

Intermedialidad, viajes y aprendizajes.

De la literatura fundacional argentina a la escena contemporánea porteña

Lía Sabrina Noguera
CONICET – UNA – UBA
escenicassuba@gmail.com

Resumen: El siglo XIX argentino generó diversos textos literarios y teatrales que fueron considerados, con el paso del tiempo y su consolidación en el campo cultural, social y político de la Argentina, como ficciones fundacionales. Estas fueron escritas por los autores canónicos decimonónicos del período romántico rioplatense: Echeverría, Mármol, Mitre, Sarmiento, Hernández, Gutiérrez, Podestá, entre otros. A más de dos siglos de su escritura, la escena contemporánea de Buenos Aires vuelve sobre estas textualidades a fin de proponer desvíos temáticos y procedimentales a partir de una estrategia fundamental: la intermedialidad. Con el objeto de dar cuenta de estas resignificaciones y profanaciones que las artes escénicas realizan sobre la literatura del pasado, en este artículo nos concentraremos en el análisis de dos obras teatrales argentinas que retoman *La cautiva*, de Echeverría y *Martín Fierro*, de Hernández: *Las cautivas* (2021), de Mariano Tenconi Blanco y *Desertoras* (2021) de Nicole Kaplan, Violeta Marquis, Camila Tabet y Sol Zaragoza.

Palabras clave: ficciones fundacionales; teatro argentino; intermedialidad.

Resumo: O século XIX argentino gerou diversos textos literários e teatrais que foram considerados, com o passar do tempo e sua consolidação no campo cultural, social e político da Argentina, como ficções fundacionais. Estes foram escritos pelos autores canônicos do século XIX do período romântico do Rio da Prata: Echeverría, Mármol, Mitre, Sarmiento, Hernández, Gutiérrez, Podesta, entre outros. Mais de dois séculos depois de sua escrita, a cena contemporânea de Buenos Aires retorna a essas textualidades para propor desvios temáticos e processuais baseados em uma estratégia fundamental: a intermedialidade. Para dar conta dessas resignificações e profanações que as artes cênicas realizam sobre a literatura do passado, neste artigo nos concentraremos na análise de duas peças argentinas que retomam *La cautiva*, de Echeverría e *Martín Fierro*, de Hernández: *Las cautivas* (2021), de Mariano Tenconi Blanco e *Desertoras* (2021) de Nicole Kaplan, Violeta Marquis, Camila Tabet e Sol Zaragoza.

Palavras-chave: ficções fundacionais; Teatro argentino; intermedialidade.

Abstract: The Argentine 19th century generated various literary and theatrical texts that were considered, with the passage of time and their consolidation in the cultural, social and political field of Argentina, as foundational fictions. These were written by the canonical nineteenth-century authors of the Romantic period of the Río de la Plata: Echeverría, Mármol, Mitre, Sarmiento, Hernández, Gutiérrez, Podestá, among others. More than two centuries after its writing, the contemporary scene of Buenos Aires returns to these textualities in order to propose thematic and procedural detours based on a fundamental strategy: intermediality. In order to account for these resignifications and profanations that the performing arts carry out on the literature of the past, in this article we will concentrate on the analysis of two Argentine plays that take up *La cautiva*, by Echeverría and *Martín Fierro*, by Hernández: *Las cautivas* (2021), by Mariano Tenconi Blanco and *Desertoras* (2021) by Nicole Kaplan, Violeta Marquis, Camila Tabet and Sol Zaragoza.

Key words: foundational fictions; Argentine theater; intermediality.

Durante el siglo XIX la literatura y el teatro argentino configuraron una serie de ficciones que se constituyeron en el paradigma literario para la fundación de saberes y discursos que procuraron sentar los cimientos de nuestra identidad política, cultural y, en algunos casos, amorosa. Así lo señala Doris Sommer en su libro *Ficciones fundacionales. Las novelas Nacionales de América Latina* (2004) en el cual aborda un corpus de las novelas románticas latinoamericanas de mitad y fines del siglo XIX. Su tesis establece que las novelas analizadas construyen seductoramente y de manera superpuesta el Eros y la Polis, cuestión que resulta clave para entender el momento romántico en las diversas latitudes latinas. Período romántico que para el caso de las ficciones argentinas decimonónicas proponían la regeneración de las costumbres del cuerpo social, del gusto y, sobre todo, la construcción de un ideario político y estético que plasmara, mediante su inserción en el arte, el ideal de cultura que se quería implementar. Estas fueron las bases del arte en Esteban Echeverría, Bartolomé Mitre, Alberdi, Domingo Faustino Sarmiento, José Hernández, Eduardo Gutiérrez, José Mármol, entre otros, y en toda una generación romántica de escritores rioplatenses que pretendió interpretar la realidad política y cultural mediante un abanico de ideas extraídas de un modelo europeo. Asimismo, Sommer afirma que las ficciones fundacionales son aquellas que “resultan de lectura obligatoria en las escuelas secundarias oficiales como fuentes de la historia local y orgullo literario” (2004: 20); evidencian también, “los vínculos fundacionales entre esta literatura y la legislación” (2004: 21) y la prueba más notoria de esta unión es que muchos de los escritores fundacionales resultaron ser presidentes en sus países. Sin embargo, antes de ello, esos intelectuales (tanto los que alcanzaron la presidencia como los que no) trazaron el mapa cultural decimonónico y propusieron discursos que circularon no sólo en el contexto del cual emergieron, sino que se hicieron extensivos a los dos siglos siguientes, pero no sólo en el campo literario, sino también, en el teatral, el cinematográfico, el musical, la danza, la performance, las artes visuales, etc.

