

La poética de Omar Pacheco como teatro de los muertos: el caso de La cuna vacía

Ludmila Barbero

CONICET / AICA / CCC

La poética de Omar Pachecoⁱ trabaja con una concepción de teatro simbolista, cuyo procedimiento central es el símbolo, elemento que comunica el acontecimiento teatral con lo sagrado, a la vez que lo constituye en hierofanía, o presentificación de lo sagrado en la tierra. Esta peculiar posición ontológica es determinante también en términos epistemológicos, en la medida en que la representación de los muertos de la última dictadura militar argentina necesariamente estará atravesada por la matriz simbolista. En este trabajo nos proponemos dar cuenta de la centralidad del duelo y la representación de los muertos en el teatro de Pacheco, y explicar el modo en que la poética simbolista de la que este autor se reapropia da lugar a una micropoética en la que la elaboración del trauma adquiere rasgos sumamente idiosincráticos. Nos detendremos fundamentalmente en el análisis de un caso concreto: la obra *La cuna vacía* (2004).

En primer lugar, como señala Jorge Dubatti en *El teatro de los muertos*, el teatro de la posdictadura “opera como un constructo memorialista” (Dubatti, 2014: 138), es decir que pone en funcionamiento una serie de dispositivos que *invocan* a los muertos de la dictadura en la memoria del espectador, más allá de si son referenciados explícitamente o no en el acontecimiento teatral. En muchas de las piezas enmarcadas en este período se construye una ausencia o vacío que estimula recuerdos correspondientes a un momento histórico definido en el público. Dubatti señala que el teatro en sí mismo encarna esta capacidad evocativa, en la medida en que se funda en la repetición y al mismo tiempo es efímero: en cada puesta permite experimentar una vez más algo que es, paradójicamente, irrepetible.

Concepción simbolista de teatro

En este aspecto retomaremos brevemente el análisis que efectuamos en el capítulo dedicado a este autor en *Historia del teatro de Buenos Aires en la Posdictadura*.

La concepción de teatro de Pacheco está profundamente vinculada con la poética simbolista en diferentes nivelesⁱⁱ. Comparten una concepción del mundo que involucra la existencia de un orden metafísico trascendente y una concepción del arte como esfera separada de otras áreas de la praxis (autonomía), capaz de generar revelaciones que aquellas otras esferas no pueden percibir ni mostrar (soberanía).

El teatro se articula con la vida por medio del símbolo, en la medida en que no se trata para Pacheco de representar lo cotidiano miméticamente sino de instalar configuraciones que reenvían a lo desconocido activando *zonas universales*ⁱⁱⁱ.

El artista posee un estatuto particular, que lo distancia del espectador, no sólo a causa del desarrollo de habilidades específicas, sino también gracias a cierta sensibilidad que le permite “quebrarse internamente”^{iv} y transmitir ese estado de máxima vulnerabilidad a los demás. Este estatuto va acompañado de una interdependencia entre ser humano y creador. El teatro de Pacheco da lugar a una indagación antropológica y, por esta razón, demanda coherencia entre arte y vida. El primero tiene la capacidad de transformar la realidad. En el marco de un universo onírico-ceremonial, el público presencia otras formas de habitar el espacio, de modificarlo y de actuar sobre otros seres y objetos. Este deslizamiento respecto de las convenciones de la mimesis realista exige, al mismo tiempo, una percepción activa en el espectador^v.

A nivel procedimental, la conexión entre la poética de Pacheco y el simbolismo tiene lugar a través de la generación de *infrasciencia*. Como señala Dubatti en *Concepciones de teatro*, las tres modalidades referenciales de la infrasciencia son: la construcción de opacidad, de oclusión o de ausencia. La primera opera centralmente a partir de los efectos especiales, tales como la bruma y la elaborada iluminación tenebrista que exhibe y oculta a medias las escenas. La segunda tiene lugar a partir de veladuras, telas desgarradas que cubren fragmentos de cuerpos. El tercer dispositivo se puede observar en el estado de espera en el que se sumen los personajes y los espectadores en relación con la resolución de un conflicto que retorna ritualmente con variantes. Asimismo, el silencio y la oscuridad son manifestaciones de eso que no está ahí y cuya llegada se espera. Es fundamental en relación con estos temas la utilización del claroscuro de estilo gótico. Según Víctor Nieto Alcaide, “La luz gótica, (...) confiere a los objetos -figuras en la pintura o

