



# TEATRO ARGENTINO Y COMUNIDADES ESTÉTICO/POLÍTICAS. FORMAS DE NARRAR EL PASADO RECIENTE EN DOS OBRAS

*ARGENTINE THEATRE AND  
AESTHETIC/POLITICAL COMMUNITY.  
WAYS OF NARRATING THE RECENT PAST  
IN TWO PLAYS*

## **AUTOR**

Maximiliano Ignacio de la Puente  
Consejo Nacional de  
Investigaciones Científicas y Técnicas  
(CONICET), Instituto de Investigaciones Gino  
Germani, Facultad de Ciencias Sociales,  
Universidad de Buenos Aires

## **Cómo citar este artículo:**

de la Puente, M. I. (2022). Teatro argentino y comunidades estético/políticas. Formas de narrar el pasado reciente en dos obras. *Diferencia(s). Revista de teoría social contemporánea*, 14, 113-133.

## **Artículo**

Recibido: 20/05/2022

Aprobado: 22/06/2022





## RESUMEN

Nos proponemos analizar en este trabajo dos obras que se ubican en las coordenadas del teatro alternativo de la ciudad de Buenos Aires, y que refieren directa o indirectamente al pasado reciente de la Argentina: *Raspando la cruz* (1997) de Rafael Spregelburd y *El pecado que no se puede nombrar* (1998) de Ricardo Bartís. Indagamos específicamente aquí en la noción de comunidad, a partir de las definiciones de la misma que brindan destacados autores como Jean Luc Nancy (2000), Roberto Esposito (2003) y Zygmunt Bauman (2005). Nos interesa pensar especialmente en las comunidades representadas que plantea cada una de las obras. Nuestra hipótesis central es que la obra de Rafael Spregelburd configura una imposible comunidad del libre mercado, atravesada por los presupuestos del neoliberalismo menemista. La pieza de Ricardo Bartís, por su parte, aborda una comunidad de desclasados que proyectan una revolución social y política, cuya referencia intertextual está constituida por las novelas del escritor Roberto Arlt.

**PALABRAS CLAVE: COMUNIDAD; TEATRO; ARGENTINA; POLÍTICA; EMANCIPACIÓN.**

## ABSTRACT

In this paper, we propose to analyse two plays that are located in the coordinates of alternative theatre in the city of Buenos Aires, and that refer directly or indirectly to Argentina's recent past: *Raspando la cruz* (1997) by Rafael Spregelburd and *El pecado que no se puede nombrar* (1998) by Ricardo Bartís. Here we specifically investigate the notion of community, based on the definitions provided by prominent authors such as Jean Luc Nancy (2000), Roberto Esposito (2003), and Zygmunt Bauman (2005). We are particularly interested in thinking about the represented communities that each of the plays proposes. Our central hypothesis is that Rafael Spregelburd's play configures an impossible community of the free market, traversed by the assumptions of Menemist neoliberalism. Ricardo Bartís's play, on the other hand, deals with a community of the unclassed who project a social and political revolution, whose intertextual reference is constituted by the novels of the writer Roberto Arlt.

**KEYWORDS: COMMUNITY; THEATRE; ARGENTINA; POLITICS; EMANCIPATION.**

## INTRODUCCIÓN

**A**nalizaremos en este trabajo dos obras pertenecientes al teatro argentino contemporáneo que abordan de diversas maneras el pasado reciente de la Argentina, específicamente que reenvían tanto a las consecuencias del proceso neoliberal que tuvo lugar en el país durante el gobierno de Carlos Menem (1989-1999), como al terrorismo de Estado y sus políticas de desaparición durante la última dictadura cívico-eclesiástico-militar (1976-1983). Estas piezas teatrales apelan, aún en su diversidad, a estrategias narrativas que remiten a dispositivos propios de las neovanguardias modernistas. Cabe señalar que nos centramos, en términos metodológicos, en sus textos dramáticos, prescindiendo de las puestas en escena originales de ambas obras. Estas obras han sido publicadas, por lo que nos guiamos por las versiones definitivas, posteriores a sus respectivos estrenos.

Las obras producidas en el circuito teatral alternativo de la Ciudad de Buenos Aires se configuran como una respuesta colectiva de la comunidad teatral ante un tiempo traumático que continúa encontrando resonancias en el presente posdictatorial del país. El acontecer escénico propicia la reconstrucción de las comunidades estético/políticas que fueron arrasadas durante los años del terrorismo de Estado, en donde la experiencia común no era sencillamente posible. El teatro es una práctica que aporta experiencias colectivas reparadoras, dotadas de sentido, “que se manifiestan y se tornan colectivas en el acto de compartir. O sea, la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido, en el narrar y el escuchar” (Jelin, 2002). Se trata de un tipo de teatro que construye una comunidad emancipada, esto es, “una comunidad de narradores y de traductores” (Rancière, 2010: 23), en la que tienen lugar operaciones como la traducción y la apropiación de una obra que se ofrece a la percepción de los espectadores. Es la actividad específica de un espectador que jamás se encuentra en un rol pasivo, que construye siempre otras posibilidades, perspectivas y caminos hermenéuticos. En esa clave, sostenemos que las obras que forman parte de nuestro corpus específico para este trabajo, *Raspando la cruz* (1997) de Rafael Spregelburd y *El pecado que no se puede nombrar* (1998) de Ricardo Bartís, participan de un tipo de teatro político deconstructivo, que genera modificaciones perceptivas al observar el pasado reciente y sus consecuencias bajo nuevos prismas.

Nos detendremos específicamente en las formas en que se representa la comunidad en ambas obras. En primer lugar indagaremos aquí en la noción de comunidad, a partir de las reflexiones que brindan destacados autores como Jean Luc Nancy (2000), Roberto Esposito (2003) y Zygmunt Bauman (2005). Pensar la comunidad es intentar reflexionar a partir de lo común, del estar juntos. Es instaurar un horizonte de reflexión sobre “el espacio de lo común” (Nancy en Esposito, 2003: 9). Nos encontramos ante un desafío complejo y contradictorio, en la medida en que fue la noción de comunidad la que se utilizó para generar, en su nombre, experiencias con un enorme poder destructivo como el Holocausto, que en

la obra de Rafael Spregelburd opera como un inquietante telón de fondo. De ahí el peligro a las apelaciones emocionales e irracionales y a los esencialismos comunitarios de cualquier tipo y condición, tales como las llamadas a la etnia, la sangre, la filiación, etc., en la configuración de una suerte de “comunidad ideal” u “originaria” que constituirían valores positivos en sí mismos. Tal como sostiene Nancy, el desafío de reflexionar sobre la comunidad es de primer orden, en la medida en que es imposible pensar a los sujetos singulares disociadamente, separados de la sociedad, así resulta evidente que “nosotros somos juntos” (Nancy en Esposito, 2003: 13).