Así podemos observarlo en el teatro de Buenos Aires, en especial y a los fines de nuestra investigación, desde comienzos del siglo XXI, en el cual varios teatristas vuelven sobre el pasado literario nacional y fundacional para crear nuevas ficciones que aluden a esas textualidades, pero proponiendo grandes corrimientos tanto en el plano semántico como procedimental. Obras como *El giratorio de Juan Moreira*, (2001), de Eduardo Gutiérrez, Vicente Huidobro, Diego Starosta, *El niño argentino* (2006), de Mauricio Kartun, *El matadero. Un comentario* (2009), de Marcelo Delgado, Emilio García Wehbi, *Manipulaciones III. El banquete* (2012), de Gastón Mazieres, *Moreira delivery* (2016), de Pablo Felitti, *La carnicería argentina* (2007) compilación de obras teatrales escritas por Ariel Farace, Luis Cano, María Laura Fernández, Carolina Balbi, Mariana Chaud, Santiago Governori, Julio Molina, *La vida extraordinaria* (2018) de Mariano Tenconi Blanco, *Cosas como si nunca* (2018), *Ay Camila* (2019), de Cristina Escofet, de Beatriz Catani, *Olvidate del matadero* (2021) de Claudio Martínez Bel, Pablo Finamore, *Las cautivas*, de Mariano Tenconi Blanco (2021), entre otras, retoman los textos de la literatura fundacional argentina para discutir, reflexionar y postular nuevas hipótesis sobre el pasado y presente nacional, en general, pero también sobre el arte escénico del presente, en particular. Así, la literatura decimonónica sube a escena en la contemporaneidad con un fin: atravesar

la historia literaria, social, cultural y política de la Argentina, las historias de esos sujetos del pasado y volverlos discursos presentes e identificadores con las nuevas coyunturas.

Ahora bien, ¿cómo lo hace la escena actual? Ante un panorama estético de indefiniciones, de mezclas y corrimientos de (los discursos y prácticas canónicas, que fueron analizadas por diferentes investigadores. Tal es el caso, en el plano local, de los conceptos planteados por Josefina Ludmer (2009) y Florencia Garramuño (2015) para comprender las porosidades de las fronteras disciplinarias y discursivas que se hacen presentes desde hace varias décadas atrás en la literatura, el teatro, las artes visuales, etc. En el caso de Ludmer, a partir de un corpus diverso de obras literarias y escénicas, postula que es la condición *de diáspora de lo específico* de las disciplinas artísticas aquello que define a las nuevas prácticas. Explica la investigadora argentina:

Imaginemos esto. Muchas escrituras del presente atraviesan la frontera de la literatura [los parámetros que definen qué es literatura] y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica: afuera, pero atrapadas en su interior. Como si estuvieran ‘en éxodo’. (Ludmer, 2009: 41)

Así, postula el concepto de escrituras o literaturas postautónomas para categorizar o pensar los discursos que quedan en ese entramado de inespecificidad, de lo difuso entre lo real y lo ficticio, proponiendo inversiones al interior de los relatos. Tal es el caso del proyecto Biodrama de Vivi Tellas que Ludmer destaca en su estudio. Expresado de forma sintética podemos decir que la artista argentina encuentra un índice mínimo de ficción en la realidad y lo lleva a escena a través de una serie de estrategias provenientes de las prácticas documentales. Por su parte, Garramuño plantea, en diversos estudios, el concepto de indefinición de las artes y la postulación de prácticas artísticas no específicas: obras que apelan a lo polifonía y/o diversidad disciplinaria para crear discursos, imágenes, sonidos, rompiendo así lo específico de su campo disciplinar. Así, en su libro *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte* (2015: 26-27) afirma que:

La apuesta por lo inespecífico no es hoy —como tal vez no lo fue nunca— solo una apuesta por la inespecificidad formal, sino un modo de elaborar un lenguaje de lo común que propicia la invención de modos diversos de la no pertenencia. No pertenencia a la especificidad de un arte particular, pero también, y sobre todo, no pertenencia a una idea del arte como una práctica específica.

En este contexto, y teniendo presente nuestro corpus de análisis, sostenemos que la estrategia intermedial es aquella que les permite a los teatristas argentinos del presente *profanar* los textos fundacionales argentinos a fin de generar nuevos discursos y saberes que se relacionan con el presente político y social nacional, en general, y producir una reflexión sobre el arte escénico, en particular. En este sentido, las obras contemporáneas discuten y reflexionan sobre la Historia, pero también sobre la historia de las disciplinas con las cuales se encuentran vinculadas. Dos conceptos centrales articulan nuestra hipótesis. El primero, se refiere a la práctica o acto de profanación. Siguiendo a Agamben (2013) en su artículo “Elogio de la profanación”, es posible establecer una distinción entre lo sagrado y lo profano. Si lo primero es considerado aquello que se extrae del uso cotidiano y mediante la consagración se entrega a los dioses; lo segundo es

aquello que, mediante el uso, se extrae del orden de los dioses y se restituye al derecho de los hombres. Sin embargo, ese uso no aparece como una condición natural, sino que es un constructo al cual se llega mediante esa misma profanación. En este sentido, el acto profanatorio se entiende como el proceso que se utiliza para la desactivación de viejos código (en nuestro caso, las ficciones fundacionales argentinas) para lograr nuevos usos (en nuestro caso, las reescrituras escénicas contemporáneas de esas ficciones del pasado). El segundo concepto de nuestra hipótesis es el que refiere al concepto de intermedialidad. Si bien la concomitancia o coexistencia de diferentes disciplinas al interior de una práctica es propia del teatro, casi desde su surgimiento en la antigua Grecia, las reflexiones teóricas sobre su funcionalidad en los diversos campos artísticos son mucho más recientes. Así lo afirma Jean-Marc Larrue (2008: 2) en su artículo “Théâtre et intermédialité. Un rencontre tardive”:¹

Durante décadas, el discurso esencialista ha ignorado, ocultado o minimizado los incontables aportes de los otros medios y de las tecnologías al teatro. Sin embargo, el teatro no ha cesado nunca, en el transcurso del último siglo, de tomar prestado, de explotar, todo lo que podía enriquecer y facilitar sus creaciones, como siempre lo ha hecho.

