

Reconstrucción de ausencia: metateatralidad y memoria en *Fauna*, de Romina Paula

Grisby Ogás Puga

CONICET - UBA

**“Adiós, adiós, ... acuérdate de mí”
Hamlet, William Shakespeare**

**“Cien fantasmas no valen un hombre”
Saverio el cruel, Roberto Arlt y *Fauna*, Romina Paula**

En el teatro actual argentino y en el teatro porteño en particular, se observa una marcada tendencia a la recurrencia al paradigma metateatral. Una metateatralidad relacionada con características de lo que Jorge Dubatti (2014) ha definido como “teatro de los muertos”. El procedimiento metateatral en las prácticas escénicas genera espacios de construcción y reconstrucción de ausencia estableciendo conexiones con el concepto de memoria. A partir del relevamiento de obras y de la reflexión teórica, defino la metateatralidad como un procedimiento de tipo especular que contribuye a enfatizar el texto teatral como texto, es decir, como objeto artístico y no como mimesis. Así, la obra no refleja la vida, sino que se refleja a sí misma en tanto forma dramática que pretende romper la verosimilitud y alcanzar una intensificación de la comunicación escénica. Tradicionalmente, y desde una definición más amplia, se ha difundido la noción de metateatralidad a través de la expresión *teatro en el teatro*: una representación escénica comienza y en un momento dado la acción se interrumpe para introducir una nueva representación transformándose los personajes en espectadores de un nuevo drama. Aunque formalmente esta definición remite a una idea concreta del metateatro, considero que ésta es sólo

una de las formas en que se manifiesta¹. Los procedimientos metateatrales van desde las formas clásicas y que en la historia del teatro conforman ya una tradición como las de cuño pirandelliano y los mecanismos de *distanciación* aportados por Bertolt Brecht, pasando por modalidades metateatrales como la autorreferencialidad y la intertextualidad, hasta llegar a mecanismos de deconstrucción del estatuto teatral con la irrupción en escena de formatos provenientes de otros géneros como la literatura y el cine. En esta oportunidad interesa particularmente la tipología metateatral intertextual. Lo intertextual concebido desde una perspectiva amplia del concepto, y en su vinculación con las teorías de Marvin Carlson (2001) y de Harold Bloom (1977).

Según Bloom, así como la verdadera biografía de cada individuo es la historia de cómo esa persona sufrió a su familia, la obra de cada nuevo artista es la historia de la angustia ante las *influencias* de la obra de sus predecesores. Uno de esos procedimientos revisionistas, la apófrades, es *el retorno de los muertos*. El artista, “aplastado por una soledad imaginativa que es casi un solipsismo, mantiene su obra tan abierta a la obra del precursor que como efecto misterioso resulta parecer que el artista posterior hubiera escrito la obra del precursor” (Bloom, 1977: 22-24). Bloom² realiza una reflexión sobre la melancolía desesperada que la idea de

¹ Hornby (1986: 32) ha identificado cinco variedades de metateatralidad: 1. Teatro dentro del teatro; 2. Ceremonia dentro del teatro; 3. Juego de papeles dentro del personaje; 4. Referencias literarias y de la vida real; 5. Autorreferencialidad de la obra de teatro.

