

Sistematizar el caos: reglas cardinales comunes al teatro y al cine argentino contemporáneo



Carolina Soria

UBA - CONICET / soriacarolina@gmail.com

Fecha de recepción: 29/08/2015. Fecha de aceptación: 11/09/2015.

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo proponer un conjunto de regularidades para sistematizar una estética irregular que caracteriza al teatro argentino de los 90, específicamente el denominado teatro de la desintegración, el cual, postulamos, se traslada a partir del nuevo siglo a un determinado corpus fílmico que designamos cine de situación. Organizaremos el conjunto de preceptos en cuatro ejes: 1) particular concepción de la comunicación (desintegración de lenguaje y pérdida de la función referencial, autorreferencialidad), 2) fragmentación y narraciones episódicas, ausencia de la causalidad lógica, privilegio de la imagen y de la experiencia por sobre el relato, tramas inverosímiles, 3) desdoblamiento y disolución de los personajes, motivaciones opacas, 4) multiplicación de sentidos. El desarrollo de cada una de estas reglas nos permite observar que subyace en ellas una estructura que caracteriza a la era neobarroca en términos de Omar Calabrese (1989) y que se expresa a través de su cualidad formal, como la exploración de las dimensiones fractales, las conexiones improbables, la edificación de estructuras complejas y caóticas, la preocupación por los detalles y las técnicas repetitivas.

Palabras clave

teatro de la desintegración
fragmentación
neobarroco
cine de situación
análisis textual

Abstract

This article aims to propose a set of rules to systematize the irregular aesthetic that characterizes the Argentine theater of the nineties -specifically the one called "theater of desintegration"- . We propose that this aesthetic reaches in the new century a certain filmic corpus that we call situation cinema. We organize this set of rules in four areas: 1) particular conception of communication (disintegration of language and loss of referential function, auto-referential), 2) fragmentation and episodic stories, absence of logic causality, image and experience privilege over the story, unlikely plots, 3) splitting and dissolution of the characters, opaque motivations, 4) multiplication of meanings. The development of each of these rules allows us to observe that beneath them underlies a structure which characterizes the neo-baroque era in terms of Omar Calabrese (1989) and that this structure expresses itself through its formal quality, as in the exploration of the fractal dimensions and improbable connections, in the construction of complex and chaotic structures, or in the attention to detail and repetitive techniques.

Key words

theater of disintegration
fragmentation
neo-baroque
situation cinema
textual analysis

Ante una estética dominada por la dispersión, la fragmentación y la imprevisibilidad, asociada en algunos casos con la teoría del caos y sus dimensiones fractales, en este artículo nos ocuparemos de delinear una serie de regularidades que advertimos en una parte de la dramaturgia de los 90 (específicamente el teatro denominado de la desintegración) que proponemos como reglas cardinales. Las mismas constituyen un conjunto organizado de preceptos que se manifiestan a su vez en ciertas producciones del cine argentino contemporáneo, tales como: 1) particular concepción de la comunicación (desintegración de lenguaje y pérdida de la función referencial, autorreferencialidad), 2) fragmentación y narraciones episódicas, ausencia de la causalidad lógica, privilegio de la imagen y de la experiencia por sobre el relato, tramas inverosímiles, 3) desdoblamiento y disolución de los personajes, motivaciones opacas, 4) multiplicación de sentidos.

No es nuestra intención homogeneizar ambas formas culturales, sino, por el contrario, determinar sus especificidades desde una perspectiva que las aborda, asumiéndolas como piezas de una serie cultural en relación permanente, atravesadas por una estructura subyacente. Para ello nos detendremos, primero, en el examen y desarrollo de los diferentes aspectos o detalles que nos permitirán apreciar la totalidad del fenómeno que estudiamos a partir de la dilucidación de cada una de las reglas; y en segundo lugar, abordaremos el análisis del texto dramático *Geometría* (1999, Javier Daulte) con el objetivo de anclar dicho sistema de regularidades.