Siguiendo estas perspectivas, como también los estudios de Irina Rajewsky (2005, 2010), entendemos la intermedialidad como las zonas de contactos, los intersticios que dos o más discursos mediales establecen en una producción artística. Además, la investigadora alemana va más allá de esta definición general y propone categorizar las diferentes problemáticas que al interior de este gran tema se suscitan, proponiendo así definiciones en sentido estricto según un corpus específico de obras artísticas. Esta noción de restricción permite no solo ordenar el mapa de sentidos que de esta categoría se desprende, sino también posibilita proponer una sistematización de los usos en las categorías de análisis a fin de, por un lado, observar los procesos de significación en cada uno de ellos; por otro lado, delimitar un corpus específico de análisis para sentar tales categorizaciones. Estas son: *intermedialidad en sentido estricto de transposición medial*, *intermedialidad en el sentido estricto de combinación de medial*, e *intermedialidad en sentido estricto de referencias intermediales*. Estas categorías, como así también las reflexiones que expresamos previamente, serán retomadas en el presente artículo a fin de analizar dos obras teatrales argentinas que reescriben ficciones fundacionales argentina: *Las cautivas* (2021), de Mariano Tenconi Blanco y *Desertoras* (2021) de Nicole Kaplan, Violeta Marquis, Camila Tabet y Sol Zaragozi. En ambas obras, no solo serán analizadas las relaciones intermediales que ellas proponen sino también los temas relacionados con la educación y los viajes que ellas recuperan a fin de proponer posdramas de aprendizajes (partiendo del concepto *bildungsroman* de la literatura) y *road dramas* (partiendo del concepto de *road movie* del cine).

De cautivas y desertoras

¹Texto traducido en 2021 por Silvina Díaz, de uso interno, para la Cátedra Introducción a las Artes Escénicas, Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

En 2018 el teatrista argentino Mariano Tenconi Blanco estrena *La vida extraordinaria*, texto escrito y dirigido por él que vuelve sobre los pasos del texto fundacional argentino *Martín Fierro*, el gaucho perseguido por desobedecer a la ley del Estado, a partir de la historia de amistad entre este hombre y Cruz, pero la resignifica no sólo en cuanto a lo espacial y temporal sino también en relación con el género. Así, con los cuerpos de Aurora Fierro y Blanca Cruz en escena y desde una fría Ushuaia, el extremo sur de la Argentina, se delinea el presente y pasado de estas mujeres en los cuales la historia nacional literaria (José Hernández, Jorge Luis Borges, Domingo Sarmiento, Alfonsina Storni, Ricardo Piglia, César Aira, José Saer, Manuel Puig, entre otros) funciona como motor de sus encuentros y sus acciones. Además, apelando a la narración fílmica que alude al devenir de la vida humana, cuerpos presentes y voz en off femeninas confluyen a fin de reflexionar sobre los valores humanos en términos de amistad, que es entendida como un valor intercambiable. Además, al director y dramaturgo le interesó repensar aún más la relación teatro y literatura, aspecto que ya había abordado en su obra anterior *Todo tendría sentido si no existiera la muerte* (2017). Con respecto a *La vida extraordinaria*, Tenconi Blanco (2018, s/p) afirma que:

Con la escritura de **La vida extraordinaria** fui todavía más allá respecto de la relación entre teatro y literatura. Ahora directamente fue la literatura la que saltó al escenario. Porque el texto está escrito llevando adelante todas las formas de escritura: escenas, monólogos, pero también cartas, diarios, poesía, incluso textos en tercera persona y hasta un narrador. Y, otra vez, literatura y tiempo son los componentes de la fórmula. En este caso me valgo de todas las formas de escritura para contar una amistad de más de 40 años, pero aún más, para contar el mundo, desde el origen hasta su fin.

Continuando con estos intereses, en 2021 Tenconi Blanco transitó, nuevamente, por la literatura fundacional argentina para escribir y estrenar *Las cautivas*, segunda de las obras de la tetralogía *La saga europea*² “que explorará cuestiones ligadas al origen, la identidad y la pertenencia en un país atravesado por las tensiones entre las cosmovisiones nativas y la mirada europea” (Gómez: 9/10/2021). Esta nueva puesta se estrenó en el Teatro de la Ribera, perteneciente al Complejo Teatral de Buenos Aires, y en esta oportunidad el teatrista argentino recuperó el poema decimonónico de Esteban Echeverría, *La Cautiva*, pero proponiendo grandes desvíos respecto de dicha textualidad y articulando un discurso polifónico que dialoga con Shakespeare, Chateaubriand, Cabezón Cámara, el género gauchesco, entre otros.

Con respecto al poema fundacional argentino de Esteban Echeverría, *La cautiva* de 1837, cabe señalar que el contexto de su escritura es el de los resultados victoriosos de Juan Manuel de Rosas en la campaña del Desierto, brigadier que fue gobernador de Buenos Aires desde 1835 hasta 1853. La investigadora argentina Susana Rotker señala que este texto, escrito por el fundador del romanticismo en el Río de la Plata, encarna el modelo del hombre/mujer blanco/a civilizado/a que los intelectuales unitarios - luego opositores a Rosas- trataban de imponer. Además, afirma que el resultado de las muertes en el texto es consecuencia de los actos salvajes y la imagen del desierto que se representa es la de un campo abierto, fértil, pero peligroso. Por ello, “*La cautiva* funda la definición de un país que “no tolerará las diferencias culturales raciales.”

²Las obras estrenadas de esta tetralogía son: El barco (2020), Las cautivas (2021) y Las ciencias naturales (2023), todas bajo la producción del Complejo Teatral de Buenos Aires y dirigidas por Tenconi Blanco.

