, en situación deliberadamente semejante a la de la despedida anterior de Pablo con el Cobrador. Escribe Martínez Estrada (1957): "*(Sale Pablo. Eva mira por la ventana, a la calle, como Pablo cuando se fue el Cobrador. Un largo silencio. Eva levanta una mano, como saludando. Telón.)*" (p.75).

La secuencia se articula a través de la ubicación estratégica y la valorización central de los encuentros personales (procedimiento fundante del drama moderno canónico), y es en dichos momentos reveladores cuando más avanza la acción. Martínez Estrada multiplica los encuentros personales de Pablo con Marta (Acto I y Acto III, este último en el plano del sueño), con Eva (en los tres actos), con sus hijos, con la sirvienta María, con el Cobrador, con su cuñado Andrés... En todos los casos combina la acción verbal con la acción interna, la acción manifestada por el silencio de los personajes, lo que se dice y lo que se calla, de lo que resulta una causalidad implícita que se encarga,

paradójicamente, de explicitar el misterio de la existencia, la necesidad de aceptar que no se sabe, la imposibilidad de decir. Martínez Estrada centra la acción en el balance existencial, la reflexión a partir del paso del tiempo en la propia vida y el devenir de la existencia, por lo que su obra busca un equilibrio entre realismo social y realismo psicológico. Es relevante recordar que este procedimiento de la acción interna ya está presente, con la consecuente anulación de las estructuras monologales, en la versión canónica del drama moderno, por ejemplo en *Una casa de muñecas* de Ibsen (véase al respecto Dubatti, 2006a, y especialmente nuestro estudio preliminar a Ibsen, 2006). Martínez Estrada preserva en los tres actos el mismo cronotopo realista del interior de la casa.

- **Realismo referencial:** el mundo representado por *Lo que no vemos morir* se vincula referencialmente con la burguesía argentina contemporánea, y por extensión con la sociedad argentina en su conjunto (los otros sectores sociales con los que la burguesía se vincula). Hay una correlación entre campo interno referencial de la obra y campo externo referencial (el mundo de la vida social/existencial en la empiria). Los componentes de la fábula y la historia (personajes, acontecimientos, objetos, tiempo y espacio representados) no entran en contraste con los datos y saberes que provienen de la empiria, Martínez Estrada se maneja dentro de las categorías de lo normal (lo que constituye norma, lo inexorable) y lo posible (lo contingente, incluso lo insólito) en el régimen de experiencia (Barrenechea, 1978). *Lo que no vemos morir* trabaja su poética con los principales procedimientos canónicos del realismo referencial: el personaje referencial de identificación social;

el acuerdo metonímico entre el personaje y el espacio que habita; el personaje con entidad psíquica y social (lógica de comportamientos, afectaciones, pasado y memoria, motivaciones, pertenencia sociocultural, diferencia), con historia (método biográfico); la oposición de caracteres; las nociones de tipo y de individuo de rasgos definibles; el registro del tiempo contemporáneo que (a diferencia del drama histórico) busca acentuar el efecto de contigüidad entre el teatro y la vida inmediata.

- **Realismo lingüístico:** la lengua de los personajes en escena genera efecto de realidad (tal como se pensaba ese registro en los años 40). Martínez Estrada mimetiza el régimen lingüístico poético interno a la obra, a través del léxico, la pragmática del diálogo, las funciones del lenguaje, etc., de acuerdo con la observación de la lengua natural en la empiria. El habla de los personajes se funda en una convención que busca la ilusión de contigüidad con el habla en la sociedad contemporánea. Los personajes hablan en prosa, como es característico del realismo en oposición a la tradición ancestral del teatro en verso (y a diferencia de *Títeres...*). Se recurre a un alto caudal lingüístico de los personajes, que evidencia una gran confianza de Martínez Estrada en la capacidad de expresión y creación de sentido de la palabra, pero también al uso de lo no-dicho, de la palabra silenciada, de la palabra de la acción interna, componente que Martínez Estrada reivindica como presente en la vida cotidiana.