elementos arquitectónicos en el interior de la catedral- una dimensión irreal, no-natural.” (Nieto Alcaide, 1997: 14). De acuerdo con este autor, la iluminación gótica funcionaba como una referencia simbólica a lo sagrado. La conexión entre la iluminación anti-natural y lo sagrado tiene que ver con cómo el arte construye literal y metafóricamente otra dimensión: la modificación de las medidas del espacio posibilita la irrupción de lo absolutamente otro. Si el escenario adquiere amplitudes imposibles, entonces podemos esperar que en él ocurra lo imprevisible, y que aparezca aquello que, como señala Rudolph Otto, carece, al igual que el espacio, de medidas y de definición conceptual posible.

Señalemos, por último, un procedimiento de desarticulación de los sonidos y de la lengua. Esta modalidad de trabajo coadyuva a la universalización de las escenas elaboradas, en tanto que, al abreviar de materiales lingüísticos de diferentes orígenes, facilita la construcción de arquetipos.

Hacer *Memoria* desde *La otra orilla*

En entrevista Pacheco señala que recién puede “hacer *Memoria*”^{vi}, luego de haber exorcizado su deseo de investigación antropológica y simbólica en términos más abstractos en sus primeras obras. Es decir que la estética no mimética del grupo determina un modo de trabajo particular, que lo aleja de la transmisión de un mensaje externo a la lógica inmanente de la creación. Por esa tensión entre la voluntad de “exorcizar” y el mandato auto asumido de realizar una indagación antropológica es que coinciden los años inmediatamente posteriores al exilio con la producción más experimental y menos “lineal” del autor. Aquí es cuando aparece *Obsesiones* (1988), pieza que participa de dos festivales a nivel nacional. Luego se presenta *Sueños y ceremonias* (1989) en Croacia y EEUU. Hacer *Memoria* (1993), en ambos sentidos, es el paso inmediatamente posterior. Esta pieza conforma la llamada *Trilogía del horror* junto con *Cinco puertas* (1997) y *Cautiverio* (2001). Nosotros hemos ubicado la pieza *La cuna vacía* en nuestra periodización del Grupo Teatro Libre dentro del mismo momento del desarrollo de su poética. Consideramos que, a diferencia de lo que ocurre en el Primer período de la micropoética de OP (1984-1989), el segundo (1990-2005) se caracteriza por una mayor referencialidad histórica que la que podíamos observar en las piezas anteriores. Una vez que ha sentado las bases de su proyecto artístico distanciándose del estereotipo del

exiliado político su simbolismo arraiga mucho más en la materialidad de su experiencia histórica reciente.

Como veremos a continuación en el análisis de la obra, los dispositivos de estimulación y actividad de la memoria en la micropoética de Pacheco remiten a la vez explícita y polisémicamente a la instancia del duelo: el escenario se puebla de velos y los personajes operan sucesivos y reiterados desvelamientos que exhiben el vacío. Las tres modalidades de la infrasciencia, a que hacíamos referencia previamente, están puestas al servicio de una invocación espectral que no tiene respuesta, que no es pasible de ser llenada, en la medida en que la última dictadura despojó a los familiares de sus víctimas incluso de la postrera dignidad de *velarlos*. El velo viene a cubrir y de este modo a enfatizar la imposibilidad de ese otro velar, que se eterniza, a la manera del tonel de las danaides, como una voluntad imposible de cumplir.

Análisis de *La cuna vacía*

Tuve una historia de exilio, tengo una hija afuera, tengo amigos con hijos desaparecidos y actores o alumnos con hijos desaparecidos. En todos siento todavía dificultad para hablar de esto y el no poder entenderlo. Eso me motivó a hacer esta obra, hablar de la ausencia, de la supresión, y homenajear a las que sostuvieron su búsqueda en medio de un gran riesgo (Villalba, 2006).

