



¿UNA VISIÓN DE CONJUNTO DE LOS TEATROS ARGENTINOS EN LA CONTEMPORANEIDAD?

AN OVERVIEW OF THE ARGENTINE THEATERS IN THE CONTEMPORARY WORLD?

Jorge Dubatti

Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires
(jorgeadubatti@hotmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-8304-7298>



DOI: <https://doi.org/10.32621/acotaciones.2020.44.00>

ISSN 2444-3948

Resumen: Desde la perspectiva del Teatro Comparado, este artículo se pregunta si es posible concebir una visión de conjunto de los teatros argentinos, en plural, considerando su destotalización, tanto en el plano territorial como en el de la prácticas teatrales y específicamente dramáticas. A partir de la teoría de la Poética Comparada, que distingue micropoéticas, macropoéticas y poéticas abstractas, se caracterizan diferentes tipos de texto dramático y se analiza *Éxodo. Ensayo sobre la masculinidad* (2019-2020), de Federico Polleri, en Mar del Plata, Provincia de Buenos Aires, como expresión de un mapa teatral multicentral.

Palabras Clave: teatro nacional, destotalización, territorialidad, dramaturgias, micropoética.

Abstract: From the perspective of the Comparative Theater, this article asks if it is possible to conceive an overview of the Argentine theaters, in the plural, considering their de-totalization, both at the territorial level

and in that of theatrical and specifically dramatic practices. Starting from the theory of Comparative Poetics, which distinguishes micropoetics, macropoetics and abstract poetics, different types of dramatic text are characterized. *Éxodo. Ensayo sobre la masculinidad* (2019-2020), by Federico Polleri, in Mar del Plata, Province of Buenos Aires, is analyzed as an expression of a multi-center theatrical map.

Key Words: national theater, de-totalization, territoriality, dramaturgy, micropoetics.

Sumario: 1. Introducción: micropoéticas, espesor de mapas y conjuntos complejos. 2. Mapas multicentrales y pluriterritoriales. 3. Destotalización de la dramaturgia(s). 4. Incorporar y problematizar las dramaturgias escénicas. 5. Dramaturgia documental y teatro de ideas. 6. Obras citadas. 7. Notas.

Copyright: © 2020. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

JORGE DUBATTI (Buenos Aires, 1963) es Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la Universidad de Buenos Aires. Es Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal (Carrera de Artes, UBA). Es Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo «Dr. Raúl H. Castagnino» de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Es Director General del Aula de Espectadores de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha contribuido a abrir 34 escuelas de espectadores en diversos países.

I. INTRODUCCIÓN: MICROPOÉTICAS, ESPESOR DE MAPAS Y CONJUNTOS COMPLEJOS

El objetivo de estas notas es pensar dos problemas que hoy se discuten en la Argentina: la unidad y los límites del teatro nacional; el concepto de dramaturgia. Sostendremos que ambos están atravesados por el fenómeno de la destotalización. Analizaremos como caso la poética de *Éxodo. Ensayo sobre la masculinidad* (2019-2020), de Federico Polleri, de la ciudad de Mar del Plata, en la Provincia de Buenos Aires.

Hay una regla del comparatismo teatral: toda poética debe ser comprendida en su compleja territorialidad, cada poética en su propia territorialidad singular (J. Dubatti, 2019a). Toda poética teatral construye un territorio de subjetivación en coordenadas geográfico-histórico-culturales particulares, territorio dinámico en procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización. Toda poética territorial



Éxodo. Ensayo sobre la masculinidad (2019-2020), de Federico Polleri.

Fotos de Hebe Amancay Rinaldi

traza un espesor de mapas interterritoriales, supraterritoriales, intraterritoriales. La Poética Comparada, disciplina que estudia las poéticas en términos territoriales, permite definir diferentes dimensiones cartográficas: micropoéticas (o de individuo poético¹), macropoéticas (o de conjuntos), poéticas abstractas o teóricas (archipoéticas), poéticas incluidas o enmarcadas.² Una aplicación de la Poética Comparada a la historia teatral resulta muy productiva. Una Historia Comparada del Teatro es una historia teatral de las poéticas consideradas territorialmente. Esto vale para todas las poéticas en la historia del teatro, del mundo grecolatino al siglo XXI. Pero se torna una herramienta especialmente útil para la comprensión de las poéticas contemporáneas, en las que la dimensión de la territorialidad se verticaliza por el fenómeno de la destotalización o auge de las micropoéticas y las micropolíticas.

Justamente es en la Postdictadura argentina³ cuando surgió, hacia 1987, la disciplina Teatro Comparado y, más tarde, la necesidad de redefinir el diseño cartográfico del teatro argentino a partir del concepto de territorialidad. Hoy hablamos de «teatros argentinos», «teatros nacionales» de la Argentina, en plural, considerando prácticas más allá de las fronteras políticas del país (hay teatros argentinos en Francia, España, México, Japón, etc. por la territorialidad corporal), así como múltiples fenómenos intraterritoriales (dentro del mapa geopolítico) que dan cuenta de una inconmensurable diversidad interna. En todas las prácticas teatrales (la dramaturgia, la dirección, la actuación, el trabajo grupal, la escenografía y el diseño espacial, la música, el vestuario, etc., incluida la actividad de los críticos y los espectadores, la de los técnicos y los productores/gestores en su forma de relacionarse con los acontecimientos escénicos) se produce en la Argentina de Postdictadura un «gran estallido» poético de dimensiones artísticas excepcionales y que acentúa la percepción de la variable territorial.⁴ Se advierte un fenómeno histórico que, a lo largo de estos años de estudio, hemos intentado definir con diferentes términos: *destotalización*, *dedelimitación*, *molecularización*, *canon de multiplicidad* o *canon imposible*, *conquista de la diversidad*, *auge de las micropoéticas y las micropolíticas*, *proliferación de mundos*.⁵ Afirmamos que en este período no podría establecerse un canon, en el sentido tradicional del término, ya que en él no podrían estar representadas todas las expresiones micropoéticas y micropolíticas; en el mejor de los casos podría hablarse de selecciones parciales (no canónicas, la selección como un contra-canon), articulables según ejes diversos. Si se



Éxodo. Ensayo sobre la masculinidad (2019-2020), de Federico Polleri

cambia el eje, cambia la selección, e incluso el mismo eje admite selecciones distintas según quien selecciona. Para Laura Cerrato, a partir de su lectura de Hans Ulrich Gumbrecht, «la destotalización surge de percibir el mundo como un fenómeno múltiple, no como algo que encaja en un sistema o una superestructura (...) Lo plural y lo subjetivo son llevados a sus potencialidades extremas» (1992, pág. 155). Agreguemos: también lo territorial. Dejan de imponerse regulativamente los modelos de autoridad antes vigentes, se instala en la creación el «cada loco con su tema». La desregulación es la norma del campo, o, paradójicamente, la nueva implícita regulación consiste en desregular. Un ejemplo de esta actitud puede verse en el «Breve Manifiesto Caraja-jí» incluido en los cuatro tomos publicados por la Universidad de Buenos Aires, anti-manifiesto en el que los ocho autores proponen que lo que tienen en común es que no tienen nada en común:

Esto no es un manifiesto. / Pero existe una intención grupal indefinida. Más aún: menos. / Por lo tanto, esto sienta ningún precedente. Se trata tampoco de un primer paso. / La finalidad de CARAJA-JI es llenar vacío alguno. Aunque no es un punto.

(punto) de llegada.[sic] / *Los integrantes de CARAJA-JI: Arrieta, Tantanian, Sprengelburd, Robino, Daulte, Zingman, Leyes y Apolo escriben esto.* (AAVV., 1996, tomo 4, pág. 4, en cursiva en la edición).

Efectivamente, si se leen las ocho piezas publicadas por el Caraja-jí, se advierte que proponen poéticas diversas, tanto en sus procedimientos estructurales, como en las formas de trabajo y las concepciones teatrales. Entender las claves de la pieza de Sprengelburd no sirve directamente para entender las de las otras obras. Hay ilimitados mundos poéticos, un pluriverso dramático y teatral, y su percepción depende de la mirada filosófica del pluralismo, aquella que «acentúa la diversidad de perspectivas que nos entrega nuestra experiencia del mundo, sin que se juzgue posible, conveniente o necesario, un procedimiento reductivo que reconduzca tal experiencia múltiple a una unidad más básica o fundamental» (Cabanchik, 2000, pág. 100). En dirección contraria a la creciente homogeneización globalizadora de los mercados, y a la ilusión de una supuesta planetarización, en el teatro cobran auge las poéticas elaboradas en coordenadas territoriales singulares, irrepetibles, únicas, automodélicas, de rasgos diferentes, que no responden a estándares prefijados ni a moldes de mercado, es decir, las micropoéticas.⁶ Se internacionaliza —otra vez paradójicamente— lo regional, lo local, la singularidad de los territorios en su complejo espesor (inter/trans/intraterritorial, en procesos de territorialización, des-reterritorialización), en las formas de producción, en los imaginarios, en los procedimientos. Ya no hay creadores «faro» teatrales internacionales de recurrencia unánime o insoslayable, como aquellos referentes a los que antes nadie podía ignorar y a los que se debía seguir según las tendencias hegemónicas, a través de las décadas del siglo XX: Henrik Ibsen, Luigi Pirandello, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Arthur Miller, Samuel Beckett... La tendencia del posdramatismo, en su vaga definición tan abarcadora y contradictoria, incluye fenómenos tan heteróclitos que le cuadra, cuando se considera cada caso, la regla del enfoque micropoético.