Reglas cardinales

1) La particular concepción de la comunicación que aparece en el corpus dramático se aleja de una forma de comunicación tradicional y realista en la que los diálogos son vehículos de información. Umberto Eco, en *La estructura ausente* (1999), aborda el mensaje estético partiendo de la subdivisión propuesta por Jakobson de las funciones del lenguaje: referencial, emotiva, imperativa, de contacto o fática, metalingüística y estética. En relación con esta última, el teórico italiano manifiesta que “el mensaje reviste una función estética cuando se estructura de una manera ambigua y se presenta como autorreflexivo, es decir, cuando pretende atraer la atención del destinatario sobre la propia forma, en primer lugar” (1999: 138). A través de esta cita queremos resaltar especialmente tanto el carácter ambiguo y autorreferencial del lenguaje del teatro de los 90, como también el énfasis en el proceso de construcción de la forma, más allá del contenido, presente en las dos prácticas culturales que interrogamos.

Tradicionalmente el proceso de comunicación en teatro se logra a través de un conjunto de signos articulados que constituyen el mensaje (Ubersfeld, 1989: 29). Signos que, según la definición saussureana, están compuestos por un significante (expresión) y un significado (contenido) que remite a un referente (imagen o concepto mental que nos evoca el signo lingüístico). Una de las características del signo, que nos interesa especialmente, es la arbitrariedad, que corresponde a la ausencia de una relación visible o un parecido entre significante y significado o entre significante y referente. En las formas culturales que constituyen nuestro ámbito de investigación, esta arbitrariedad lingüística trasciende el terreno del lenguaje y el campo cultural y es explorada en todas sus aristas y colocada en primer término.

El lenguaje (teatral) que está compuesto por un conjunto de códigos y convenciones que una cultura en un momento determinado acepta como válidos -por ejemplo, la negada *cuarta pared* de la estética realista- en determinados textos dramáticos constituye una convención completamente ignorada en tanto la apelación al público es sistemática, ya sea porque los personajes se dirigen a él (*Remanente de invierno* (1995) de Rafael Spregelburd, *El líquido táctil* (1997) de Daniel Veronese, *Geometría* (1999)

Javier Daulte) o porque hay una mostración del mecanismo teatral (una de las didascalias finales de *Remanente de invierno* advierte: "(...) se ve a la actriz que ha hecho de Silvita que junta sus cosas para irse del teatro" [2005:93]).

Con respecto a los diálogos, ante una estructura conversacional normalizada, de repente hay una interrupción (a través del silencio, la repetición, la repregunta, palabras inconexas o frases desarticuladas) que produce un desarreglo dentro de las convenciones tradicionales. Los discursos de los personajes suelen contener un referente real compuesto por índices de la realidad, que remiten a lugares u objetos del mundo conocidos por el espectador, como nombres de ciudades, nombres de calles o marcas comerciales de objetos (*Fractal. Una especulación científica* (2000) de Rafael Spregelburd, *La escala humana* (2001) de Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanián). Estos elementos empíricos sin embargo, se inscriben dentro de una trama inverosímil reforzada por la desestructuración del lenguaje y la realidad deja de ser el referente inmediato ocupando el intertexto artístico ese lugar. Este intertexto no es otro que el de la estética del absurdo, cuyas convenciones son retomadas por los dramaturgos de los noventa en la búsqueda de mostrar permanentemente el artificio y la arbitrariedad del lenguaje y sobre la que volveremos enseguida.

