

LITERATURAS COMPARTIDAS

▣ Teresa Basile y Enrique Foffani (coordinadores)



LITERATURAS COMPARTIDAS

Teresa Basile y Enrique Foffani
coordinadores

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

2014

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Colectivo crítico. Colección digital del Centro de Teoría y Crítica Literarias. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. (UNLP CONICET)

Directora de la colección: Miriam Chiani.

Diseño: D.C.V. Federico Banzato

Arte de tapa: D.G. Leandra Larrosa

Corrección: Samanta Rodríguez

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina

©2014 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-1139-1

Serie Colectivo Crítico, 1



Licencia Creative Commons 2.5 a menos que se indique lo contrario

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decano

Dr. Aníbal Viguera

Vicedecano

Dr. Mauricio Chama

Secretaria de Asuntos Académicos

Prof. Ana Julia Ramírez

Secretario de Posgrado

Dr. Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Dra. Susana Ortale

Secretario de Extensión Universitaria

Mg. Jerónimo Pinedo

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
(UNLP-CONICET)

Directora

Dra. Gloria Chicote

Vicedirector

Dr. Antonio Camou

Directora del Centro de Teoría y Crítica Literarias

Dra. Miriam Chiani

Índice

Literaturas compartidas <i>Teresa Basile y Enrique Foffani</i>	7
¿Por qué hay literatura y no más bien nada? <i>Néstor García Canclini</i>	11
Sublimes tributos: la teoría y la crítica <i>Fabrizio Forastelli</i>	26
La dimensión poética de la subjetividad: un problema filosófico del siglo XX <i>Dardo Scavino</i>	42
Musigramas: el alcance y el valor de las inscripciones musicales en la poética de Marcelo Cohen <i>Miriam Chiani</i>	59
Julio Herrera y Reissig: modernismo, folclore y fronteras payadorescas <i>Hebert Benítez Pezzolano</i>	83
Adolfo Bioy Casares. Ciudades y experiencia: fotografía, literatura y cine <i>Adriana Mancini</i>	101
Películas de papel: cine y literatura en dos textos latinoamericanos de la década del veinte <i>Miriam V. Gárate</i>	108

El ensayo teatral: reflexión y autorreflexión sobre la práctica escénica <i>Beatriz Trastoy</i>	<u>128</u>
Con la espada, con la pluma y la palabra <i>Apátrida, doscientos años y unos meses</i> , de Rafael Spregelburd <i>Luz Rodríguez Carranza</i>	<u>137</u>
Transpacífico: continentes invisibles y archipiélagos de la visibilidad en las literaturas entre Asia y América <i>Ottmar Ette</i>	<u>149</u>
Cv. coordinadores	<u>179</u>
Cv. autores	<u>180</u>

Literaturas compartidas

Teresa Basile
Enrique Foffani

En este volumen reunimos una serie de trabajos enfocados en el eje de las “literaturas compartidas”, es decir, en la propuesta central de la convocatoria del *VIII Congreso Orbis Tertius* que se llevó a cabo en la ciudad de La Plata desde el 7 al 9 de mayo de 2012¹. *Literaturas compartidas* supone indagar en los modos de pensar la literatura en su situación de “presente”, las formas en que la literatura entra en relación con la historicidad del ahora, con esa dimensión de lo inédito que surge imprevisible, pero sin dejar de mostrar las líneas de continuidad que toda Tradición traza desde el pasado. Con *literaturas compartidas* hemos intentado nominar y describir las condiciones, de que se valen las literaturas, para poner y ponerse en relación.

Desde esta problemática, una de las más relevantes de la crítica actual y de su objeto-literatura, podemos por tanto interpelar sobre el estado actual de la literatura, sobre sus efectivas condiciones de existencia, sobre esa dimensión proteiforme, irruptora, que no se resiste a ser tan sólo la sombra del pasado, aun cuando, como lo sabemos, la repetición no deje de ser creativa y varíe, según pretendía Marx, a veces como tragedia y otras como comedia. Ni tampoco creemos, como reza una *doxa* archicitada, que las literaturas del presente estén condenadas a ser remedos, reiteraciones más o menos burdas, versiones que disimulan su calco, quitándoles sus excrecencias, su dimensión

¹ El *VIII Congreso Orbis Tertius* (del 7 al 9 de mayo de 2012) fue organizado por el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS)/ Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) de la Universidad Nacional de La Plata.

incalculada, el destello de no tener un parecido evidente. Sabemos que ellas no pueden cortar el hilo de la tradición pero hay algo inasimilable, un comportamiento díscolo, una discontinuidad, una puesta en acto de los nuevos instructivos que jalonan el juego creador y crítico de los diversos abordajes analíticos e interpretativos.

De eso se trata: de cómo abordar la literatura del presente o, a la inversa, el presente de la literatura, su puesta al día, su urgencia, su fugacidad del instante, su *ahoridad*, esa noción de Walter Benjamin rasgada del documento de la cultura y con la cual se empecinaba en abrir una puerta hacia un futuro de redención desde el cual interpretar más comprensivamente el mundo.