- **Realismo semántico:** en *Lo que no vemos morir* todos los niveles del realismo están atravesados por el objetivo de exponer una tesis, que –como en el drama moderno canónico– consiste en una predicación relevante, significativa sobre el mundo social, resultado del examen de lo real social, con

vistas a ratificar o modificar su realidad. La tesis de Martínez Estrada es desoladora, y a la vez catártica, y como veremos enseguida (al estudiar los procedimientos de ampliación del drama moderno) tiene una base subjetivista: la existencia nos condena a la muerte, la disolución y el fracaso, con el paso del tiempo todo va muriendo en nosotros pero nos empeñamos en no verlo morir, en algún momento de la existencia abrimos nuestra percepción a esos procesos de degradación y asumimos una nueva relación con la muerte. Nuestra nueva relación con la muerte se transforma en un nuevo estado de conciencia, que implica una mirada lúcida sobre la verdadera realidad. Conocer esa verdadera realidad implica aceptar el misterio, es decir, aceptar que nos está vedado conocer, comprender, desentrañar el por qué de esa verdad del mundo. Y esa lucidez, dolorosa, a la vez es catártica: es necesario enfrentar esta verdad porque “cuanto más padezco, más me siento aliviado”, afirma Pablo (Martínez Estrada, 1957, p.47). Como es característico de una zona del drama moderno (por ejemplo *Los pilares de la sociedad*, *Una casa de muñecas*, *Un enemigo del pueblo*, *Espectros* de Ibsen, no así su *El pato salvaje* que propondrá la tesis contraria de la “mentira vital”), Martínez Estrada propone valerse del teatro para mirar de frente la realidad, la verdad (tal como el autor la concibe). El (auto)engaño (no querer ver la realidad) es, a la larga, peor que la toma de conciencia sobre cómo funciona realmente la vida. Martínez Estrada se vale de los tres procedimientos fundamentales para la explicitación de esta tesis: los personaje-delegados (Pablo, Eva, Marta cumplen la función de explicitar las condiciones de recepción de la tesis); la creación de una red simbólica que objetiva y sintetiza la tesis a través de un símbolo o conjunto de símbolos complementarios (la “tabla en el naufragio”, el

“hijo perdido”, con la riqueza semántica que se despliega en estos símbolos-canteras que enlazan en red con el cierre de la fábrica, la muerte de Marta, la disolución de la familia, etc.); la redundancia pedagógica, la isotopía, la insistencia –repetición con variaciones– en los mismos núcleos semánticos para garantizar la comunicación de la tesis.

- **Realismo “intencional” o voluntario en la pragmática del espectador y el lector:** implícitamente, Martínez Estrada diseña un espectador y un lector encargados de mantener viva, a puro pacto de recepción, la dinámica de la convención realista. Todos los niveles anteriores diseñan pregnantemente un espectador/lector dispuesto a asumir el pacto de recepción realista del drama moderno, con la intención de volver a ver la empiria/existencia real desde el teatro, verla mejor, salir del teatro con una predicación sobre el mundo social/existencial, hacer con ese saber algo en la vida cotidiana.

AMPLIACIÓN DEL DRAMA MODERNO: PROCEDIMIENTOS

Reconocida la matriz procedimental del drama moderno canónico, de la que sin duda Martínez Estrada es deudor, detengámonos ahora brevemente en los procedimientos de la versión ampliada con componentes de la poética expresionista y simbolista:

- **Tesis subjetivista:** a diferencia del drama moderno canónico, Martínez Estrada no fundamenta su tesis en un corpus científico o en una documentación/observación objetivista sino en la propia experiencia subjetiva. Su tesis está relacionada con la vehiculización teatral de la propia visión de mundo: a la manera del proto-expresionismo (Dubatti, 2009), *Lo que*

no vemos morir habilita la concepción de que el teatro puede transmitir tesis vinculadas a la experiencia autobiográfica, a la autorreflexión existencial, a las “dramaturgias del yo” (como sucede precursoramente con Strindberg y más tarde, entre otros, con Eugene O’Neill; véase al respecto nuestro análisis de *La señorita Julia* de Strindberg y *El mono velludo* de O’Neill en Dubatti, 2009). La concepción de Martínez Estrada se relaciona con el expresionismo por la valoración de la experiencia subjetiva del hombre como fundamento de la realidad y del mundo social. Paradójicamente, el expresionismo sostiene que la experiencia subjetiva construye el mundo compartido y por lo tanto dar cuenta de la experiencia subjetiva es ampliar los límites de la objetividad. Lo individual subjetivo también es histórico, y por lo tanto es transmisible a todos los hombres cuando adquiere un nivel trans-subjetivo. Como hemos estudiado en otra oportunidad, el expresionismo propone una nueva “objetividad subjetiva” que amplía, enriquece el conocimiento de la realidad y la empiria, como quería el drama moderno en sus orígenes canónicos objetivistas. Se trata de una visión evolucionada, enriquecida de la base objetivista del primer drama moderno, que deja “entrar” a las estructuras del drama moderno una visión más amplia de los límites del régimen de la experiencia humana.

- **Posible intertexto de la noción simbolista de “lo trágico cotidiano” de Maurice Maeterlinck:** para la tesis de Martínez Estrada vivir es enfrentar la muerte, el absurdo, la soledad, la falta de amor y comprensión (incluso de los hijos), la propia mediocridad, enfrentar la humillación del tiempo y la degradación, asumir la depresión, la equivocación, la frustración de los ideales, el mundo como “infierno” (Martínez Estrada, 1957, p.52). Hay un símbolo de síntesis:

(...) la vida es como una tabla en un naufragio, una tabla en el océano, a la que nos agarramos sin soltar (...) no sabía nada, en medio del misterio (...), agarrado a la tabla, nada más. Esto que vemos, es apenas lo que alumbra un fósforo en la noche. (p.54, final del Acto II)

Con respecto a la supuesta “ausencia” de conflictos en la dramaturgia del primer simbolismo, Maeterlinck reflexiona en *Le trésor des humbles* (El tesoro de los humildes, 1896) sobre su voluntad de redefinir el conflicto trágico en la dimensión misma del misterio de vivir:

Existe un trágico cotidiano que es mucho más real, mucho más profundo y mucho más conforme a nuestro ser verdadero que el lado trágico de las grandes aventuras. Es fácil sentirlo, pero no es fácil mostrarlo, porque este sentimiento trágico no es simplemente material o psicológico. No se trata ya aquí de la lucha determinada de un ser contra otro ser, de la lucha de un deseo contra otro deseo, o del eterno combate de la pasión y el deber. Se trataría más bien de hacer ver lo que de sorprendente hay en el simple hecho de existir. Se trataría más bien de hacer ver la existencia de un alma en sí misma, en medio de una inmensidad que no está nunca inactiva. Se trataría más bien de hacer oír por encima de los diálogos ordinarios de la razón y de los sentimientos, el diálogo más solemne e ininterrumpido del ser y de su destino.²²

Hay en Martínez Estrada esta noción de que lo trágico está en la situación metafísica de existencia del ser humano: en su

²² Citamos por la traducción de González Salvador (2000, pp.62-63). Para ampliar esta noción, véanse los estudios sobre drama simbolista y el teatro de Maeterlinck en Dubatti (2009, pp.143-208).

enfrentamiento con la muerte, el tiempo, lo absurdo, el misterio, la degradación, la disolución. El auténtico antagonista de esta tragedia cotidiana es el “personaje sublime” presente en el “teatro estático” del primer simbolismo, signo-cero, poética extrema de la representación sin significante (véase nuestro análisis de *Los ciegos*, Dubatti, 2009, pp.181-208). El conflicto no puede pensarse solo en términos de causalidad social o responsabilidad individual, sino que accede a un plano metafísico, ligado a los fundamentos de la existencia, más allá de lo social y lo individual.