² Las principales fuentes en la teoría de las influencias presentada por Bloom son Nietzsche y Freud. Nietzsche (*Genealogía de la moral*) y su reflexión sobre las tendencias revisionistas y ascéticas del temperamento estético. Por otro lado, las investigaciones llevadas a cabo por Freud acerca de los mecanismos de defensa y sus funcionamientos ambivalentes ofrecen analogías que Bloom aplica a los cocientes revisionistas que rigen las relaciones intrapoéticas y que divide en seis tipos: 1- Clinamen: la mala lectura o la mala interpretación poética, desvío brusco de los átomos con el objeto de hacer posible el cambio en el universo. Un poeta se desvía bruscamente de su precursor leyendo el poema de éste de tal modo que ejecuta un clinamen con respecto a él. Esto aparece como un movimiento correctivo en su propio poema, lo cual implica que el poema precursor llegó hasta cierto punto. 2- Tésera: completamiento y antítesis. Un poeta antitéticamente “completa” a su precursor al leer el poema-padre conservando sus términos, pero logrando otros significados, como si el precursor no hubiera ido suficientemente lejos. 3- Kenosis: Mecanismo de ruptura semejante a los mecanismos de defensa que nuestra psiquis emplea contra las compulsiones de repetición, es por lo tanto un movimiento hacia la discontinuidad con respecto al precursor. El poeta posterior, al vaciarse evidentemente de su deidad imaginativa, parece humillarse como si estuviese dejando de ser un poeta; pero esta disminución es realizada en relación a un poema de un precursor de modo tal que el precursor también resulta vaciado y, como por lo tanto, el poema posterior de deflación no es tan absoluto como lo parece. 4- Demonización:

prioridad ocasiona en la mente creadora. La angustia a la que se refiere Bloom radica en esta visión del *precursor-padre* como tótem a la vez que como tabú. *Sé yo, pero no yo* es la paradoja que implícitamente le ofrece el precursor al efebo. La perversidad del efebo, su movimiento revisionista, es precisamente lo que posibilita su condición de *análogon* en vez de la de *idéntico*. El procedimiento básico es necesariamente el de la *repetición*, ya que la repetición dialécticamente elevada a la recreación es el camino que lo conduce al éxito, apartándolo del horror de descubrir que sólo es una copia o réplica. Es el procedimiento de *recordar hacia adelante*, de irrumpir en un mundo nuevo que sin embargo repite logros anteriores. “El mecanismo del deshacer se encuentra fácilmente disponible, como es el caso de todas las defensas psíquicas; pero el proceso de repetir mediante recuerdos hacia adelante no se aprende fácilmente” (1977: 94-97). La noción de *influencia* en la apófrades o retorno de los muertos, en la crítica antitética³ que propone Bloom, es concebida como camino hacia la autorrealización,

Movimiento contra-sublime personalizado, en reacción ante el Sublime del precursor. Un intermediario, ni divino ni humano se mete dentro del adepto para ayudarlo, el poeta posterior se abre a lo que el cree ser un poder del poema-padre que no pertenece al padre propiamente dicho, sino a una escala de seres más allá del precursor. 5- Ascesis: movimiento de autopurgación que tiene como meta lograr un estado de soledad. El poeta posterior no sufre, como en la kenosis, un movimiento revisionista de vaciamiento, sino de privación; renuncia a una parte de sus dotes humanas e imaginativas con el objeto de separarse de las demás, incluso de su precursor, y hace esto en su poema colocándose en relación con el poema-padre de tal modo que el poema sufra también una ascesis; las dotes del precursor también son reducidas. 6- Apófrades: retorno de los muertos. El poeta posterior aplastado por una soledad imaginativa que es casi un solipsismo, mantiene su poema tan abierto a la obra del precursor que, al principio, podríamos pensar que la rueda ha dado una vuelta completa y que nos encontramos de nuevo en el período de inundado aprendizaje del poeta posterior, antes que su fuerza empezara a afirmarse en los cocientes revisionistas. Pero el poema está ahora abierto como antes estaba abierto y el efecto misterioso que resulta de esto es que el nuevo poema nos causa la impresión no de que el precursor lo estuviera escribiendo, sino del que el poeta posterior hubiera escrito la característica obra del precursor (Bloom, 1977: 22-24).

³ Bloom explica la crítica antitética como teoría para evitar el reduccionismo. “La crítica retórica, la aristotélica, la fenomenológica y la estructuralista todo lo reducen, ya sea a imágenes o a ideas, a cosas dadas o a fonemas. Nosotros, cuando reducimos algo, lo reducimos a otro poema. El significado de un poema puede solamente ser otro poema (...) La verdadera historia de la poesía es la historia de cómo los poetas, en su calidad de poetas, han sufrido a otros poetas, así como cualquier biografía verdadera es la historia de cómo cualquier persona sufrió su propia familia (...) La poesía es la angustia de las influencias, es la interpretación errónea, es una perversidad disciplinada. (...). La poesía (el romance) es un romance familiar. La poesía es el encanto del incesto, disciplinado por la resistencia a ese encanto (1977: 110-111).

cercano a la máxima de Kierkegaard que pregona que quien está dispuesto a trabajar, engendra su propio padre.