Literaturas compartidas no significa la mera salida de la literatura en busca de los otros saberes y discursos sino más bien el acto de indagar cómo la literatura se pone en relación y describir ese vínculo que es también la manera de entender la conjunción y (lo que señala la figura retórica de la endíadís): la literatura y el cine, la literatura y el teatro, la literatura y la filosofía, la literatura y la música, la literatura y la plástica, etc. Este ponerse en relación es una modalidad que registramos ya, sin ir más lejos, en la literatura de nuestra tradición griega y latina o en la Edad Media; pero nuestra mirada está puesta ahora en discernir su particularidad de las últimas décadas. Lo sabemos: la conjunción y organizó los debates críticos en los 60 y en los 70: en esas décadas la crítica se conectaba con aquellos saberes que garantizaban el método y trazaban un recorrido epistemológico fiable: literatura y marxismo, literatura y lingüística, literatura y psicoanálisis, literatura y sociología, literatura y estructuralismo. Carlos Altamirano describió este impulso de época bajo la figura de “ciencia piloto”, pues, mirado desde hoy, tenemos el registro de los modos de leer la literatura, esto es, el archivo crítico de la literatura, la matriz teórica que la sustenta. Sin embargo, no se trata de esto cuando hablamos de *literaturas compartidas*.

No queremos dejar de recordar, en esta ocasión, a un crítico como Ángel Rama que estuvo dispuesto a sumergirse en el estudio de la antropología y el quechua, una figura paradigmática en América Latina de la incursión crítica en otros saberes, todo lo cual habrá significado, sin lugar a dudas, para el uruguayo, un reto, un desafío como los tantos que debe enfrentar el crítico de nuestra contemporaneidad. De todos modos, estamos persuadidos de que en el paisaje actual de nuestras literaturas, ese desafío implica otra dirección:

leer al lado de, codo a codo con los otros saberes y las otras artes, en el sentido en que hay un lugar compartido con todos ellos. No es, entonces, entender las relaciones entre literatura y crítica bajo la figura de la “ciencia piloto”; no se trata de guarecerse en la tranquilidad de que hay un saber-fundamento al alcance de la mano ni tampoco de volver a la crítica-bricolage, ni a la teoría discursiva de la impregnación ni a captar aquellos conceptos que flotan en el aire de una época. Esta territorialidad compartida es uno de los signos más elocuentes de lo que quisiéramos indagar.

Pensamos que el uso de la conjunción, en el presente, es por lo menos reveladora, puesto que plantea una acción (una intervención) copartícipe, donde ningún saber se impone sobre el otro, en todo caso habría algo así como un condominio de la verdad para una experiencia de la literatura lanzada a la posibilidad compartible de los restos, de las fronteras, de las zonas liminares, de las fisuras del discurso, de la negatividad de la literatura. *Literaturas compartidas*: partidas y repartidas en múltiples relaciones abiertas y por ello mismo preñadas de inminencias y posibilidades. *Literaturas compartidas*: más literaturas de partidas que de llegadas. Leemos en verdad una inversión a partir de la conjunción y: no tanto literatura y cultura sino a la inversa: cultura y literatura, que (nos) permite plantear no una crítica cultural de la literatura sino *una crítica literaria de la cultura*: ¿acaso de este último modo no es más factible leer pero también escuchar lo que le pasa a la literatura en relación con la crítica y la cultura?

Otra perspectiva que ofició como eje temático del *Congreso Orbis Tertius*, otra vía en la que opera la voluntad de conjunción, otra dimensión de las *literaturas compartidas* se encuentra en las actuales propuestas teóricas y críticas que rediseñan los ya caducos anaqueles de las literaturas nacionales ante los sacudones y desacomodos que la actual ola de la globalización –la cuarta según varios– propina en la antigua congruencia entre un territorio, una lengua y una cultura que sostenía el imaginario nacional, y en cuyo movimiento huracanado y centrífugo se licúan las viejas categorías espaciales, territoriales y culturales.

Desde este foco se indagan las culturas híbridas (Néstor García Canclini), las nuevas identidades en tránsito, sus memorias migrantes (Abril Trigo) y sus raíces portátiles (Julio Ramos); se exploran las territorialidades de la frontera con sus bordes y sus *borderland* (Gloria Anzaldúa) así como las lite-

raturas transatlánticas (Julio Ortega); se examinan las posibilidades de apertura inscriptas en las poéticas de la relación y de lo diverso (Édouard Glissant); se inquieren los multilingüismos y las nuevas lenguas mixturadas como las de las literaturas chicanas y niuyorriqueñas. Configuran perspectivas teóricas ancladas en imágenes más atentas a las aguas o al aire que a la tierra, más oceánicas que continentales, que prefieren el archipiélago a la isla; los viajes, las diásporas, las errancias y las fugas a la raíz y al árbol; la relación y la apertura al “otro” en lugar de lo atávico o nativo; la contaminación a la pureza; el movimiento a la *stasis* (Žižek). Constituyen un desafío ineludible para volver a interrogar la arquitectura, siempre precaria y conjetural, de la “literatura latinoamericana”.

El ensayo teatral: reflexión y autorreflexión sobre la práctica escénica

Beatriz Trastoy

Las modalidades escénicas contemporáneas, que –siguiendo a Lehmann (1999/2002)– podemos denominar *posdramáticas*, ponen en crisis la noción aristotélica de representación como instancia fundacional del teatro, en tanto cuestiona su capacidad de crear mundos e imágenes donde lo central sea la observación de los comportamientos humanos en situación de conflicto, remitiendo a otra cosa diferente de sí. El teatro posdramático ya no busca ser espejo escénico, duplicación de experiencias existenciales, cuya atribuida validez universal asegurarían los procesos de identificación emocional del espectador. A diferencia del modelo *dramático*, se centra en la noción de *presentación*, esto es, acentúa el aspecto productivo y privilegia el cuerpo del artista quien, devenido sujeto y objeto de arte y de conocimiento, desarrolla su trabajo en espacio y en tiempo reales.