- **Valor del misterio y aceptación de la infrasciencia:** ya desde el título, en *Lo que no vemos morir* se pone el acento en la indigencia del hombre frente al conocimiento, en su no-saber, en la infrasciencia como categoría poética y filosófica (se sabe menos de lo que debería saberse, de lo que necesitaría saberse para vivir). La pieza de Martínez Estrada (1957) insiste en el “misterio” como lugar inabordable para el conocimiento y la comprensión humanos (pp.56, 58, 64, 75). Tanto lo hace en la explicitación de la tesis (baste citar a Pablo como personaje-delegado en sus últimas palabras en la pieza: “Lo que ninguno de los dos sabremos es si me voy sin culpa. Ni cuál es el sentido de esas cosas que mueren en nosotros y que no vemos morir” (p.75), como en la construcción narrativa y referencial del drama (la acción interna de Marta en el Acto I, que ha decidido suicidarse y ni Pablo ni el espectador lo saben; el misterio que envuelve lo que ha hecho Pablo en su primera salida del hogar; la voluntad de Pablo de no conocer el “secreto” de boca de María; todo lo importante que está en el pasado de los personajes y deliberadamente no se informa al espectador; incluso el final, abierto, ¿a dónde se va Pablo?, ¿qué hará de su vida ahora?).

Todos los personajes son infrascientes, el dramaturgo coloca al espectador en un lugar de infrasciencia; es más, acaso el dramaturgo mismo escribe desde la infrasciencia como condición de creatividad, ni él mismo sabe lo que no saben sus personajes.²³ La infrasciencia otorga una condición paradójica a la tesis (se sostiene que se sabe que no se sabe) y a la función del drama moderno: a diferencia de la versión canónica, la versión ampliada propone el misterio como un límite. Este nuevo drama moderno confronta al autor y al espectador con la conciencia de su límite frente al conocimiento, el progreso, el saber y el poder. Se pone el drama moderno al servicio del planteamiento de los límites de la Modernidad. Paradójicamente, ese límite es un nuevo principio del conocimiento, la posibilidad de iniciar una nueva relación con el mundo, y por lo tanto, constituye un nuevo pulso de modernización.

- **Procedimiento expresionista de objetivación escénica de los contenidos de la conciencia de Pablo:** el Acto III se inicia con una típica escena de expresionismo subjetivo. Pablo dialoga con Marta, ya muerta, en lo que parece ser un sueño objetivado escénicamente. Se quiebra el cronotopo realista objetivista y se accede a la interioridad del personaje de Pablo. El escenario está en sombras pero el espectador oye el diálogo, que acontece en la conciencia del personaje. Se trata de un procedimiento relevante para la estructura narrativa, ya que en él se adelanta el contenido del secreto de Marta (“el hijo perdido”), que ratificará más tarde Ofelia. Con inteligencia Martínez Estrada pone en suspenso la resolución del estatus ontológico de esa

²³ Sugerimos confrontar esta concepción con la que explicita Ibsen sobre la relación con sus personajes (citada arriba).

escena: sabemos que acontece en el “interior” de Pablo, pero ¿es onírica?, ¿el sueño opera como un espacio de encuentro con el más allá de los muertos?, ¿es pura sugestión psicológica de Pablo, encausada en el sueño por la conexión con el inconsciente?, ¿cree Martínez Estrada en la vía de comunicación con los muertos? Nueva ruptura del diseño objetivista del drama moderno canónico: Martínez Estrada abre una instancia-puente entre mundos, más allá del mundo objetivo del drama moderno canónico. Coloca al espectador en un lugar de infrasciencia: ¿dónde acontece este diálogo, es puente con qué otras realidades que exceden el mundo objetivamente cognoscible, mensurable, predicable? ¿Podemos hablar de una hierofanía, de una manifestación de lo sagrado (entendido como lo radicalmente otro respecto del mundo profano, en este caso, el mundo metafísico de los muertos), o en realidad se trata de un mecanismo explicable en términos psicológicos? Una nueva instancia refuerza esta desmaterialización de la escena realista y la apertura de lo real a otros planos de existencia: en el diálogo con la hija, en el Acto III, ésta parece transformarse en una “médium” de conexión con la esposa muerta. Deliberadamente Martínez Estrada lleva al espectador y al lector a preguntarse: ¿quién habla en la Escena 6 del Acto III?