(Rotker, 1999:139) Y agrega la investigadora argentina que: “En la fundación o demarcación de un estilo de identidad nacional, se usan los cuerpos para trazar fronteras claras (...) para dejar bien diferenciado quién es quién” (Rotker, 1999:139) Además, con este poema inaugural de los escritos producidos por quienes se dieron a conocer como Generación del 37 se visibiliza una de las primeras imágenes del desierto argentino. Imagen que se asocia a la de un cuerpo de mujer cautivo (Laera: 2016) y que sintetiza lo siguiente:

Si las imágenes de la mujer y el territorio resultaron por entonces tan poderosas es porque a través de ellas “La cautiva” resolvía varios problemas de los románticos rioplatenses. Para empezar, la figura como “desierto” del espacio de la pampa allende la frontera es un hallazgo que responde a la búsqueda de lo original, de lo que el romanticismo denominaba color local. A la invención de ese territorio hay que agregarle el personaje de la cautiva, una figura que —en el trayecto que va del reencontro con su esposo en las tolderías al retorno al pueblo, donde finalmente muere— se asimila rápidamente a aquellos valores que para los románticos tenían mayor importancia (...) (Laera, 2016: 4)

¿Cuáles eran esos valores: la integridad, el arriesgar todo por la patria, no comulgar con el enemigo, no traicionar los deberes y las obligaciones en función del honor, etc. Valores y aspectos que serán resemantizados en la reescritura actual de este poema: *Las cautivas*. En esta obra teatral, del personaje femenino único del poema, María, pasamos a una pieza protagonizada por dos mujeres: la india Atala y la francesa Celine, quienes abandonan sus comunidades de origen durante el siglo XIX —coincidiendo así en el contexto de enunciación de la obra de Echeverría— y devienen desertoras de sus propios destinos. Esto es así, porque:

Los prejuicios que tiene la extranjera sobre los indios, a quienes describe como unos salvajes que sólo asan, tienen sexo y se emborrachan, se desdobl原因 cuando conoce a la india de la que finalmente se enamora. Con este desdoblamiento, se rompe también la tensión histórica entre bárbaros y civilizados, permitiéndose un acercamiento y un aprendizaje la una de la otra. (Vázquez, 16/3/2022: s/p)

Ambas se insertan en el desierto decimonónico argentino para sobrevivir al enemigo y para salvaguardar su amor. Un amor que se da en la clandestinidad de género, de la raza y de la cultura y que, sin compartir una lengua, sin tener un pasado compartido, las protagonistas crean una historia presente y futura en las cuales se reflexiona sobre y desde el género. En este sentido, la pieza de Tenconi Blanco apuesta por un gesto doblemente político, revisar el pasado nacional, reconstruir las imágenes del desierto a él asociado y proponer a las mujeres como auténticos territorios de lucha y resistencia: amorosa, política y estética.

Gesto similar propone la obra *Desertoras* que se ubica en la Pampa argentina para retomar la historia de quien fue la esposa de Martín Fierro: la China. El poema fundacional argentino *Martín Fierro*, escrito en 1872 (La ida) y 1879 (La vuelta), sintetiza la caída en desgracia, desposesión, maltrato del héroe marginal y su posterior redención social, familiar y, por lo tanto, su abuenamiento. Además, como afirma Carlos Gamarro (2015:80): “Martín Fierro funda o cimenta el mito de la amistad argentina (...)”. Así, el investigador argentino agrega que “La imagen más fuerte que nos deja el poema no es la del amor de Fierro y su inominada mujer ni la relación de Fierro y sus hijos, sino la amistad de Fierro y Cruz” (Gamarro, 2015:81). Por ello el solapamiento de este personaje femenino que, gracias a la escritura de la novela de Gabriela Cabezón Cámara, pudo ser desilenciado de la historia literaria. Esto es así, puesto que la escritora argentina pu-

blicó en 2017 *Las aventuras de la China Iron*, obra que traspone el poema de Hernández a novela, y luego *Desertoras* vuelve a trasponerla en obra teatral. En estos pasajes y transposiciones, se cuenta y ficcionaliza aquello que sucedió con la esposa de Fierro una vez llevado este gaucho a la frontera: conoce a Liz, inglesa que llega a estas tierras sudamericanas para reencontrarse con su esposo -un viajero inglés que explora la nueva tierra prometida- deja a sus hijos en manos de otra familia, se adentra como guía en el viaje de la extranjera y, en ese transcurso, se enamoran. Cabe señalar que en la obra teatral se reducen los personajes de la novela y encontramos en escena a Liz, la China, La narradora, quien va articulando el relato por el desierto de estas mujeres, y La cantora, quien con su guitarra y cantos crea el clima propicio para las diversas aventuras de estas mujeres.

Tanto la obra de Tenconi Blanco como la de Kaplan, Marquis, Tabet y Zaragozi apelan, en un primer nivel, a la estrategia intermedial en *sentido estricto de transposición medial* que, siguiendo las categorías establecidas por Rajewsky para entender este fenómeno, se define como: el caso en el que una obra pasa a otro formato a partir de un cambio de soporte, por ejemplo, el pasaje de una obra literaria a un filme, a teatro, a ópera, etc. Así, en el nuevo medio, las ficciones fundacionales cobran nuevos sentidos. Utilizan, además, procedimientos del teatro posdramático³ (en especial, aquel que refiere al uso de la narración con el fin de discutir con el estatuto dramático (centrado en el diálogo propio del teatro) a partir de la presencia de una narradora en *Desertoras*, pero también, a través de cómo se exhibe la fábula en *Las cautivas*: es el monólogo de Celine, por un lado, y el monólogo de Atala, por otro, aquello que nos permite conocer cómo se define y constituye la Otra. No hay diálogos, solo narraciones que van tejiendo la diégesis para contar su historia de amor. Por su parte, la Narradora de *Desertoras* es la encargada de construir el marco espacio temporal en el cual sucederán las acciones como, así también, establecer el enlace entre público y escena rompiendo constantemente la cuarta pared, tan característica y necesaria del teatro dramático. Dice este personaje cuando comienza la obra:

¿Estamos? ¿Arrancamos? Bueno, bueno parece que ya estamos todos, así que vamos a ir arrancando despacito... despacito porque no hay ningún tipo de apuro. Ustedes pueden ir poniéndose cómodos, sacándose los abrigos, los ponchos si es que trajeron, yo mientras tanto les voy a ir contando algunas cosas para que ustedes vayan “entrando”, interiorizándose en esta historia porque a partir de este instante, (sube a un tarima - suena la guitarra) estamos en la pampa (suena la guitarra) Muchos años atrás (suena una milonga) en la pampa, desierto de sol y tierra seca. (...) (Kaplan, Marquis, Tabet y Zaragozi, 2021: 3)

³Seguimos a Hans-Thies Lehmann (2010:17), quien afirma que: “El epíteto posdramático se aplica a un teatro llevado a operar más allá del drama, a una época posterior a la validez del paradigma del drama en el teatro. Esto no significa negación abstracta, ignorancia pura y simple de la tradición del drama. Posterior al drama, significa que éste subsiste como estructura del teatro normal, en una estructura debilitada y desacreditada: como expectativa de una gran parte de su público, como base de numerosas de sus formas de representación, en tanto norma de dramaturgia que funciona automáticamente.” Así también, BetrizTrastoy en su libro: *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad* estudia el teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires producido a partir de la recuperación de la democracia en Argentina (1983) hasta la actualidad. En ese corpus, en el cual se incluyen las obras del *Periférico del objetos*, Trastoy encuentra dos características constantes, una, lo autorreferencial; otra, similares expresiones teatrales que se inscriben en aquello que suele denominarse teatro posrepresentacional, posorgánico o posdramático, de acuerdo con los presupuestos teóricos de Hans-Thies Lehmann, y que la investigadora argentina sintetiza así: “quiebre de la noción de personaje, disolución de los límites entre los géneros, relativización de los criterios que permiten diferenciar las nociones de veracidad y verosimilitud, (...) una profunda tendencia a reflexionar no solo sobre la teoría y la práctica teatrales y sobre la conflictiva relación que las vincula sino también sobre la conflictiva relación entre teatro y sociedad. Una relación que se expresa a través de variadas formas de escritura dramática y escénica.” (Trastoy, 2018: 16)

En este sentido, apelando a este recurso literario, podemos observar cómo estas obras apelan a un segundo nivel de intermedialidad, *el de sentido estricto de referencias intermediales*. Este tipo de intermedialidad, según Rajwesky, es un proceso en el cual, además “de combinar diferentes formas de articulación, el producto medial tematiza, evoca o imita elementos o estructuras de otro medio, convencionalmente distinto, a través del uso de sus propias formas específicas” (Rajwesky, 2005:11). Así también, mediante este recurso no solo se produce la empatía y complicidad con el público, sino que, además, para el caso de *Las cautivas*, se incrementa -desde esa lejanía del relato- la cercanía de sus afectos y de sus amores correspondidos que se concreta en medio de la inmensidad del desierto y sobre la territorialidad material de un mapa. Así lo narra Celine:

Entramos a nuestra habitación, que es calurosa y pequeña, y no bien el gaucha cierra la puerta Atala se quita su ropa en un tris, y yo la sigo en el striptease. Desnudas, desplegamos el mapa sobre el suelo y señalamos direcciones. Qué bufones. Noto que Atala no tiene idea de dónde está y le da lo mismo la Santa Fe de la Veracruz que el Tucumán. Yo elijo nuestro destino: la Banda Oriental. Pongo mi mano sobre la pequeña nación. Ella pone su mano sobre mi mano, y me empieza a besar. Con la otra mano me empieza a tocar. Me acuesta boca arriba sobre el mapa, y yo abro las piernas, así: la derecha en el Alto Perú y la izquierda en el Brasil. (Tenconi Blanco, 2021: 10)

Una geografía que cobra nuevos significados en estas obras teatrales puesto que, de la peligrosidad, desterritorialización e imposibilidad de reterritorialización que caracteriza al espacio en el poema de Echeverría y de Hernández, se pasa a un lugar ideal para la conquista y el enamoramiento de las dos protagonistas. No obstante, Atala y Celine, al igual que María en el poema decimonónico de Echeverría, tampoco podrán ser salvadas, produciendo así una lectura que se remonta al adoctrinamiento y disciplina de los cuerpos “puros” que pretendió el romanticismo rioplatense. Asimismo, ambas obras teatrales tematizan diversas enseñanzas que estas cuatro mujeres van a experimentar durante sus viajes, ya sea en carreta para *Desertoras*, a caballo o a pie en *Las cautivas*. Esta experiencia de aprendizaje por parte de los personajes en la inmensidad territorial decimonónica, nos permite postular a estas obras (y teniendo presente lo antedicho en relación con los recursos posdramáticos que utilizan) como *posdramas de aprendizaje*. Para ello, retomamos el concepto de la literatura de *bildungsroman*, un género literario que surge en Alemania y que, en líneas generales, consiste en la narración de un sujeto protagonista desde su infancia o adolescencia hasta su adultez, momento en el cual adquiere su independencia. Es de señalar que varios estudios recientes sobre el tema, distinguen diversas características para las novelas de aprendizaje protagonizadas por hombres o por mujeres, a la vez que expresan las diferencias entre las textualidades europeas y las latinoamericanas. En relación con los *bildungsroman* femeninos y latinoamericanos, Carmen Gómez Viu (2009) establece que en estos el aspecto histórico y social es determinante para las acciones de las mujeres protagonistas a la vez que están condicionadas y determinadas por una serie de temas y problemas que podemos sintetizar en: a) estrategias narrativas (vinculadas con innovaciones procedimentales), b) la pasividad y fantasía (suelen ser el sujeto rebelde de la familia); c) la censura y autocensura a sus deseos, aunque siempre encuentran vías de escape, más no sea en el plano de la fantasía; d) la familia, como agente regulador y encausador de las acciones de las niñas o adolescentes; e) El final, que puede presentar diversas variacio-

nes:

Hay finales abiertos que sugieren la posibilidad de una transformación si no inmediata por lo menos para el futuro, como sucede en narraciones en que las niñas protagonistas son todavía pequeñas o con las jóvenes que se mueven en un ambiente urbano y/o universitario. En otras narraciones las heroínas se resignan y aceptan soluciones convencionales a cambio de protección y estabilidad. El fin de otras protagonistas es la muerte, ya sea en sentido figurado, de manera imaginaria o en asesinato de hecho. (Gómez Viu, 2009:116)

Cabe señalar que, en ambos posdramas de aprendizaje y mediante la experiencia del viaje al desierto argentino, se aprenden diversas actividades (comer, cocinar, ordeñar, bailar, amar, tener relaciones sexuales, sobrevivir al enemigo, matar, curar, etc.). En esos aprendizajes, que se sustentan sobre todo en lo afectivo, los sujetos protagonistas maduran, conforman o terminan de delinear su subjetividad a partir de la experiencia con el otro; un otro que también aprende y se modifica con esa experiencia. Así sucede con Atala y Celine; con La china y Liz: las bárbaras y civilizadas que, sin hablar el mismo idioma, construyen una lengua franca basada en los sentimientos y en el descubrimiento continuo de lo ajeno, lo inaudito y el encantamiento. Así podemos observarlo en la escena del té en *Desertoras*:

LIZ: Oh no, suena como para ti, pero hablo del *tea*, es una drink, bebido. ¡Ten, prueba, debes sostenerlo de la manijilla, con la otra lo apoyas sobre tus piernas, con la manijilla! ¡Sostenlo de la manijilla! Con una mano el plato y la otra la manijilla. Excelent China, eso es. (*La china prueba el té, suena música*)

NARRADORA: Era la primera vez que la china sentía en su mano algo tan suave como la porcelana. Cuando probó el té, una mezcla de sabores sucedió en su boca. Picante el jengibre y suaves las hierbas, era como si el dolor de toda su vida se disipara por un momento...

LA CHINA: Está tremendo ¿Hay más?

(Kaplan, Marquis, Tabet y Zaragozi, 2021: 6)

Es de destacar que las cuatro mujeres protagonistas de las reescrituras fundacionales argentinas experimentan un desplazamiento que no sólo es geográfico, sino que también es ideológico, afectivo y cultural puesto que ellas realizan un viaje hacia el espacio de lo "Otro". Un viaje hacia ese mundo diferente y ajeno a ellas mismas que provoca una alteración en las personalidades y un desencadenamiento distinto de sus acciones futuras. Esto es así, puesto que, como señala Fernández Bravo en su libro *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX* (1999): todo cambia luego del viaje a la frontera: los paisajes, las imágenes, los sujetos de escritura, los personajes literarios, etc. No obstante, y tal como hemos analizado en estudios previos sobre el teatro romántico argentino, una vez que el sujeto se encuentra del "otro" lado de la frontera pueden suceder dos cosas: que la persona decida dominar esa naturaleza para así poder hacer "un" lugar dentro de esta nueva zona geográfica (es el caso de *Las cautivas*); o que la naturaleza se apodere del sujeto y carcoma todas sus características distintivas y lo vuelva un no sujeto debido a su imposibilidad de sujeción social y espacial (como el caso de *La cautiva*).

En cuanto al viaje en sí mismo, los cuatro personajes de estas obras teatrales realizan un retroceso espa-

cial, en el sentido que ellas no van (o son llevadas) hacia la cuna cultural (como son los *Viajes* de Domingo Faustino Sarmiento), sino que ellas se insertan en el terreno mismo de la barbarie: el desierto. En este sentido, ese viaje y el cruce de la frontera que separa a Celine de la civilización y a Atala de su propia tribu, a Liz de su Inglaterra natal y a la China de su rancho puede ser leído como una aventura, en los términos en que lo ha planteado George Simmel (1998). Porque esa experiencia, al condensar lo interior (del sujeto) y lo exterior (la naturaleza), produce una desarticulación en las percepciones cotidianas, provocando así un extrañamiento que no siempre puede reincorporarse, reencausarse en lo conocido de la vida. Esto es así, porque la aventura se muestra como una oposición al *continuum* de la vida puesto que es un fragmento que pone en crisis nuestras experiencias anteriores y permite repensar la vida en general. Una aventura, también, porque pareciera que fuese otro el que la está viviendo, como si otro fuese el protagonista. Aventura porque altera nuestra propia vida y la pone en conflicto, así como lo experimentaron estas cautivas y desertoras en el desierto decimonónico argentino, pero también sus antecesores: María, la protagonista del poema de Echeverría y Martín Fierro, el personaje del poema hernandiano.

Esta representación del viaje, de traslados, de cruces fronterizos que tematizan las obras teatrales contemporáneas, nos permite identificar otra estrategia intermedial a la que ellas recurren para producir innovaciones y relecturas de los textos fundacionales. Continuando con el nivel de intermedialidad en sentido estricto de referencias intermediales, que previamente vinculamos con la literatura, encontramos, además, la referencia al cine. Específicamente a partir de los recorridos que realizan los sujetos protagonistas. Esta referencia medial apela al género cinematográfico de la *road movie*, que surge en Estados Unidos en la década de los 60 y se mantiene en el campo hasta nuestros días, aunque con cambios y reformulaciones. Con respecto al contexto que posibilitó su surgimiento el investigador García Ochoa destaca:

Asesinato de importantes líderes políticos, como Martin Luther King y el senador Robert Kennedy (ambos en 1968), recrudecimiento de la guerra de Vietnam y de los movimientos de protesta, crisis del petróleo a partir de 1973, dimisión de Nixon a causa de su implicación en el escándalo Watergate (1974). Todo ello se tradujo en la total desconfianza de los ciudadanos hacia los políticos federales, estatales y municipales. (García Ochoa, 2018: 423)