Ninguna micropoética es igual a la otra y hay que comprender a cada una en sus particularidades. Paradójicamente, lo que comparten es su capacidad de generar diferencias, de construcción de territorios diversos. No se puede comprender a una con los mismos parámetros que a las otras: son ciertamente creaciones micropoéticas, productos de

proyectos, subjetividades, deseos y circunstancias de producción singulares, que portan diversas micropolíticas (Guattari-Rolnik, 2015, págs. 43-50). Exigen evitar las generalidades encasilladoras (eludir la búsqueda de regularidades forzadas) y producir conocimiento sobre/desde lo particular, en su complejidad territorial, en el espesor de sus mapas específicos, teniendo en cuenta, como dice Peter Brook en el video documental de diálogo con su hijo, «el detalle del detalle del detalle» (2005), o lo que Nicolas Bourriaud llama el ejercicio de una actitud «radicante» (2009) en las variables de cada territorio. Imponen al lector, al espectador, al crítico y al investigador operar como el «matemático loco» del que habla Beckett en la «Carta alemana de 1937»: «Por lo tanto hagamos como aquel matemático loco (?) que solía usar un principio de medición diferente para cada etapa del cálculo» (1996, pág. 91).⁷ Este reposicionamiento epistemológico frente a los acontecimientos teatrales radicaliza la consideración de la territorialidad: cada fenómeno, en su singularidad, plantea características territoriales diferentes. Mapas (espesor de mapas superpuestos e interrelacionados) específicos.

Al mismo tiempo, en las Teatrologías argentinas casi han desaparecido los estudios que intentan visiones de conjunto más abarcadoras, algo que, sin embargo, sería muy necesario. La mayoría de las investigaciones realiza un análisis molecular de limitados casos, sin aspirar a entronques de corpus más vastos. Como el canon es imposible, se trabaja con selecciones muchas veces poco justificadas. ¿Por qué este espectáculo sí y no aquel o aquellos otros? Contra lo que podría suponerse, la idea de territorialidad obliga (y aspira) a diseñar conjuntos más complejos. Desafío para los estudiosos.

2. MAPAS MULTICENTRALES Y PLURITERRITORIALES

La dramaturgia argentina de Postdictadura, en su vasto conjunto, expresa nítidamente este canon de multiplicidad y destotalización, creciente a través de los años. Se puede establecer una periodización interna en los procesos de Postdictadura, y advertir ciertas constantes e intensificaciones a través de las décadas. Ya en los años 1983-1990 se observa en el teatro argentino el efecto —a nuestro juicio mal llamado «posmoderno»⁸— de la caída de los grandes discursos de representación y la proliferación de micropoéticas y micropolíticas. En los '90 el

estallido se acentúa y va ampliando sus límites, como una suerte de *big bang* que marca la expansión del canon de multiplicidad. Aumenta notablemente el número de autores, y cada uno escribe siguiendo sus propios parámetros. Paralelamente, las nuevas consideraciones teóricas sobre el concepto de dramaturgia(s) hacen que el corpus de textos se amplíe: por ejemplo, se empiezan a tomar en cuenta no sólo las dramaturgias de autor (o de composición en gabinete), sino también las de director, de actor, de grupo, de adaptador, etc. (enseguida enfocaremos este aspecto relevante que acompaña epistemológicamente la percepción del estallido). El período 2001-2019 marca una extensión cada vez mayor del arco de proliferación de poéticas: el paisaje teatral se incrementa más aun en su desdelimitación. Valga un ejemplo estadístico reciente: en 2015 se estrenaron sólo en Buenos Aires 2.300 espectáculos; en 2016, otros 1.800; en 2017, otros 2.000. Entre esos estrenos figuran varios centenares de textos muy diversos de artistas nacionales. ¿Quién puede leer ese «todo»? La multiplicidad de las dramaturgias se advierte hoy acentuadamente en las prolíficas prácticas de los artistas menores de



Éxodo. Ensayo sobre la masculinidad (2019-2020), de Federico Polleri

35 años: insistimos, cada «loco» (como el matemático de Beckett) con su tema.⁹

Los dramaturgos trabajan con procedimientos diferentes, no proponen los mismos imaginarios ni referentes, despliegan concepciones (de mundo, de arte, formas de comprender la función del teatro y el rol del creador), modelos y vínculos diversos con el pasado teatral que no pueden homogeneizarse en una misma y única perspectiva. Justamente se trata de leer los trazos de esas diferencias. El tesoro cultural responde al pluralismo de mundos diversos, tesoro incalculable que nos lleva a pensar la Postdictadura como auténtica «Época de Oro» del teatro argentino, si se la confronta con la tradicionalmente así llamada de comienzos del siglo XX (J. Dubatti, 2012b, caps. I, VI y VII). En el siglo XXI los teatros argentinos constituyen mapas multicentrales y pluriterritoriales distribuidos por todo el país y, como señalamos, fuera de él: el *big bang* de las poéticas dramáticas no es solo porteño, sino afecta a todos los teatros nacionales. Los trabajos de Mauricio Tossi (2015) y Margarita Garrido (su monumental reunión de antologías y actas de investigación: 2010, 2011a, 2011b, 2012a, 2012b, 2013, entre otros) sobre las dramaturgias de la Norpatagonia, o las antologías recientes de la dramaturgia en la ciudad de La Plata, capital de la Provincia de Buenos Aires (Urman, 2014; Radice, 2016), son expresiones de estas tendencias.

La territorialidad micropoética se acentúa por el hecho de que la dramaturgia ya no se hace sólo con modelos teatrales: se inspira en el cine, la literatura, la televisión, la plástica, la música, la ciencia, la matemática, la lógica, la física cuántica, los manuales de buenas costumbres, los museos, la historieta, la fotografía... Además, se reconocen múltiples liminalidades, con la vida o con otras artes y disciplinas, y sin duda las dramaturgias argentinas no pueden ser pensadas al margen de las nuevas teatralidades: la posdramática, las poéticas de lo real, el teatro de la transteatralización, el teatro de estados¹⁰, la escena neotecnológica, teatro performativo, nuevo teatro documental, biodrama y teatro (auto)biográfico y de autoficción, teatro aplicado, «théâtre brut», teatro étnico, teatro comunitario «de vecinos», que además implican grandes desafíos a la disponibilidad del actor, una suerte de actor en la «sopa cuántica», que al mismo tiempo puede participar en un drama tradicional, en publicidad, cine, televisión, biodrama, teatro de autoficción, etc.¹¹

La creación dramática se rige por nuevas cartografías del deseo, funda micropolíticas, es decir, territorios de subjetividad alternativa a

los grandes discursos de representación (capitalismo, neoliberalismo, radicalismo, peronismo, catolicismo, etc.). El teatro se transforma radicalmente en una forma de vivir, en una biopolítica alternativa, en un medio de construcción de la realidad y subjetivación del mundo más que en una representación especular y objetiva de la realidad.

La imagen que resulta de la distribución cartográfica de las poéticas ya no es piramidal ni jerárquica, sino horizontal y reticulada: a manera de islotes en red, las distintas micropoéticas y micropolíticas conviven en el mismo nivel. La proliferación de mundos poéticos genera la ilusión de que es posible cualquier tipo de expresión, formas híbridas y liminales, transversalidad con otros campos artísticos y extra-artísticos.

Como puede verse, no hay líneas internas que se sigan orgánicamente salvo en el planteo micropoético, hay más bien molecularización y red de vínculos que conectan unidades moleculares incontables del campo teatral estallado, conectado a su vez por un nuevo y complejo reticulado. El «espejo trizado», según José Joaquín Brunner (1988), pero cuyos «fragmentos» interactúan en múltiples formas de asociación y colaboración. Ninguna unidad molecular está totalmente desconectada del resto.

Por otra parte, en la Postdictadura la dramaturgia empieza a enseñarse sistemáticamente, como educación formal, en espacios institucionales terciarios o universitarios, de grado y posgrado, y proliferan los talleres, los concursos, los encuentros y festivales. Se multiplican también las ediciones en libros y revistas, en papel y formato digital.

Esta nueva situación del funcionamiento de los campos teatrales en la Argentina, nueva también en la historia del teatro occidental (donde, como ya apuntamos, la destotalización se observa marcadamente a partir de la Posguerra de 1945), adelgaza paradójicamente la percepción de novedad y originalidad. Lo nuevo parece definirse como aquello que es necesario o inexorable para las búsquedas de expresión en cada proyecto anclado históricamente en una nueva estructura de subjetividad, experimentación y coordenadas de trabajo. De esta manera los campos teatrales se han complejizado. La diversidad asiste también a las trayectorias de los artistas que, aunque manifiestan líneas de continuidad de una obra a otra, han acentuado su dinámica de metamorfosis interna.