La manera humana que conduce al hombre a través de la negación es un acto primario, el acto de represión en el que el sujeto sigue deseando, sigue teniendo un propósito, pero les niega al deseo o al propósito todo tipo de aceptación consciente en su mente:

La negación sólo ayuda a deshacer una de las consecuencias de la represión: el hecho de que el tema de la imagen en cuestión sea incapaz de entrar en la conciencia. El resultado de esto es cierto tipo de aceptación intelectual de lo que es reprimido, aún cuando la represión persista en todas sus características esenciales (Bloom, 1977:118).

La sociedad argentina pudo haber negado inconscientemente, pudo haber *olvidado*, pero según la visión freudiana de la represión, el olvido es todo, menos un proceso liberador.

Los cocientes revisionistas según Bloom, que prefiero denominar formas de apropiación, se mueven en un espectro que va desde el *clinamen* y la *tésera* que luchan para corregir o para completar a los precursores; la *kenosis* y la *demonización* que se esfuerzan para reprimir su recuerdo; hasta la *ascesis* o *purgación* que es la contienda propiamente dicha, el combate-a-muerte con los muertos. La *apófrades* o el retorno de los muertos, se explica porque es posible que una vida sea el castigo de otra, como la vida del hijo lo es de la del padre:

los días desgraciados o aciagos en los que los muertos regresan a habitar sus antiguas casas, les llegan a los poetas más fuertes, pero en el caso de los poetas particularmente más fuertes aparece un movimiento revisionista final que los purifica hasta de este último influjo. Este astutísimo cociente revisionista, logra un estilo que capta y extrañamente conserva una prioridad sobre sus precursores, de modo que tal tiranía del tiempo casi resulta trastornada, causándonos la sensación, durante unos pocos momentos asombrosos, de que son ellos los que son *imitados por sus antepasados*, o lo que es lo mismo, quienes escribieron la obra de su precursor. (Bloom, 1977: 165).

Borges observó ingeniosamente en sus ficciones que los artistas crean a sus precursores. A lo que Bloom se refiere es al triunfo de haber colocado al precursor de tal manera dentro de la propia obra, que ciertos pasajes de la obra del precursor parecen no presagios del advenimiento posterior, sino más bien pasajes endeudados con el texto posterior.

Los muertos poderosos retornan, es verdad, pero retornan con nuestros colores y hablando nuestras voces, al menos parcialmente, al menos en ciertos momentos, momentos que atestiguan nuestra persistencia y no la suya. Si regresan totalmente gracias a su propia fuerza, entonces es suyo el triunfo (1977: 165).

Si en literatura, un autor es todos los autores y un texto el eco enriquecido de viejas voces; en el teatro el dialogismo no sólo anida en las palabras, en el texto dramático, sino en todos aquellos materiales de existencia física: objetos, cuerpos humanos y la sala teatral misma, que se reciclan en cada puesta en escena. El acontecimiento teatral en su cualidad efímera, necesariamente se construye de repetición, del *volver a contar* historias y *volver a presentar* materiales. La huella de esa memoria es el objeto de estudio de nuevos aportes teóricos sobre la intertextualidad como el de Marvin Carlson (2009) quien reflexiona, desde múltiples ejemplos de la praxis teatral -tanto de tradición Occidental como Oriental-, sobre el recuerdo teatral como inevitable condición de producción y de recepción. Carlson⁴ parte de la tesis de que una de las características intrínsecas del teatro es su carácter *espectral*. Este investigador ha seguido los lineamientos de teóricos como Herbert Blau y Joseph Roach para ahondar en el sentido de retorno que produce el teatro en el espectador, la impresión de estar viendo lo que ya hemos visto antes. Esta idea del teatro como repetición sigue también el sentido propuesto por Richard Schechner (1977 y 2000) de la representación como *conducta restaurada*. Carlson explica que en el proceso de composición teatral “la experiencia presente siempre está rondada por los fantasmas de experiencias y asociaciones previas que, a su vez, cambian y se modifican debido a procesos de reciclaje y reminiscencia” (2009: 12). Y agrega que de hecho la palabra “representación” ya lleva internamente la semántica de “re”, en cuanto a la importancia del campo discursivo preexistente. Cuando el autor analiza la intertextualidad del texto dramático aclara que en el drama este proceso es diferente y sobre todo mucho más abarcador que en el resto de los géneros literarios:

El texto dramático parece particularmente autoconsciente de este proceso, parece estar particularmente rondado por los fantasmas de sus predecesores. El drama, más que cualquier otra forma literaria, se asocia en

⁴ Marvin Carlson es profesor de teatro y literatura comparados en el Centro de Graduados de la City University of New York. Es editor fundador de la revista *Western European Stages* y autor de más de cien artículos académicos en las áreas de historia del teatro, teoría del teatro y literatura dramática.

todas las culturas al hecho de volver a contar una y otra vez historias que conllevan una significación religiosa, social o política particular para el público. Parece que hay algo en la naturaleza de la presentación dramática que la convierte en un depósito particularmente atractivo para el almacenamiento de la memoria cultural y en un mecanismo para su continua recirculación (2009: 16).

La teoría central de Carlson: *la aparición de fantasmas*, que se aplica a todos los niveles de lo teatral, es un necesario aporte a los estudios teóricos del tema, ya que logra cohesionar la tradicional dicotomía forma-contenido en el enfoque analítico del teatro. Lo importante es, por cierto, no quedarse en uno de los dos polos, por el contrario, ensayar una mirada integradora del fenómeno teatral observando su funcionamiento intertextual desde una innovadora visión del concepto de memoria, estableciendo relaciones con nociones como las de memoria cultural, memoria teatral y tradición.

A partir de sus trabajos sobre el teatro argentino de la postdictadura y al analizar el tema de los desaparecidos durante la dictadura 1976-1983, Dubatti (2014) propuso el concepto de “el teatro de los muertos” focalizando la tendencia recurrente del teatro argentino a la utilización de procedimientos que llama “estimuladores de la evocación de quienes ya no están entre nosotros” (2014: 138). En este sentido el teatro operaría como un *constructo memorialista* propiciando que los muertos se *presentifiquen* ante la mirada del espectador, aunque no se esté hablando de ellos en forma explícita.

La obra *Fauna*, escrita y dirigida por Romina Paula, estrenada en el año 2013 en la Ciudad de Buenos Aires, es un claro ejemplo de praxis teatral abordable desde estas teorías. Obra compleja, de una gran densidad de planos y significados. Posee una arquitectura dramática metateatral y concéntrica, un mecanismo de auto-inclusión de los niveles y los sentidos ad infinitum en una verdadera mise en abyme⁵. Marcadamente intertextual, *Fauna* comienza con el recitado del poema de Rilke: *Experiencia de la muerte*; y a lo largo de la pieza aparecerán a veces

⁵ Mise en abyme en el sentido aportado por Lucien Dällenbach (1977), en donde cada elemento interno de la obra alude a la estructura principal, repitiéndola en miniatura. La originalidad de *Fauna* es que en el acto metateatral de auto-inclusión, no sólo duplica o repite los elementos, sino que los invierte y además los “subvierte”, en el sentido de trastornar, revolucionar y perturbar un orden establecido.

como citas directas, otras como homenaje, desde Calderón y Shakespeare, hasta Hans Christian Andersen⁶, Horacio Quiroga y Roberto Arlt.