El pensamiento sobre la comunidad desde nuestra actualidad nos permite también conjurar y oponerse a la entronización a ultranza del individualismo atomizante en esta fase del capitalismo avanzado, que las obras que analizamos aquí ponen críticamente en escena. Si la experiencia solo puede ser en común, esto es, solo puede estar dada a partir del ser con otros, como bien lo señalan Esposito y Nancy, entonces la comunidad implica siempre una exposición, un estar expuestos ante aquellos. Ella “nos pone los unos frente a los otros, nos entrega los unos a los otros, nos arriesga los unos contra los otros” (Nancy en Esposito, 2003: 16). Es lo otro lo que caracteriza a lo propio de la comunidad. Esta tarea común, este abismarse en conjunto, se materializa en las acciones de resistir al nazismo y de planear la revolución, en las obras de nuestro corpus.

Esposito sostiene que el sentido etimológico antiguo de la *communitas* se encuentra dado por el conjunto de personas a quienes une una carencia, una deuda o una carga (Esposito, 2003: 29-30). Es precisamente la noción de resistencia o de revolución, percibidas de idéntica manera por los personajes, es decir, como un deber o un límite, aquello que los aglutina. En ambos casos estamos ante la presencia de comunidades que se definen por sustracción, en vez de por adición. Es justamente todo lo que ven como falta lo que los reúne. A partir de esta falla constitutiva que organiza lo social, Esposito sostiene que la cosa pública resulta inseparable de la nada (Esposito, 2003: 33), esto es, de su adolecer, de la falta que nos mantiene unidos. “La grieta, el trauma, la laguna de la que provenimos: no el Origen, sino su ausencia, su retirada” (Esposito, 2003: 33-34). La resistencia frente al nazismo y la búsqueda desesperada por alcanzar la revolución carecen de sentido en nuestras obras, son apenas posiciones que los reúnen azarosa y arbitrariamente, en la medida en que son presentadas como imposturas y “mentiras metafísicas”, de las que los personajes son plenamente conscientes.

Lo comunitario opera a partir de la alteridad “que nos sustrae nuestra subjetividad” (Esposito, 2003: 36), es decir, a partir de la diferencia, de la otredad, que en nuestras obras se encuentra marcada por las ideas de resistencia y revolución. Estamos juntos por el peligro del recuerdo común que compartimos: las vidas desdichadas marcados por el nazismo, en *Raspando la cruz*, y el capitalismo salvaje, en *El pecado que no se puede nombrar*. Los individuos modernos establecen límites que los aíslan y los protegen de ese estar juntos. El contacto con los otros deviene temor al contagio, y amenaza sus identidades “exponiéndolos al posible conflicto con su vecino” (Esposito, 2003: 40). En la resistencia checa que tiene lugar contra el nazismo en la obra de Spregelburd esto se ve claramente: no hay amistad posible, la sospecha de la traición recíproca permea toda la obra. Si la *communitas* lleva

dentro suyo “un don de muerte” (Esposito, 2003: 41), ya que “cualquiera puede dar muerte a cualquiera” (Esposito, 2003: 41) dentro de la comunidad, no es casual entonces que ambas obras terminen con un tiroteo generalizado y con la muerte de todos los personajes. Las piezas de Sprengelburd y Bartís están atravesadas por un Estado-Leviatán hobbesiano en el que los miembros de la comunidad renuncian a toda forma de convivencia posible, en donde la única relación deseable es estratégica y efímera, y responde al objetivo de la conservación de la propia vida. Cada uno está por su lado y solo puede contar consigo mismo.

Al desvincularse de todo lazo social en este mundo atomizado, librado a la “mano invisible” del mercado neoliberal, los personajes están tomados por una suerte de conciencia trágica y asumen una perspectiva nihilista, que posibilita finalmente el surgimiento del nazismo y la entronización del capitalismo, los contextos sobre los que se recortan ambas obras. En este sentido podemos pensar que estas piezas ponen en escena esta “impropiedad de lo común” (Esposito, 2003: 45), que caracteriza a la *communitas*, a la vez que da cuenta del deseo largamente anhelado del retorno a la comunidad mítica y originaria. En la ambigüedad axiológica de los personajes de estas obras se percibe esa nada, esa pura diferencia, que constituye a lo común, a la cosa pública.

Zygmunt Bauman (2005), por su parte, contrapone la comunidad mítica originaria con aquella realmente existente. La primera se caracteriza por la ayuda mutua, la seguridad, la confianza recíproca, la calidez, el conocimiento intersubjetivo y la convivencia agradable. Una comunidad que opera, de esta manera, como una suerte de “paraíso perdido” (Bauman, 2005: 9). En la comunidad realmente existente, tiene lugar en cambio la disputa entre ella y la individualidad, entre la seguridad y la libertad. La seguridad que brinda el hecho de estar en comunidad tiene el costo de la pérdida de la libertad, y viceversa. Se trata, en el límite, de dos valores y necesidades irreconciliables. Ambas son complementarias e incompatibles. En las comunidades realmente existentes, vía la intensificación de los temores y las inseguridades propias de un mundo en el que impera el capitalismo global y sus consecuencias en la producción de subjetividades solipsistas, las sospechas de traición son permanentes. Este es el clima que atraviesa a las obras, una atmósfera propia de la “inseguridad existencial” (Bauman, 2005: 171) y de la “incertidumbre ontológica” (Bauman, 2005: 171) que el fin del siglo veinte, cuando las piezas se estrenan, trajo aparejado. No existe un sentido externo dado de antemano, en la medida en que el mito de la comunidad originaria fue aniquilado. Cada uno es entonces responsable de su propio devenir. Las soluciones desesperadas de búsquedas individuales a problemas sistémicos, colectivos y compartidos (Bauman, 2005: 169) es lo que recorre tanto a quienes encarnan la resistencia checa contra el nazismo como a los seres desclasados de la Buenos Aires de fines de la década del veinte del siglo pasado. Tanto unos como otros se caracterizan por perseguir desesperadamente una comunidad soñada, deseada e inalcanzable. Una comunidad prelingüística, bíblica, en el que el entendimiento era tácito y el paraíso estaba a la orden del día. En este deseo expresan precisamente lo contrario: son subjetividades expuestas a las tensiones y los conflictos de los años noventa, en los que Argentina se entregó plenamente

a las reformas neoliberales, acompañadas por la crisis de los grandes relatos dadores de sentido y el fin del mundo bipolar.