Los cambios en los campos teatrales han generado transformaciones en la crítica y en la expectación. Se ha construido un espectador-modelo abierto a la diversidad, dotado necesariamente de las competencias de la amigabilidad, el dialogismo, la disponibilidad y el compañerismo frente

a la multiplicidad de expresiones y concepciones que se despliegan ante sus ojos. Un espectador pluralista, «politeísta», que puede relacionarse con distintas concepciones de teatro (Dubatti, 2020). El canon imposible exige en los críticos profesionales un reposicionamiento de sus propias prácticas respecto del pasado. En cuanto al crítico especializado, ha desaparecido la figura del «experto» que puede ver «todo» o que puede filiar las manifestaciones escénicas a tendencias binarias *a priori*. Hemos pasado de un espectador a secas a un espectador-crítico, empoderado, que sale a producir discurso crítico (descripción, interpretación y valoración de las obras a las que asiste) gracias al acceso a los nuevos medios tecnológicos (*blogs, facebook, instagram, youtube, twitter*, etc.). De la misma manera, el crítico profesional ha debido redefinirse para no ofrecer solo aquello que ya ofrecen caudalosamente los espectadores-críticos: creemos entonces en la necesidad de un crítico-filósofo, o hiperespecializado en alguna línea interna (títeres, danza, teatro de cárcel, teatro para niños, etc.), o representante de una tendencia contemporánea vigente (feminismo, izquierda, ecología, ciencia, peronismo, entre muchas otras).

Este estado de las dramaturgias argentinas problematiza también los soportes: ¿todas estas dramaturgias son susceptibles de edición literaria, de inclusión en libro, de soporte papel y grafismo lineal? El gran estallido involucra múltiples desafíos a la archivística, la ecdótica y la búsqueda de nuevos medios audiovisuales y digitales. Hay dramaturgias escénicas, como veremos, que se resisten a la edición en papel, e incluso al formato audiovisual del registro en video.

3. DESTOTALIZACIÓN DE LAS DRAMATURGIAS(S)

¿Qué territorios aportan los acontecimientos teatrales a las literaturas? Desde el campo de la Teatrológica argentina, en los inicios de la Postdictadura y especialmente a través de publicaciones en los '90, tanto por necesidades teóricas y analíticas como historiográficas y de edición, y para afinar epistemológicamente nuestra aproximación a los acontecimientos teatrales, venimos impulsando una reconsideración del concepto de dramaturgias (en plural), en sincronidad y complementariedad con aportes desarrollados en otras cartografías (por ejemplo, en los estudios



Éxodo. Ensayo sobre la masculinidad (2019-2020), de Federico Polleri

Europeos, no sólo sobre la escena contemporánea, sino también sobre el teatro antiguo grecolatino y el medieval).

El reconocimiento de prácticas de *escritura / reescritura teatral* muy diversas —como el que propone ya en 1988 Miguel Rubio Zapata, director del grupo Yuyachkani, desde Lima, y a partir de una reflexión sobre la propia praxis artística¹²— ha conducido a la necesidad de replantear y construir categorías que atiendan dichas prácticas y las incluyan en su diversidad (también en sus formas liminales, J. Dubatti, 2017 y 2019b), y no aparten unas en desmedro de otras (siguiendo aquello de «si la realidad —del campo teatral— no se aproxima a mis principios teóricos, peor para la realidad»). Este cambio teatrológico va estrechamente ligado a la percepción del «gran estallido» de prácticas y concepciones teatrales en la destotalización. También ha implicado una revisión de la historia gracias al análisis de lo que hemos llamado precuelas teóricas (conceptos formulados «después» pero para pensar aquello que está mucho «antes»): los investigadores del teatro grecolatino o del teatro medieval, por ejemplo, ya no piensan la dramaturgia como se la concebía en la Modernidad (dramaturgia de autor), sino que diseñan nuevas

categorías para pensar la especificidad de las prácticas en sus respectivas territorialidades (unidades de geografía-historia-cultura).¹³

Hoy sostenemos que un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un «autor» en su escritorio, sino todo texto dotado de virtualidad escénica (o al que voluntariamente se le atribuye dicha virtualidad), o que, en un proceso de escenificación, está siendo (en escena) o ha sido atravesado por las matrices constitutivas del acontecimiento teatral, considerando este último como resultado de la imbricación de los tres sub-acontecimientos: el convivial, el poético corporal y el expectatorial.

La relación entre dramaturgias y acontecimiento teatral es la vía fundamental para el replanteamiento categorial, y en él nos detendremos. Pero hay otros ejes relevantes que tomamos en cuenta para esta ampliación del concepto de dramaturgia(s):

- la relación dramaturgias/sujeto creador, que permite distinguir dramaturgias de autor o de gabinete, de actor, de director, de grupo, de adaptador, de iluminador, de coreógrafo, etc.;

- la relación dramaturgias/poéticas específicas, que visibiliza diversidad de prácticas: dramaturgia del relato, del movimiento, de calle, de títeres¹⁴, para niños, de alturas, de teatro comunitario, para bebés, de circo, de danza, de «teatro ciego», multimedia, de teatro de sombras, etc.;

- la relación dramaturgias/internacionalización y localización, que opone dramaturgias de género, altamente codificadas y de convenciones estabilizadas por el diseño de un público-modelo transnacional, a las dramaturgias micropoéticas, automodélicas o «de autor» (traspolando a la esfera teatral las categorías de «cine de género» y «cine de autor»);

- la relación dramaturgias / escritura y reescritura de textos-fuente: traducción, re-enunciación escénica, adaptación, trasposición, etc.;

- la relación dramaturgias / fenómenos de la liminalidad, que reconoce prácticas de dramaturgia donde antes no se las observaba: la magia, el *strip-tease*, los payadores, la moda, el *stand up*, el teatro de arena, el teatro cultural, el *kamishibai*, etc.);

- la relación dramaturgias/condición abierta o cerrada de las poéticas;

- la relación dramaturgias/génesis y procesos de composición, que permite reconocer versiones diversas de los textos a partir de los parámetros de la Crítica Genética o Poética Genética, entre otros.

Si el teatro es acontecimiento de la cultura viviente, y debemos estudiar los textos dramáticos en relación con dicho acontecimiento, en su territorialidad, es necesario distinguir *teatro en acto* y *teatro en potencia*, retomando las nociones de *enérgeia* y *dýnami*s de Aristóteles (*Metafísica*). El teatro existe en potencia como literatura(s). En general, la literatura es virtualidad de acontecimiento teatral o teatralidad poética en potencia: se ofrece en disponibilidad para el posible acontecimiento. El teatro se diferencia convencionalmente de la literatura en tanto ésta no implica acciones físicas sino verbales: la literatura es un vasto y complejo acto verbal, el teatro es fundamentalmente un acontecimiento de *poiesis* corporal. El pasaje de la literatura al teatro constituye un acontecimiento de acciones físicas o físicoverbales en el espacio: teatro es cuerpo y reunión territorial de cuerpos en convivio. La letra en el cuerpo, desde el cuerpo, con el cuerpo transfigura su entidad literaria para devenir teatralidad poética en acto. El *teatro en acto* sólo es literatura cuando lo verbal-literario (tanto en su dimensión explícita como implícita, texto y subtexto, habla emitida y didascalías implícitas) acontece en/desde/ con el cuerpo en acción y/o en la escena. (Podemos imaginar, en este último caso, un cuerpo silencioso que interactúa con textos literarios proyectados en el espacio o sonorizados por una cinta grabada: cuerpo y texto literario se conectan en el acontecimiento de la escena, conviven en el acontecimiento). Así la literatura oral —origen histórico de la literatura, según Florence Dupont (1994)—, o la lectura en voz alta en convivio (frecuente en las aulas), es en realidad una práctica del acontecimiento teatral (teatro liminal). En la Antigüedad clásica poeta y actor son uno, a través de los siglos la narración oral (en su vertiente artística) es en realidad un teatro (liminal) del relato. Borges propone en «La busca de Averroes» que la forma más concentrada de teatralidad puede hallarse en «un hablista», es decir, el poeta o el narrador orales en convivio (2007, pág. 705). Este cuento de *El Aleph* no sólo parece encerrar una explicación de por qué Borges, tan interesado en la oralidad, nunca escribió teatro; también revela los vínculos entre teatralidad poética corporal y literatura oral, y permite sostener que la literatura oral participa del teatro-matriz (J. Dubatti, 2016). La dramaturgia, podemos concluir, es literatura dramática (teatro en potencia), que sólo adquiere una dimensión teatral (teatro en acto) cuando está incluida en el acontecimiento teatral y lo constituye.