2) Esta segunda regla está directamente relacionada con la anterior y consiste en la construcción de tramas inverosímiles que se caracterizan por presentar un universo con otra lógica y coherencia y transgredir los preceptos aristotélicos. El texto dramático tradicional es portador de un proceso de comunicación, cuyo propósito es transmitir eficazmente un mensaje codificable por el lector; su construcción dramática persigue el objetivo de la claridad en la trayectoria dramática. Esto lo logra a partir de la representación de acontecimientos imaginarios, pero identificables en la realidad que se desarrollan de manera lineal, a partir de una introducción, un desarrollo y un desenlace. En la introducción tiene lugar la presentación de los personajes, los ambientes y el conflicto (elemento estructurante de la obra dramática). En el desarrollo, los protagonistas llevan a cabo la acción dramática con el objetivo de resolver la progresión del conflicto y, para ello, deben vencer la mayoría de los casos obstáculos que dificultan su accionar y dilatan la resolución. Y, por último, en el desenlace se disipa el conflicto y se restaura el orden inicial. Esta estructura equivale a la forma habitual de un texto dramático, acompañado por acotaciones escénicas (didascalias) que determinan su virtualidad teatral, es decir, la posibilidad de ser llevado a la escena. La ordenación de estas tres instancias obedece por otra parte al sistema de las tres unidades (de acción, de lugar y de tiempo) de la dramaturgia clásica, el cual, paradójicamente, muchas veces es posible reconocer tanto en nuestro corpus teatral como filmico. Sin embargo, si bien reconocemos estas tres unidades debido a que muchas de las historias están constituidas por una acción que transcurre en un solo lugar y en un periodo acotado de tiempo (además de las ya citadas *Geometría* y *El líquido táctil*, *Luego* (2008) de Carola Gliksberg, *Todos mienten* (2009) de Matías Piñeiro, *El turno nocturno* (2011) de Matías Rispau y *Vidrios* (2013) de Ignacio Bollini y Federico Luis Tachella), dicho sistema no está determinado por la continuidad y la causalidad que caracterizan la estructura aristotélica, sino que el orden de los acontecimientos se rige, una vez más, por la aleatoriedad y la arbitrariedad.

En este tipo de tramas, los acontecimientos y situaciones que amparan a los personajes atentan contra el sentido común. El desarrollo argumental resulta imprevisible en tanto se invierte el principio de causalidad (los efectos tanto de las acciones como de los diálogos producen un efecto contrario a lo esperado), como también el comportamiento y las reacciones de los personajes (que abordaremos en la siguiente regla) son imposibles de predecir. Anne Ubersfeld, al desarrollar los diferentes tipos de denegación, se refiere a aquella inscrita en el texto y señala que:

El lugar de la inverosimilitud es el lugar propio de la especificidad teatral. Con esto corresponde, en la representación, la movilidad de los signos, objetos que se desplazan de un funcionamiento a otro, comediantes que pasan de un papel a otro; cualquier atentado textual o escénico a la lógica corriente del «buen sentido» es teatralidad (1989: 39).

Es decir que aquello que constituye la teatralidad propiamente dicha proviene, precisamente, de infringir la coherencia y la eficacia del modo de representación realista instalado en nuestra tradición cultural.

Coincidimos con Martín Rodríguez al señalar que el teatro de la desintegración asoma en nuestro campo teatral “como la continuidad estético-ideológica del absurdo—poética de la cual incorporan lo abstracto del lenguaje escénico y la crisis del personaje como ente psicológico—” (2000: 463-464). Fue Martin Esslin (1966) quien introdujo la noción de Teatro del Absurdo y describió sus procedimientos, especialmente a través del estudio de la obra de Samuel Beckett, intertexto que atraviesa de manera directa e indirecta nuestro corpus de estudio¹. Esslin argumenta que las obras de Beckett carecen de trama, no poseen un desarrollo lineal, nos ofrecen “la intuición del autor sobre la condición humana” a través de un método polifónico y “se presentan al público por medio de una estructura de proposiciones e imágenes que se compenetran unas con otras, y que han de ser aprehendidas en su totalidad” (1966: 33). De esta descripción se vislumbran algunas de las características de los fractales—por ejemplo, la de autosimilitud—provenientes de la teoría del caos que domina las textualidades que analizamos. Para determinar la estructura básica de la poética de Beckett, al analizar *Esperando a Godot*, Esslin señala que la obra explora una situación estática en la que los personajes no hacen más que esperar a Godot. En cada acto, Vladimir y Estragón intentan suicidarse sin lograrlo por diferentes motivos, vacilaciones que “sirven para recalcar la esencial similitud de la situación, «plus ça change, plus c'est la même chose»” (1966: 34). Esta frase denomina la autosemejanza del sistema caótico y es expresada verbalmente por el personaje de Maricarmen en *Fractal. Una especulación científica*: “Cuando más cambian las cosas, más se parecen” (2001: 48). Es por ello que resaltamos la dimensión intertextual de nuestro corpus, el cual revisita tanto el arte del pasado como los preceptos de las ciencias y configura de esa forma una escritura fragmentaria. En ella, el fragmento se convierte en un material “desarqueologizado: conserva la forma fractal debida a la ocasión, pero no se reconduce a su hipotético entero, sino que se mantiene en su forma ya autónoma” (Calabrese, 1989: 102).