## **RASPANDO LA CRUZ: LA IMPOSIBLE COMUNIDAD DEL LIBRE MERCADO**

Abordaremos en primer lugar la obra teatral *Raspando la cruz* (1997a) del reconocido actor, dramaturgo y director teatral Rafael Spregelburd. La pieza fue estrenada en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Ciudad de Buenos Aires. Acorde con la trayectoria transnacional de Spregelburd, en la medida en que sus obras se montan desde hace ya varias décadas en diversas partes del mundo, el texto fue traducido al alemán, al neerlandés y al italiano. Seguimos en este trabajo la versión publicada correspondiente al estreno, que incluye las modificaciones que fueron realizadas durante el proceso de ensayos.

Su trama central está vinculada a las vicisitudes de unos personajes que encarnan a la resistencia checoslovaca frente al avance del nazismo, en los inicios de la Segunda Guerra Mundial. La obra pone en escena una serie de versiones alternativas de la Historia, en las que imperan la fragmentariedad, la descomposición del sentido unívoco, la no linealidad en las relaciones causa-efecto y la simultaneidad de puntos de vista. La metáfora del espejo roto, para dar cuenta de un pasado traumático que no se puede reconstruir, opera como un eje estructurador en *Raspando la cruz*. En ese sentido, la obra apuesta por el azar antes que por la construcción racional de los acontecimientos: no hay una explicación posible para lo que ocurre, todos los personajes tienen más de una cara, lo mismo pueden ser partidarios de la resistencia checa durante el nazismo a la vez que miembros secretos del Tercer Reich, en una narrativa que suma nuevas traiciones, capas y conspiraciones en cada escena. No es posible entender tampoco, tal como ironiza uno de los personajes, por qué hablan en castellano cuando deberían hacerlo en checo, teniendo en cuenta que casi todos tienen esa nacionalidad. Este es solamente un ejemplo del tono paródico, irreverente y expresamente carente de solemnidad que impera en la obra, pese a abordar un tema considerado “serio”. No hay un único destino posible, los acontecimientos devienen ilegibles, múltiples y arbitrarios. Nos encontramos ante una obra abierta, polisémica, en la que las piezas no encajan y la moral no tiene lugar. Al usar procedimientos propios de la posmodernidad teatral, como la fragmentación y un collage de referencias intertextuales, y tal como sostiene Eduardo del Estal, “el autor evidencia que la Historia es irreflexiva, que se enrarece y desaparece leída al revés” (del Estal, 1997: 3).

Los personajes se desarman y se descomponen, víctimas del dominio de un lenguaje que les resulta ajeno. Un lenguaje que busca nombrar una realidad que se ha trastocado, que ha sido ella misma enajenada. No hay homogeneidad, estabilidad ni seguridad de ningún tipo, en las que los personajes puedan refugiarse. Lo que impera es un clima cultural propio de la libertad de mercado neoliberal, que remite al contexto de producción durante el que la obra fue escrita y estrenada, es decir, el período correspondiente a la introducción del neoliberalismo en la Argentina en los años noventa. Cada individuo es arrojado a las fauces de la intemperie inherente a este sistema capitalista en fase posfordista, en el que han caído



las viejas garantías del estado de bienestar. En ese sentido, cualquier construcción comunitaria y colectiva es imposible, o deviene en todo caso como un imperativo efímero, que garantiza solo por unos instantes la mera supervivencia. Por este motivo los personajes establecen vínculos fluidos, cambiantes y líquidos, que están destinados a desvanecerse apenas han comenzado. Los caracteres están contruidos meramente como funciones, sin señales reconocibles de una identidad sostenible y psicológicamente sustentable a lo largo del tiempo. Nos encontramos ante una pieza claramente antimimética, en la medida en que existe una parodia de las convenciones y un derrumbe de los verosímiles (Abraham, 2013: 324), así como una ambigüedad y una inestabilidad de base en torno a la construcción social de la realidad. La obra pone en escena una suerte de viaje del héroe que implica una trayectoria que se hunde en el horror del nazismo y de la guerra. El protagonista de esta pieza parece ser héroe y traidor a la vez. La desconfianza mutua impera, los ayudantes pasan a convertirse de un momento a otro, de una versión del relato a otra, en oponentes. La resistencia y el Tercer Reich se tornan así semejantes, en cuanto a sus procedimientos y recursos que implican una apelación indiscriminada a la violencia. “El Mal no es lo antagónico del Bien, sino su Doble indisociable” (del Estal, 1997: 3), tal como afirma del Estal, en el texto que prologa la publicación de la obra.

Es el propio autor quien se encarga de vincular la experiencia de la resistencia checa durante el nazismo con la Argentina, no solamente porque los nombres de las miles de víctimas del Tercer Reich que se encuentran escritos en las paredes del cementerio judío de Praga, “remiten tozudamente a la guía telefónica de Buenos Aires” (Spregelburd, 1997b: 3), sino también debido a que es la metáfora del espejo roto, preponderante en la obra, la única que puede dar cuenta poéticamente del “holocausto privado” (Spregelburd, 1997b: 3) del país. Spregelburd establece así la lectura especular, astillada y deforme, entre el nazismo y la última dictadura cívico-eclesiástico-militar argentina. La fragmentación y la alusión indirecta y cifrada, así como también una importante cuota de humor irónico, son los dispositivos dramáticos que el autor pone en escena para referirse ambigua y oscuramente a un país quebrado, que vive las resonancias de la destrucción neoliberal impuesta por el gobierno de Carlos Menem (1989-1999) y su política de olvido frente al lacerante pasado reciente argentino. Coincidimos con Abraham (2013: 328) cuando señala que nos encontramos ante una obra que se acerca al mismo tiempo que se distancia de los trabajos de la memoria, por los procedimientos que pone en juego. El movimiento de acercamiento está dado por el juego de referencias que permiten que la pieza se deslice desde la resistencia checa durante el nazismo, al terrorismo de estado y a las consecuencias subjetivas y culturales del neoliberalismo en Argentina, que operan como telón de fondo y como condición de producción de la obra. El distanciamiento se produce a partir de los procedimientos dramáticos puestos en juego en *Raspando la cruz*, dados por la fragmentación, la desconfianza y la imposibilidad de reconstrucción de una Historia unívoca, y por una perspectiva irreverente que cuestiona una aproximación solemne frente a las representaciones del pasado reciente. A partir de diversos mecanismos formalistas experimentales propios de la neovanguardia dramática (Abraham, 2013: 191), por los que la Historia opera como una suerte de espejo fragmentado en muchas partes, *Raspando la*

*cruz* cuestiona el abordaje de la realidad como “ficción dominante” (Rancière, 2010: 77), unívoca y homogénea, al fracturarla y mostrar múltiples posibilidades de la misma, estableciendo escenas de disenso que expresan conflictos entre diversos regímenes de sensorialidad, en la medida en que nos muestran que toda situación puede ser “reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación” (Rancière, 2010: 51-52). Las relaciones predeterminadas y prefijadas entre el decir, el ver y el hacer, esa distribución de roles y de jerarquías que forman parte de toda estructura de sujeción y dominación, son cuestionadas en la obra de Spregelburd desde una perspectiva que supone la emancipación social del espectador. Esta última está dada por el borramiento de las fronteras entre quienes actúan y quienes observan, entre los individuos y los miembros de un conjunto social, junto con el establecimiento de disensos que logran poner otra vez en juego “la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común” (Rancière, 2010: 52), con el fin de cuestionar lo dado y de diseñar una nueva topografía de lo posible, la cual supondría la colectivización de las capacidades invertidas en las mencionadas escenas de disenso. Este último significa a su vez “una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia” (Rancière, 2010: 51). Cada subjetividad confrontada frente a la obra podría desde esta perspectiva, “componer su propio poema”, sin presuponer a priori determinadas distribuciones de capacidades y de aptitudes que habilitarían a comprender mejor la misma.