Éxodo. Ensayo sobre la masculinidad (2019-2020), de Federico Polleri

Esta distinción permite concebir diferentes tipos de textos dramáticos según su relación con la escena en el acontecimiento teatral, al menos cuatro:

- texto dramático *pre-escénico* (*de primer grado*): una clase de texto literario dotado de virtualidad escénica, escrito *a priori*, antes e independientemente de la escena, que guarda un potencial vínculo transitivo con la «puesta en escena» (ha sido escrito para llevarlo a escena);

- texto dramático *escénico*: clase de texto literario-teatral, corporal (en/desde/en relación con el cuerpo), heteroestructurado (Lotman, 1996, págs. 21 y 61) por la literaturidad y la teatralidad, que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita, presente en cualquier práctica discursiva escénica, que incluye por las acciones corporales un subtexto (didascalias implícitas), texto efímero de cada función (efímero como el acontecimiento), sólo registrable parcialmente en soporte auditivo o audiovisual (grabaciones de audio, video, cine, televisión, digital, etc.).

- texto dramático *post-escénico*: clase de texto literario que surge de la notación (y transformación) del texto escénico, incluido el repertorio de

acciones no verbales del acontecimiento teatral, en otra clase de texto verbal heteroestructurado (Lotman).

- texto dramático *pre-escénico* (*de segundo grado*): reescrituras literarias de gabinete, independientes de la escena, de textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente; o incluso textos dramáticos post-escénicos de los que se ignora tal condición (o no se la toma en cuenta) y se les atribuye características de pre-escénicos.

4. INCORPORAR Y PROBLEMATIZAR LAS DRAMATURGIAS ESCÉNICAS

De esta clasificación de textos dramáticos a partir de su relación temporal con la escena, se desprenden algunos corolarios relevantes.

El acontecimiento teatral, en la escena, es un espacio de escritura y de reescritura. Hay textos dramáticos (los de las dramaturgias escénicas) que se escriben escénicamente, en la praxis del acontecimiento. El cuerpo escribe, el acontecimiento teatral escribe. Hemos sostenido en otra oportunidad la existencia de oximorónicas «escrituras de la oralidad *in vivo*» (2013, págs. 33-35), específicas del teatro-matriz. Decimos oximorónicas porque, en un plano teórico, oralidad y escritura se plantean como opuestos (Durant, 2002, págs. 511-513). Pero así como hay una escritura oralizada, hay una oralidad que escribe y que puede ser escrita. Walter Ong (1999, pág. 20) problematiza esa interrelación al formular los conceptos de oralidad «primaria» y «secundaria». Llamamos escritura de la oralidad a la producción de textos en la oralidad verbal y no-verbal (física, corporalmente) dentro de la situación de comunicación situada, *in vivo* (acontecimiento convivial). La distinguimos de la escritura gráfica, aquella que se escribe con caracteres gráficos (dibujos, ideogramas, letras) desde otra tecnología (Goody y Watt, 1963), que no requiere por necesidad una situación de comunicación situada, convivial, y que se fija *in vitro*. Ejemplos respectivos pueden hallarse en la dramaturgia de actor *in vivo* y en la dramaturgia de autor escrita en su gabinete, impresa en libro, *in vitro*. Cada una de estas escrituras tiene su propio régimen semiótico y su tecnología del intelecto (Goody y Watt, 1963). La *impro* es un ejemplo radicalizado de escritura de la oralidad: si bien hay técnicas de escritura/composición *a priori*, se concreta en escena un texto que no existe antes de la escena (como texto dramático pre-escénico), que existe en la escena (dramaturgia escénica), y que al mismo

tiempo puede ser registrado y traspuesto a la escritura como grafismo lineal (texto dramático post-escénico o pre-escénico de segundo grado).

La dramaturgia escénica incluye todo lo que la escena incluye (animales, hologramas, títeres, objetos, etc.), incluso todo aquello no previsto que aporta el azar. La escena es una matriz teatral que todo lo transforma en dramaturgia escénica. Parafraseando a Vivi Tellas (2010): todo lo que toma la matriz teatral, lo absorbe y transforma en teatro.

La palabra escénica, en el acontecimiento, y/o las didascalias implícitas (subtexto) que sugieren las acciones corporales/escénicas, pueden ser un ángulo organizador del texto espectacular en su conjunto, entendidas como dramaturgia escénica, al mismo tiempo que pueden ser traspuestas a un nuevo texto post-escénico. Toda dramaturgia escénica es susceptible de generar una dramaturgia post-escénica. Incluso la dramaturgia escénica puede inscribir pistas sobre la pre-escénica: imaginemos que, si conservamos el registro audiovisual de la puesta en escena de un texto dramático pre-escénico perdido, a través del registro audiovisual no podríamos «reconstruirlo» (porque ha sido transformado



Éxodo. Ensayo sobre la masculinidad (2019-2020), de Federico Polleri

en un nuevo texto escénico heteroestructurado, seguramente reescrito), pero sí identificar (análisis mediante) algunos de sus componentes.¹⁵

Pero también podemos reconocer dramaturgias escénicas radicalizadas en su condición escénica, que se resisten a convertirse en textos dramáticos post-escénicos literarios. ¿Cómo publicar *Imprenteros*, de Lorena Vega, o *Rosa brillando*, dirección de Juan Parodi sobre la poesía de Marosa Di Giorgio, sin que se pierdan aportes fundamentales de la poética de la imagen, el sonido o el movimiento propios de la dramaturgia escénica? La versión de *Medea* (2009), dirección de Pompeyo Audivert,¹⁶ como dramaturgia escénica, plantea notables diferencias respecto del texto de Eurípides y de la adaptación realizada por Cristina Banegas y Lucila Pagliai.

En consecuencia, las dramaturgias escénicas, como la *Medea* dirigida por Audivert, deben preservarse en soporte/registro audiovisual: lo que el libro es para los textos dramáticos pre-escénicos (de primero o segundo grado) y post-escénicos, lo es la grabación audiovisual para la edición y conservación de la dramaturgia escénica.

Distinguimos un texto dramático *in vivo* (en el texto espectacular, en el acontecimiento teatral); una notación gráfica (a través de un lenguaje técnico) del texto dramático *in vivo* que se transforma, *a posteriori* de la notación, en texto *in vitro*; un texto dramático *a priori in vitro*: texto de escritura gráfica *a priori* de la experiencia de la escena. El texto de la notación deviene —o puede devenir— en texto dramático *in vitro* (pierde su carácter de notación, de trasposición técnica) a partir de procesos de escritura en gabinete.

El término dramaturgia (etimológicamente, de *drama*, acción, y *érgon*, trabajo) pone el acento no sólo en el ente-objeto (el drama), sino principalmente en el hacer el drama, en el arte y trabajo de componer dramas. Dramaturgia es composición del drama, y dramaturgo, el hacedor del drama. Si drama es el producto, dramaturgia focaliza a la par en el producto y en la acción de producción (como sucede con el término *poésis*), y por lo tanto creemos que es necesario distinguir dramaturgia de drama, texto dramático, notación dramática y poética dramática (J. Dubatti, 2013, págs. 42-45).

De la misma manera, hay que distinguir entre puesta en escena (dimensión transitiva del texto pre-escénico a la escena, «poner un texto ya existente en escena») y escritura escénica (escribir un texto nuevo en/con/desde la escena).

En tanto *drama* (acción), la dramaturgia escénica construye acción y constituye una estructura de acciones físicas, físico-verbales e internas¹⁷ que articulan los personajes u otros agentes de la acción en el acontecimiento teatral. Queda claro que una dramaturgia escénica puede no tener palabras, puede ser pura acción física y acción interna, no verbal, y sin embargo en la estructura de acciones hay una literatura que podría ser referida o decodificada en palabras (guión de acciones, a la manera del «teatro sin palabras» escrito por Samuel Beckett, Peter Handke o Eduardo Pavlovsky), ya sea como texto dramático pre-escénico o post-escénico. La dramaturgia escénica compone un guión de acciones implícito, susceptible de ser referido (texto dramático pre-escénico *a priori*) o materializado verbalmente (post-escénico *a posteriori*).

En tanto texto dramático heteroestructurado (Lotman), el texto post-escénico incluye como campo referencial el acontecimiento teatral del que proviene. El acontecimiento teatral, en términos de B. Hars-haw (1984), se encontraría tanto en el campo referencial externo (CRE) como en el campo referencial interno (CRI) del texto dramático post-escénico, porque al mismo tiempo que ese texto dramático ya no es el acontecimiento, hay dinámicas de la teatralidad poética que se inscriben en el texto post-escénico dándole forma y contenido, moldean tanto la enunciación como el enunciado del nuevo texto *in vitro*. Tener en cuenta ese campo referencial, a la vez interno y externo, no es menor para el análisis, ya que modifica nuestra relación con el texto dramático, por ejemplo, en cuanto a los sujetos que han intervenido de alguna manera en la composición de ese texto (J. Dubatti, 2013, págs. 35-36).

El análisis del drama nos exige hacerle al texto dramático que estudiamos la pregunta por su relación temporal con la escena: atribuirle a un texto post-escénico (que lleva inscriptas las matrices del acontecimiento, en el que intervinieron director, actores, equipo artístico, e incluso el espectador) condición de pre-escénico (escritura del autor en su gabinete, al margen de la escena) implica una mala praxis historiográfica. De la misma manera, es importante confrontar las diferentes versiones conservadas de una obra, ya que podemos encontrarnos con reescrituras provocadas en la escena y en la instancia post-escénica. Un caso: al estudiar los textos dramáticos de Eduardo Pavlovsky para nuestra tesis doctoral, encontramos e incluso produjimos y editamos diferentes textos pre-escénicos (de primer grado), escénicos, post-escénicos y pre-escénicos de segundo grado (J. Dubatti, 2004). También es

relevante confrontar las dramaturgias pre y post-escénicas con las escénicas (asistiendo a los acontecimientos como espectadores o a través de las versiones registradas en soportes audiovisuales), ya que —como referimos en alguna ocasión (2007)— algunas reescrituras escénicas significativas no pasan a las notaciones post-escénicas (y es un error suponer que lo que indica el texto dramático pre-escénico y/o post-escénico es lo que efectivamente acontecía en escena).