En esta obra, como en todas las piezas de Pacheco, es central el uso de la luz. La misma habilita la delimitación de escenas que son como pequeñas viñetas enmarcadas por la oscuridad. En este sentido podemos afirmar que el autor efectúa una *puesta en escena del mecanismo de la memoria*: las escenas son flashes de luz que interrumpen la oscuridad del olvido, y permiten que se articule una trama no lineal, no cronológica. Como señala Paula Ansaldo en su análisis de la obra en la *Revista Palos y Piedras*, la oscuridad enmarca y recorta pero a la vez libera, en la medida en que da lugar a lo ilimitado.

Esta autora enfatiza, asimismo, el carácter necesario de la centralidad del cuerpo en la obra de Pacheco en la medida en que trata explícitamente el tema de la desaparición de bebés en la dictadura militar: “La obra sitúa al cuerpo en la frontera, así como la figura del desaparecido es construida por el discurso del poder como una situación liminal: ni muertos ni vivos, desaparecidos.” (Ansaldo, 2013).

Pensamos que la *liminalidad de los cuerpos* se ve reforzada por la presencia de los títeres. En el teatro de objetos hay una zona de convivencia de lo vivo con lo no-vivo. Pero estas criaturas no-vivas son, paradójicamente, animadas. Y asimismo instalan una versión miniaturizada respecto de la escala humana, y se ubican geográficamente en un tercer nivel, como analizamos a continuación. Además, la *humanización de objetos* tiene, como contrapartida, en *La cuna*, la *cosificación de los personajes humanos*, cuyos movimientos y gestos son por momentos desarmados en sus mínimos componentes, de modo similar a lo que ocurre en la estatuaría viviente del mimo corporal dramático. Cabe mencionar, respecto de la animación del títere, el modo en que uno de los momentos de mayor tensión de la pieza es la respuesta beligerante y contestataria de la madre títere que se niega a dejar de sostenerle la mirada al torturador, que procura disuadirla por la violencia al grito de “te dije que no me mires”. Aquí a pesar de que el “mago” “desaparece” a la titiritera, hay un segundo manipulador que sale de las sombras para tomar su lugar, y de este modo la madre puede seguir ejerciendo la resistencia.

En la obra se construyen personajes fragmentados, representados en niveles: la tríada conformada por los personajes de la madre, el padre y la abuela aparece en primer plano, pero también encarnada en títeres y asimismo duplicada en otra escena que tiene lugar en una plataforma elevada cubierta por un velo que le confiere el aspecto de una pantalla.

Esta *multiplicidad de niveles* opera como un modo de dar cuenta del carácter hierofánico del acontecimiento teatral. Es decir, que el teatro de Pacheco no se queda exclusivamente con la representación de lo mimético, sino que apunta a invocar también lo sagrado, alude a través de diferentes dispositivos escénicos a lo que Raimon Pannikkar denomina: “la triple resonancia de la realidad” (Panikkar, 1999: 11). De acuerdo con este autor, la realidad está constituida por tres dimensiones imbricadas las unas con las otras, interdependientemente. Su mirada sobre la intuición de la multiplicidad puede vincularse con la poética de Pacheco en la medida en que, desde su perspectiva, la causa del reduccionismo que tiende a vislumbrar sólo un nivel de entes es la mente: “La razón, para entender, exige la *reductio ad unum*” (Panikkar, 1999: 14). Es decir que las elucubraciones lógicas siempre remiten a un *primum analogatum*, a un concepto primario que nos permita aplicar la analogía a diversos conceptos, o una “síntesis” que opere la fusión de los opuestos. El camino para acceder a los otros

niveles de realidad no estará dado, entonces, por la razón, sino por la intuición, por una apertura a lo espiritual en la que lo sensorial se vislumbra como una suerte de catalizador.

Destaquemos también que la caracterización de esta obra por el autor como una pieza de mayor referencialidad histórica (Entrevista personal) permite entender la creación de personajes-tipo identificables. No obstante, al mismo tiempo, la configuración de dichos personajes se da de manera fragmentaria: hay una serie de madres, una serie de niños, de padres, de abuelas. Hay sólo un personaje “único”, que es el del mago, una suerte de Próspero, de titiritero metafísico, que maneja los hilos del poder, pero que a la vez, sostiene un discurso elíptico, como si la esencia misma del poder fuera su inasibilidad, su carácter huidizo, su deslizamiento por los intersticios, en la filigrana de la cotidianidad.

