

Aportes de la teoría teatral francesa para el abordaje y estudio de los fenómenos escénicos contemporáneos. El caso de Jean- Pierre Sarrazac

BERLANTE, Daniela / Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Artes del Espectáculo (IAE). Universidad Nacional de las Artes. Departamento de Artes Dramáticas– daniberlante@hotmail.com

Tipo de trabajo: Ponencia

» Palabras claves: teoría-teatral-francesa- Sarrazac

› **Introducción**

Profesor emérito de estudios teatrales en la Universidad de la Sorbona (París III) e invitado en la de Lovaina la Nueva, autor dramático, fundador del Grupo de investigación sobre la Poética del drama moderno y contemporáneo en París III, Jean-Pierre Sarrazac (1946) se impone como figura de consulta insoslayable si se quiere abordar el devenir del drama y su vigencia en las escrituras escénicas contemporáneas.

Desde la publicación de su obra *L'avenir du drame* a principios de los años 80 hasta sus trabajos más recientes como *Poétique du drame moderne* en 2012, Jean-Pierre Sarrazac se ha ocupado de definir el nuevo paradigma adoptado desde 1880 por la forma dramática que –según el autor- se ha extendido y perpetuado en las dramaturgias contemporáneas. Sarrazac encuentra un lazo que une a las que considera obras inaugurales del teatro moderno como las de Ibsen, Strindberg y Chéjov con las obras contemporáneas de Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès, Jon Fosse o Sarah Kane entre otros. En este recorrido pondrá en evidencia el carácter rapsódico del drama moderno: un dispositivo abierto y heterogéneo en el cual la forma dramática, la épica, la lírica y hasta la argumentativa -cuando el diálogo filosófico contamina el diálogo dramático- convergen y se hibridan.

En el Prefacio de 1981 a *L'avenir du drame*, Bernard Dort afirma que su discípulo optó por el estudio de las fluctuaciones operadas en los textos dramáticos de los últimos veinte años pero no en desmedro del estudio de los espectáculos. Por el contrario, Sarrazac va a identificar con cuidado extremo los blancos textuales, los espacios a través de los cuales la escena se hace presente. En ese sentido, para Dort (retomando las categorías de Sarrazac) *L'avenir du drame* es un libro híbrido, diferencial y utópico,

rapsódico al modo como el autor dramático aspira a volverse un dramaturgo rapsoda. En el Prólogo de esta obra inaugural queda condensada buena parte de su teoría: el concepto de drama, lejos de haber firmado su acta de defunción, ha cobrado actualmente una amplitud que no había conocido en el pasado. Si en la *Poética* de Aristóteles es una categoría abstracta que subsume géneros estrictamente delimitados como comedia y tragedia, si luego pasó a designar un género particular y dominante como el drama burgués, en la actualidad el drama ha resucitado al emanciparse definitivamente de la noción de género. El drama moderno representa para Sarrazac una de las formas más libres. La hipótesis del teórico francés es que las bases del drama moderno, esto es, el drama de la modernidad -y esta apelación es extensiva al drama contemporáneo- han sido planteadas en 1880, momento de ruptura en el cual se inicia la empresa de deconstrucción del modelo aristotélico hegeliano.

Y allí donde Peter Szondi – autor a quien reconoce como instaurador de la problemática pero con quien discute- supo ver crisis, Sarrazac ve la instauración de un nuevo paradigma que va a denominar drama rapsódico.

› ***El drama moderno según Peter Szondi***

Nos resulta esencial plantear las principales formulaciones que el teórico alemán ha consignado en su *Teoría del drama moderno* publicado por primera vez en 1956 en tanto constituyen la referencia ineludible de Sarrazac para poder elaborar su propia teoría. Si bien es cierto que no acuerda con las conclusiones a las que arriba el primero, no es menos cierto que la investigación de 1956 se coloca en el centro de su trabajo funcionando como un verdadero disparador.