La intriga de la obra presenta cuatro personajes que intentan reconstruir la historia de vida de una mujer llamada *Fauna* para realizar un filme. Un director de cine, la actriz que encarnará el personaje y los dos extraños hijos de dicha mujer no sabrán nunca si lo que re-construyen es una vida, la memoria del recuerdo subjetivo de esa vida o una nueva historia contada desde sus propios cuerpos. Buscan datos reales de esa vida, pero rechazan a la idea del documental; intentan el vuelo de la ficción, pero pretenden la intensidad de lo real en la actuación de las escenas. Entre la historia y el mito, el peculiar personaje a representar encarna lo masculino en lo femenino: era una mujer *Fauna*, y la vez *Fauno*, ya que se travestía de hombre para poder acceder a los restringidos y varoniles círculos literarios de su época. Desde la escenografía se nos presenta un espacio también dual: una hacienda rural litoraleña que es a la vez set de filmación.

Si en el *teatro de los muertos* hay un borramiento de las fronteras entre vida-muerte, en *Fauna* el evidente propósito será también “mostrar” un borramiento de las fronteras –teatrales, artísticas, sociales y personales- e instaurar espacios “liminales” (Turner: 1982, 1988; Diéguez: 2007). La noción de *lo teatral*, así como la de los pares real-ficcional, vida-muerte, pasado-presente también se vuelven dudosas.

Paralelamente y por fuera de la historia re-construida y re-presentada de Fauna (la ficción dentro de la ficción), se juega la historia marco de los cuatro personajes. Al igual que en la historia de vida de Fauna, cuyo marido se enamora de ella creyéndola un hombre, la historia de amor y deseo entre los cuatro personajes fluirá más allá del límite genérico⁷. Por ejemplo, Santos es un personaje que encarna ese limel o umbral: tiene un aspecto físico rudo pero en su vida ha participado de situaciones femeninas cercanas a la maternidad: en un momento de la obra relata

⁶ La dramaturga introduce un fragmento del cuento infantil *Los cisnes salvajes* (1838), de Hans Christian Andersen en el monólogo del personaje de Julia, como un relato incluido dentro de la obra, cuya función es intervenir en el nivel del mito, así como la vida del personaje de Fauna funciona cuasi míticamente para los actores que intentan representarla. De esta manera se produce una nueva mise en abyme en la estructura metateatral y concéntrica de la obra.

⁷ La obra de Paula se esfuerza por mostrar ese espacio liminal de lo femenino en lo masculino y de lo masculino en lo femenino. Así, el romance inicial entre la actriz y el director se correrá de su centro heterosexual y se generarán insinuaciones homosexuales: de la actriz hacia Luisa, la hija de Fauna y del hijo (Santos) hacia el director (José Luis). Santos se enamora de la parte femenina de José Luis, de su costado vulnerable o débil.

cómo ayudó a nacer a un potrillo al asistir a la yegua en un alumbramiento dificultoso en el cual su intervención salva al potrillo. Dice Santos: -“Así que la di a luz, la parí prácticamente” (Paula, 2013: 52). Es realmente ilustrativo el gesto de satisfacción y orgullo femenino que realiza el actor cuando enuncia este parlamento.

En los ensayos de la ficción dentro de la obra también serán corridos los límites genéricos y los roles artísticos cuando el director pase a ser actor e intente ejemplificar con su propia actuación a Fauna, interpretación que, para sorpresa del resto, resultará muy efectiva y creíble. Las reflexiones sobre el género femenino hacen crisis en el personaje de la actriz que debe representar a Fauna. En un momento del ensayo se sale del personaje y reflexiona sobre la dificultad de la tarea del actor quien debe desdoblarse, al igual que una mujer se desdobra en la maternidad. Dice Julia:

-Cómo hago para ser actriz y trabajar con mi cuerpo y además ser madre, cómo hago?¿Cómo hago para brindar mi cuerpo a más de una cosa, cómo hago para desdoblarme? Si ya me desdoble, todo el tiempo lo hago, pero en otro ser, otro ser vivo... ¿Cómo hago para no ser egoísta siendo madre o dejando de serlo, decidiendo no serlo nunca?¿Quiero ser padre y concebir hijos lejos de mí, hijos que ni sé que existen o saber pero sin necesidad de -todo el tiempo- ver! (...) Quisiera ser el padre de mis hijos. (Op. cit.: 43-44).