1. Por ejemplo, Alejo Muguillansky explicita el intertexto beckettiano en su film *Castro*, especialmente con la primera novela *Murphy* (1938) del dramaturgo y novelista irlandés.

3) Respecto de la regla referida a la disolución y desdoblamiento de los personajes, Lajos Egri (2009) argumenta que el personaje es la materia prima fundamental con la que el dramaturgo trabaja y postula la necesidad de su “vivisección” para reconocer aquellos elementos que conforman su “humanidad” (65). Ahora bien, tal disección del personaje que plantea el autor de *El arte de la escritura dramática* da por sentado la equiparación del personaje con el ser humano. Al igual que para la comprensión de las personas, Egri propone estudiar el personaje a través de las tres dimensiones humanas: fisiológica, sociológica y psicológica. Según él, desde el punto de vista de la escritura, “si comprendemos que estas tres dimensiones pueden proporcionar los motivos para cada fase de la conducta humana, nos resultará más sencillo escribir acerca de cualquier personaje y rastrear su motivación hasta la fuente que la produce” (67). El obstáculo que nos plantean los personajes que habitan las obras que examinamos es que adolecen de estas tres dimensiones y resulta imposible, a partir de las marcas autorales traducidas en las didascalias o del propio discurso de los personajes, poder reconstruir su personalidad y abordarlos como *seres humanos* y, por consiguiente, poder reconocer sus motivaciones y prever sus reacciones.

Federico Irazábal realiza una comparación acerca de la configuración de los personajes en el teatro clásico occidental y en la dramaturgia actual y los rasgos que plantea son acertados, tanto para referirnos a los personajes del teatro de la desintegración, como a los personajes cinematográficos de nuestro corpus. El investigador observa que, a diferencia de nuestro pasado teatral, los personajes ya no poseen una prehistoria y una psicología que permita comprender su devenir en la trama. Según él, “el autor niega el ofrecimiento de marcas contextuales que permitan ubicar la acción desde determinado lugar de justificación y comprensión. En este sentido, son personajes llanos que viven el tiempo presente a la manera de un instante” (2003: 4). Irazábal también describe al personaje contemporáneo como “desgajado”, en tanto que no hay marcas que indiquen oficio, situación económica o social, y los vínculos familiares no cumplen su función asignada dentro de la sociedad; “titubeante”, en tanto que la relación que el personaje establece con el lenguaje ha perdido sus funciones principales, como la función referencial o expresiva, y el monólogo ocupa el lugar privilegiado dentro de los diálogos; e “insignificante”, en tanto que el personaje ya no es el centro de la puesta en escena y el único productor de sentido, sino que ahora convive con otros signos de igual importancia.

Para sintetizar brevemente las características del personaje, este se encuentra en consonancia con el entramado textual dramático y filmico que le da vida, motivo por el cual también se presenta fragmentado y disociado; su comportamiento es imprevisible e incomprensible y su devenir en la trama, al igual que ella misma, está regido por lo fortuito.