Peter Szondi (1983) sostiene que el drama de la época moderna ve la luz en el Renacimiento cuando el hombre, al desintegrarse la visión medieval, toma conciencia de sí y construye la sustancia de la obra en la cual quiere verse reflejado a través de la reproducción de relaciones interpersonales. El terreno lingüístico en el cual será mediatizado el mundo de lo interhumano es el diálogo. En él se define la textura dramática porque la materia del drama es la reproducción del vínculo entre los hombres. La existencia de diálogo es la condición de posibilidad del drama que es una dialéctica y es absoluto. Su condición de absoluto se formula bajo otro aspecto: el drama es primario, se representa a sí mismo. Por eso las piezas históricas no son dramáticas en tanto reenvían a la crónica histórica que incluye partes narrativas concernientes a la esfera de lo épico.

Por lo demás, el drama no está escrito sino expuesto. Las palabras emitidas en el drama, son “decisiones”. No podrían ser comprendidas como palabra que viene del autor ya que las réplicas en el teatro –antes que palabras del dramaturgo- son interpelaciones al espectador; y actor y personaje se unen para formar al hombre dramático. Agregará Szondi que el tiempo del drama es el presente y su desarrollo

obedece a una sucesión absoluta de presentes. Pero cada momento contiene en sí mismo el germen del futuro, lo que sólo es posible en virtud de su estructura dialéctica, y ésta procede de la relación interhumana. Drama implica, entonces, un acontecimiento interpersonal en el presente. _

› **La crisis de la forma dramática**

De acuerdo con la teoría de Peter Szondi la crisis del drama se produjo cuando en la transición que va del siglo XIX al XX, a partir de 1880, ya no fue posible para el drama realizar la síntesis dialéctica entre lo objetivo (lo épico) y lo subjetivo (lo lírico), esto es entre la interioridad exteriorizada y la exterioridad interiorizada que venía efectuando. El drama en este momento histórico niega en su contenido lo que por fidelidad a la tradición se impone seguir expresando desde la forma: la vigencia de los vínculos humanos. El verdadero objeto de su *Teoría del drama moderno* no es el imperio del drama absoluto entre el Renacimiento y 1880, sino la puesta en crisis de esta forma a partir del giro operado en los albores del SXX.

Lo que une a las diferentes obras de Ibsen, Chéjov, Strindberg, Hauptmann y Maeterlinck analizadas por Szondi, a quienes les reconoce cualidades literarias dramáticas y filosóficas, es la oposición entre sujeto-objeto que determina la nueva estructura. Así es como en los dramas del noruego se oponen presente y pasado como sujeto y objeto; en las de Strindberg el sujeto aislado se vuelve su propio objeto. Sin embargo, el principio de la forma dramática es la negación misma de una separación entre sujeto y objeto. Como refiere Szondi citando a Hegel en su *Estética*: “Esta objetividad que proviene del sujeto, así como esta subjetividad que logra ser representada en su realización y en su validez objetiva...otorga la forma y el contenido de la poesía dramática en tanto que acción” (Sarrazac, 2013: 24). En este punto, Sarrazac coincide con Szondi; la crisis del drama sobreviene como respuesta a las nuevas relaciones que comienza a establecer el hombre con el mundo y con la sociedad. Esta nueva relación asume la forma de la separación. Afirma el primero:

El hombre del siglo XX –el hombre psicológico, el hombre económico, moral, metafísico, etc.- es sin duda un hombre “masificado”, pero es sobre todo un hombre “separado”. Separado de los otros (...) del cuerpo social que, sin embargo, lo atrapa (...) de Dios (...) separado de sí mismo, escindido, estallado, hecho piezas. Y separado, como lo serán de manera particular las criaturas de Ibsen o de Chéjov, de su propio presente. [...] Sometida a la presión, a la invasión de nuevos contenidos, de nuevos temas (que giran todos, más o menos, en torno de esta separación psicológica, moral, social, metafísica...del hombre con el mundo), la forma dramática –en la tradición aristotélico-hegeliana de un conflicto interpersonal que se resuelve a través de una catástrofe- comienza a fracturarse por todas partes (2013: 22).