¿Cuáles son las características de este género y cómo podemos asociarlo con las obras teatrales de nuestro corpus? Siguiendo los estudios de García Ochoa (2018) mencionamos, en primer lugar, la concepción del espacio que se encuentra asociada a la carretera; en el caso de las obras teatrales argentinas, a los caminos en el desierto argentino. En segundo lugar, la progresión del relato que coincide con el avance territorial de los vehículos que los protagonistas utilizan; para el caso de nuestras cautivas y desertoras: el caballo y la carreta. En tercer lugar, la búsqueda de la libertad por parte de los personajes principales, libertad que se asocia con la inmensidad de la ruta y, para las reescrituras teatrales argentina, con la inmensidad de la pampa argentina. En esa sensación de libertad, estos sujetos sueñan, concretan y proyectan sueños posibles. En tercer lugar, la geografía que transitan los protagonistas de las *road movies* “se carga de sentido metafórico, influye de manera decisiva en su viaje interior, cobrando especial relevancia las diferentes paradas, los lugares, el paisaje y los encuentros.” (García Ochoa, 2018: 426) Además, este investigador retoma

los estudios de Giampiero Frasca, planteados en su libro *Road movie. Immaginario, genesi, struttura e forma del cinema americano on the road*, para dar cuenta de cuatro etapas que constituyen la estructura y el relato de las road movies:

- a) Breve presentación del entorno del protagonista regido por un aparente equilibrio, ya que en realidad resulta opresivo.
- b) El protagonista inicia su viaje en busca de nuevas ilusiones y perspectivas.
- c) El personaje va conociendo lugares y personas extrañas (ajenos a su entorno de origen). De todo extrae enseñanzas.
- d) El protagonista ha adquirido una nueva conciencia, que le permite contemplar el mundo de manera distinta: el balance puede ser positivo (ha obtenido el objetivo inicial y concluye el viaje), negativo (no lo ha obtenido y prosigue el viaje), e incluso nulo (ha descubierto la imposibilidad de conseguirlo) (Frasca, 2001: 55 citado en García Ochoa, 2018: 425).

Es de destacar que un filme paradigmático e innovador en la historia de este género, que dialoga muy cercanamente con *Las cautivas* y *Desertoras* en el plano semántico y estructural, es *Thelma and Louise*. Filme que se inserta dentro del *boom* de este género en la década de los 90 en Estados Unidos y que se presenta como innovador al posicionar como protagonistas a dos amigas mujeres y el discurso feminista, en sintonía con la visibilidad que adquieren estos temas en ese momento. Aspectos que se van a consolidar en el cine norteamericano a partir del siglo XXI con la proliferación de filmes que retoman estos temas y formatos. En sintonía con esto que venimos analizando, debemos decir que esta misma estrategia caracteriza a las obras de Tenconi Blanco, Kaplan, Marquis, Tabet y Zaragozi puesto que a partir de la visibilización de las historias de amor de estas parejas de mujeres, el viaje en el desierto, las peripecias que deben sortear para concretar sus deseos, los aprendizajes que van adquiriendo, la mostración, construcción y recorrido del territorio -que postulan a partir de sus narraciones y acciones- proponen una referencialidad con el cine que les posibilita generar nuevos soportes teatrales anclados en los diálogos intermediales. A la vez, teniendo en cuenta la concomitancia de los procedimientos del género *road movie* que utilizan las obras teatrales que aborda este artículo, nos interesa postularlas como *road dramas*, proponiendo así una innovación de los géneros teatrales. En estos *road dramas* el recorrido de los cuerpos se sustenta en:

- a) el espacio desértico que se asocia con la libertad de acción y al descubrimiento de lo Otro
- b) los avances espaciales, con sus peripecias, logros y fracasos, permiten el crecimiento de las subjetividades y la concreción de su amor;
- c) los vehículos que permiten los desplazamientos se vuelven sinécdoque del locus amoenus y permiten la suspensión del espacio real que oprime o castigará a los personajes principales, una vez que se encuentren en el territorio de la civilización: la ciudad;
- d) la fatalidad o no de los desenlaces en las obras no produce arrepentimiento ni remordimiento por las aventuras vividas. En todo caso, se celebra la audacia y se vive (o se muere) por fidelidad a sus convicciones e ideales nuevos concretados en el espacio de la barbarie.

Por último, en relación con los niveles de intermedialidad que ambas obras evidencian, debemos mencio-

nar aquel que Rajwesky denominó combinación medial. Es decir, la coexistencia de dos o más medios en un mismo medio, como es el caso aquí del teatro, la música y las artes visuales. Encontramos este último nivel presente en los diversos decorados que constituyen los paisajes que van atravesando las cautivas a largo y ancho de su viaje por el desierto decimonónico. Otro medio central que se hace presente en ambas obras es la música en vivo, interpretada por Catalina Telerman en *Desertoras* e Ian Shifres en *Las cautivas*. Este músico, junto a la productora Carolina Castro y Mariano Tenconi Blanco formaron hace más de una década la compañía Teatro Futuro y fue el encargado desde entonces de poner la música y el cuerpo a la escena. En esta última producción y según la crítica periodística:

(...) entrega, nuevamente, algo radicalmente distinto a lo que había hecho en la obra anterior. En el escenario de la Ribera se vale de la guitarra, el udú, un teclado, su piano, flauta y voz. Y graba y lo-opea fragmentos de sus melodías con la computadora, a lo Juana Molina. (Laube: 23/01/2022)