4) La multiplicación de sentidos que planteamos como regla que se desprende del corpus teatral guarda una estrecha relación con la ambigüedad del mensaje estético y su carácter autorreflexivo y posibilita la amplificación de la mirada que señalaba ayer Bartís en el Congreso. De esta manera, creemos pertinente pensar que nuestro corpus tanto teatral como filmico puede alinearse con el concepto de obra abierta de Eco, en tanto el sentido no está determinado a priori por el autor, sino que es elaborado mediante la interpretación creativa del receptor mediante una participación activa. Así, como señalara Perla Zayas de Lima, que antes de los 90 el teatro conformaba un “conjunto de signos autorreferenciales en una exhibición que excluía todo proceso de significación” (2000: 116), en esta nueva dramaturgia encontramos, de manera inversa, un mismo conjunto de signos que plantean múltiples sentidos. Como sostiene Spregelburd en el Apéndice de *Fractal. Una especulación científica*, “Cada obra de arte inventa su lenguaje y propone sus significados, pero fundamentalmente señala a sus sentidos” (2001: 116).

En esta amplificación de la mirada que promueven los textos podemos vislumbrar también una dimensión fractal, ya que el nivel interpretativo reside en la búsqueda del sentido a partir de los detalles, los cuales al entrar en relación unos con otros, pueden ofrecer una comprensión o interpretación general de la obra. Nos interesa retomar al respecto lo que Lola Proaño Gómez expresa al referirse a las obras más crípticas del teatro latinoamericano. Según la investigadora, para lograr

una lectura más o menos comprensible, tenemos que dejar de lado la totalidad del significado y poner atención a los detalles. Estos, a su vez, al final nos darán alguna visión que, si bien no es totalizadora, al menos hacen posible entender un cierto sentido que está por debajo de la escena, permitiéndonos establecer alguna conexión entre el contenido manifiesto de la escena o el rompecabezas y su posible significado (2007: 30).

Antes de detenernos en el análisis textual de *Geometría* quisiéramos inscribir a este conjunto de reglas que pretendemos delinear para sistematizar ciertas estéticas

culturales e irregulares con procesos de comunicación anómalos dentro de lo que Omar Calabrese (1989) postula como era neobarroca. Este concepto nos resulta fundamental en tanto define el gusto de la época contemporánea e impregna muchos fenómenos culturales en todos los campos del saber, haciéndolos familiares entre sí al tiempo que los diferencia de formas culturales pasadas. La estructura subyacente que mencionamos al comienzo de las textualidades que analizamos, tanto dramáticas como fílmicas, están atravesadas por aquello que caracteriza a la era neobarroca y lo expresan en su cualidad formal, como la exploración de las dimensiones fractales, las conexiones improbables, la edificación de estructuras complejas y caóticas, la preocupación por los detalles y las técnicas repetitivas.

Geometría

En el estudio preliminar a la edición de la obra de Javier Daulte, Osvaldo Pellettieri destaca aspectos peculiares de su poética que la distinguen del resto de las textualidades aunadas bajo la noción de teatro de la desintegración. Según el investigador, Daulte incorpora en *Geometría* los planteos filosóficos-matemáticos de Alan Badiou, “quien toma el lenguaje universal y acultural de las matemáticas ya que, para él, gracias a esa forma de pensamiento no representativo y desobjetivante, el hombre puede sustraerse a la finitud de las interpretaciones históricas” (2009: 35). Distinguiamos, entonces, la fusión de una forma del arte con otros campos del pensamiento como la matemática, la cual conforma una heterogeneidad que trasluce el espíritu neobarroco de nuestro tiempo.