Hasta aquí hemos planteado coincidencias entre los dos teóricos, sin embargo Sarrazac difiere de la mirada de Szondi para quien la crisis del drama de los años 1880 responde a una contienda histórica en la que lo Nuevo, esto es, lo épico debe triunfar sobre lo Antiguo, es decir, lo dramático. El crítico alemán

considera que los autores analizados en su investigación son experimentadores y modelos a ser superados, ya que se ubican en un espacio de transición. El valor que Szondi le confiere a esas dramaturgias es que preparan para el advenimiento del teatro épico que constituirá su modelo y la solución a la crisis dramática. Para Sarrazac- por el contrario- de lo que se trata es de abandonar la idea de que el fin del teatro dramático sería el teatro épico. Es por ello que pretende “reevaluar” los objetos rechazados por Szondi a saber: lo dramático (cuando no está mediatizado por lo épico) y la subjetividad.

Como si el mantenimiento de la relación intersubjetiva y sobre todo, la llamada a lo intrasubjetivo, a lo íntimo, tan presente en el teatro del siglo XX, de Strindberg a Adamov o a Sarah Kane, significara una regresión al individualismo, al apoliticismo, en breve, al teatro “burgués” [...] Dramaturgias consideradas hoy como esenciales -quiero hablar de los teatros de Bond, de Bernhard, de Koltès, de Müller, de Kane...- se esfuerzan por conjugar lo más estrechamente posible...el régimen de la escena dramática (de la relación catástrofica del otro y consigo mismo) y el del cuadro épico-lírico (de la relación con la sociedad, con el mundo, con el cosmos). (2013:30,31)

Sarrazac no se propone romper con el concepto de crisis szondiano pero reemplaza la idea de dialéctica con la que éste caracterizó al drama, esto es, con principio y sobre todo con un fin, por la idea de una crisis sin fin, permanente, sin horizonte preestablecido, y en línea de fuga. Con esto tiene que ver la categoría de pulsión rapsódica que actúa en la forma dramática y que Sarrazac ha puesto a prueba en los últimos treinta años.

› ***El concepto de rapsodia y la pulsión rapsódica***

El concepto de rapsodia acuñado por Jean-Pierre Sarrazac en *L’Avenir du drame* resulta operativo para poder dar cuenta del modo de funcionamiento de buena parte de las dramaturgias contemporáneas que recuperan la dimensión épica (como en los cantos y la narración homéricas) y hacen del montaje, la hibridación, el remiendo y la coralidad su razón de ser. Tomando como emblema la figura del rapsoda, aquel que “cose o hilvana cantos” (*raphtein* significa coser), aquel que reúne lo que desgarró previamente y desgarrar lo que acaba de unir, como señalan Catherine Naugrette y Céline Hersant (2013: 192), Sarrazac define las características de la rapsodia en estos términos:

rechazo de la metáfora del “bello animal” aristotélico; caleidoscopio de los modos dramático, épico y lírico; reversión constante de lo alto y de lo bajo, de lo trágico y de lo cómico; ensamblaje de formas teatrales y extra- teatrales, que forman el mosaico de una escritura que es resultado de un montaje dinámico, atravesada por una voz narrativa e interrogadora, y desdoblamiento de una subjetividad alternativamente dramática y épica o visionaria).

El dramaturgo rapsoda de la contemporaneidad descompone y recompone, reúne y confronta, asocia, disocia y combina la forma dramática y la épica de modo que esa dinámica incesante hace que la naturaleza de esa escritura escénica se resuelva indefectiblemente en perpetuo devenir, concepto que

Sarrazac reconoce y toma de Deleuze. El rapsoda nunca sutura. Las costuras deben ser bien visibles, y esta es una de las condiciones para que la obra no se vuelva un “zapping de formas” afirma en diálogo con Flore Garcin- Marrou (2013).

En las escrituras rapsódicas la fábula -con su extensión, completitud y ordenamiento garante de belleza que comprende un inicio, un medio y un final- estalla para cederle el paso a procedimientos de montaje o de hibridación. Sarrazac observa que el modelo dramático fundado en un conflicto interpersonal ya no da cuenta de la existencia moderna. El mundo pasa a leerse en términos de una epopeya de episodios múltiples antes que en los de drama en el que prevalece la unidad de acción. Asimismo entiende que en el teatro contemporáneo pueden distinguirse dos niveles de la fábula (2013:95), siendo el primero el del relato de las acciones que sólo pueden ser reconstituidas por el espectador a posteriori; y el segundo, el de esas mismas acciones o acontecimientos pero tal como la construcción y deconstrucción, la composición y descomposición de la obra los hace aparecer. Lo fundante es que en el pasaje del primer nivel al otro se postula un operador, una conciencia, un “sujeto rapsódico” que efectúa el procedimiento.