El teatro posdramático ha experimentado durante las últimas décadas con las interferencias entre distintas modalidades discursivas, produciendo textos que reescriben los clásicos desde múltiples puntos de vista; fábulas ambiguas cuyo borramiento se opera en la fragmentación, en la disolución de la noción tradicional de personaje; discursos dramáticos basados en palabras sin origen ni dirección en los cuales la alternancia de diálogos y monólogos depende más de los ritmos fónicos, de los implícitos, de las instancias extrateatrales que de los campos semánticos que eventualmente despliegan. La sucesión de discursos deja resquicios que delimitan las piezas de un *puzzle* que el espectador armará según su propia e ineludible historia personal, como propuesta

de nuevos pactos de lectura que ponen en crisis ciertas categorías estéticas y ontológicas fundacionales de nuestra cultura. En la mayoría de los textos y de las puestas en escena contemporáneos, la convergencia de prácticas narrativas y teatrales parece centrarse en la ahora evanescente figura del actor o, al menos, en la de aquél a quien el público tiende a reconocer como tal. Las modalidades que la relación actor/personaje/narrador pueden asumir en el campo teatral posdramático oscilan entre el personaje que deviene narrador o el actor-narrador que representa a uno o varios personajes, quienes narran y se narran a sí mismos, atravesados por otros muchos personajes de características difusas, cercanos tal vez a las alegorías o a los arquetipos, hasta volverse, así, plurales e inexistentes. La narración que no desaparece del todo implica ahora la reconsideración del orden temporal y espacial; la manipulación retrospectiva y prospectiva por medio de índices anafóricos y catafóricos que favorecen la economía y la cohesión semántica; las suspensiones y las elipsis; la ruptura de las unidades de tiempo, espacio y acción; la fragmentación de la historia que, paradójicamente, adquiere unidad por su propia presencia escénica; el dislocamiento de la relación deíctica habitual entre yo/ tú, aquí/ ahora. En algunos casos, la presencia escénica del actor/narrador que glosa, explica, parafrasea, dirige a los otros personajes, implica una oposición a las formas más tradicionales del realismo elaborado estéticamente a partir de la noción de *cuarta pared* ya que, por un lado, plantea una serie de ambigüedades en torno del origen del discurso (¿quién habla?, ¿el personaje, el autor, un *otro* que busca imponer su propia focalización de lo enunciado?) y, por otro, quiebra la ilusión dramática al presentarla como autónoma, como ofrecida sin la mediación autoral.

Esta marcada tendencia autorreflexiva propia de la escena posdramática, que se plasma en procedimientos concernientes a las diferentes instancias de la producción, de la circulación y de los mecanismos receptivos, flexibiliza –o directamente diluye– los límites entre los géneros, al tiempo que relativiza los criterios que permiten diferenciar las nociones de veracidad y verosimilitud, de ficción escénica y realidad. Semejante juego en torno de lo indecible impone la necesidad de actualizar la reflexión sobre cuestiones de índole semántica que la teoría teatral del siglo XX, fuertemente atravesada por lineamientos formalistas, tendió a relegar durante décadas. Más que nunca, entonces, debemos preguntarnos de qué habla exactamente la escena posdramática.

“El teatro sólo puede hablar de teatro” responde una y otra vez el dramaturgo argentino Javier Daulte. Pese a su tono provocativo no exento de ironía, la frase resulta innegable, aunque exige una ampliación: por cierto, no sólo el teatro, sino *toda* obra de arte habla siempre de sí y también de otra cosa. Más puntualmente –y ésta es nuestra hipótesis– el teatro posdramático habla de sí y además de otra cosa, precisamente *por* hablar de teatro. Para intentar demostrarla, me detendré en dos espectáculos o, quizás, dos caras de un único espectáculo del grupo Krapp: *Adonde van los muertos (Lado B)* (2010) y su precuela, *Adonde van los muertos (Lado A)*, estrenada al año siguiente, actualmente en cartelera, espectáculos que, según nuestra lectura, se vinculan al *ensayo* en su doble vertiente –práctica ensayística en sí y ensayo teatral–, modalidad escritural que considero particularmente adecuada para articular autorreflexión y reflexión en el sentido antes planteado.

Adonde van los muertos (Lado B) (2010) comienza con la proyección de un extenso video en el que varias personas de diferentes edades, recortándose en tamaño natural sobre un inquietante fondo blanquísimo e inerte, comentan sus fantasías y sus temores en torno de la idea de la muerte, de su propia muerte y de la de quienes los rodean. Los entrevistados parecen responder a una serie de preguntas implícitas (“¿Es cierto que lo primero que se olvida de alguien que muere es el sonido de su voz? ¿A quién vería por última vez? ¿Es la muerte parte de un plan? Dormir ¿es parecido a morir?”, etc.), preguntas que atraviesan la totalidad del espectáculo y organizan su sentido último. El video sirve, así, como punto de partida para una suerte de *ensayo* teatral, de preparación, de reflexión escénica acerca de una futura obra (la que, en efecto, se estrenó al año siguiente con el título de *Adonde van los muertos (Lado A)*).

Por medio de diferentes lenguajes, los intérpretes y sus colaboradores técnicos –iluminadores y sonidistas, a quienes también se ve accionar en escena– pretenden representar lo irrepresentable, intentan reflexionar teatralmente sobre la muerte para hablar de otra obra (el futuro *Lado A*) o viceversa; esto es, intentan *decir* escénicamente lo indecible en tiempos –posmodernos– en los que la lengua ha dejado de ser garantía de sentido. Así, muestran en escena, por ejemplo, la vida que pretende negar lo humano –y por ende, su finitud– mecanizándose en un robot; un picadito de fútbol que reproduce la energía y el compromiso del deporte, aún cuando no haya espacio físico para

desarrollarse ni objetivo preciso a alcanzar; un cronómetro que nos recuerda que la cuenta regresiva no sólo se usa para ritualizar los momentos de cambio, los despegues de aeronaves hacia el cielo, el final de un año, sino también nuestro inexorable límite existencial; un caballo formado por dos de los intérpretes que, montado por la única mujer del grupo, vaga tristemente buscando un rumbo inhallable.