- **Superación de la idea de tipo/individuo del personaje realista y representación de otra trama de relaciones entre los personajes:** en *Lo que no vemos morir* se sugiere una trama arquetípica que conecta a los personajes más allá de sus tipos sociales y sus individualidades. Todos los hombres son el mismo hombre, o todos los hombres atraviesan la misma experiencia, son iguales frente al misterio, parece decir Martínez Estrada. Pablo y el Cobrador se llaman de la misma manera, y el dramaturgo insiste en los

paralelismos de sus acciones y existencias, más allá de sus diferencias sociales e individuales (edad, estatus social, relación empleador-empleado). Tanto en el encuentro personal expresionista con Marta como en el “realista” con su hija Ofelia, aparece el juego de correlaciones: la Mujer es a la vez Madre, Esposa, Hija. Nuevamente podemos establecer una conexión con el proto-expresionismo y con el expresionismo en la relación con una representación de lo humano que rompe el concepto realista de personaje (Abirached) para ampliar los límites de la percepción de lo real, por el vínculo con lo inconsciente, con lo esencial y con la historia ancestral.

- **Ampliación semántica del título:** tal como señalamos en otra oportunidad (Dubatti, 2009), el título del drama moderno es significativo en la orientación del lector y del espectador hacia la tesis. En el caso de *Lo que no vemos morir*, se cumple ese valor, pero va más allá de la comunicación de los contenidos de la tesis. El título del drama es tan abierto que, más allá de garantizar la comunicación, habilita un plano de estimulación: el lector y el espectador pueden cargarlo de infinitas significaciones. Podríamos reescribir el título, en complementariedad con su cantera semántica, de la siguiente manera: “Todo eso que no vemos morir”. El título adquiere una dimensión genérica, totalizante, que excede los planteos internos de la pieza. El título se ha vuelto deliberada y ampliamente polisémico. Si bien en casos como *Una casa de muñecas* el título ya registra ese valor de ampliación, en Martínez Estrada el título es más amplio aun en su capacidad abarcativa: designa todo aquello “que no vemos morir”. Esto incluye sin duda aspectos de la trama (no vemos morir a Marta, no hemos visto morir al “hijo perdido”, no vemos morir todo lo que muere en el alma y en la existencia de los personajes como Pablo),

pero también permite al espectador establecer múltiples conexiones referenciales más allá de los planteamientos internos de la pieza. Hay que celebrar este título tan abierto de Martínez Estrada por su poder de estimulación referencial y en la producción de sentido.

- **Estatismo de la estructura narrativa:** se le ha cuestionado al drama de Martínez Estrada, tanto en la crítica de la época como en la bibliografía analítica posterior, la composición de su estructura dramática, ya sea por la falta de acontecimientos, por la relativa ausencia de acción física en los Actos II y III, o por los extensos parlamentos (en muchos casos con baja acción verbal). Se ha vinculado estos componentes a su impericia en la construcción dramática. Sin embargo, podemos pensarlos de otra manera, al servicio de otra búsqueda. Por un lado, los Actos II y III responden a la gradación en la construcción de una nueva conciencia, los pasos que va dando Pablo entre la confusión y la lucidez, hasta la revelación final que marca su voluntad de alejamiento/desprendimiento y la salida de su casa. Martínez Estrada piensa la estructura no como en la narrativa de acontecimientos del drama moderno canónico, sino como un drama del nacimiento de una nueva conciencia. Tal vez pueda leerse aquí una deuda con el expresionismo. Por otro, hay que establecer un vínculo con el “teatro estático” del simbolismo, con la representación dramática de lo “trágico cotidiano”. Los mundos simbolistas aportan al teatro su propia lógica narrativa, diversa de la lógica temporal del régimen de experiencia, con el que contrastan radicalmente. Se favorecen las situaciones de pasaje/conexión, viaje y transformación de las representaciones del régimen empírico a la alteridad (a través del sueño, de lo fantástico, del acceso a lo metafísico), o se construye directamente un cronotopo específico, que sustenta sus reglas