De este modo, una nueva voz va a establecerse en el teatro moderno y contemporáneo y es la del sujeto rapsódico que no cesa de infiltrarse en los intersticios de la fábula, de suerte que lo que cuenta verdaderamente: “es el trabajo del ‘narrador’ o del ‘montajista’, trabajo que cada vez se deja ver y/o escuchar más por el espectador en el momento de la lectura o de la representación (2013: 97). Sarrazac encuentra aventurado afirmar que en la actualidad ya no existe la fábula en el teatro. Siempre hay fábula pero la contemporánea está deconstruida. (Garcin-Marrou, 2013).

La pulsión rapsódica quiebra el modelo aristotélico-hegeliano en el cual la forma dramática es pensada en términos de conflicto que se encamina a su resolución y en tanto “bello animal” proporcionado cuyas partes se encadenan rigurosamente bajo el principio de la causalidad. La pulsión rapsódica tiende a imponer una forma abierta que no tiene comienzo ni fin y cuyas partes se suceden unas a otras sin encadenarse. El espectador deberá operar sobre esa discontinuidad y reunir los fragmentos de una obra dispersa e incompleta. La pulsión rapsódica interrumpe sin cesar el curso de la obra y allí donde había desarrollo orgánico, propio de la forma aristotélico-hegeliana, crea recorte y despedazamiento. La distribución en actos y escenas que-lejos de dividir- suturaba la acción dando impresión de continuidad, es sustituida por el recorte en cuadros. Sin embargo, en el mismo acto de fragmentar el autor rapsoda reúne, dejando ver las costuras de aquello que acaba de desgarrar, de separar. En este sentido, los puntos suspensivos entre parentésis -(...)- propios de la escritura de Jean-Luc Lagarce son las costuras visibles de una escritura profundamente rapsódica. En *Le drame en devenir* de 1998, postfacio a *L’avenir du drame*, Sarrazac deja consignado que la pulsión rapsódica en la escritura -o en el espectáculo- corresponde a esa tentativa de recuperar lo discontinuo que preside la relación teatral. Se trata de volver a abrir la escena originaria del drama, despojarla de la hiperdramaticidad del diálogo del teatro burgués,

dejar que se abra camino una voz distinta a la de los personajes del drama. Ya no la del “sujeto épico” a lo Szondi, demasiado dominada y abstracta sino la voz dubitativa, velada, tartamuda del rapsoda moderno. Una voz que sería la de un *mal sujeto*. Voz del cuestionamiento, de la duda, de la palinodia, voz de la multiplicación de los posibles. Voz irregular que embraga y desembraga, se pierde y deambula al tiempo que comenta y problematiza. Voz de la oralidad en el momento mismo en el que desborda la escritura dramática.

› **Crisis del personaje**

Además de la fábula, va a entrar en crisis la categoría de personaje. En efecto, los personajes –alejados para siempre del imperio de lo Uno- se escinden y disocian volviéndose, en muchos casos, inaprehensibles e indecibles. Deberíamos hablar de personajes en línea de fuga y a modo de ejemplo podríamos citar al Hamlet de Heiner Müller, quien está a ambos lados de la contienda: es dictador y es pueblo, puede ser el personaje de Shakespeare al tiempo que un actor; o a Ofelia, quien deviene Electra. Sarrazac establece una categoría y es la de impersonaje (2012:183). El teatro moderno y contemporáneo nos incita a hacer el duelo del personaje vivo. La puesta en duda de la existencia del personaje vendría a denunciar el carácter abusivo que éste supo tomar en la tradición occidental (burguesa) del teatro. Fue Nietzsche quien recusó fuertemente la concepción dominante en el teatro burgués de un personaje presentado como el doble del espectador. Nietzsche deplora la eliminación de Dionisos de la escena para colocar en su lugar al individuo. Individuo entendido como entidad psicológica y ser de razón. Ahora bien, a partir de 1880 es cuando asistimos a la escisión de ese personaje con la operatoria realizada primero por Strindberg y luego por Pirandello. Es Strindberg quien hace estallar en pedazos la noción de carácter. Para el sueco la concepción tradicional y burguesa del carácter reenvía a un individuo incapaz de evolucionar. Strindberg ataca este fundamento que asocia con la constancia, la inmutabilidad y la concordancia del personaje consigo mismo. Para ello apelará a las nuevas teorías de Bernheim, de Ribot (*Les Maladies de la personnalité*, 1895), de Binet (*Les Alterations de la personnalité*, 1892), de Charcot pero también a una técnica propia de las novelas de los Goncourt: la vivisección. En efecto, la navaja que Juan tiende a la Señorita Julia al final de la pieza, no es sólo el instrumento para su suicidio trágico sino también –en el plano metateatral- para despedazar (“*mise en pièces*”) la propia categoría de personaje. Por medio de su liquidación trágica, precedida por la inhibición de la voluntad y de la capacidad de decisión individual es como se produce el borramiento definitivo de la noción de carácter a nivel dramaturgico. Pirandello hará lo propio pero por la vía del humor que procede de un sentido opositivo o *sens du contraire* (2012:192). Así es como, el dramaturgo italiano se las ingenió para hacer estallar el carácter empleando el principio de *discordance* entre el yo y el yo que rige la existencia de sus personajes.