Hay una escena clave de la vida de Fauna que deben representar: el momento en que Ramón (su futuro esposo) le declara su amor, se trata de un momento peculiar: cuando Fauna es Fauno, o sea cuando se hallaba travestida de varón en el círculo literario. Santos, interpretará a Ramón. Dice Ramón a Fauna: -“No quisiera yo importarlo mi querido amigo, pero no he podido no observar que conjugan en usted fuerzas que no alcanzo a nombrar. (...) Carísimo amigo mío, me encuentro enamorado de usted.” (Op. cit.: 44). El director le pide a Julia, la actriz, que actúe esa *ambigüedad*...

En esta obra, los roles tanto teatrales como de género se intercambian, se invierten y subvierten de tal manera que reina una gran confusión interna, con la consecuente perturbación del espectador. En los ritos tribales Turner (1988) analizó la liminalidad en situaciones ambiguas, pasajeras o de transición, de límite o frontera entre dos campos, observando ciertas condiciones, algunas de las cuales se observan en estos espacios liminales generados en la metateatralidad: 1- la experimentación de prácticas de inversión, de allí que las situaciones liminales pueden

volverse riesgosas e imprevisibles y 2- la realización de una experiencia, una vivencia en los intersticios de dos mundos.

A las reflexiones sobre los límites de lo masculino y lo femenino se suma la de los límites de la realidad y la ficción, de la verdad y la representación, la vida y la muerte. Santos, personaje embrague y casi portador de la voz de la dramaturga, desde su ingenuidad reclama a la actriz por ser falsa en su propia vida, en la presentación o re-presentación de su ser: -“No hay tal cosa como representar la historia de una vida. Eso es para gente que no sabe vivir, ¿por qué no cuenta su historia sino, la de su vida, algo de lo que tenga algo de idea? (Op. cit.: 57).

A su vez el director cineasta se confiesa que es “un farsante”, que no tiene “ni capital simbólico.” Aunque siempre pregonará que “no es tan importante si fueron ciertos o no” los hechos representados para el filme. Sin embargo, alguna certeza se filtra entre estas intrincadas relaciones interpersonajes que en definitiva no hacen más que intentar recuperar una ausencia: Lo expresa la actriz en su parlamento: “La única manera de acercarse a ese dolor es a través de la ficción”. No obstante Luisa declara: “cien fantasmas no valen un hombre” (Op. cit.: 58), en explícito homenaje intertextual a Roberto Arlt en su *Saverio el cruel*. Intertexto elegido no casualmente por la dramaturga, pues *Saverio el cruel* de Arlt es una de las obras más cabalmente metateatrales en la historia del teatro argentino.

Si realidad y ficción, masculino y femenino, vida y muerte, pasado y presente, participan de un mismo espacio liminal en esta obra, representar la verdad es la tarea paradójal e imposible que persiguen los personajes de la pieza. Al parecer nada de la vida de Fauna puede ser “verificado” y representar esa vida implicaría duplicar la falsedad de su existencia. Qué es real entonces? Qué es lo representable? El personaje de Santos, hijo de Fauna quien lleva una vida casi silvestre en la selva litoral, llega desde la extraescena y dice: -“Los artistas! Tengo algo para ustedes que es verdad, que es de verdad, los artistas... ¿Escenificaron la muerte alguna vez? ¿La presenciaron siquiera? ¿O no hace falta para imaginar?” (Op. cit: 27).