*Raspando la cruz* fue escrita entre 1995 y 1996, y consta de veinticuatro escenas. Nos referiremos ahora al esqueleto específico de la misma, escena por escena, para dar cuenta de la estructura especular rota y desarticulada, compuesta por piezas de un rompecabezas que no terminan de encajar, y que incluyen repeticiones y variaciones que reenvían a la vez a una Historia plagada de arbitrariedades, sin desarrollo causal unívoco.

En la primera escena, que se desarrolla en la oscuridad, se presentan los personajes principales, quienes permanecen invisibles. Habla Weck, el líder de la resistencia checa contra el nazismo, un eterno insomne, un hombre sumamente ambiguo, como lo son todos los personajes de esta obra, a la vez colaboracionista de los nazis, y por ende considerado un traidor por sus propios compañeros. Es él quien sitúa la historia en Praga, en el verano de 1939, en el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Desde el comienzo se plantea un eje transversal vinculado a la tensión entre la vigilia y el sueño, entre estar despierto y dormido, encarnada en Weck y su hermana Trauma, quien duerme durante prácticamente toda la obra. El protagonista señala además que la historia que se narrará a continuación tiene lugar en los días en que ha estado sin dormir (Abraham, 2013: 307), por lo que establece desde el comienzo una relación entre un devenir de orden pesadillesco y el holocausto por venir.

En la segunda escena se cometen dos asesinatos. Weck dispara contra sus vecinos, Herr y Frau Vogel, al comprender que sospechan sobre sus actividades en la resistencia. Más adelante se señalará que Herr Vogel es de hecho partidario de la ocupación nazi.

En la tercera escena se planifica un atentado contra las tropas alemanas, que arribarán a la estación de tren de la ciudad. Nuevamente se instala un clima de sospecha y

traición entre los miembros de la resistencia. Todos son potenciales colaboradores de los alemanes. Nadie parece, a la vez, saber con exactitud de qué lado se encuentra ni qué es lo que defiende concretamente.

En la cuarta escena se comete el atentado, a la vez que Weck se encuentra con el Mendigo que vive en la estación, a quien un ladrón le ha robado su acordeón. Más adelante, cuando el tiempo comience a retroceder y las escenas se repitan especularmente pero con variaciones significativas, se descubrirá que es el propio protagonista quien ha cometido el robo.

En la quinta escena el protagonista se refugia en un hotel, en las afueras de la ciudad. Conoce allí a Hilda y a Dorita, madre e hija respectivamente, quienes se encargan del establecimiento. Ellas desconfían de su presencia en el campo, y se refieren al atentado en la estación de tren, que dejó varios muertos y heridos. Weck es nuevamente considerado un sospechoso.

En la sexta escena tiene lugar una traición: Weck delata a sus amigos de la resistencia ante Mansilla, un general alemán. Esta escena no hace más que confirmar las sospechas sobre su falta de convicciones y su ambigüedad axiológica. Es significativo además que el único personaje alemán de la obra se llame Mansilla, lo que remite a la obra del escritor, periodista, político y militar argentino, Lucio Victorio Mansilla, puntualmente a *Una excursión a los indios ranqueles*, publicada en 1870, en la que narra un dudoso acuerdo de paz entre esos pueblos originarios y el gobierno argentino. Una referencia que, en *Raspando la cruz*, puede leerse de manera paródica en relación al proyecto de civilización que se configuró en la Argentina. Tal como sostiene Abraham, a través del personaje de Mansilla, se establece una analogía entre la coyuntura nacional de fines del siglo XIX y el anclaje en la anexión de Checoslovaquia por parte del Tercer Reich, a partir de “la supuesta misión que, según puede inferirse, le ha encomendado el Führer: obtener la entrega pacífica del territorio y desmantelar la resistencia checa” (Abraham, 2013: 307).

En la séptima escena, el protagonista y su amante, Rubí, la hija de la dueña del hotel, se escapan juntos. Es ella quien realiza una afirmación central en la obra, cuando dice: “El mundo andaría mucho mejor si a nadie le importara nada de nadie” (Sprengelburd, 1997a: 15). Esta frase marca el clima de la obra, al poner en escena personajes que se encuentran a la deriva, abandonados a su suerte, en la que cualquier construcción colectiva y comunitaria es imposible, impensable, e incluso peligrosa.

En la octava escena, Weck vuelve a encontrarse con el Mendigo, en la estación de tren. Aquí se insiste, como ocurre en otros momentos de la obra, sobre la ocupación “democrática” de los alemanes. Fueron los checos quienes votaron por ellos a través de un referéndum. En el contexto de producción de la obra es inevitable pensar esta referencia análogamente a la reelección del menemismo en 1995, que implicó la subordinación del país a los postulados del Consenso de Washington, lo que trajo aparejado una serie de reformas neoliberales estructurales en Argentina, así como la introducción del un clima de época propio del realismo capitalista (Fisher, 2016), esto es, “la idea muy difundida de que el capitalismo no solo es el único sistema económico viable, sino que es imposible incluso *imaginarle* una alternativa” (Fisher, 2016: 22).

En la novena escena, se narran las consecuencias del atentado frustrado a la estación de trenes: la muerte de la hermana del protagonista y la huida del resto de los integrantes de la resistencia. Weck se encuentra con Adolf, otro de los opositores al régimen alemán. El protagonista expresa el contexto de fragmentación, desarticulación y descomposición social que domina a la obra, al señalar: “¿Se puede ser invisible cuando nadie ve a nadie, cuando todos están ciegos?” (Spregelburd, 1997a: 16). Señala así el imperio a ultranza del individualismo y la imposibilidad de construir lazos comunitarios.

En la décima escena, en un cuartel nazi, el protagonista se encuentra con Mansilla, el general alemán, quien le confiesa sus planes futuros: la inminente invasión a Polonia, así como la ineficacia y la invisibilidad de la resistencia checa, y la aceptación de la población para que Checoslovaquia sea parte del Tercer Reich. Permea un clima de sospecha y desconfianza mutuas.