Pirandello no se limita a disipar la ilusión del carácter sino que da a ver la confrontación mortal del personaje consigo mismo, esto es, con todas las caras discordantes de sí mismo, todas las máscaras que los otros le han colocado sobre su propia piel. Este combate sólo puede tener un final trágico. Ubicando a todas sus obras bajo la fórmula oximorónica de máscaras desnudas, Pirandello se sitúa –más allá de la dialéctica de la verdad y la apariencia, de la profundidad y la superficie- en el cuestionamiento trágico de cualquier posibilidad de identidad individual.

Retomando a Schopenhauer, (2012:194) para Sarrazac el teatro moderno y contemporáneo tiende a adoptar el perfil del “fantasma sin sustancia” y él se propone trazar el devenir-fantasma del personaje. En este punto, observa, todos los personajes de Ibsen, Strindberg y Maeterlinck pero también los de Kane, Fosse o Keene poseen una parte fantasmática o fantasmal. Fantasma sin sustancia equivale a decir hombre sin atributos para retomar el título de la novela de Musil. Que el personaje moderno carezca de atributos, de propiedades que lo definan, permite constatar que –incapaz de coincidir consigo mismo- ha perdido irremediamente su identidad. La ausencia del personaje no deja de sucederse en las obras modernas y contemporáneas: ausencia de identidad y de carácter pero también de voluntad propia (lo que permitía la “decisión” como motor del drama, según Hegel), ausencia de nombres y de rostros. Sarrazac lo caracteriza como el *passage au neutre* del personaje. El primer síntoma de su impersonalidad, aquel que marcará el pasaje al impersonaje es la extranjería radical respecto de los otros y de sí mismo. Como Krapp, en la pieza de Beckett, cuyas cintas le devuelven su persona extranjera de sí mismo. No obstante ello -sostiene Sarrazac- la impersonalización crea un personaje abierto a todos los roles, a todos los posibles de la condición humana. El impersonaje es fundamentalmente transpersonal. Al modo como lo declaran Vladimiro y Estragon cuando afirma el primero mientras esperan a Godot: “*L’appel que nous venons d’entendre, c’est plutôt à l’humanité toute entière qu’il s’adresse. Mais à cet endroit en ce moment, l’humanité c’est nous, que ça nous plaise ou non. Profitons-en, avant qu’il soit trop tard*” (2012 : 233). El impersonaje beckettiano es el hombre en la desnudez de su propia condición. Al modo como funciona Roberto Zucco, protagonista de la pieza homónima de Bernard-Marie Koltès que no constituye para Sarrazac la historia de un asesino, antes bien “*l’histoire d’un rêveur, d’un impersonnage, d’un transpersonnage qui ne se dépersonnalise pas, mais qui s’impersonnalise, qui devient une superposition de masques*”. (Garcin-Marrou :2013)

En este punto, Sarrazac se sirve de la cita de Deleuze de *Diferencia y Repetición* para graficarlo: “un rôle qui joue d’autres rôles” (2012:234).