en la autonomía artística o la infrascencia jeroglífica. Maeterlinck (1958) es claro al respecto:

El poeta dramático (...) está obligado a hacer descender a la vida real, a la vida de todos los días, la idea que él se forja de lo desconocido. Es preciso que nos muestre de qué modo, bajo qué forma, en qué condiciones, según qué leyes, a qué fin obran sobre nuestros destinos las potencias superiores, las influencias ininteligibles, los principios infinitos, de los cuales, en cuanto poeta, está persuadido de que está lleno el universo. (p.69)

Los acontecimientos responden a una causalidad implícita difícilmente inteligible por su conexión con la convención teatral o con lo desconocido. Se valora especialmente lo estático y el silencio. Ana Balakian (1969) señala que “las mutaciones que el simbolismo consiguió en la escritura poética son nada comparadas con los ataques que llevó a cabo contra la forma dramática” (p.155). Aclaremos: contra la forma dramática de muchos siglos de historia. Balakian distingue tres aspectos singulares del simbolismo narrativo (extensibles a la totalidad de la poética) que fueron en su época considerados “defectos” o “puntos en contra” del teatro simbolista: el teatro simbolista “no daba personajes ni oportunidades para la interpretación” (p.156) de acuerdo con las fórmulas del teatro de éxito; “en el drama simbolista no hay crisis o conflicto” (p.156); “no contenía ningún mensaje ideológico, en un momento en que el teatro se había convertido en tribuna para la predicación

de normas morales” (p.156). Nos complace abrir el siguiente interrogante: cuando se le cuestiona a Martínez Estrada su dominio de la estructura dramática, ¿no será que se lo está pensando desde una poética que justamente él está tratando de cuestionar por la vía del expresionismo y del simbolismo? Más allá de la posibilidad de llevar a escena esta pieza en las condiciones de la teatralidad actual, ¿por qué no pensar su búsqueda en las condiciones de su historicidad, la de dinamización interna del drama moderno, incluso dentro de un concepto de teatro para ser leído, no para ser representado?

En conclusión, con la segunda concepción de su dramaturgia, Martínez Estrada contribuye a desarrollar la poética del drama moderno en el teatro argentino (introducida a comienzos del siglo XX, Dubatti, 1998, 2006b). Martínez Estrada dinamiza las convenciones del drama moderno en el teatro nacional, trabaja con una versión ampliada con procedimientos del expresionismo y del simbolismo. Su conexión con el drama moderno va más allá de las lecturas de Ibsen y Strindberg, y se conecta con la poética abstracta del drama moderno, patrimonio del teatro mundial, presente en al menos cuatro o cinco décadas de teatro, incluso en expresiones del teatro del Río de la Plata. No hay que desestimar su conocimiento de Maurice Maeterlinck, O'Neill, Henri Lenormand, Georg Kaiser, Ernst Toller y otros dramaturgos (cuya producción puede haber sido vista en escena o leída por Martínez Estrada). Tampoco hay que desestimar la presencia de estas poéticas (drama moderno ampliado, simbolismo, expresionismo) en el cine. Esta concepción de Martínez Estrada es

complementaria con la que en paralelo está desarrollando la modernización del teatro argentino en los circuitos de producción independiente y profesional (o comercial de arte, Dubatti, 2012b). Por qué dinamiza Martínez Estrada las convenciones del drama moderno: para vehiculizar su tesis subjetivista y proponer una pedagogía existencialista, una nueva catarsis, una mirada de reconocimiento sobre el misterio contra una burguesía materialista. Ajusta el drama moderno a su proyecto creador, en íntima conexión intratextual con sus ensayos, sus poemas y sus cuentos.