Ha regresado del río con el relato vívido y emocionado de la reciente muerte de sus dos yeguas devoradas por las abejas, en una narración que, por cierto, se emparenta con los *Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga. Al concluir el relato de Santos, la actriz conmocionada recitará un fragmento del poema de Rilke:

Pero cuando partías, irrumpió en este escenario

un haz de verdad a través de aquella grieta,
por la que te ibas: verde de verdadero verde,
verdadera luz solar, bosque de verdad. (Op. Cit.: 28)

El relato de la muerte de las yeguas quiebra el espacio escénico metateatral. Al parecer la única experiencia verdadera es la de la muerte.... Y el poema continúa:

Nosotros seguimos actuando. Lo aprendido con sangre y sudor
declamando y gestos, de vez en cuando
suprimiendo; pero tu ser, alejado de nosotros,
apartado de nuestra obra puede
a veces sobrevenirnos, como la conciencia
desprendiéndose de aquella realidad.
De modo que por un rato somos arrojados
a actuar la vida, no buscando aprobación. (Op. Cit.: 28)

Ahora bien, distingo siete formas principales de metateatralidad⁸ en *Fauna*: entre las que se encuentran:

- 1-Reduplicación teatral o teatro dentro del teatro: Se da cuando el teatro se evidencia a sí mismo a partir de dramas incluidos dentro de la obra primaria. Aquí sería el ensayo del film sobre Fauna.
- 2-Personajes re-teatralizados: Abarca la representación de roles o papeles por parte de los personajes propiamente dichos sin necesidad de formar parte de un drama dentro de la obra. En este caso, no serían los actores representando la ficción, sino las reflexiones sobre la representación de ellos mismos en la vida. La teatralidad de la vida cotidiana en los personajes.
- 3- La autorreferencialidad: teatro autoconsciente, referencias al acto de enunciación o al proceso creativo y otros mecanismos metatextuales. Serían aquí todas las reflexiones de los personajes sobre la vida como teatro y sobre el teatro como arte de la representación.
- 4- Mundos posibles: Incluye las sub-realidades soñadas, evocadas y/o narradas por los personajes, establecidas desde planos meta-ficcionales, con la aparición o no de personajes teatralizados, fruto de ficcionalizaciones insertas en la intriga principal, sin necesidad de que sean

⁸ A partir de reformulaciones y agregados a la clasificación de Hornby (1986).

dramáticas. Entraría en categoría las versiones sobre la vida de Fauna, su historia, el mito. El nivel narrativo de evocación y recuerdo y también el de construcción ficcional.

5- Performatividad: la introducción de lo performático¹ dentro de la ficción dramática, que abarca lo ritual-ceremonial y otras teatralidades propias de la vida social jugadas por los personajes, incluyendo el conflicto vida-teatro, realidad-representación. Sería otro nivel más general de la teatralidad de la vida cotidiana de los personajes. Por ejemplo, la seducción amorosa entre los cuatro personajes y los conflictos en la re-presentación de los géneros y la sexualidad.

6- Mecanismos intertextuales: la cita, la alusión, la parodia y el pastiche, en tanto formas “abismadas” del discurso o autorreferenciales en el universo de la literatura y del teatro. Intertextualidad con Calderón, Shakespeare, Marlow, Rilke, Andersen, Quiroga y Arlt.

7- Mecanismos interartísticos: introducción de otros lenguajes artísticos como el cine, la plástica, la música como parte de la acción de las piezas, formando parte de su estructura profunda. Los lenguajes del cine y de la literatura están presentes en *Fauna*, no sólo a nivel de contenido sino por la fuerte impronta de lo narrativo del biodrama y de los otros relatos incluidos.

La reconstrucción de ausencia se vehiculiza desde la cuarta y la sexta tipología metateatral; es decir, en los *mundos posibles*: La evocación del personaje ausente, re- construcción artística de su historia, anhelo del mito. Y *mecanismos intertextuales*: evocación y repetición del teatro de Calderón, Shakespeare, Marlow y de Roberto Arlt.

En síntesis, el tema de *Fauna* es el intento de reconstrucción de ausencia a través del arte. Su conflicto radica precisamente en el deseo y la imposibilidad de apresar la cultura viviente en lucha contra la muerte. Relaciones cruzadas entre vida-muerte-arte-duelo-memoria. Este es un ejemplo más de cómo el teatro actual argentino presenta obras que toman el procedimiento metateatral como principio constructivo que propicia espacios memorialistas, de recuperación y duelo.