› **El aporte deleuziano**

Consideramos productiva la revisión del vínculo que Sarrazac estableció con el pensamiento de este filósofo, en la medida en que sus conceptualizaciones (rizoma, territorialización, línea de fuga, devenir) han constituido herramientas críticas para el abordaje de las manifestaciones teatrales contemporáneas. Si bien, en un primer momento, en los años 70, su aproximación fue prácticamente nula y de cierta resistencia influido como estaba por el pensamiento brechtiano (Sarrazac asistía al seminario de Barthes, no al de Deleuze), con el correr de los años el abordaje de Deleuze provocó impactos que modificaron su trayectoria intelectual y artística. En sus primeras obras como dramaturgo Sarrazac se interesó en el devenir-monstruoso del personaje teatral. El devenir-monstruo, la desfiguración del personaje fueron preocupaciones fundadoras de su escritura dramática además de encontrar que Deleuze fue un lector genial de Strindberg (aún cuando el propio Deleuze no lo citara ni lo supiera), dramaturgo capital en la trayectoria de Sarrazac quien encuentra toda la poética del sueco condensada en una cita de *Diferencia y Repetición*:

El teatro de la repetición se opone al teatro de la representación, así como el movimiento se opone al concepto y a la representación que lo relaciona con el concepto. En el teatro de la repetición se experimentan fuerzas puras, trazos dinámicos en el espacio que actúan sin intermediarios, y que lo unen directamente a la naturaleza y a la historia, un lenguaje que habla antes que las palabras, gestos que se elaboran antes que los cuerpos organizados, máscaras previas a los cuerpos, espectros y fantasmas anteriores a los personajes-todo el aparato de la repetición como "potencia terrible" (2002:34).

Hablamos de devenires. ¿En qué consiste entonces el devenir rapsódico del teatro? Es la respuesta apropiada ante el estallido del mundo. Es lo que hacen autores como Brecht, Müller, Duras o Koltès.

En *Le drame en devenir* de 1998, postfacio a *L'avenir du drame* leemos que el devenir rapsódico procede por desbordamientos incesantes: de lo dramático por lo épico o lo lírico, o de lo épico y lírico por lo dramático. No obstante, desbordar no significa liquidar. La pretensión de erradicar por completo lo dramático del teatro es un gesto tan inapropiado como el de querer expulsar toda psicología, argumentando que el psicologismo del siglo XIX se volvió caricaturesco. Si en la actualidad el drama puede parecer perimido, lo es en tanto *forma pura*, en tanto *forma primaria* que no admite la intrusión de motivos épicos o líricos que atenten contra ese carácter primario. Pero el drama ha sido susceptible de relativización, de desbordamientos, de fuga (hacia adelante) en el sentido deleuziano: hacer que algo entre entre en fuga, hacer que un sistema lo haga.

Finalmente, hacer que el sistema dramático entre en fuga, es en lo que consiste el devenir rapsódico del teatro.

› **Hacia una posible aplicación de la teoría**

Finalmente, y para poner a prueba la operatividad de la categoría de rapsodia a la hora de analizar un hecho escénico contemporáneo, consideramos pertinente abordar el espectáculo *La crueldad de los animales*, con dirección de Guillermo Cacace.

El texto dramático de Juan Ignacio Fernández (Bs. As., 1977) fue 1er premio en el 2° Concurso Universitario de Dramaturgia “Roberto Arlt” de la UNA y fue publicado en 2015, año de su estreno en el Teatro Nacional Cervantes. Si uno efectuó la lectura y luego vio la puesta, habrá observado que en la última aparecían dos personajes que no figuraban en el texto y son los de EL y ELLA (así es como estaban consignados en el programa de mano).