Cada idea, es decir, cada prueba, cada *ensayo* realizado en escena es luego evaluado por la totalidad de los integrantes del grupo, a través de la *repetición* alternada de frases idénticas, las cuales pueden interpretarse tanto como parodia de los supuestos lugares comunes atribuibles al espectador común o, inclusive, a la crítica teatral profesional, como así también –lo que, a nuestro juicio, resulta más interesante y original– como un modo de mostrar que, entre escenario y platea, las dudas, las incertidumbres, los puntos de vista sobre la muerte y sobre el teatro no difieren en lo esencial. Esta última perspectiva parece confirmarse cada función con la elección al azar de un espectador a quien, por medio de auriculares, se le dicta un texto. El elegido debe repetirlo en voz alta, frente a un micrófono, para el resto del público, al comienzo y al final del espectáculo. Dicho texto se refiere tanto a la temática que organiza la puesta en escena como a la específica condición de espectador del enunciador.

En la precuela, *Adonde van los muertos (Lado A)*, las opiniones de entrevistados desconocidos son reemplazadas por la consulta a diez artistas contemporáneos, vinculados de algún modo a la actividad escénica del país. Los coreógrafos, dramaturgos, cineastas y directores teatrales consultados responden –también a través de un video que los muestra en tamaño natural– a una pregunta concreta “¿Cómo representaría usted la muerte en escena?”. Las respuestas son inmediatamente *representadas/interpretadas*, en la doble acepción de ambos términos, por los integrantes del grupo. A partir del lenguaje corporal se busca, por ejemplo, plasmar la idea del tiempo del muerto y de la muerte, por medio de una marcha de ida y vuelta entre dos puntos fijos, a la que se van sumando, de a uno, todos los intérpretes, marcha cuya abrumadora y tristísima monotonía termina anulando la temporalidad; la idea del cuerpo que desaparece bajo la ropa, para intentar captar el instante del *tránsito* (también en sus diferentes acepciones) eligiendo el momento en que Don Quijote deja su ropaje de personaje para ser –quizás por primera vez y

definitivamente– Alfonso Quijano; la idea de la lucha entre vida y muerte, entre salud y enfermedad; la idea de muerte plasmada en finales escénicos de una obra que no vemos, pero tal vez adivinamos, o la paradójica idea –irrealizable por definición– de presentar en escena cuerpos ausentes, sugerida por Mariano Pensotti, precisamente, autor y director –junto a la platense Beatriz Catani– de *Los muertos (Ensayo sobre representaciones de la muerte en la Argentina)* de 2006.

La participación de la dramaturga y directora Lola Arias en esta ronda de consultas da un giro particular a la reflexión sobre la *posibilidad de representar y la imposibilidad de presentar* la muerte en escena. En efecto, eludiendo la esperada respuesta, Arias reprocha a los miembros de Krapp no haber hecho explícito en ...(*Lado B*) lo que motivó la idea original de ambos espectáculos, lo que verdaderamente les duele: no la muerte en general, en abstracto, sino la muerte concreta, la de Marcelo Álvarez, iluminador del grupo. A partir de la revelación de ese conmovedor dato escamoteado, del núcleo autobiográfico que parecería generar esta –y quizás toda– producción artística, no sólo se desplaza el predominio del lenguaje corporal hacia el de las luces (focos devenidos ojos sin cuerpo, ojos que parpadean y que, finalmente, se apagan), sino también el juego de sus posibles interpretaciones.

Krapp explora las posibilidades de la danza para comunicar, para decir; los alcances y las limitaciones de los diferentes lenguajes verbales y no-verbales, así como también la especificidad de su propio discurso artístico, ya que, por sus trabajos anteriores, los integrantes del grupo son conocidos como bailarines o, más imprecisamente, como *intérpretes* de teatro-danza. A través de esta exploración formal, Krapp ya no busca narrar una historia a la manera del teatro representacional, sino de traducir escénicamente conceptos. El grupo cuestiona así el arte –su propio arte– para pensar la vida y la muerte y, al hacerlo, impugna fuertemente los alcances de las actuales expresiones artísticas. En efecto, Krapp demuestra que sí, con sesgo posdramático, queremos *presentar* en escena la vida como más real que lo real mismo a través de lo autobiográfico, de lo privado y de su minuciosa documentación, es insoslayable hablar de la muerte.

José Antonio Sánchez (2007) observa que en una parte importante de la actual producción posdramática se verifica una clara perspectiva ensayística manifestada a través de reflexiones intelectuales; confesión íntima; cita;

juego; exposición; humor negro; materiales presentados sin demasiada elaboración; habla; gestualidad y vestuario idénticos a los de la vida cotidiana; exhibición de los trucos y los recursos teatrales propiamente dichos. Ciertamente, todos estos recursos, también verificables en los dos espectáculos de Krapp, determinan que lo ensayístico opere como principio constructivo del proyecto escénico. En efecto, denominar ... (*lado B*) al primer espectáculo estrenado remite no sólo a los antiguos vinilos, en los que el *lado B* era el lugar reservado a la canción secundaria que servía para complementar la principal, el considerado *lado A*, el que realmente se deseaba promocionar, sino también remite al uso coloquial, actualmente muy difundido, que designa como *lado B* a aquello que no suele mostrarse (las dudas, las pruebas, las experimentaciones, las discusiones grupales), lo no publicado y, en ocasiones, lo que se debería ocultar, lo ignominioso.¹ Remite entonces, por un lado, al ensayo teatral propiamente dicho, mundo privado del artista y de su trabajo de construcción del hecho estético, no visible para el espectador, y, por otro, al ensayo como modalidad escritural y como estrategia de pensamiento.