Pensemos asimismo, que es característica del simbolismo la construcción de *personajes-símbolo encarnados por actores-médium*. Estos personajes no tienen rasgos propios definidos, como pudiera ocurrir en el drama moderno, sino que encarnan paradigmáticamente idealidades, arquetipos. Este elemento simbolista se une a una necesidad narrativo-ideológica, la de dar cuenta del anonimato, de los cuerpos privados de nombre, y conducidos al límite de lo humano en el período militar.

La pieza tiene su eje, como percibimos desde su título, en la *maternidad*, y en la necesidad imposible de llenar el espacio vacío dejado por la violencia y los crímenes cometidos en la última dictadura. En este sentido tienen un lugar central las representaciones de lo femenino en asociación con el rol materno. Vemos una danza de mujeres en el desierto, y también aparece el amamantamiento como momento paradigmático de la maternidad, pero la leche que brota de estas mujeres se convierte sintomáticamente en arena. Es interesante en este punto enfatizar la vinculación que la obra establece entre las madres musulmanas, y las madres de plaza de Mayo. Esta suerte de montaje da lugar a la universalización de la propuesta narrativa.

Transformar la realidad a través del dolor:

Como señala Pacheco: “La obra alude a las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y a todas esas mujeres “que en su dolor universal se proponen transformar la realidad” (Cabrera: 2006). Este concepto de

transformación de la realidad a través del dolor, y de su universalización, nos hace pensar, por un lado en la teorización de Todorov sobre la “memoria ejemplar” (si bien no coincidimos completamente con su planteo en *Los abusos de la memoria*), y por otro lado en el teatro de la crueldad de Artaud.

Con respecto al primer punto, recordemos que Todorov diferencia dos formas de reminiscencia: literal y ejemplar. Aunque no acordamos con su utilización del término *exemplum*, porque implica cargar de connotaciones moralizadoras a eventos históricos como la *Shoá*, sí resulta productivo pensar en una memoria que posibilite extender la perspectiva desde la que se considera y se elabora un caso concreto. En este sentido, citemos: “Sin negar la propia singularidad del suceso, decido utilizarlo, una vez recuperado, como una manifestación entre otras de una categoría más general, y me sirvo de él como de un modelo para comprender situaciones nuevas, convergentes o diferentes” (Todorov, 31: 2000). En cierta medida, el teatro de Pacheco opera a partir del principio de la reminiscencia no literal. Y el simbolismo es la estética a través de la cual la narrativa de este autor logra universalizar la memoria del horror.

Con respecto a la relación de OP con Artaud, cabe señalar que éste último no sólo explícitamente en sus teorizaciones sobre el teatro sino también en su trabajo poético y en su experiencia vital exaltó el potencial creador del sufrimiento. Recordemos a este respecto que este concepto está en los fundamentos de la construcción biográfico-literaria del *poète maudit*.

Otro punto de coincidencia entre ambas poéticas se da en el planteo artaudiano de recuperar la acción “atroz y mágica” del teatro con la realidad y el peligro (Primer manifiesto). Citemos una frase de “El teatro y la crueldad”: “Y el público creará en los sueños del teatro, si los acepta realmente como sueños, y no como copia servil de la realidad, si le permiten liberar en él mismo la libertad mágica del sueño, que sólo puede reconocer impregnada de crueldad y terror” (Artaud, 2005: 96). El teatro de Omar Pacheco abreva del sueño en el proceso creador y en el producto, en tanto que sus obras recrean un universo onírico y están hechas de la delicada materia de los sueños.

Afirmación del cuerpo por sobre el texto:

En el teatro de Pacheco hay una desvalorización del texto dramático, rasgo que lo diferencia del simbolismo tradicional, y un marcado foco en la materialidad corporal y en la estimulación de los sentidos del espectador.

En *La cuna* resulta iluminador para pensar la concepción de teatro y de mundo de OP el hecho de que el personaje que representa “el poder” sea el que con mayor claridad hace uso del discurso: los únicos que tienen voz en la puesta son el mago y el hombre lisiado, ambos encarnaciones del poder y de la autoridad represiva. Esta elección pone en acto un punto de vista de acuerdo con el cual la única respuesta al horror está dada por elementos no verbalizables: el poder intangible de sostener una mirada, el amor de dos personas cuya unión se vislumbra desde lo corporal, el abrazo de una madre, el acto del amamantamiento, el velar y el develar como gestos físicos que se convierten en metafísicos.