En la onceava escena, una de las amantes del protagonista, Dorita, es asesinada, “sin haber entendido nada”, tal como afirma uno de los personajes. Esa frase muestra una vez más el clima de desconcierto que impera en la obra: nadie parece tener convicciones ni saber si está ubicado del lado “correcto” de la ocupación y la guerra (ni cuál es, por supuesto, ese lado, si es que existe). Todos son traidores, agentes dobles, delatores en potencia. Lo que predomina es el “sálvese quien pueda”, una atomización social que conlleva la anulación de todo vínculo comunitario.

En la doceava escena, Hilda y Rubí abandonan su hotel en el campo y se dirigen a Praga en tren. La segunda tiene una profecía repleta de presagios oscuros para Europa. Es el inicio de la guerra, tal como señala el general Mansilla, en su discurso en la estación de trenes.

En la treceava escena, se narra el asesinato por parte del protagonista de todos los personajes de la obra, reunidos en la estación de tren para escuchar al general alemán, quien habla de morir, “vacío de convicciones” (Spregelburd, 1997a: 20), “en la vieja Europa” (Spregelburd, 1997a: 20).

A partir de este punto el tiempo comienza a retroceder, para que todo, una vez más, vuelva a ocurrir, solo que narrado de otra forma, de manera tal que las escenas siguientes se reconfigurarán como espejos deformes de las anteriores. Es significativo que este retroceso temporal tenga lugar precisamente cuando las tropas alemanas cruzan la frontera de Polonia (Abraham, 2013: 306), y la guerra da inicio así formalmente. Los dispositivos dramáticos que imperan son los de la repetición y la fragmentación, que se suceden como ecos del pasado, con variaciones claves, que resignifican el sentido del relato. Surgen líneas narrativas que se encuentran en el mismo nivel, una simultaneidad que vacía las significaciones y que anula cualquier posibilidad de legibilidad unívoca de la ocupación alemana, de la guerra y la Historia.

La catorceava escena se construye especularmente en relación a la escena diez. Mansilla y Weck miden fuerzas. El jefe de la resistencia checa es a la vez un traidor al servicio del nazismo, que no duda en delatar a sus compañeros.

La quinceava escena encuentra a los personajes en la misma posición de la onceava. Pero mientras en esta última la que moría era una de las amantes del protagonista, Dorita,

en esta nueva versión los hechos se modifican: es uno de los miembros de la resistencia, Bruno, quien es asesinado, el único que creía en algo, tal como lo define uno de los personajes.

La escena dieciséis se configura como una excepción a este sistema especular corrido de eje. No tiene correlato con las anteriores, no ha sucedido antes. Weck y Dorita, disfrazados de sus vecinos, logran engañar al general alemán, quien ha venido a capturarlos debido a un informante que los ha delatado, luego del atentado cometido en la estación.

La escena diecisiete se construye simétricamente en relación a la nueve. Tal como se afirma en las didascalias esta simetría no ocurre solo a nivel del relato, sino que sucede en lo vinculado a los objetos y a la fisicalidad de los actores. Así, “si hubiera elementos escenográficos, éstos podrían haberse girado 180 grados” (Sprengelburd, 1997a: 24), a la vez que los personajes “están sentados al revés, como si toda la escena se viera en espejo” (Sprengelburd, 1997a: 24). Los diálogos son así prácticamente los mismos en ambas escenas.

En la escena dieciocho, construida en relación con las escenas cuatro y ocho, Weck y el Mendigo se encuentran nuevamente frente a la estación de tren. El protagonista le devuelve el acordeón que él mismo le había robado con anterioridad. Pero el Mendigo lo rechaza, no lo quiere de nuevo, si eso implica perdonarlo por su acción. No hay perdón, redención ni transformación posibles en esta obra. Solo hay lugar para la desconfianza y el recelo permanente.

La escena diecinueve vuelve sobre el asesinato del padrastro de Rubí, una de las amantes de Weck, y su complicidad al ayudarla a matarlo. Como ocurre en otras escenas, aquí también queda evidenciado que nadie es lo que parece ser, y que toda promesa está hecha para ser incumplida.

La escena veinte vuelve a presentar el primer encuentro entre Weck y Mansilla, en un hotel en las afueras de Praga, como en la escena seis. Allí el protagonista traiciona una vez más, en una suerte de repetición infinita, a los miembros de la resistencia, delatándolos.

La escena veintiuno vuelve a narrar la llegada de Weck al hotel en el campo, tal como ocurriera en la escena cinco. La actitud de Hilda es aquí mucho más hostil, apenas lo ve desconfía de él. No se construyen vínculos sólidos, nadie es capaz de tener convicciones, creencias o ideales. Poco importa si el país queda o no en manos de los alemanes. Nadie, por lo tanto, puede sentirse jamás seguro. Los personajes, al volver a pasar otra vez por los mismos acontecimientos, asoman debilitados. Se constituyen como pálidos reflejos de sí mismos. Nos encontramos ante una historia que ya sucedió y que sólo puede volver a repetir sus errores y horrores, simultáneamente.

La escena veintidós tiene lugar otra vez en la estación de tren. Allí se revela que es la hermana del protagonista, Trauma, quien es en verdad la cabeza pensante de la resistencia. El atentado ocurre una vez más. Y es que, tal como ella misma afirma, la obra se desarrolla en una suerte de eterno retorno, en el que “Toda la historia ya sucedió. Nadie puede negarse a cumplir su parte. Cada cosa es única, y ocurre siempre del mismo modo” (Sprengelburd, 1997a: 28). Una repetición que, como ya hemos señalado, se revela con variaciones que conducen a puntos muertos, callejones sin salida que terminan cada vez en la antesala de

la guerra. Trauma pone en escena una tensión que atraviesa la pieza, la que se verifica entre la libertad y el destino, entre lo singular y lo ya dado.

La escena veintitrés tiene lugar en el living de la casa de Frau y Herr Vogel, los vecinos de Weck, a quien caratulan como “terrorista”, y de donde se deduce que nunca hay tiempo para el arrepentimiento, en este caso, por haber votado a favor de los alemanes en el referéndum, de haber permitido, entonces, la anexión de Checoslovaquia al Tercer Reich. Una ocupación que, como la obra se encarga de señalar en repetidas oportunidades, fue realizada por la vía democrática, con una resistencia invisible.