El intento de *interpretar* teatralmente las respuestas de los consultados a las propias preguntas sobre la muerte, sobre el instante preciso del tránsito, sobre la posibilidad e imposibilidad de presentar y representar la vida y la muerte en escena sólo puede resolverse –parece decirnos Krapp– en apariencias, en comentarios, en parodias bajo la forma de simulacros; sólo puede remitir a sensaciones, a emociones compartidas entre escenario y platea. Lo irrepresentable sólo puede hacerse ostensible en escena por aproximaciones, por conjeturas; es decir, sólo puede expresarse a través de pruebas, de repeticiones, de *ensayos*. Al saturar de este modo la noción de traducción lingüística y escénica, las dos obras de Krapp hablan de teatro, pero no *solamente* de teatro, como insiste Daulte, sino también de otra cosa, precisamente *por* hablar de teatro. Esto es, hablan, a través del teatro, del *ensayo* (crítico y teatral) en tanto modo peculiar de traducir –en palabras e imágenes escénicas– conceptos, pensamientos.

¹ En este último sentido fue empleado en *Escoria. El lado B de la fama* (2009) de José María Muscari, en la que un grupo de actores desocupados –encarnados por ellos mismos, en una suerte de patética autoficción– desgranar sus miserias, resentimientos, frustraciones, miedos–mientras beckettianamente esperan a un supuesto productor quien promete volver a llevarlos a la fama que alguna vez tuvieron en el cine y en la televisión.

El carácter reflexivo de estas traducciones escénicas referidas a la muerte homologan la práctica escénica con el ensayo crítico y con el ensayo teatral en tanto momento específico de esa misma práctica escénica.

Como el ensayo crítico, los dos espectáculos intentan ser “comprensión del lenguaje del otro e invención de un lenguaje propio; escucha de un sentido comunicado y creación de relaciones inesperadas en el corazón del presente” (Starobinski, 1998: 40). Igual que en la escritura ensayística, los dos espectáculos exhiben tanto las preguntas que motivan la escritura (en este caso dramática y escénica) como el proceso de pensamiento que genera las hipotéticas respuestas; persiguen aquello que no podrán alcanzar plenamente y sobreviven en el fragmentarismo consciente de sí. El yo, lo subjetivo de los creadores, plantea una suerte de diálogo íntimo, privado, y también externo, público con el lector (en este caso, espectador) que se siente así no sólo testigo de la tarea creativa, sino que llega a considerarla en parte como propia (cfr. Gómez Martínez, 1992).

A su vez, el ensayo teatral, que no debe confundirse con el llamado *training* actoral, se tematiza sobre el escenario posdramático como matriz reflexiva (Banu, 2005) vinculada a la creación, a lo nuevo, a la invención, al juego, a la definición de roles, tanto para diferenciarse del modelo teatral asiático (ensayar infinitamente para lograr la perfección absoluta en la repetición del gesto y del movimiento), como para denunciar la ilusión dramática tradicional, para diluir las barreras entre lo visto y lo que se oculta, para testimoniar el devenir de la temporalidad en el *bios* actoral y en la experiencia artística.

Por otra parte, la textualidad escénica aquí considerada tematiza la repetición de secuencias, de hechos, de ideogramas, de procedimientos, de tópicos no para representar el sinsentido o la alienación existenciales en la obsesiva circularidad del ritual, a la manera del teatro absurdista, sino para hacer visible lo constitutivo del teatro mismo y, sobre todo, en tanto tributaria de los ineludibles imperativos posmodernos, para deconstruir el discurso crítico que lo explica y lo interpreta.

Desde esta perspectiva de análisis, la *repetición* se constituye en la clave interpretativa y reveladora del modelo de escritura crítica que, implícitamente, se propone desde el escenario. En efecto, el ensayo crítico, como género dialógico y conversacional, *repite* en la escritura el gesto del que piensa en el momento mismo del escribir (Gómez-Martínez, 1992) y, por lo tanto, no sólo

repite la relación creación-interpretación crítica, sino también logra que el acto de lectura se constituya como *repetición* de la escritura misma. El ensayo teatral, por su parte, no es otra cosa que *repeticiones* (*répétitions* y *repetition* –además del más común *rehearsal*– en francés e inglés respectivamente).

La poesía suele hacer de la repetición fonética, estrófica, temática, lexical o rítmica, uno de los rasgos de su mérito estético; la prosa, en cambio, tiende a disimularla, a reducirla o bien a recurrir a ella sólo en casos particulares, apelando al valor expresivo de la anáfora. En el teatro, por el contrario, la repetición no es un mero artificio escritural, sino el fundamento mismo de su génesis (el ensayo) y de su modo de producción y de recepción (las diferentes funciones en tanto repeticiones).

Conclusiones

Al traducir/interpretar la muerte en escena, los dos espectáculos de Krapp problematizan, a modo de ensayo crítico y teatral, no sólo el teatro en sí, sus valores, sus funciones, su estatuto ficcional, su capacidad de significar y de comunicar, sino también el tiempo, los cuerpos ausentes y presentes, la memoria, las representaciones, las reconstrucciones, lo público y lo privado, lo social y lo individual, la subjetividad radicalizada en lo autobiográfico.