Considerar la relación temporal de los textos dramáticos con la escena pone en primer plano la condición de «escritura viva» del teatro, traspolando *more teatrale* el concepto de la Crítica Genética (Lois, 2001). En este sentido viviente de la escritura de los textos dramáticos, hay que introducir el concepto de reescritura: el texto dramático escénico reescribe el texto dramático pre-escénico, o el texto dramático post-escénico reescribe el escénico, etc.

La escena incorpora a la literatura otros saberes, vinculados a la especificidad del acontecimiento teatral (cuerpo, convivio, espacio, tiempo, trabajo grupal, etc.). Retomamos expresiones de Mauricio Kartun que sintetizan la singularidad de las dramaturgias escénicas y



Éxodo. Ensayo sobre la masculinidad (2019-2020), de Federico Polleri

post-escénicas: «El teatro teatra», «El teatro sabe» (2015, págs. 136-137 y 239-240).

Por último, destaquemos que en los cuatro tipos de textos dramáticos arriba clasificados, incluso en su entidad heteroestructurada, existe la condición literaria: ya sea como literatura dramática o como acontecimiento (dramaturgia escénica), el teatro realiza un aporte fundamental al campo de las letras. La dramaturgia argentina, en su vasto conjunto (inconmensurable, si además se le incorporan las dramaturgias escénicas), a través de los procesos históricos, y especialmente la de Postdictadura, constituye un corpus patrimonial insoslayable, que dialoga por relaciones y diferencias con las otras formas discursivas de la literatura. Volvamos entonces a la pregunta formulada: ¿qué territorios aportan los acontecimientos teatrales a las literaturas? Territorios diversos, una vasta constelación discursiva, y no solo en el plano de las dramaturgias.¹⁸ Las «letras teatrales» despliegan un inabarcable territorio de subjetivación relevante en la cultura argentina contemporánea. ¿Quién puede percibir ese «todo»?

5. DRAMATURGIA DOCUMENTAL Y TEATRO DE IDEAS

Detengámonos en un caso teatral que permita observar los conceptos señalados, no en la capital argentina, sino, dentro de un mapa multicentral, en Mar del Plata, Provincia de Buenos Aires. Entre los estrenos destacables del verano 2019-2020, en el circuito de producción independiente, sobresalió *Éxodo. Ensayo sobre la masculinidad*, de Federico Polleri.¹⁹

Como en *Ensayo sobre el miedo* (2018), su creación anterior, en *Éxodo* Polleri vuelve a escribir y dirigir, modalidad de teatrista que, si bien ya tenía antecedentes en la historia del teatro argentino, se acentúa a partir de los años noventa y hoy está plenamente vigente por la cada vez más marcada diferencia automodélica de las micropoéticas.²⁰

Más allá de la coincidencia en el término «ensayo» (que connota el interés constante de Polleri por la observación social, la investigación periodística y la documentación a través del procesamiento de lecturas especializadas provenientes de diversas disciplinas científicas), *Éxodo* suma algunas otras novedades: Polleri escribe-dirige-actúa, se mete de lleno en un tema de absoluta vigencia en la sociedad contemporánea: el

género, en particular desde el punto de vista de los «varones», y lo hace por fuera de su grupo de pertenencia, *La Rosa de Cobre*.

Pero acaso la novedad más relevante que trae *Éxodo* a la trayectoria de Polleri²¹ es su investigación en la poética del nuevo teatro documental (siguiendo la terminología de Paola Hernández, 2019), fascinante forma de teatro liminal ampliamente practicada en el mundo contemporáneo, especialmente en Latinoamérica.

Seis actores/*performers*: Santiago Maisonnave, Gonzalo Brescó Churio, Pablo Guzzo, Alejandro Arcuri, Martín Cittadino, Gabriel Celaya; siete, en realidad, si se incluye al mismo Federico Polleri, reflexionan sobre su(s) masculinidad(es) (a la par en singular y en plural, por la contundente unidad y la abierta diversidad de manifestaciones) a través de un potente y heteróclito testimonio polifónico. Polleri se sale del perímetro ya conocido de su teatro dramático y se aventura, con notables resultados, en los territorios de lo no-dramático, en las «poéticas de lo real». A partir de las acciones escénicas del elenco, en interacción con proyecciones, citas bibliográficas, fotografías y objetos personales, canciones y coreografías, e incluso un desnudo colectivo de los siete performers, *Éxodo* tensiona los campos de la *poiesis* metafórica y la vida real, de la no-ficción y la ficción, del testimonio y la invención de mundos imaginarios, de la composición de personaje y la performatividad, de la autobiografía y la autoficción. Finalmente, todo es *poiesis* (construcción, artificio escénico), por el principio de *poietización* al que nada puede escapar: todo se transforma en *poiesis*, es decir, todo lo que el teatro toca se transforma en teatro, por menos ficcionales que sean sus materiales de representación. Lo autobiográfico deviene en ribetes autoficcionales, y lo no-dramático se transforma en metáfora dramática, aunque no lo quieran ni los artistas ni los espectadores ni los teóricos (que deberían, estos últimos, más de uno, revisar sus afirmaciones al respecto).

Esta magnífica obra es resultado de un proceso de investigación de aproximadamente un año, iniciado en 2018. En la gacetilla de difusión del estreno, distribuida en noviembre-diciembre de 2019, Polleri asegura que «conformamos un dispositivo grupal que nos permitió compartir nuestras historias personales, reflexionar sobre la manera en que habitamos nuestro género, y a la vez identificar mandatos, privilegios y padecimientos comunes». ²² Con respecto al proceso, es relevante la publicación de un artículo de Polleri, «Masculinidades en disputa. Una aproximación desde el teatro documental», en la revista *Conjunto*,

transcripción de la conferencia que dio el 17 de abril de 2019 en el marco de la *XIII Bienal de Arte de La Habana* (Polleri, 2019b).²³ Algunas de las preguntas que estimularon la producción de materiales entre los actores a partir de su auto observación individual y grupal fueron: cómo fue que llegaron a ser varones y quiénes aportaron para lograrlo; cuáles fueron los *tributos* de masculinidad que tuvieron que ofrecer para ingresar en la *cofradía masculina*, y cuáles para revalidar su pertenencia a ella; cómo estaban presentes en sus historias personales temas como la violencia, la sexualidad, los privilegios, el amor romántico, las asimetrías en las parejas, entre otros. Es fascinante leer los «Primeros resultados» de aquellos diálogos (2019b, págs. 32-33).

Polleri grabó «cerca de cuarenta horas de relatos» (2019b, pág. 34) y terminó de elaborar el material de los testimonios durante una residencia de creación artística en Cuba en la mencionada bienal cubana. En una entrevista que realizamos en marzo de 2020, el dramaturgo-director-actor nos explicó sobre el origen de *Éxodo* :

Éxodo nace de la interpelación de una mujer. Yo estaba trabajando en una adaptación de *Fuenteovejuna*, y en un momento me vi tentado —por el contexto, claro— a trabajar sobre una subtrama que propone Lope de Vega y en la que, creo, se ha reparado poco. Las mujeres del pueblo —en explícita tensión con la voluntad de los hombres— se auto-organizan para participar del ajusticiamiento del Comendador. Me parecía interesante poner el foco en estas mujeres, en su deseo de ser parte del acto de justicia contra su abusador, y en su participación en esa acción de resistencia y liberación. Cuando compartí esta idea con quien era mi pareja en ese momento, me dijo algo que me resultó, en cierto modo, revelador: «La idea está bien, pero ¿no sería mejor problematizar el rol de los hombres? Porque de la liberación de las mujeres ya nos estamos ocupando nosotras». Al principio me resistí a entender lo que me estaba planteando, pero después pude reconocer que tenía razón. Y que, para los hombres en general y los artistas en particular, ponernos bajo la lupa nos resulta un tanto incómodo. Finalmente, decidí montarme en esa incomodidad y ver hacia dónde me llevaba. Así nació el proyecto *Éxodo*, que empezó con el llamado a seis actores para proponerles que nos juntásemos, de forma más o menos regular, a conversar sobre nuestras masculinidades. Todavía no sabía si eso iba a terminar en una obra de teatro o no, y así se los manifesté. Ellos igual aceptaron la invitación.