Geometría está dividida en diecisiete actos. En cada uno de ellos se presentan, o bien las relaciones entre los personajes y su dinámica, o bien uno de ellos realiza una intervención a la manera de un aparte teatral, interrumpiendo la narración y ofreciendo una declaración al público sobre su situación en el interior de la trama. De esa manera, y en la sucesión de los actos, cada personaje se configura progresivamente tanto desde los diálogos propios como desde lo que verbalizan los demás personajes. A nivel textual, la obra transcurre en el lobby de un hotel de alguna extraña e indeterminada región de Europa, en donde se está llevando a cabo una convención de matemáticas. En la primera escena, Judith le narra a But, el botones del hotel, un antiguo romance que transcurrió veinte años atrás con un tal Frank, del cual se embarazó de su hija Franca. Tras ser abandonada, se casó con un matemático que concurre a los congresos transportado en ambulancia, porque está en estado catatónico desde hace dieciséis años. La relación entre madre e hija se exhibe como disfuncional en el devenir de la pieza: ambas están inmersas en el odio, los desplantes y las dudas. Hay una inversión en los sentimientos tradicionales del amor maternal incondicional y, en su lugar, prevalece el desprecio. El vínculo, a su vez, está teñido por una atmósfera grotesca en la que Franca es vista por su madre como una mezcla entre lo animal y lo humano: “Es una perra con nombre de diosa que arrastro detrás de mí como un castigo por haberme enamorado de Frank hace veinte años” (2009: 187); asimismo, se refiere a ella como un engendro y una adicta. El desamor de Judith hacia su hija se manifiesta en las mismas proporciones hacia su marido: “Nunca lo amé, pero siento un respeto formidable por su forma de morir” (188). De este modo, y a través de su discurso, Judith se presenta abiertamente insensible hacia los vínculos familiares, los cuales se desenvuelven de manera cada vez más enfermiza y perversa. Por ejemplo, en la segunda escena, en un extraño diálogo con Franca, Judith le expresa claramente su odio, confesándole aborrecer sus preguntas y detestarla por encima de todas las cosas. Llega a decirle “Jamás entretendría un pensamiento mío en vos” (188) y “un nieto es lo único mío que podría quererte” (189). Franca, por su parte, le advierte que tarde o temprano se suicidará, hecho que no despierta el menor interés en su madre. En la cuarta escena, But efectúa un monólogo que, suponemos, se dirige al espectador, aunque no hay ninguna didascalia que lo testifique. Allí, termina de instaurar la

irracionalidad y excentricidad de las situaciones: “(...) hay algo exacto y ridículo en todas las actitudes. Mi comportamiento también lo tiene. Y mi conducta responde inexorablemente a la solicitud lógica de axiomas que no entiendo” (191). But tiene veinte años al igual que Franca y, como ya dijimos, es el botones del hotel. Trabaja allí desde los doce años e intercambia favores sexuales por propinas de los huéspedes, que le permiten ahorrar fondos para una causa rebelde. En la escena sexta tiene lugar la intervención de Franca, en la que narra haberse internado en el bosque con But y haber participado del combate. También confiesa que But ignora que, a partir de ese momento, lleva una doble vida: “Él, para quien aquí soy Franca, no supondrá que en la espesura soy otra que responde al nombre legendario. Norma sabe cuándo y por qué morir” (193). Es decir que el deseo y la amenaza de suicidio de Franca encontrará su concreción en su desdoblamiento en Norma, nueva líder del grupo rebelde, quien muere en una inmensa hoguera.

El cuarto y último personaje es Denis, huésped del hotel y asistente de la convención en calidad de aficionado. Su valija quedó demorada en el aeropuerto mientras intentan desactivar, en vano, la bomba que llevaba dentro, porque según él, le “pagan por salvar el mundo de algo que nadie comprende” (195). Durante su estadía, Denis coquetea con Judith y reconoce al amor como la variable imprevista que opera como un nuevo principio (aquí subyace el concepto del amor en los términos planteados por Badiou). But efectúa la “deducción matemática” (197) de que Denis es el responsable del atentado, porque es el único que no participa del congreso, además de saber que la valija de explosivos era suya. Sin embargo, Denis no pierde la calma, porque su estrategia es hacer aparecer los hechos de un modo ridículo para que la investigación se desorienta y se abandone el caso: una vez más, la apelación al ridículo por parte de los mismos personajes, ya sea para mostrar su incompreensión de los hechos como But, ya sea como coartada para Denis. Para coronar la irracionalidad de las situaciones, Denis hipnotiza a But para que asesine a Franca, quien muere bajo el nombre de Norma, ardiendo “como un chubasco en el infierno” (203).