En la última escena Weck por fin logra dormir. Despierta y cuenta su sueño. Ha soñado con su propia muerte y resurrección, que implica a la vez la salvación de los hombres, como una suerte de mesías contemporáneo. Las resonancias bíblicas son aquí evidentes. La obra asume una estructura circular: termina donde comenzó, en el verano de Praga de 1939, cuando la República Checa se ha unido al Tercer Reich, y estalla la Segunda Guerra Mundial. Se trató, como ya señalamos, de una anexión democrática que, con sus enormes diferencias, encuentra ecos en el contexto de producción, escritura y montaje de la obra, cuando la Argentina decide aceptar, democrática y libremente, el realismo capitalista y sus consecuencias, al reelegir al gobierno de Carlos Menem en 1995.

Tal como sostiene el propio autor de la obra, estamos ante una pieza que presenta diversas versiones de un mismo acontecimiento:

(...) de hecho cada escena parece traicionar a la anterior, y puede irritar un poco ver de qué manera Weck se empeña en hacer sistemáticamente lo contrario a lo que podemos esperar de él. (...) Luego ocurre un hecho inexplicable, y el tiempo retrocede. Volvemos a ver las mismas escenas que ya hemos visto, pero en orden inverso. Y con algunos detalles cambiados. Ahora Weck no parece ser el feroz victimario de sus compañeros, sino más bien su mansa víctima. Hasta que llegamos incluso a una primera versión de los hechos, una escena cero, previa a la primera escena que habíamos podido ver. Con lo cual, podemos colegir que todo el relato que se va a representar a continuación (que ya se ha representado, en realidad) debe ser leído ideológicamente y narrativamente a la luz de esta información nueva. Weck tiene un sueño (o ha soñado toda la pieza, nunca lo sabremos) en el que todo parece encajar y en el que él tiene una misión muy simple, en la que está destinado a fracasar (Sprengelburd en Dubatti, 2005: 27).

La tensión entre estas líneas narrativas se mantendrá irresuelta, de la misma manera en que el pasado es susceptible de ser reinterpretado una y otra vez, sin llegar a una legibilidad unívoca que clausure los acontecimientos. A este fin contribuyen dos procedimientos centrales de escritura: las profundas elipsis existentes entre las escenas y los eventos aludidos por los personajes, pero no visibles para los espectadores, repletos de datos contradictorios (Abraham, 2013: 311).

En la obra de Sprengelburd no hay comunidad posible, cada personaje se encuentra librado al arbitrio de su suerte. La propia resistencia checa a la ocupación nazi se presenta como un movimiento desarticulado, en el que cada uno es capaz de traicionar y de asesinar

al otro. Acorde con el clima social y las políticas públicas llevadas adelante durante el gobierno de Carlos Menem, que implicaron el ingreso del neoliberalismo salvaje en la Argentina, la obra se encuentra recorrida por una intensa atmósfera nihilista e individualista, en la que nada es lo que parece y la construcción social de lo real se revela como un mero simulacro. La obra de Rafael Spregelburd pone en escena una imposible comunidad neoliberal, en donde cada quien es víctima del poder totalitario que se expresa en el imperativo del libre mercado.

## **EL PECADO QUE NO SE PUEDE NOMBRAR: COMUNIDAD DE DESCLASADOS**

Siete hombres desclasados, quienes se encuentran en los márgenes de la estructura social, están encerrados en el sótano de un club social y deportivo con un único fin: tomar el poder por asalto, a través de la instauración de una revolución en la que el asesinato colectivo y el terror ocuparán un lugar destacado. El plan consiste en el establecimiento de un prostíbulo como negocio rentable que les posibilite conseguir el dinero suficiente para fabricar toneladas de gas tóxico que, “arrojado en la ciudad en un día tibio, les permita concretar una matanza masiva de militares, políticos y empresarios” (Dubatti en Bartís, 2003: 187). Dinero, religión, imaginario científico-técnico, poder, exceso y revolución se encuentran indisolublemente unidos en la obra de Ricardo Bartís, de la misma manera que en las novelas de Roberto Arlt, *Los siete locos* (1929) y *Los Lanzallamas* (1931), que el director teatral toma como fuentes primarias para elaborar la dramaturgia escénica de la obra.

*El pecado que no se puede nombrar* (1998) construye una comunidad revolucionaria y literalmente subterránea, que tiene lugar en los sótanos, entre los desclasados de la sociedad, sobre quienes cae, en definitiva, el peso abrumador del orden social capitalista en fase neoliberal, en un país subdesarrollado. Es una comunidad constituida por marginales, desdichados, sufrientes y humillados: son los desechos sociales los que toman la palabra. Como ya hemos señalado, pensar una comunidad implica reflexionar sobre lo común, lo que une a un conjunto de personas aún en las diferencias y en las diversidades, en los disensos, conflictos y tensiones. En *El pecado que no se puede nombrar*, de la misma manera que en *Raspando la cruz*, es la conspiración lo que unifica y aglutina. Se trata, en ambos casos, de microcomunidades reunidas alrededor del complot, la toma del poder y la posibilidad siempre latente de la traición. Este vínculo comunitario también se verifica entre los creadores y los espectadores, quienes se encuentran reunidos juntos para planificar la revolución. Además de poner en juego su capacidad afectiva, cognitiva e intelectual, el espectador deviene partícipe activo de la obra, en la medida en que se involucra él también corporalmente en la situación del complot revolucionario: su mirada “es siempre un poco haptogénica: toca con los ojos; su cuerpo sólo está aparentemente inmóvil y pasivo, pero imita interiormente la tactilidad y la gestualidad. Sólo hay comprensión cuando ésta vuelve a ejecutar imaginariamente los movimientos y activa los esquemas corporales” (Pavis en Pinta, 2013: 193). Por eso no es de extrañar que Ricardo Bartís haya decidido trabajar, primero en su sala, el Sportivo Teatral, y luego en la sala Martín Coronado del Teatro Municipal General

San Martín, una relación de extrema cercanía entre la escena y el público en la puesta en escena: el sótano del club social y deportivo en el que se desarrolla la acción incluía también a los espectadores. Tal como afirma el director: “Para sustentar la idea de complot (...) es imprescindible que el público no supere los cien espectadores” (Bartís, 2003: 186).

Jorge Dubatti hace referencia a una operación de “tranhistorización” como dispositivo dramático central, que opera en la obra en relación a la narrativa de Roberto Arlt. Se genera así “una comunidad de sentido transhistórica en la cultura argentina” (Dubatti en Bartís, 2003: 187). Es este procedimiento, que se ancla en “núcleos básicos del comportamiento nacional” (Dubatti en Bartís, 2003: 183), el que produce esa sensación de cercanía mimética entre el imaginario de la Buenos Aires de 1929, en el que tiene lugar tanto la acción de la obra como también de las novelas del escritor, y aquel ligado a las condiciones de reconocimiento de los espectadores, a fines de los años noventa del siglo pasado, en pleno auge del neoliberalismo. Ambos escenarios comparten “la misma angustia, fracaso y desesperación frente a un orden social opresor e incierto” (Dubatti, en Bartís, 2003: 187). El realismo capitalista, unido al supuesto “fin de las ideologías” y al quiebre de los grandes relatos dadores de sentido, trae aparejado momentos abismales, de profunda atomización social y de descomposición de lo público y lo común, por lo que la seguridad que brinda la construcción comunitaria se ve como algo imposible e inalcanzable, y a la vez como altamente deseable (Bauman, 2005).