Si en la práctica teatral los ensayos no son otra cosa que *repeticiones*, una escritura crítica concebida como repetición del hecho artístico no puede, sino asumir precisamente la forma del ensayo, con toda la carga de subjetividad y de creatividad que éste conlleva. Desde el escenario, se propone así una crítica que sea capaz de plantearse como *traducción* (Féral, 2000) y como *repetición* del hecho estético, que abandone la estéril pretensión de cientificidad y de objetividad, que deje de considerar, con gesto positivista, el espectáculo teatral como una experiencia que produce artificialmente hechos de los cuales se infieren leyes ciertas y necesarias. Se cuestiona, en última instancia, la supuesta desestetización del gesto autorreflexivo (como sostienen algunos realizadores) y, sobre todo, la también *supuesta* actitud hiperracionalista de cierto tipo de crítica especializada, con el objetivo de inducir a teatristas, espectadores y críticos profesionales a preguntarse –como lo hace Adorno (1962)– si es posible hablar a-estéticamente de lo estético, eludiendo toda semejanza con la cosa misma, sin caer forzosamente en una banausía ingenua y restrictiva.

Volver al Barthes de los *Ensayos críticos* (1964) parecería permitir vis-

lumbrar algunas soluciones aproximativas a los planteamientos de las puestas posdramática comentadas. En sus textos, Barthes opone la impronta analógica por él atribuida al discurso académico de su época –la cual relacionaba la obra con otra cosa, con algo distinto de sí (obra precedente, circunstancia biográfica, etc.)– a la correspondencia homológica, que sería característica de la crítica de interpretación o ideológica, para la cual la obra es su propio modelo y, por lo tanto, busca hacer significar, con referencia a un sistema ideológico determinado. Si compartimos la idea barthesiana de la crítica como actividad intelectual, como sucesión de actos inmersos en la historia y en la subjetividad del que los asume y pensamos como él que el lenguaje que cada crítico elige –que es siempre uno de los diversos lenguajes que le propone su época– se relaciona con una cierta organización existencial, en tanto incluye sus elecciones, sus placeres, sus observaciones y sus resistencias, podríamos concluir afirmando que la crítica sólo será capaz de interpretar las nuevas modalidades escénicas proyectando la autorreferencialidad hacia el mundo y viceversa en la medida en que logre reformular ambas perspectivas discursivas (analogización y homologación) para conciliarlas y, seguramente, superarlas.

Bibliografía

- Adorno, T. (1962). El ensayo como forma. En T. Adorno. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, pp. 11-36.
- Banu, G. (2005). Perspective à vol d’oiseau. En G. Banu. *Les répétitions de Stanislavski à aujourd’hui*, Paris: Les temps du theater/Actes Sud, Gallimard, pp. 29-41.
- Barthes, R. (1964/1977). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Féral, J. (2000). ¿Qué puede (o quiere) la teoría del teatro? La teoría como traducción. *Teatro XXI*, VI(11), primavera, 10-18.
- Gómez-Martínez, J. L. (1992). *Teoría del ensayo*. México: UNAM.
- Lehmann, H-T. (1999/2002). *Le théâtre postdramatique*. Paris : L ‘Arche.
- Sánchez Martínez, J. A. (2005). Teatralidad y performatividad en la creación escénica española: a propósito del “ensayismo” escénico de Roger Bernat. *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral*, 34-47.
- Starobinski, J. (1998). ¿Es posible definir el ensayo? *Cuadernos Hispanoamericanos*, 575, julio, 31-20.

Cv. COORDINADORES

Teresa Basile

Es Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como profesora de Literatura Latinoamericana II, investigadora del Centro de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) y miembro del Comité de la Maestría en Historia y Memoria (UNLP). Sus trabajos abordan los vínculos entre literatura, política y memoria en las literaturas de las últimas décadas. Dirige el proyecto de Investigación “Derrota, melancolía y desarme. Los años 90 en la narrativa latinoamericana”, 2011-2014. Ha publicado *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte* (Beatriz Viterbo, 2008), el posfacio a la edición de *Corazón de skitalietz* de Antonio José Ponte (Beatriz Viterbo, 2010); *Lezama: orígenes, revolución y después...* (Basile y Calomarde eds.), Ed. Corregidor, 2013; *Onetti fuera de sí* (Basile y Foffani eds.), Ed. Katatay, 2013; y junto con Ana María Amar Sánchez (eds.), *Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas* (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), Pittsburgh, 2014). Es directora, junto con E. Foffani, de la revista *Katatay. Revista crítica de Literatura latinoamericana*.

Enrique Foffani

Es Profesor en Letras de la Universidad Nacional de La Plata. Doctor en Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Especializado en poesía y literatura hispanoamericana. Docente de Literatura Latinoamericana siglos XX y XXI en las Universidades Nacionales de La Plata y de Rosario. Como profesor visitante ha dictado seminarios de Literatura Latinoamericana en México, Uruguay, Alemania, Francia, Bélgica, España y Holanda. Codirige *Katatay. Revista crítica de literatura Latinoamericana* y es Director del

Sello Katatay. Es autor de *Grabar lo que se desvanece (ensayos sobre literatura hispanoamericana)* (2010); co-autor y coordinador de: *La protesta de los cisnes* (2007); *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana* (2010); *Onetti fuera de sí* (2013). Es investigador del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS-CONICET-UNLP) como director del proyecto “La literatura latinoamericana a partir de lo urbano, lo civil y lo político en el marco de los procesos de secularización. Aportes para una historiografía social y cultural de la literatura latinoamericana desde el siglo XIX a comienzos del XXI”. En 1989 fue Profesor invitado en Arizona State University (USA) y enseñó en la Universidad de Köln (Alemania) en el período 1990-1996.