Nos juntamos durante un año, a cenar y conversar. Grabé esos encuentros, tomé notas, reuní fotografías y videos de archivos personales de cada uno. Con esos insumos, me fui a Cuba, seleccionado en una residencia de creación para artistas internacionales, en el marco de la *XIII Bienal de Arte de La Habana*. Fue casi un mes de trabajo, en el que pude delinear la estructura dramática y escribir gran parte del texto, que terminó siendo —porque así me lo sugería el mismo proyecto— una obra de teatro documental.²⁴

En la apertura del texto dramático post-escénico Polleri explicita el objetivo de la pieza: desplegar el análisis de «una realidad que me era mucho más cercana, y —llamativamente— mucho menos explorada: la de los hombres en el orden patriarcal. Esto es (y en ese momento me sonó horrible): la realidad del bando opresor. Es decir, la realidad de mi bando» (2019c, pág. 1).²⁵ Poco después Federico sintetiza:

Esta es una obra de un grupo de hombres que se preguntó qué es ser hombres. Los hombres se juntaron a preguntarse esto durante un año. Los hombres se sintieron incómodos y en ocasiones contaron cosas que nunca antes habían contado. Los hombres no llegaron a ninguna conclusión. Esto no es una obra de teatro. (2019c, pág. 2)²⁶

De esta manera el espectáculo cumple con lo anunciado en el artículo anterior al estreno: «Mi hipótesis es que contar la historia de cualquier hombre es asomarse de manera reveladora a la violenta tensión vital que supone ceñirse al mandato de masculinidad. Una tensión que coloca al hombre en un doble rol: el de opresor y víctima» (2019b, pág. 30). Un párrafo de cierre del artículo de *Conjunto* expresa el superobjetivo de la obra de Polleri:

El desafío de este proyecto, entonces, es encontrar una manera en que los hombres podamos entrar —en este caso, a través del teatro— en las luchas contra el patriarcado. Pero no *por las mujeres*, ni para ser nosotros quienes las liberen del orden patriarcal. Sino *por nosotros*, para liberarnos del *mandato de masculinidad*, para sacarnos de encima ese lastre que tiene consecuencias nefastas para nosotros y, por consecuencia, para nuestro entorno. Estoy convencido, además, de que sin mandato de

masculinidad no habría violencia de género. Por eso es tan necesario y urgente un «Éxodo». (2019b, pág. 34)

Conclusión de esta «deconstrucción de nuestras masculinidades» (2019b, pág. 31), la heterogeneidad de materiales convocados por la trama de *Éxodo* se unifica orgánicamente al servicio de esa «hipótesis», que finalmente constituirá la tesis del texto, ampliamente demostrada, sustentada y de fuerte pregnancia en el espectador. En su micropoética Polleri afirma la recurrencia de un teatro político afirmativo, teatro de exposición de ideas, que muestra el camino a seguir que cree más conveniente para la sociedad. Lo hace observando el mundo social y documentándose, a la manera del drama moderno (iniciado en el siglo XIX pero nunca interrumpido, con vasta tradición renovadora en los siglos XX y XXI), sin duda un modelo teatral del que, a pesar de la liminalidad experimental, no quiere alejarse del todo, y a cuya renovación y resignificación contemporánea quiere contribuir, consciente de su relevancia política. Un nuevo formato para el teatro de ideas. Tal vez Polleri nos está indicando que la necesaria potencia política del viejo drama moderno hoy está presente, *mutatis mutandis*, en el nuevo teatro documental y su experimentación liminal. El impacto político que en 1879 alcanzó *Una casa de muñecas*, o en 1947 *Todos eran mis hijos*, en 2019-2020 le corresponde en el siglo XXI a las nuevas teatralidades.

Esa documentación por lecturas está probada en el proceso de *Éxodo*: Polleri trabajó además con bibliografía feminista para desentrañar su visión del «hombre», entre otras *Teoría King Kong*, de Virginie Despentes, explícitamente citada en la dramaturgia escénica y en el texto dramático post-escénico por el mismo Federico:

(Lee) *Ficción de un grupo de hombres que planifican y preparan la caza de King Kong. (a público.)* King Kong es Virginie Despentes (pronuncia: «*Virgint Depánt*»), o como la llamamos acá, Virginia Despentes, la autora del libro *Teoría King Kong*. Una mujer que fue *punk*. Después la violaron haciendo dedo. Después volvió a hacer dedo. Después volvió a ser *punk*. Después fue trabajadora sexual y le cobró a miles de hombres una indemnización en cuotas por su violación. Después escribió una novela, después dirigió una película, después escribió *Teoría King Kong*. La idea de la obra, entonces, en aquel momento, era así: (*vuelve a leer*.) *El grupo de hombres quiere disciplinarla. Normalizarla. King Kong es la mujer que se sale del guión. La vuelta*

al guión es a través de la violencia. Buscan a Despentés para aplicarle una violación correctiva. Sale un grupo y vuelve diciendo que la violó, pero luego reconocen que no la encontraron. Que violaron a otra. Así, toda violación se presentaría como un intento frustrado de violar a Virginia Despentés. A King Kong. Sería un intento moralizante universal, dirigido a todas las mujeres King Kong del mundo. Pero también algo mucho más elemental: un intento desesperado de ganarse la entrada a la cofradía masculina. (2019c, pág. 16)

O casi en el cierre de la obra, en el «Capítulo Final. El Éxodo»:

FEDERICO: Palabras textuales de King Kong.

FEDERICO se golpea el pecho generando un pulso regular. Mientras, lee la cita de Despentés a gran velocidad. Mientras, los demás hacen acciones individuales: SANTIAGO boxea con su sombra, GABRIEL toma cocaína, PABLO fuma un cigarrillo con el sombrero de vaquero puesto, a lo Marlboro, ALEJANDRO tiene sexo con el aire, MARTIN repite la corco que acompañó la escena del abuso, GONZALO pinta un pene gigante con una espuma en el piso de todo el escenario. (2019c, pág. 20)

En la entrevista antes referida, le preguntamos a Polleri por detalles del proceso, y eligió decirnos lo siguiente:

Lo que más destaque fue el dispositivo que pudimos crear para generar los insumos de la obra. Un punto de partida que yo nunca había experimentado para la creación. Esto es: creamos un «círculo» de varones. Una experiencia aprendida de la tradición de las mujeres del movimiento feminista (sus círculos de autoconciencia). Este espacio fue muy interesante, no sólo para los fines artísticos (para lo que fue crucial), sino también en su impacto subjetivo, es decir, para la vida de quienes integramos el grupo/elenco. Fueron horas y horas de charlas sobre nuestras biografías. Buscamos rastrear los modos en que se fueron configurando nuestras masculinidades. Trabajamos sobre temas muy diversos: Privilegios, Violencia, Sexualidad, Amor, Pareja, Familia, Paternidad, Trabajo, Tributos, Poder, Fragilidad, etc. Y nos nutrimos de literatura feminista que nos aportó muchísimo: Simone de Beauvoir, Virginia Despentés, Rita Segato, Marcela Lagarde, entre muchas otras. Una vez generados los insumos, el trabajo mío fue el de un montajista: elegir y editar las historias, reescribir algunos relatos, construir una estructura

que los sostenga y darles una «costura» que permitiese que todos los testimonios funcionen como una sola voz coral, capaz de poner sobre la mesa un mosaico que nos hable y nos permita problematizar los mandatos de masculinidad.

Justamente otras de las fuentes de documentación fue Rita Laura Segato, de quien Polleri cita en su artículo de Conjunto (2019b, pág. 34) un fragmento de *Contra pedagogías de la crueldad*:

La primera víctima del mandato de masculinidad son los hombres: obligados a curvarse al pacto corporativo y a obedecer sus reglas y jerarquías desde que ingresan a la vida en sociedad. Es la familia la que los prepara para esto. La iniciación a la masculinidad es un tránsito violentísimo. Esa violencia va más tarde a revertir al mundo. Muchos hombres hoy se están retirando del pacto corporativo, marcando un camino que va a transformar la sociedad. Lo hacen por sí, en primer lugar. No por nosotras. Y así debe ser. (Segato, 2018, pág. 16)

Hay que resaltar, de la síntesis inicial, la oposición deliberada «Esta es una obra [...] Esto no es una obra de teatro» (2019b, pág. 2). Justamente las poéticas liminales son aquellas que nos llevan a preguntarnos: ¿es esto teatro? Llamamos liminalidad a la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte/vida; ficción/no-ficción; cuerpo natural/cuerpo poético (en todos los niveles de ese contraste: enunciado/enunciación, constructo poético/construcción poética); representación/no-representación; presencia/ausencia; teatro/otras artes; teatralidad social/teatralidad poética; convivio / tecnovivio, etc. En su plano más abarcador, dramático/no-dramático. En su artículo de la revista *Conjunto* (insistimos) anterior al estreno, Polleri recurre a los términos «biodrama» y «teatro documental» (en tanto poéticas abstractas), cuya estructura anfibia (bio/drama, teatro/documento) explicita esa tensión liminal. Pero esto, que quede claro, no es sólo propio del teatro liminal, sino que está presente, de diversas maneras, con diferentes combinatorias e intensificaciones, en todo el teatro, y en toda la historia del teatro (Dubatti, 2016). El teatro liminal es un teatro fronterizo con el no-teatro, diverso al teatro formalmente convencionalizado por la Modernidad, que pone en primer plano cinco ejes: revelación del convivio, convención consciente, hibridez, no-ficción, capacidad de absorción de

materiales no teatrales, por oposición al drama absoluto (teorizado por Peter Szondi a partir de Hegel). Puesto a definir el principal procedimiento que estructura *Éxodo*, Polleri afirma:

Entiendo que lo que sostiene estructuralmente la obra es su carácter documental, ese pacto que hacemos con los espectadores de que lo que van a escuchar son testimonios reales: un teatro de no-ficción. Por otra parte, un principio clave del proyecto, fue que nuestra brújula iba a ser la incomodidad; y fuimos en búsqueda de ella. En primer lugar, de la nuestra, porque sabíamos que cuando los hombres trabajamos estos temas hay un riesgo grande de caer en la pose. Nuestra fórmula para evitarlo fue estar atentos a que la obra no nos quede cómoda. Y comprobamos que cuanto más incómoda era la búsqueda, más profundidad aparecía, así que seguíamos por ahí. Lo interesante fue que esta incomodidad terminó operando también hacia afuera: la obra resulta incómoda para los/as espectadores/as. Y esto es muy potente, porque provoca y sacude y nos pone a pensar desde un lugar extrañado, desautomatizado, incómodo, lo que resulta muy productivo en términos políticos y subjetivos.