Los revolucionarios de *El pecado que no se puede nombrar* son personajes que no tienen “una posición política ortodoxa” (Dubatti, en Bartís, 2003: 188) y “cuya visión es irreductible a un esquema binario” (p. 188). Lo que se observa entonces es la misma ambigüedad ideológica y axiológica que tenía lugar en los miembros de la resistencia checa de la obra de Spregelburd. No importa de qué tipo ni con qué orientación política, lo que los personajes anhelan es una revolución total y completa, que implique un cambio radical de vida, aunque para lograrlo “haya que quemarlos vivos a todos” (Bartís, 2003: 219). Por tal motivo, no es de extrañar que uno de ellos afirme: “Seremos bolcheviques, católicos, fascistas, ateos, militaristas, en diversos grados de iniciación. La cuestión es apoderarse del alma de una generación, el resto se hace solo” (Bartís, 2003: 195). Lo que cuenta es tomar el poder a lo que dé lugar, a través de la mentira, la impostura y el engaño. Esto puede leerse como una referencia explícita al contexto de producción de la obra, el mismo que en *Raspando la cruz*, en la medida en que la década menemista prometió en sus inicios, a principios de los años noventa, una “revolución productiva” y un “salariazó” y terminó hundiéndose al país, una década después, en niveles inéditos de pobreza.

La “feminización del poder” que propone la obra de Bartís y que reduce a la impotencia a sus personajes, se encuentra expresada en el “hermafroditismo psíquico”, una de las invenciones centrales de la pieza. Se trata de llevar al extremo las características y la impronta de la literatura de Roberto Arlt, en especial su imaginería técnica, teniendo en cuenta que la invención es una constante en su narrativa. Es el capitalismo neoliberal el que feminiza a los hombres, el mismo sistema que los expone y los reduce a su mínima expresión, a la mera supervivencia. La célula revolucionaria que integran los personajes se configura como una estrategia que instaura el disenso en el marco de los grandes núcleos de poder.



Haremos un repaso, en lo que sigue, por la estructura de la obra, compuesta por cinco escenas. Este recorrido nos permitirá dar a conocer sus tensiones y líneas narrativas, y contribuirá además a fortalecer nuestra argumentación. Cabe aclarar que los personajes llevan las iniciales de los nombres, apellidos o sobrenombres de los actores del elenco original.

Desde la primera escena se establece un vínculo indisolublemente unido entre los planes revolucionarios, el dinero, la prostitución y la fe. Para hacer la revolución se necesita obtener recursos económicos, que serán aportados por la implementación de una serie de prostíbulos, cuya recaudación se destinará íntegramente a estos fines. El acto revolucionario se presenta en la obra como una cuestión de fe. Un misticismo y un fervor cristiano recorre a varios de los personajes de la obra. Por eso no es casual que algunos de ellos citen o se refieran en distintos momentos a fragmentos de la biblia. Esta es otra de las coincidencias que encontramos con *Raspando la cruz*, puesto que el derrotero de su protagonista puede comprenderse como una trayectoria mesiánica.

Otra resonancia que vincula a ambas obras es la noción de “catástrofe”. En el comienzo de *El pecado que no se puede nombrar*, L comienza leyendo del periódico una serie de acontecimientos a los que califica de esa forma, y luego B señala su devoción por las mismas. La lógica catastrófica es la que impera también en la obra de Spregelburd, en un mundo a punto de embarcarse en una nueva guerra mundial. Quienes lleven adelante la revolución serán precisamente “los desdichados, los asesinos, los fraudulentos” (Bartís, 2003: 191), tal como sostiene uno de los conspiradores. Desde el comienzo se deja entonces en claro que asistimos al encuentro de una microcomunidad compuesta por los sectores subalternos, marginales y desplazados de la sociedad. Por su parte, la referencia que P hace del ajedrecista Tartakover, al que califica como “un gran jugador bolchevique” (Bartís, 2003: 193), quien se caracteriza por no tener “un solo final de juego sino varios” (Bartís, 2003: 193), y por desarrollar jugadas confusas, elásticas y elaboradas, remite metateatralmente a la polisemia y a la ambigüedad de sentidos de la obra. Una perspectiva similar a la que encontramos en la obra de Spregelburd, en relación a la imposibilidad de fijar los acontecimientos bajo un único punto de vista. Como Trauma, la hermana del protagonista de *Raspando la cruz*, M es también un personaje que duerme durante largos momentos. Al despertarse narra una pesadilla que lo ha sobresaltado: un hombre asesina a su mujer, porque no quiere vivir más con él. M está obsesionado con la visión de su esposa, Elsa, a la que vuelve una y otra vez, quien lo ha abandonado por otro hombre.

Si la primera escena tiene como objetivo presentar la imperiosa necesidad del proyecto revolucionario, la segunda se encuentra orientada a dar cuenta de la estrategia que pondrán en práctica para realizarla: “el hermafroditismo psíquico”. Son los propios personajes, todos de sexo masculino, quienes se convertirán en las pupilas del prostíbulo, gracias a este proceso que les permitirá “Ser hombre y mujer al mismo tiempo” (Bartís, 2003: 199). Se trata de alcanzar un estado que tiene como resultante la producción de “un hombre o una mujer sin las necesidades sexuales ni de uno o del otro” (Bartís, 2003: 200). Haciendo gala de una concepción profundamente misógina, que trae aparejada una gran desconfianza hacia las mujeres, a quienes no pueden confiarles ningún secreto, serán los hombres

quienes trabajarán durante los prostíbulos por las noches y se infiltrarán en los hogares durante el día, predicando las bondades de la revolución. En diversos momentos los personajes exponen situaciones que remiten a amores desesperados y humillantes. Casi todos ellos se definen por amar a mujeres que los desprecian, que se entregan a otros. La obra pone en escena así una disparatada comunidad de misóginos angustiados, humillados frente a las mujeres y a la lógica del poder, a la que se encuentran sometidos.