Verdaderas figuras rapsódicas, son los encargados de instaurar la narración en el interior de la forma dramática. Esto significa que lo que el lector podía reponer en el acto de la lectura a través de las didascalias planteadas por el autor, se vuelven en la puesta objeto de narración de estas figuras creadas desde las decisiones de la puesta para instalar la situación de enunciación. EL y ELLA, entonces, no cesan de infiltrarse en los intersticios de la fábula para plantear no sólo las coordenadas espacio-temporales, sino también para caracterizar el comportamiento y describir las acciones del resto de los personajes. La didascalia es la situación de enunciación por excelencia y exige su materialización escénica a través de signos no verbales. La decisión de Cacace fue volverla acto de habla. Resulta interesante y perturbador al mismo tiempo ver el divorcio entre esa palabra emitida y la acción. En efecto, la narración rapsódica de una acción realizada por determinado personaje no significaba su ejecución efectiva desde la escena. Las didascalias (y esto pasó a ser una marca de estilo del este director) son narradas, casi nunca replicadas, y ese relato o pulsión rapsódica va a mezclarse con la forma dialogada propia del drama.

Resulta por demás interesante ver cómo el personaje de ELLA puede compartir un doble estatuto: ejerce la función rapsódica al relatar y caracterizar los vaivenes de la acción al tiempo que se escinde volviéndose personaje dramático (la empleada doméstica) que interactúa bajo la forma dramática con el resto de los personajes. La escisión también forma parte de la categoría de Impersonaje que supo plantear Sarrazac para caracterizar al drama moderno. Este rasgo –por lo demás- promueve la ruptura de la ilusión denunciando la condición de artificio de aquello que estamos presenciando. Esta decisión se refuerza desde el inicio cuando, al entrar el público al espacio teatral, ve a los actores preparándose para salir a actuar, o interactuando con algunos de los espectadores. Vemos cómo se invierte la relación con el público, esto es la relación sujeto-objeto, en tanto el público se vuelve en la puesta de Cacace objeto de la mirada de los actores y en esa inversión, actor también.

Si bien el texto se planteó como semblanza del primer menemismo, la puesta excede la inscripción epocal y se universaliza. *La crueldad de los animales* convierte los contenidos textuales en procedimientos espectaculares, de modo que la denuncia política que involucra aspectos tales como la corrupción, el negociado o la extorsión no le es confiada al plano discursivo sino que se transforma en

configuración escénica. Así el espectáculo cobra una dimensión suplementaria, en la medida en que dice mostrando. Los niveles de la degradación contaminan los núcleos familiares que gravitan en la obra pero, lejos de ser planteados bajo la descolorida lógica psicologista de la familia disfuncional ahora son plasmados como pleno constructo teatral. Si la violencia, la abyección y la impudicia se vuelven insoportables es porque hay en la puesta de Cacace actores que lograron hacer de esos males cuerpo fenomenológico.

Retomamos las palabras de Sarrazac (2012, 395) cuando afirma que en realidad no hay crisis del drama sino crisis del hombre. El drama en su extrema plasticidad ha logrado hacerse cargo de ésta en un proceso ininterrumpido. Es por ello que –lejos de creer que el drama ha muerto- Sarrazac entiende que no deja (ni dejará) de subsistir en tanto se siga produciendo el encuentro con el otro, aún cuando ese otro esté en uno mismo.

BIBLIOGRAFIA

Deleuze, Gilles (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.

Fernández, Juan Ignacio (2015). La crueldad de los animales (primer menemismo). En 2ª concurso universitario de dramaturgia "Roberto Arlt". Buenos Aires: Departamento de Artes Dramáticas

Garcin Marrou, Flore (2013) « Compte rendu du séminaire avec Jean-Pierre Sarrazac ». Recuperado en <http://labo-laps.com/compte-rendu-du-seminaire-avec-jean-pierre-sarrazac/>

Hersant, Céline, Naugrette, Catherine (2013). « Rapsodia ». En Jean-Pierre Sarrazac (dir), *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato. Traducción: Víctor Viviescas.

Sarrazac, Jean-Pierre (2013). "Crisis del drama". En Jean-Pierre Sarrazac (dir), *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato. Traducción: Víctor Viviescas.

Sarrazac, Jean-Pierre (2013). « Enquête sur un inconnu: la déterritorialisation de l'homme ». Recuperado en <http://labo-laps.com/enquete-sur-un-inconnu-la-deterritorialisation-de-lhomme/>

Sarrazac, Jean Pierre (2012). *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris : Seuil.

Sarrazac, Jean-Pierre (1999). *L'avenir du drame*. Belfort : Circé.

Szondi, Peter (1983). *Théorie du drame moderne*. Lausanne : L'Age d'homme. Traducción : Patrice Pavis.