Mecanismo de infrasciencia por ocultamiento y vacío: el velo

Si nos remitimos a la *simbología del velo*, cabe considerar la lectura de Cirlot al respecto:

Aparte del sentido simbólico que dimana del general del tejido, el velo significa ocultación de ciertos aspectos de la verdad o de la deidad. Guénon recuerda el doble significado de la palabra *revelar*, que puede querer decir: correr el velo, pero también volver a cubrir con el velo. La biblia dice que cuando Moisés bajó del monte Sinaí, una luz intensa se desprendía de él, de modo que tuvo que cubrirse el rostro con un velo para hablar al pueblo, que no podía soportar su esplendor (Ex 24, 29-35) (28). (En Cirlot, Diccionario de símbolos, 1992: 457).

A la *luz* de este relato bíblico cobra una nueva significación el uso del velo en la pieza y su peculiar retaceo de la luz. Es como si en cierta medida Pacheco oscureciera y velara para que podamos comenzar a vislumbrar aunque solo sea fragmentariamente una presencia dotada de una luz cegadora para el ojo humano.

Asimismo, la reutilización y la omnipresencia del velo propician su transformación en símbolo. Recordemos que las cunas están cubiertas por velos, pero que también los bebés acunados o mecidos por las madres se convierten en telas en el momento en que les son sustraídos

por el personaje del mago. Además, el manto de la novia y luego el pañuelo de las madres y de las abuelas son versiones iconográficamente connotadas del velo. En este sentido pensamos que la historia del velo, que aquí es mecanismo de infrascencia, se halla históricamente vinculado con toda una serie de configuraciones sociales de lo femenino, como así también por reapropiaciones ideológicas y de resistencia política de esas construcciones, tal el caso del pañuelo de las madres.

Conclusión:

Recordemos la reflexión de Carlson sobre el vínculo entre teatro y memoria: “Me parece que la práctica del teatro ha estado particularmente obsesionada en todos los períodos y culturas con la memoria y la aparición de espectros”. (Carlson, 2009, 17) Pacheco construye una memoria de la violencia pero sus procedimientos implican un distanciamiento respecto de lo reconocible, al nivel de la creación de espacios, del diseño de los movimientos y también un alejamiento de ciertos rituales que forman parte de la tradición en la recepción de obras de teatro, como ocurre con el aplauso.

Cabe señalar que el teatro de Omar Pacheco, a partir de su particular apropiación del legado simbolista, efectúa en sus obras y con particular potencia en *La cuna vacía*, una puesta en escena de los mecanismos de una memoria fragmentada por el trauma del proceso militar, dando lugar, al mismo tiempo, a la modalidad no literal de la reminiscencia, multiplicando y universalizando, a través del símbolo, los anclajes históricos del horror.

Bibliografía:

Almeida, Sérgio, 2000. "Quando os actores conseguem ir aos limites" en *Jornal de noticias*, Porto, 10/06/2000.

Ansaldo, Paula, 2013. "En el principio era el cuerpo: consideraciones sobre *La cuna vacía* de Omar Pacheco". La revista del CCC [en línea]. Nº 18, Mayo / Agosto.

URL: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/411/>. ISSN 1851-3263.

Artaud, Antonin, 2005. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana.

Barba, Eugenio, 2005. *La canoa de papel*. Buenos Aires: Catálogos.

Barbero, Ludmila, 2012. *Entrevista a Omar Pacheco*. Inédita (19 de marzo).

----- 2013. "Un escenario infinito: el teatro de Omar Pacheco entre 1983 y 1989", para el libro: *Historia del teatro de Buenos Aires en la Posdictadura. Tomo I: 1983-1989, la democracia condicionada*. (Coord. Jorge Dubatti), [En prensa: Ediciones del CCC].

Barthes, Roland, 2004. *Lo neutro*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Braun, Edward, 1992. *El director y la escena*. Buenos Aires: Galerna.

Cabrera, Hilda, 2006. "Alguna gente ya olvidó la lucha". En *Página 12, Espectáculos*. Buenos Aires, 09/06/2006.

URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-2777-2006-06-09.html>

Carlson, Marvin, 2003. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Anne Arbor. Michigan: The University of Michigan Press.

Cirlot, Juan Eduardo, 1992. *Diccionario de símbolo*. Madrid: Siruela.

Dubatti, Jorge, 2010. *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.

----- 2009. *Concepciones de teatro*. Buenos Aires: Colihue.

----- 2008. *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.

----- 2004. "Tensiones entre globalización y localización y figuras de identidad nacional en el teatro de Buenos Aires (1983-2001)".

Walter Bruno Berg; Joachim Michael; Markus Klaus Schäffauer (eds.). *Fliegende Bilder, fliehende Texte. Identität und Alterität im Kontext von Gattung und Medium. Imágenes en vuelo, textos en fuga. Identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación*. Frankfurt am Main / Madrid. Vervuert / Iberoamericana (MEDIAmericana, 1).

----- 2002. *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel.

----- 1992. “El hombre y su antiguo deseo de volar” en *El cronista* (15 de junio). Buenos Aires.

García, Raúl, 2000. *Micropolíticas del cuerpo. De la conquista de América a la última dictadura militar*. Buenos Aires: Biblos.

Gorlero, Pablo, 2007. “Veinticinco años a la vanguardia teatral” en *La Nación*. Buenos Aires, 21/10/2007.

----- 2005. “La dura lucha del inconsciente” en *La Nación*. Buenos Aires, 17/04/2005.

Grotowski, Jerzy, 1992. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.

Hopkins, Cecilia, 2007. “En busca de un lenguaje propio” en *Página 12*. Buenos Aires. 30/10/2007.

Jung, Gustav, 2005. *Psicología y alquimia*. Madrid: Trotta.

March, Jenny, 2002. “Communication stripped to its most essential” en *Buenos Aires Herald*. Buenos Aires, 04/05/2002.

Marras, Eduardo, 1983. “Plazas y parques son los escenarios” en *La razón*. Buenos Aires, 11/06/1983.

Mazas, Luis, 1988. “Obsesiones, el último estreno teatral del año” en *Clarín* (28 de diciembre). Buenos Aires.

Nieto Alcaide, Victor, 1997. *La luz, símbolo y sistema visual. El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*. Madrid: Cátedra.

Otto, Rudolph, 1985. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza.

Pacheco, Omar, 2006. “La comunicación que propongo es opuesta a la del teatro tradicional” en *Diseño y Comunicación (Publicación mensual de*

la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo).
Buenos Aires, Año 9, Nº 87

----- Web: <http://www.omarpacheco.com/home.html>

Panikar, Raimon, 1999. *La intuición cosmoteándrica*. Madrid: Trotta.

Panizo, Laura Marina; Wright, Pablo (dir.); 2003. *Muerte, cuerpo y ritual: la experiencia de familiares de desaparecidos en la última dictadura militar en Argentina (1976-1983)*. (Tesis). Buenos Aires.

Pelletieri, Osvaldo, 2002. “El teatro emergente” en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Volumen V*. Buenos Aires: Galerna.

Santillán, Juan José, 2005. “Salido de los sueños” en *Clarín*. Buenos Aires, 14/05/2005.

Temkine, Raymonde, 1974. *Grotowski*. Caracas: Monte Ávila.

Todorov, Tzvetan, 2000. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Turner, Victor, 1975. *Dramas, Fields, and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press.

Villalba, Susana, 2006. “El arte de mantener sueños propios” en *Clarín*. Buenos Aires, 30/09/2006.

ⁱ Desarrollamos la hipótesis de que el teatro de Omar Pacheco es una reapropiación del legado simbolista en el capítulo dedicado a este autor en el tomo I de *Historia del teatro de Buenos Aires en la Posdictadura*.

ⁱⁱ Para esta comparación nos basamos fundamentalmente en: Dubatti, 2009, pp.143/208.

ⁱⁱⁱ Podemos pensar que se trata en alguna medida de construcciones arquetípicas. Cf.: Jung, 2005.

^{iv} Entrevista inédita.

^v A este respecto, las tres condiciones que Pacheco destaca para la recepción de sus trabajos son: sensibilidad, intuición y receptividad. Es decir que la intelectualización y racionalización se le figuran como vías obstructivas de acercamiento.

^{vi} Ídem.