La tercera escena inicia con un monólogo de G que explica con un lenguaje científicista el proceso del hermafroditismo psíquico, que se encuentra a mitad de camino entre la ciencia y la religión. La revolución es descrita por otro de los personajes, P, como una suerte de reino del terror, en la medida en que se funda a partir del caos y del crimen, pues supone “una silla eléctrica en cada esquina” (Bartís, 2003: 207), así como “fusilamientos, violaciones de mujeres en las calles por las turbas enfurecidas, saqueos, hambre” (Bartís, 2003: 207). Pero además de propagar el terror, la revolución se construye a partir de un riguroso método científico, dado por “la cartografía del alma” (Bartís, 2003: 208). Para poner en práctica su plan, los personajes apuestan en una carrera en la que utilizan pequeños caballitos de plástico. Quienes pierden se someten al proceso de hermafroditismo psíquico y se convierten en las pupilas del prostíbulo. Nuevamente vemos aquí combinados el azar, la fe, el dinero, la locura, la ciencia y la revolución.

En la escena cuatro se discute sobre la inexistencia y/o la muerte de Dios. Estos hombres desesperados y angustiados viven en un mundo sin utopías, sin sueños ni objeto alguno. Se percibe aquí el puente que se establece entre el contexto epocal propio de la literatura de Roberto Arlt y el fin de siglo pasado, atravesado por la irrupción del neoliberalismo y las consecuencias en las subjetividades que trajo aparejado, como ya mencionamos. La ciencia, la religión, el dinero, incluso el amor, configuran relatos dadores de sentido, “mentiras metafísicas” cuyo fin es sostener la civilización, en el marco de un mundo caracterizado por el supuesto fin de las ideologías, esto es, en el momento del estreno de la obra. En esta escena ya ha tenido lugar el proceso de hermafroditismo. Los hombres devenidos mujeres narran sus vidas repletas de humillaciones. La idea de revolución se devela como una mentira más, uno de los tantos mecanismos necesarios para reproducir la existencia.

En la última escena tiene lugar el desenlace, precipitándose los acontecimientos. M confunde a G con Elsa, su esposa. Forcejea con A, antiguo novio de Elsa, y, en la confusión, le disparan accidentalmente a G, quien muere. Luego de esto, tiene lugar un tiroteo generalizado. La comunidad de complotados se disuelve en medio del caos y la imposibilidad de organización. *El pecado que no se puede nombrar* pone en escena una comunidad de hombres desclasados, sufrientes, ordinarios, quienes viven bajo la esperanza de que una situación fuera de lo común los salve, arrancándolos de la miserabilidad de sus vidas cotidianas. La revolución deviene, en este sentido, como una instancia mesiánica, imposible e inalcanzable, destinada necesariamente al fracaso.

## A MODO DE CIERRE: COMUNIDADES AFECTIVAS TRANSITORIAS

Imposibles comunidades del libre mercado y de desclasados, de seres sufrientes y humillados, sojuzgados por los poderes totalitarios del nazismo, la dictadura y el neoliberalismo. A partir de estas dos obras buscamos pensar una condición del teatro argentino contemporáneo, que deviene político si consideramos como tal el efecto intersubjetivo que se produce en la relación entre los actores y los espectadores, entre quienes se conforman “comunidades (afectivas) transitorias” (Carreira, 2017). La condición política del teatro tiene lugar en los afectos/efectos que se generan en el hecho escénico. La politicidad de las obras viene dada por las interpretaciones posibles en una comunidad de actores y espectadores. Este encuentro de subjetividades emancipadas genera aperturas hacia nuevas significaciones que ponen en cuestión las representaciones socialmente aceptadas en relación al pasado reciente, permitiendo de esta manera ampliaciones de los modos de ver y de hacer en común.

En tiempos en donde toda experiencia comunitaria parece haberse disuelto bajo el imperio de las individualidades solipsistas fogueadas por el capitalismo neoliberal, esta “inclinación del uno hacia el otro, del uno por el otro o del uno al otro” (Nancy, 2000: 15) que supone el acontecer escénico deviene entonces un espacio de suma importancia para construir lugares en donde el estar juntos vuelva a resignificarse. Un estar en común que implique a la vez convivir conflictivamente en disenso con las diferencias y las distancias, además de los acercamientos, y en el que los fantasmas míticos de las comunidades originarias perdidas, tan peligrosos en su poder autodestructivo al permitir configuraciones totalitarias que suponen la eliminación del otro, permanezcan desactivados.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abraham, L. (2013). La dramaturgia de Rafael Spregelburd en el marco del campo teatral argentino (1960-2009). Mímesis, ficción y modelos de mundo. Tesis doctoral perteneciente al Doctorado en Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

Arlt, R. (1929). *Los siete locos*. Editorial Latina.

Arlt, R. (1931). *Los lanzallamas*. Colección Claridad.

Bauman, Z. (2005). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Siglo XXI de Argentina Editores.

Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Atuel.

Carreira, A. (2017). *Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia*. Ediciones DocumentA/Escénicas.

del Estal, E. (1997). Apuntes sobre Raspando la cruz publicados en el programa de mano. *Dramática Latinoamericana de Teatro/CELCIT*. N° 9. <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/9/>

Dubatti, J. (2003). Roberto Arlt/Ricardo Bartís: *El pecado que no se puede nombrar*. En Bartís, R., *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos* (pp. 186-18). Atuel.

Dubatti, J. (2005). Estudio preliminar: 'Variaciones Meyerhold' y el teatro micropolítico de la resistencia. Prólogo a: *Eduardo Pavlovsky, Teatro Completo V*. (pp. 5-66). Atuel-

Esposito, R. (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Amorrortu.

Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Caja Negra.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Editorial Siglo XXI.

Mansilla, L. (1870). *Una excursión a los indios ranqueles*. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/una-excursion-a-los-indios-ranqueles-tomo-primero--0/html/fefdd388-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_5.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/una-excursion-a-los-indios-ranqueles-tomo-primero--0/html/fefdd388-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html)

Nancy, J. (2003). Conloquium. En Esposito, R., *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Amorrortu.

Nancy, J. (2000). *La comunidad inoperante*. LOM Ediciones.

Pinta, M. (2013). *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años 60*.

Biblos.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.

Spregelburd, R. (1997a). *Raspando la cruz, Dramática Latinoamericana de Teatro/CELCIT*, N° 9. <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/9/>

Spregelburd, R. (1997b). Apuntes sobre Raspando la cruz publicados en el programa de mano. *Dramática Latinoamericana de Teatro/CELCIT*, N° 9. <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/9/>

## **SOBRE EL AUTOR**

### **Maximiliano Ignacio de la Puente**

maxidelapuerta@gmail.com

Maximiliano Ignacio de la Puente es Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Magíster en Comunicación y Cultura, y Doctor en Ciencias Sociales por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Es Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires). Integra los Grupos de Estudios sobre “Arte, Cultura y Política en la Argentina reciente”, y “Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina” dirigidos por Ana Longoni y Lorena Verzero respectivamente. Ambos grupos tienen sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani. Actualmente está realizando el Programa de Posdoctorado de la Facultad de Ciencias Sociales, de la Universidad de Buenos Aires.