REFERENCIAS

- Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid, España: ADE.
- Abuín, A. (1997). *El narrador en el teatro*. Santiago de Compostela, España: Universidad de Santiago de Compostela.
- Adam, J.-M. (1992). *Les textes: types et prototypes*. Paris: Nathan Université.
- Anderson, E. (1946). *Ibsen y su tiempo*. La Plata, Buenos Aires, Argentina: Editorial Yerba Buena.
- Badiou, A. (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Balakian, A. (1969). *El movimiento simbolista. Juicio crítico*. Madrid, España: Ediciones Guadarrama. (Especialmente, “El teatro simbolista”, pp.153-190).
- Barrenechea, A. M. (1978). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. En A. M. Barrenechea, *Textos hispano-americanos: de Sarmiento a Sarduy* (pp.87-103). Caracas, Venezuela: Monte Ávila.
- Barthes, R. (1982). El efecto de real. En R. Piglia (Comp.), *Polémica sobre el realismo* (pp.141-145). Barcelona, España: Ediciones Buenos Aires.

- Bastos, M. L. (1989). Cambaceres o falacias y revelaciones de la ilusión científicista. En M. L. Bastos, *Relecturas* (pp.27-40). Buenos Aires, Argentina: Hachette.
- Bentley, E. (1964). *La vida del drama*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- .. (). Argentina:
- Beraza, L. F. (2015). *El pensamiento de Ezequiel Martínez Estrada. "De Sarmiento al Che"*. Buenos Aires, Argentina: EUDEBA. [Especialmente sobre teatro los capítulos "Meditaciones líricas" (pp.15-36) y "De Ibsen a Martínez Estrada (1941)" (pp.69-82)].
- Burgos, N. (2011). El teatro de Ezequiel Martínez Estrada. Sus *Títeres de pies ligeros*. En E. Martínez Estrada, *Títeres de pies ligeros* (pp.XI-XXXVIII). Buenos Aires, Argentina: Interzona.
- Chevrel, Y. (1982). *Le naturalisme*. Paris: PUF.
- De la Guardia, A. (1947). Iniciación del realismo. En A. De la Guardia, *El teatro contemporáneo* (pp.31-111). Buenos Aires, Argentina: Schapire.
- .. (). E (pp.134-139). , Buenos Aires, Argentina:..
- Dubatti, J. (1998). Florencio Sánchez frente a la estructura teatral ibseniana. En O. Pellettieri y R. Mirza (Eds.), *Florencio Sánchez. Entre las dos orillas* (pp.86-96). Buenos Aires, Argentina: Editorial Galerna.
- Dubatti, J. (2003). Tematología Comparada. El sistema de ideas del nacionalismo en los ensayos y el teatro de Ricardo Rojas. En J. Dubatti, *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado* (pp.71-183). Buenos Aires, Argentina: Atuel. (Especialmente: pp.75-81).
- Dubatti, J. (2006a). *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Buenos Aires, Argentina: Colihue Teatro, Serie Análisis Teatral.
- Dubatti, J. (2006b). Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense. En Revista *Teatro/Celcit, Revista de Teatología, Técnicas y Reflexión sobre la Práctica Teatral Iberoamericana*, 30.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Dubatti, J. (2009). "El drama moderno" y "El drama simbolista". En J. Dubatti, su *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* (pp.21-140 y pp.143-208, respectivamente). Buenos Aires, Argentina: Colihue Universidad,
- Dubatti, J. (2012a). La crisis del "teatrista ilustrado" en la escena argentina contemporánea. *Latin American Theatre Review*, 46(1), 103-128.
- Dubatti, J. (2012b). *Cien años de teatro argentino. Del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires, Argentina: Biblos-OSDE.
- Dubatti, J. (2014). El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral. En J. Dubatti, *El teatro de los muertos. Filosofía del Teatro y Epistemología de las Ciencias del Teatro* (pp.123-174). México: Libros de Godot.
- Dubatti, J. (2016). Teatro-matriz, teatro liminal. La liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. En J. Dubatti, *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada* (pp.7-28). Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Eco, U. (1985). *Obra abierta*. Barcelona, España: Ariel.
- .. (). EJ. (Ed.), *The Oxford Illustrated History of Theatre* (pp. 341-379). Oxford-New York: Oxford University Press.
- Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Ghiano, J. C. (1957). El teatro de Martínez Estrada. En E. Martínez Estrada, *Tres dramas* (pp.5-15). Buenos Aires, Argentina: Losange.
- González, A. (2000). Estudio preliminar. En M. Maeterlinck, *La intrusa, Los ciegos, Pélleas y Mélisande, El pájaro azul* (pp.9-79). Madrid, España: Cátedra.