Todos los personajes tienen una doble identidad o esconden algo a los demás: Judith usa pelucas, le entretienen el nombre de ciertos acertijos, la soberbia de lo que llaman categorías superiores y el número increíble de palabras esdrújulas (192), admite inclinarse por la crueldad, pero cuida de su marido, aunque reconoce que quizás “celebreemos el velorio después de todo” (200); en el bosque cercano al hotel, se desata una contienda en la que se negocia la frontera y Franca participa en ella, bajo el nombre de Norma; But se convierte en amigo y confidente de Franca, pero es hipnotizado por Denis para asesinarla; y Denis se aloja en el hotel como un huésped más, pero es un asesino encubierto llevando a cabo una misión. En definitiva, todos son aquello que muestran a los demás y aquello que ocultan, como los pliegues en un mismo plano que funcionan en el plano topológico de Franca.

Además de las relaciones interpersonales conflictivas, los diálogos que mantienen los personajes se sitúan en el plano de la irracionalidad. En el episodio cinco, Judith y Denis conversan y éste último le dice “Delicioso lunar”, a lo que Judith responde “Un tumor. Como todo lo que llama la atención. Una bomba en el quinto piso hizo fracasar la ponencia de hoy. Se la reemplazará con un minuto de silencio” (192).

En relación con el entramado textual de la obra, But elabora un “modelo de catástrofe elemental” (194) sin saber exactamente su función, si bien Franca le explica que puede servir para probar la imprevisible. La topología, como una herramienta científica de las matemáticas, moldea el universo absurdo de *Geometría* y el objeto topológico ideado por But funciona, como detalle textual, en diferentes escalas que equiparan el funcionamiento de la obra misma como totalidad: caótica, imprevisible y compleja. La incoherencia que predomina en los diálogos y las situaciones que transitan los

personajes está en consonancia con lo insólito que emerge progresivamente en el marco de un congreso en el que estallan bombas que interrumpen ponencias de títulos estrafalarios como “Asintotas interrumpidas: el horizonte como límite del concepto de límite” (199) o “El valor transfinito de los números imaginarios y el cuboide bajo la perspectiva de la voluntad cíclica” (204).

Del universo insólito que conforma la obra de Daulte se desprende uno de sus principios constructivos: la aleatoriedad, una propiedad de las dimensiones fractales que definen a los sistemas caóticos. Los episodios no se articulan de un modo casual y previsible, sino que cada uno de ellos, a la manera de un fractal, retoma algún detalle o situación de los anteriores: ropa interior que desaparece, una máquina topológica, teorías matemáticas, una causa rebelde, una valija con explosivos y una bomba que explota. Elementos que podemos reconocer en relación intertextual con el género policial además de encontrar, según Pellettieri:

una serie de elementos melodramáticos, en especial la coincidencia abusiva, asimilados a un orden ‘lógico’, a una concepción geométrica de la realidad –y del teatro– por medio de la cual todos los hechos tienden a converger de manera lúdica en un punto impreciso en el cual lo real se pone en crisis (...) (en Daulte, 2009: 37).