Cv. AUTORES

Hebert Benítez Pezzolano

Es Doctor en Letras por la Universidad de Valladolid. Profesor Adjunto de Literatura Uruguaya en la Universidad de la República y profesor de Teoría Literaria y de Literatura Uruguaya en el Instituto de Profesores “Artigas”. Coordinador Nacional del Departamento de Literatura (Consejo de Formación en Educación). Investigador Asociado de la Academia Nacional de Letras. Máster en Investigación Literaria. Ponente y conferencista invitado en universidades de Argentina, Brasil, México, EEUU, Canadá, Francia, España y Japón. Dictó cursos de grado y posgrado en universidades de Brasil y México. Publicó numerosos estudios en revistas arbitradas y en libros colectivos uruguayos y extranjeros. Libros de crítica destacados: *Poetas uruguayos de los '60* (1997), *Interpretación y eclipse* (2000) y *El sitio de Lautréamont* (2008). Fundador y director de *Hermes Criollo*. Por su producción ensayística y poética recibió varias veces el premio nacional de literatura del Ministerio de Educación y Cultura. Último volumen de poesía: *Matrero* (2004). Fue colaborador de *El País Cultural* y de *Cuadernos de Marcha*. Su libro *Mundo, tiempo y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio* fue Premio Bartolomé Hidalgo 2013.

Miriam Chiani

Es Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Las áreas en las que se especializa son teoría literaria y literatura argentina contemporánea. Es Profesora Titular de Teoría Literaria I y Directora del Centro de Teoría y Crítica Literarias (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP). Ha publicado: “La recepción de *Sobre Héroes y tumbas* en el campo intelectual y literario argentino de los años sesenta” (con Enrique Foffani) en *Edición crítica de Sobre Héroes y tumbas*, Colección Archivos; “Musigramas. Sobre música y literatura en la narrativa de Marcelo Cohen”, en *Revista Literatura: Teoría, Historia, Crítica* (Universidad Nacional de Colombia); Dossier sobre narrativa argentina actual *Revista Katatay* (en prensa) entre otros artículos, y los volúmenes *Cuadernos de Teoría*, Ed. Al Margen, 2014 y *Escrituras compuestas (Letras, Ciencia, Artes)* Ed. Katatay (en prensa)..

Ottmar Ette

Es Doctor (1990) por la Universidad de Friburgo con una tesis sobre José Martí. En 1995 presentó una tesis de habilitación sobre Roland Barthes en la Universidad Católica de Eichstaett-Ingolstadt. Es Catedrático de Filología Románica y Literatura Comparada en la Universidad de Potsdam, Alemania desde 1995. Publicó: *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación – nuevas perspectivas transareales* (Guatemala: F&G Editores 2009), *ZusammenLebensWissen*. («Saber sobre el convivir / Saber convivir», 2010), *LebensZeichen. Roland Barthes zur Einführung*. (Hamburg: Junius Verlag 2011), *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*. (Berlin 2012), *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. (Berlin, Boston 2012), *Viellologische Philologie. Die Literaturen der Welt und das Beispiel einer transarealen peruanischen Literatur* (Berlin, 2013) y *Roland Barthes: Landschaften der Theorie* (Paderborn 2013). Ha sido profesor invitado en diferentes universidades latinoamericanas, europeas y de los Estados Unidos. Fue investigador invitado del Wissenschaftskolleg zu Berlin (Institute for Advanced Study), del FRIAS (Freiburg Institute for Advanced Studies). Desde 2010 es miembro de la Academia Europæa. Desde 2012, es Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques («Caballero de las Palmas académicas», Francia).

Fabrizio Forastelli

Es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y PhD por la Universidad de Nottingham. Ha publicado sobre literatura argentina, teoría literaria y cultural, y teoría *queer*. Es co-autor de: *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia en la cultura* (1999), *Medios de Comunicación y Discriminación: Desigualdad de Clase y Diferencias de Identidades y Expresiones de Géneros y Orientaciones Sexuales en los Medios de Comunicación* (2007), *Estudios Queer: Semióticas y políticas de la sexualidad* (2012). Investigador de carrera del CONICET y del Instituto de Filología Hispánica Dr. Amado Alonso de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En la actualidad investiga los protocolos críticos y estéticos para la configuración del tema de la pobreza en crisis de hegemonía e incorporación social respecto de sus regulaciones culturales, históricas y políticas desde el siglo XX.

Miriam Viviana Gárate

Es Licenciada y Profesora en Letras (Universidad Nacional de Rosario, Argentina); Doctora en Letras (Universidade Estadual de Campinas, Brasil). Actúa en las áreas de teoría literaria y literatura comparada -especialmente Argentina, Brasil y México. Profesora asociada del Departamento de Teoría Literaria (Universidade Estadual de Campinas) responsable por disciplinas de Teoría narrativa, Tópicos de Literatura Hispanoamericana y Literatura y otros lenguajes. Autora de “Cine mudo y tradición letrada: en torno a algunas crónicas mexicanas de principios del siglo XX” (2010, capítulo); “Películas de papel/ crónicas de celuloide: entre João do Rio, Alcântara Machado e Alberto Cavalcanti” (2012, capítulo); “Soñar con Hollywood desde América Latina. Cine y literatura en algunos relatos de los años veinte y treinta” (2013, artículo). Desarrolla investigación sobre literatura y cine en América Latina durante el período silente (Universidade Estadual de Campinas)