- .& , M. (). EJ. (Ed.), *The Oxford Illustrated History of Theatre* (pp.255-298). Oxford-New York: Oxford University Press.
- Hamon, P. (1973). Un discours constraint. *Poétique*, 16, 411-445.
- Ibsen, H. (2006). *Una casa de muñecas, Un enemigo del pueblo*. Traducción de Clelia Chamatrópulos, introducción, notas y apéndice por Jorge Dubatti. Buenos Aires, Argentina: Colihue Clásica.
- Kartun, M. (2010). *El niño Argentino*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Kartun, M. (). Argentina: . (). E (pp.181-184). Buenos Aires, Argentina: .
- Lessing, G. E. (1993). *Dramaturgia de Hamburgo*. Madrid, España: ADE.
- Maeterlinck, M. (1958). *Teatro*. México: Aguilar.
- Maeterlinck, M.(). España:
- Martínez Estrada, E. (1941). *Lo que no vemos morir*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Conducta.
- Martínez Estrada, E. (1946). *Panorama de las literaturas*. Buenos Aires, Argentina: Claridad.
- Martínez Estrada, E. (1947). *Poesía*. Buenos Aires, Argentina: Argos.
- Martínez Estrada, E. (1957). *Tres dramas*. Buenos Aires, Argentina: Losange.
- Martínez Estrada, E. (2001). *El Hermano Quiroga*. Buenos Aires, Argentina: Oberdán Rocamora Editor.
- Martínez Estrada, E. (2009). *La cabeza de Goliath. Microscopía de Buenos Aires*. Estudio preliminar de Christian Ferrer. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Martínez Estrada, E. (2011). *Títeres de pies ligeros*. Con ilustraciones del autor. Buenos Aires, Argentina: Interzona.
- Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid, España: Cátedra.
- Miller, A. (1959). El drama social del futuro. En S. Melchinger, *El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht* (pp.93-95). Buenos Aires, Argentina: Fabril Editora.
- Morin, E. (2003). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, España: Gedisa.
- . (). Argentina: . (). E (Eds.), *La obra de teatro fuera de contexto* (pp.86-117). México: Siglo XXI.
- Sartre, J. P. (1979). *Un teatro de situaciones*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Shaw, G. B. (1965). *The Complete Prefaces of Bernard Shaw*. London: Paul Hamlyn.
- Strindberg, A. (1982). "Prólogo a *La señorita Julia*" y "La señorita Julia". En A. Strindberg, *Teatro escogido*. Madrid, España: Alianza.
- Surgers, A. (2005). En dirección al 'realismo'. En A. Surgers, *Escenografías del teatro occidental* (pp.130-136). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Artes del Sur.
- Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona, España: Destino.
- Villanueva, D. (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid, España: Editorial Biblioteca Nueva.
- Zola, E. (2002). *El naturalismo*. Barcelona, España: Península.