Más allá de su voluntad testimonial, sucede con *Éxodo* lo que con todo el teatro liminal: la *poiesis* todo lo transforma en *poiesis*, y la construcción escénica genera una *autopoiesis* que el artista no puede controlar ni reprimir. Así, Polleri juega voluntaria o involuntariamente con el borramiento de las fronteras entre verdad existencial y verosimilitud poética, y el espectador deberá poner en suspenso, todo el tiempo del acontecimiento teatral, la resolución del estatus ontológico de lo que se refiere: nunca sabremos del todo dónde empieza la vida y dónde la construcción espectacular. A diferencia de la vida cotidiana, *Éxodo* es mucho más que una suma de testimonios y confesiones: propone la escena como un potente observatorio de reflexión y toma de conciencia sobre el entretreído de teatralidad social, teatro (construcción poiética) y transteatralización (Dubatti, 2017 y 2019b), indiferenciables como las «caras» de una cinta de Moebius. Justamente por esta liminalidad, que asume la crisis del pacto mimético realista, se le impone el calificativo de «nuevo» teatro documental, diferenciable del «teatro documental» (a secas) originario de los años cincuenta, sesenta y setenta, a la manera de Peter Weiss, Heinar Kipphardt y Vicente Leñero. Complejidades de una micropoética singular en el mapa intraterritorial de los teatros argentinos.

6. OBRAS CITADAS

- AAVV. (1996). Breve Manifiesto Caraja-jí. En *Caraja-jí*. Tomo 4. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas, pág. 4.
- Aguilar Zinser, Luz Emilia, y Dubatti, Jorge (2019). *Soluciones actorales ante las nuevas dramaturgias*. México: UNAM/Cátedra Bergman (en prensa).
- Aristóteles (1970). *Metafísica*. Traducción de García Yebra. Madrid: Gredos.
- Beckett, Samuel (1996). Carta alemana de 1937. Trad. Ana María Cartolano. *Beckettiana* 5, págs. 89-95.
- Borges, Jorge Luis (2007). La busca de Averroes. En su *Obras completas I 1925-1949*. Buenos Aires: Emecé, págs. 700-707.
- Brunner, José Joaquín (1988). *Un espejo trizado. Ensayo sobre cultura y políticas culturales*. Santiago de Chile: FLACSO.
- Cabanchik, Samuel (2000). *Introducciones a la Filosofía*. Barcelona: Gedisa y Universidad de Buenos Aires.
- Bourriaud, Nicolas (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Cerrato, Laura (1992). Lo postmoderno en la literatura de habla inglesa. En su *Doce vueltas a la literatura*. Buenos Aires: Botella al Mar, págs. 153-169.
- Dubatti, Jorge (coord.) (2002). *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- _____ (2004). *Poéticas y política en el teatro de Eduardo Pavlovsky (1960-2005)*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Buenos Aires. Disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1568> [03/05/2019].
- _____ (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- _____ (2012a). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- _____ (2012b). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.

- _____ (2013). Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral: cambios en los conceptos de drama, dramaturgia, texto dramático, poética dramática y notación dramática. En Cristian Figueroa Acevedo y Astrid Quintana Fuentealba, comps., V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual (págs. 31-66). Valparaíso, Chile: Universidad de Valparaíso, Facultad de Arquitectura, Carrera de Teatro.
- _____ (2015). La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas. En Luis Alberto Quevedo, comp., *La cultura argentina hoy. Tendencias!* (págs. 151-196). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores y Fundación OSDE.
- _____ (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.
- _____ (ed.) (2017). *Poéticas de liminalidad en el teatro I*. Lima, Perú: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático ENSAD,
- _____ (2019a). Teatro Comparado y territorialidad. Hacia una nueva cartografía de los teatros argentinos. En Magdalena Cámpora y María Lucía Puppo, coords., *Dinámicas del espacio. Reflexiones desde América Latina* (págs.99-112). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Educa.
- _____ (ed.) (2019b). *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Lima, Perú: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático ENSAD.
- _____ (2019c). Federico Polleri: transformaciones del vínculo entre arte y sociedad. En F. Polleri (2019a), págs. 11-27.
- _____ (2020). *Hacia un espectador compañero. La experiencia de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires (2001-2020)*. Buenos Aires: Atuel (en prensa).
- Dubatti, Ricardo (comp.) (2013). *Off! Novísima Dramaturgia Argentina*. Buenos Aires: Interzona.
- _____ (comp.) (2014). *Nuevas Dramaturgias Argentinas. Obras de autores nacidos entre 1981-1990*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, EDIUNS.
- _____ (coord.) (2015). *Jóvenes. Novísima Dramaturgia Argentina*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- _____ (coord.) (2016). *Los Nuevos. Novísima Dramaturgia Argentina*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.

- _____ (coord.) (2017). *Futuros contemporáneos. Novísima Dramaturgia Argentina*. Buenos Aires: Ediciones del CCC / Universidad de Buenos Aires.
- _____ (coord.) (2018). *Experimentalismo y tradición. Novísima dramaturgia argentina*. Buenos Aires: Ediciones del CCC / Universidad de Buenos Aires.
- Dupont, Florence (1994). *L'Invention de la Littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*. Paris: La Découverte.
- Durant, Alan (2002). Oralidad. En Michael Payne, comp., *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales* (págs. 511-513). Barcelona: Paidós.
- Garrido, Margarita (dir.) (2010). *I Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue, EDUCO.
- _____ (dir.) (2011a). *II Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue, EDUCO.
- _____ (dir.) (2011b). *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia. Cutral Có y Plaza Huincul (1954-2010)*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue, EDUCO.
- _____ (dir.) (2012a). *III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue, EDUCO.
- _____ (dir.) (2012b). *La dramaturgia de Neuquén en el desafío*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue, EDUCO.
- _____ (dir.) (2013). *IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue, EDUCO.
- Goody, Jack, and Ian Watt (1963). The Consequences of Literacy. *Comparative Studies in Society and History*, V, 3 (April), págs. 304-345.
- Guattari, Felix, y Suely Rolnik (2015). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Edición ampliada. La Habana: Fondo Editorial de Casa de las Américas.
- Harshaw, Benjamin (1984). Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework. *Poetics Today*, 5, 2, págs. 227-251.
- Hegel, Georg W. F. (2008). *Estética*. Traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos. Buenos Aires: Losada, tomo 2.

- Hernández, Paola (2019). El nuevo teatro documental del siglo XXI: fundamentos teóricos en Latinoamérica. en J. Dubatti, ed. (2019b), págs. 135-145.
- Kartun, Mauricio (2015). *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Colihue.
- Madjarova, Antoaneta, y Nora Lía Sormani (comps.) (2016). *Titeres en palabras I. Obras para niños y adultos*. Buenos Aires: Ediciones del CCC /UBA/UNIMA.
- _____ (coords.) (2018). *Titeres en palabras II. Obras para niños y adultos*. Buenos Aires: Ediciones del CCC/UBA.
- Lois, Élica (2001). *Génesis de escritura y Estudios Culturales. Introducción a la Crítica Genética*. Buenos Aires: Edicial.
- Lotman, Jurij (1996). *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Ong, Walter (1996). *Oralidad y escritura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Polleri, Federico (2019a). *Ensayo sobre el micdo, El escapista, La rosa de cobre. Teatro*. Mar del Plata, Provincia de Buenos Aires: Ajo Editora.
- _____ (2019b). Masculinidades en disputa. Una aproximación desde el teatro documental. *Conjunto*, 192-193 (julio-diciembre), págs. 30-34.
- _____ (2019c). *Éxodo. Ensayo sobre la masculinidad*. Texto dramático inédito.
- Radice, Gustavo (comp.) (2016). *Cartografías de la fragmentación. Teatro pos-dramático platense*. La Plata: Malisia.
- Rubio Zapata, Miguel (2001). A telón quitado: dramaturgia(s) y el Diccionario de la Lengua. En su *Notas sobre teatro*. Lima: University of Minnesota/Grupo Yuyachkani, págs. 51-53.
- Segato, Rita Laura (2018). *Contrapedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Strawson, Peter Frederick (1989). *Individuos*. Madrid: Taurus.
- Szondi, Peter (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- Tellas, Vivi (2010). Entrevista en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires.
- Tossi, Mauricio, comp. (2015). *Antología de teatro rionegrino en Postdictadura*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro.
- Urman, Andrea (comp.) (2014). *Futura. Dramaturgias platenses*. La Plata: Malisia.