Néstor García Canclini

Es Doctor en Filosofía por la Universidad de París X-Nanterre. Es Profesor Distinguido en la Universidad Autónoma Metropolitana (Departamento de Antropología) e Investigador Emérito, designado por el Sistema Nacional de Investigadores, de México (2007). Entre sus publicaciones: *Epistemología*

e historia. La dialéctica entre sujeto y estructura en Merleau-Ponty, (México, UNAM, 1979) (Tesis de doctorado en la Universidad de París, dirigida por Paul Ricoeur); *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad* (2004), *Lectores, espectadores e internautas* (2007), *La sociedad sin relato, Antropología y estética de la inminencia* (2010). Recibió varias distinciones y Doctorados Honoris Causa como los de la Universidad Ricardo Palma en Lima, Perú; la Universidad de Puebla, Puebla; y por la Universidad de General San Martín, Buenos Aires, Argentina.

Adriana Mancini

Es Licenciada en Letras. (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires - UBA). Doctora de la UBA. Área Letras. Especializada en Teoría Literaria y Literatura argentina contemporánea. Docente regular de la cátedra de Literatura Argentina II. Docente del Inst. Sup. de Profesorado Joaquín V. González. Publicaciones: *Silvina Ocampo. Escalas de pasión* (Norma, 2003. Corregidor, 2015) *Bioy va al cine* (Librería, 2014). *Walter Benjamin. Denkbilder* (Selección de textos, prólogo. El cuenco de plata, 2011). Investigadora del Instituto de Literatura Argentina Dr. Ricardo Rojas (F.F.y L.-UBA). Directora de UBACyT (Grupo en formación 2011-2013). Dirige y co-dirige doctorandos (Conicet y UNC). Dictado de seminarios y cursos de autores latinoamericanos en Universidades nacionales y europeas. Premios: A la Producción científica y tecnológica (UBA, 1994). Beca Nacional (Fondo de las Artes, 2006). Subsidio del Fondo de la cultura, artes y ciencias. (CABA, 2010)

Luz Rodríguez Carranza

Licenciada y Doctora en Letras por K. U. Leuven (Universidad de Lovaina). Literatura y Cultura Latinoamericanas Contemporáneas. Dicta actualmente: en grado, *Construcción y Deconstrucción de la Nación y Melodrama*; en postgrado El Lugar de lo Político. Catedrática de Lenguas y Literaturas de América Latina y Directora de los programas de Literatura, Lingüística y Lengua del Departamento de Estudios Latinoamericanos (Universidad de Leiden). Libros: *Un teatro de la memoria. Análisis semiótico de Terra Nostra, de Carlos Fuentes* (1991); *Literatura y poder* (1991); *Reescrituras*

(2004). Proyectos de investigación actuales: *Reframing Reality* (poder estético y político de la ficción y la imagen) y *Ocupar el Vacío* (obra de Rafael Spregelburd). Profesora en la K.U.Leuven (1985-1995) y en la U.C. Louvain (1996-7). Directora del Departamento de Estudios Latinoamericanos (U. Leiden 2001-2006); Consejo Directivo Instituto de Disciplinas Culturales (U. Leiden 2000-2011); y Escuela Nacional de Teoría Literaria, 2004-2011.

Dardo Scavino

Estudió Letras y Filosofía en la Universidad de Buenos Aires, donde ejerció la docencia hasta 1993. Desde entonces reside en Bordeaux, Francia. Es Doctor en Estudios Ibéricos y Latinoamericanos (1998) de la Universidad de Bordeaux 3 y obtuvo en 2006 su Habilitación (tesis post-doctoral) en la misma universidad. Es docente de literatura y cultura latinoamericanas en la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour, Francia. Publicó *Barcos sobre la pampa* (1993), *Recherches autour du genre policier dans la littérature argentine* (1998), *La filosofía actual* (1999), *La era de la desolación* (1999), *Saer y los nombres* (2004), *El señor, el amante y el poeta. Notas sobre la perennidad de la metafísica* (2009), *Narraciones de la independencia. Arqueología de un fervor contradictorio* (2010) y *Rebeldes y confabulados. Narraciones de la política argentina* (2012). En colaboración con Miguel Benasayag: *Le pari amoureux* (1995) y *Pour une nouvelle radicalité* (1997). Fue anteriormente docente de literatura latinoamericana en las Universidades de Bourdeau y de Versailles-Saint-Quentin.

Beatriz Trastoy

Es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Docente e investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), en donde actualmente se desempeña como profesora titular de “Análisis y Crítica del Hecho Teatral” y profesora adjunta de “Historia del Teatro Latinoamericano y Argentino”. Ex becaria de investigación del CONICET y de los gobiernos de Italia y Alemania. Dirige proyectos de investigación sobre temas teatrales en la Universidad de Buenos Aires e integra el equipo de estudio sobre teatro hispanoamericano del Instituto de Estudios Avanzados de la Comunicación Audiovisual de la Universidad de Castilla-La Mancha (España). Ha sido docente del Postítulo en Artes Escénicas de la Universidad Nacional de Rosario

y de la Maestría en Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano de la Universidad de Buenos Aires. Fue profesora invitada en la Universidad de Colonia (Alemania), en donde dictó seminarios de grado y posgrado y numerosas conferencias. Publicó *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina* (2002), *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino* (1997) y *Lenguajes escénicos* (2006) -estos dos últimos en colaboración con Perla Zayas de Lima-, como así también más de un centenar de estudios sobre teatro en libros y revistas universitarias de la especialidad. Es directora de *Telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (www.telondefondo.org) primera publicación electrónica sobre temas teatrales de la Universidad de Buenos Aires.