La geometría como rama de las matemáticas, cuyo fin es el estudio de la figuras en el espacio, en la obra de Daulte diseña personajes suspendidos en una comarca irrepresentable escénicamente, cuyo nombre y lenguaje los personajes desconocen. Las didascalias sólo indican al comienzo que la acción se sitúa en el lobby de un hotel y, luego, no brindan ningún tipo de información que permita al espectador configurar mentalmente las coordenadas temporales, como así tampoco las características de los elementos escénicos. Sólo sabemos por los diálogos de los personajes que la ciudad en la que se ubica la acción sufrió un ataque y ya no se editan periódicos, porque la redacción quedó en ruinas y se convirtió en una atracción turística.

El espíritu de época de la era neobarroca impregna muchos fenómenos culturales de todos los campos del saber relacionándolos de manera tal que es posible asociar las formas artísticas y la ciencia; el parlamento final de But se aproxima a dicho carácter cultural:

(...) Es probable que en un futuro no muy lejano, y con ayuda de un buen fondo financiero, puedan tipificarse variaciones en un plano topológico que imite los infinitos contornos de un cuerpo humano. Entonces la humanidad sabrá sin vacilación a quién amar. La ciencia es joven (206).

A modo de conclusión, queremos postular la posibilidad de pensar estos elementos que caracterizan determinadas textualidades del teatro de los 90 en un cuerpo textual fílmico que denominamos cine de situación, en relación con la noción de *teatro de situación* propuesta por Spregelburd (2005): “forma de escribir (o de leer) teatro que no privilegia la manera discursiva en la que la literatura o las fábulas dramáticas transmiten contenidos, sino como una experiencia en la que una situación, un juego simple de convenciones que dura un tiempo, construye sentidos que entran en colisión con el sentido común de una comunidad que los ve” (2005: 282). Con tal concepto, nos referimos, en primera instancia, a un conjunto de films en el que se privilegia una construcción discursiva centrada en la composición de los elementos profílmicos. En una segunda instancia, sugerimos el énfasis en la puesta en escena a partir de elementos expresivos tales como el plano secuencia, la profundidad de campo y la inmovilidad de la cámara, cuya articulación no obedece tanto a las leyes de una lógica narrativa, sino simplemente a la de una sucesión de situaciones, destinadas a la mostración del ocurrir temporal y afectivo de un grupo de personajes.

Bibliografía

- » Calabrese, O. (1989). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- » Daulte, J. (2009). *Teatro I: Criminal, Martha Stutz, Casino, Faros de color, Geometría*. Buenos Aires: Corregidor.
- » Eco, U. (1999). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen
- » Egri, L. (2009). *El arte de la escritura dramática. Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*. México: UNAM.
- » Esslin, M. (1966). *El teatro del absurdo*. Barcelona, Editorial Seix Barral.
- » Irazábal, F. (2003). “El personaje. Ese eterno desconocido”. *Revista Picadero*, Año III, nº 9; p. 3-6.
- » Pellettieri, O. (2009), “La producción dramática de Javier Daulte y el sistema teatral porteño (1989-2000)”, prólogo a Daulte, J. *Teatro I: Criminal, Martha Stutz, Casino, Faros de color, Geometría*. Buenos Aires: Corregidor.
- » Proaño- Gómez, L. (2007). *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. California: Gestos.
- » Rodríguez, M. (2000). “Los dramaturgos emergentes. El teatro de la desintegración (1983-1998)”. En Pellettieri, Osvaldo *Historia del Teatro en Buenos Aires*. Vol. V. (pp. 463-475). Buenos Aires: Galerna.
- » Spregelburd, R. (2001). *Fractal. Una especulación científica*. Buenos Aires: Libros del Rojas, UBA.
- » Spregelburd, R. (2005). *Remanente de invierno. Canciones alegres de niños de la patria. Cuadro de asfixia. Raspando la cruz. Satánica. Un momento argentino*. Buenos Aires: Losada.
- » Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- » Zayas de Lima, P. (2000). “Mitos, utopías y decepciones en el teatro argentino de fin de siglo”. En Pellettieri, Osvaldo (Ed.) *Indagaciones sobre el fin de siglo*. (pp. 115-120). Buenos Aires: Galerna.