Finalmente, en este trabajo intenté responder a la pregunta sobre ¿cómo el teatro, desde épocas ancestrales y en todas las culturas ha logrado asir lo inasible, capturar y hacer perdurar la memoria de los muertos? Desde el *Hamlet* inglés hasta la porteña *Fauna*, la eficacia es sorprendente y constante el paradigma metateatral para lograrla. La necesidad de *reconstrucción de ausencia* se da con mayor frecuencia y potencia en sucesos teatrales que llamo *postcatástrofe* (catástrofe ya sea de índole natural, socio-política o familiar), es decir, teatros de posguerra, postdictaduras o de territorios devastados por acciones naturales o meteorológicas; y en ámbito

individual: asesinatos producto de violencia social y/o familiar, muertes por accidentes o enfermedades prematuras, abortos provocados o naturales, etc. En este amplio espectro pueden recordarse en los últimos años títulos de poéticas tan disímiles como *La señora Macbeth* (2004), de Griselda Gambaro y dirección de Pompeyo Audivert; *¿Estás ahí?* (2003), de Javier Daulte; *Mi vida después* (2009), de Lola Arias; *Casi Normales* (2012), con dirección en Buenos Aires de Luis Romero y música de Gaby Goldman; *Spam* (2013), de Rafael Spregelburd, entre muchísimas otras. Una explicación de la necesidad de esta relación ausencia - memoria se acerca al hecho de que, la falta del cuerpo y correspondientemente, el duelo defectuoso por esa falta, con sus heridas y el consecuente trauma, aún siguen generando secuelas en nuestro imaginario colectivo o individual, en nuestra historia social o personal. No obstante, también aparece este procedimiento en obras teatrales que presentan una trama de duelo *con cuerpo*, el caso de *La máquina idiota* (2013), de Ricardo Bartís o el que analizo aquí: *Fauna* (2013), de Romina Paula; los cuales, curiosamente presentan un mayor uso de lo metateatral.

A este punto de vista psico-socio-político, su sumó en este trabajo otra vertiente del concepto de reconstrucción de ausencia ligada a la *repetición* en teatro, que relacioné con un sentido muy amplio del fenómeno de intertextualidad. Desde esta mirada, vimos un teatro que repite inevitablemente el teatro realizado por los predecesores y que vinculé con lo que Harold Bloom (1977) denominó como “cocientes revisionistas” desde una lectura iluminada por el psicoanálisis y desde la perspectiva del sujeto creador.

Bibliografía

- Abel, Leonel, 1963, *Metatheatre. A new view of dramatic form*, New York: Hill and Wang.
- Bloom, Harold, 1977, *La angustia de las influencias*, Caracas: Monte Ávila.
- Carlson, M., 1985. “Theatrical Performance: Ilustration, Traslation, Fulfillement, or Supplement”, *Theatre Journal*, Baltimore, Mars, 5-11.
- , 2009. *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- Dällenbach, Lucien, 1977. *Le récit spéculaire*, Paris: Seuil.
- Diéguez, Ileana, 2007. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas*. Buenos Aires: Atuel.
- , 2013. *Cuerpos sin duelo*. Córdoba, Documenta / Escénica.
- Dubatti, Jorge, 2014. *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Hornby, Richard, 1986. *Drama, metadrama and perception*, Cranbury NY: Bucknell University Press.

Paula, Romina, 2013. *Tres obras. Fauna. El tiempo todo entero. Algo de ruido hace.* Buenos Aires: Entropía.

Schechner, Richard, 1977. "From ritual to theater and back", *Essays on Performance Theory*, USA.

-----, 2000. *Performance. Teoría y práctica interculturales*, Buenos Aires: Libros del Rojas.UBA.

Turner, V., 1982. *From ritual to theater: the human seriousness of play*, New York: Performing Arts Journal Publications.

-----, 1988. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura.* Madrid: Taurus.