Video

Brook, Peter, y Brook, Simon (2005). *Brook par Brook. Portrait intime*. Paris: Arte Vidéo et Ministère des Affaires Étrangères.

7. NOTAS

- ¹ Individuo entendido como lo hace la Filosofía Analítica (Strawson, *Individuos*, 1989).
- ² A partir del desplazamiento de lo particular a lo abstracto, distinguimos cuatro tipos básicos de poéticas: las micropoéticas o poéticas de individuos poéticos (la *poésis* considerada en su manifestación concreta individual); las macropoéticas o poéticas de conjuntos (integrados por dos o más individuos poéticos); las archipoéticas o poéticas abstractas, modelos teóricos, lógicos, de formulación rigurosa y coherente, disponibles universalmente, patrimonio del teatro mundial y no necesariamente verificables en la realización de una micropoética o una macropoética; las poéticas incluidas o poéticas enmarcadas de segundo grado (poéticas dentro de las poéticas). Para un desarrollo más amplio, véase J. Dubatti, 2012a, págs. 127-142.
- ³ Iniciada en 1983, tras el cierre de la sangrienta dictadura cívico-militar del «Proceso de Reorganización Nacional», y continuada hasta hoy, en el concepto de Postdictadura el prefijo «post» adquiere un valor doble: lo que viene «después de», y lo que es «consecuencia de». Para ampliar esta noción como unidad de periodización del teatro argentino (y que no sabemos cuándo podremos considerar cerrada), incluimos algunas observaciones en J. Dubatti, 2012b, caps. VI y VII.
- ⁴ En nuestro *Cien años de teatro argentino* (2012b) observamos que lo micropoético y lo micropolítico comienzan ya a acentuarse en el circuito independiente a partir de los años sesenta. En el teatro occidental la destotalización ya se observa marcadamente tras la Segunda Guerra Mundial.
- ⁵ Entre otros estudios, destacamos en el arco de los años J. Dubatti 2002 y 2015.
- ⁶ Existen, por supuesto, poéticas dramáticas que son diseñadas deliberadamente para públicos transnacionales, que llamamos «dramaturgias de género», y buscan desde su misma producción lograr una inserción internacional en numerosas plazas (por ejemplo, fuera del teatro argentino, textos de Yasmina Reza, Neil Labute, Jordi Galcerán, Laurent Baffie, entre otros,

estrenados en decenas de capitales). Sin embargo no podríamos llamar a estas poéticas «de globalización», porque no sólo no cubren todo el planeta (como el cine o la televisión o Netflix, a los que sí les cuadra el término), y porque, en tanto el teatro no se deja «enlatar», sus versiones y puestas en escena son muy diversas, territorializadas en cada plaza fundamentalmente por las poéticas actorales, por las traducciones y las adaptaciones y, en particular, por la recepción del público. Este tipo de «dramaturgia de género» casi no acontece en la Argentina, aunque sin duda hay autores que aspiran a cultivarla, sin lograr aún la ansiada conquista de las numerosas plazas internacionales.

- ⁷ El paréntesis con el signo de interrogación es de Beckett.
- ⁸ Creemos que debería optarse por teatro de la Modernidad Crítica, o Segunda Modernidad.
- ⁹ Puede comprobarse esta afirmación consultando los seis volúmenes de «novísima dramaturgia argentina» coordinados por Ricardo Dubatti (2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018), que en total recogen unos cuarenta textos de autores argentinos menores de 35 años. Es interesante observar que los intertextos de estos jóvenes dramaturgos provienen de campos muy diversos: la música, la fotografía, la ciencia, la historia, etcétera, hecho que vuelve muy laboriosa su interpretación (el estudioso debe reconocer un estallido de modelos, hipotextos y referencias culturales).
- ¹⁰ Sobre el teatro de estados puede leerse el artículo de Eugenio Schcolnicov en el presente número de *Acotaciones*.
- ¹¹ Desarrollamos este concepto en el Seminario «El actor / la actriz desde una Filosofía de la Práctica Teatral» que dictamos en la Escuela de Interpretación Jorge Eines, Madrid, España, marzo de 2019. Véase también Aguilar Zinser-Dubatti, 2019.
- ¹² «Si usted quiere saber qué es dramaturgia y busca en el diccionario, va por mal camino, pues allí encontrará una visión fragmentada y excluyente del concepto. El diccionario registra la noción occidental del teatro y reduce la función dramaturgica a la que realiza el escritor de textos literarios, o sea el autor, excluyendo todo el ejercicio escénico sustentado en el juego de relaciones y convenciones que hacen posible el hecho teatral en cualquier colectividad humana, aun prescindiendo de la palabra», Miguel Rubio Zapata, «A telón quitado: dramaturgia(s) y el Diccionario de la Lengua», *La República*, Lima, 9 de julio de 1988, recogido en 2001, pág. 51.
- ¹⁵ Los conceptos que estamos proponiendo, de destotalización de los teatros nacionales por diversidad intranacional y por mapas que rebasan las

fronteras geopolíticas, y de destotalización de las dramaturgias, valen justamente como precuelas teóricas a aplicar a otros períodos teatrales anteriores a la Postdictadura. Si bien estos conceptos fueron pensados/gestados en Postdictadura, sirven para pensar fenómenos históricos anteriores, incluso ancestrales, en otras territorialidades.

- ¹⁴ Véase las antologías compiladas por Antoaneta Madjarova y Nora Lía Sormani, *Túteres en palabras I y II* (2016 y 2018).
- ¹⁵ Conservamos en nuestro archivo numerosas filmaciones de espectáculos argentinos basados en textos dramáticos pre-escénicos nunca publicados y que podrían estudiarse (*mutatio mutandi*) a través de las dramaturgias escénicas.
- ¹⁶ La grabación está disponible en video en el Centro de Documentación del Complejo Teatral de Buenos Aires.
- ¹⁷ Llamamos acción interna a aquella que no se manifiesta física ni físicoverbalmente, y que coloca al espectador o al lector en una posición infrasciente (sabe menos de lo que debería saber por deliberado propósito del dramaturgo). Por ejemplo, Henrik Ibsen trabaja en Nora (*Una casa de muñecas*, 1879) una potente acción interna: el espectador y el lector la ven pensar desesperadamente, pero no pueden acceder a aquello que está pensando, hasta el encuentro personal con su esposo en el acto final. Allí la acción interna se transforma en acción físicoverbal. En el drama moderno realista, el trabajo con la acción interna desplaza el empleo de monólogos y soliloquios, tan característicos del drama romántico.
- ¹⁸ Debemos considerar también como literaturas del acontecimiento teatral todas las escrituras de su entorno de producción, sean meta, pre o paratextuales: cuadernos de bitácora, manifiestos, editorializaciones, ensayística, entrevistas, relatos, mensajes digitales, etc. Trabajamos actualmente en la consideración de este conjunto, hasta hoy poco atendido.
- ¹⁹ *Éxodo. Ensayo sobre la masculinidad*, ficha artístico-técnica: Dramaturgia y dirección de Federico Polleri. Elenco: Santiago Maisonnave, Gonzalo Bresco Churio, Pablo Guzzo, Alejandro Arcuri, Martín Cittadino, Gabriel Celaya y Federico Polleri. Coreografías y asistencia de dirección: Paola Belfiore. Fotografía: Romina Elvira. Realizaciones escenográficas: Juan Ignacio Echeverría. Operación técnica: Leonardo De Souza. Diseño gráfico: Martín Gorricho. Sala: Club de Teatro, Rivadavia 3422, Mar del Plata. Se estrenó el 7 de diciembre de 2019.

- ²⁰ Si los últimos cuarenta años de teatro argentino han marcado una profundización e irradiación de lo micropoético, resulta comprensible que el mismo dramaturgo (gestor de su universo micro) sea su propio director.
- ²¹ Al respecto puede verse nuestra introducción (Dubatti, 2019c) a su libro de textos dramáticos (Polleri, 2019a).
- ²² Disponible en nuestro archivo.
- ²³ Se puede bajar gratuitamente de la dirección <http://www.casa.co.cu/revis-taconjunto.php>
- ²⁴ Cuando no se aclara la fuente, los textos citados corresponden a la mencionada entrevista.
- ²⁵ Nuestro agradecimiento a Federico Polleri por facilitarnos el texto dramático post-escénico aún inédito.
- ²⁶ En su artículo de *Conjunto* Polleri comenta que, por dicha incomodidad, uno de los siete actores convocados originariamente «se negó, argumentando que le daba pudor» (2019b, pág. 31), y se fue del grupo.