Además, cada cambio musical, cada ritmo, cada nota acompaña a las actrices en escena produciendo así un tipo de actuación que está atravesada por otro medio, que no se produce exclusivamente en la teatralidad sino en su combinación sonora que le aporta potencia a la escena. Además, la música en vivo no sólo propicia los diversos climas que transita la obra, sino que, a modo de tercer personaje, cuela su visión del mundo de estas cautivas y lo traduce en sonido. Así lo explica el Shifres (23/01/22: s/p): “lo más lindo de hacer música para teatro es que no se trata solamente de la música: estás acompañando algo más grande, otra cosa. Una cosa que se mueve, que va cambiando de forma todo el tiempo.” Así también lo hace Telerman en la obra que vuelve sobre la historia de la China Fierro, pero en esta oportunidad- de modo similar a como lo realiza la narradora en esta pieza- para contar y sintetizar las acciones que suceden en el viaje que realizan las dos mujeres protagonistas de la pieza. Dice la cantora acompañada de su guitarra criolla:

Se abren los caminos se abren las andanzas/ Para las viajeras se abre la esperanza/ echarse a andar/ que la noche está cerca adentrarse en medio'el monte con las estrellas/se aventuran los destinos con el viento/para las viajeras viene un nuevo tiempo/ echarse a andar/la vida es buen terreno/pa quien mira el horizonte con corazón y sentimiento aaaah, bueno...

Reflexiones finales

En un contexto artístico en el cual las fronteras disciplinares se difuminan generando así una problematización de la especificidad de las prácticas artísticas y el cuestionamiento a las autonomías estéticas, el teatro contemporáneo se incluye en estos paradigmas a fin de proponer zonas expandidas de representación. Una expansividad de los medios (Garramuño, 2015) que produce, como ya mencionamos, un arte inespecífico y, por lo tanto, una crítica inespecífica. Además, a partir de estrategias intermediales que refieren a las tres categorías propuestas por Rajweski, *Las cautivas* y *Desertoras* proponen desvíos, profanaciones y generan nuevos usos de los discursos canónicos del pasado literario argentino. Asimismo, a través de estas estrategias, formulan nuevas reflexiones –en especial, en clave de género- sobre nuestro presente nacional,

social, político y artístico. En estas propuestas textuales y escénicas los cuerpos y las voces de las mujeres se hacen presentes con un fin único y potencializador: sacar del ocultamiento y develar aquello que la historia y la literatura nacional fundacional solapó, ocultó o castigó. ¿Con qué fin? Contar otras historias, emanadas de esas historias oficiales y ficcionales, pero con nuevos sentidos, en donde no sólo los cuerpos se resignifican sino también el espacio y los afectos. Cuerpos indisciplinados que resisten o subvierten el embate patriarcal encontrando territorios alternativos para vivir o sobrevivir junto a sus amores.

Cuerpos que se salvan, se hunden o se aman. Voces de mujeres que fundan una lengua franca y nuevos territorios de resistencias políticas y afectivas. En este sentido, a través de la profanación de las ficciones fundacionales argentinas, mediante la desactivación de sus códigos, procedimientos y relatos característicos, estas puestas en escena contemporáneas evidencian aquello “que queda” de esa literatura nacional decimonónica. Como un resto, como un residuo que se recicla para construir nuevas mitologías. Todo ello con el objetivo de poner en tensión el modo de leer el pasado y el presente de una nación y proponer, una lectura estrábica que se sustenta entre un mirar el ayer y el hoy de nuestra nación desde y en las miradas de cuatro mujeres argentinas.

Bibliografía

- Agamben, G. (2013). Elogio de la profanación. *Profanaciones*. Rosario: Adriana Hidalgo Editora.
- Barthes, R. (2005). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fernández Bravo, Á. (1994). Literatura y Frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX. Buenos Aires. Editorial Sudamericana. Universidad de San Andrés.
- Gamero, C. (2015). *Facundo o Martín Fierro: los libros que inventaron la Argentina*. Sudamericana.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica Argentina.
- Gómez, L. (9/10/2021). Las cautivas: La pampa y sus ficciones. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/373582-las-cautivas-la-pampa-y-sus-ficciones#:~:text=El%20resultado%20de%20esa%20experiencia,nativas%20y%20la%20mirada%20europea.>
- Gómez Viu, C. (2009). El Bildungsroman y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea. *EPOS: Revista de filología*, (25), 107-107.
- Kaplan, N., Marquis, V., Tabet, C. Zaragozi, S. (2021). *Desertoras*. Texto inédito proporcionado por las autoras.
- Laera, A. (2016). La mujer en el desierto. Esteban Echeverría y las lecturas nacionales del romanticismo francés. *Cuadernos de Literatura*, 20(39), 149-164.
- Larrue, J. M. (2008). Théâtre et intermédialité: une rencontre tardive. *Intermédialités*, (12), 13-29.
- Laube, N. (23/1/2022). Entrevista con el músico Ian Shifres. *Página12*. <https://www.pagina12.com.ar/396065-entrevista-con-el-musico-ian-shifres>
- Lehmann, H. T. (2010). El teatro posdramático: una introducción. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, (12), 1-19.
- Ludmer, J. (2009). Literaturas postautónomas 2.0. *Propuesta educativa*, (32), 41-45.
- Noguera, L. (2017). *Teatro y frontera. Cruces y desplazamientos geográficos y culturales durante el romanticismo rioplatense (1837-1857)*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Ochoa, S. G. (2018). En tránsito: un recorrido por la road movie norteamericana. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (27), 419-438.
- Piglia, R. (2010). “Echeverría y el lugar de la ficción”. *El matadero. Un comentario y otros textos*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Rajewsky, I. (2010). Border Talks. The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Ed. Lars Elleström, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality” [Intermedialidad, intertextualidad y remediar: una perspectiva literaria en

intermedialidad]. *Intermédiatités*, 1(6). http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajews-ky_text.pdf

Simmel George, 1998. *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península.

Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Fondo de Cultura Económica.

Tenconi Blanco (2018). "La única esperanza es la ficción". <http://todoteatro.com.ar/la-unica-esperanza-es-la-ficcion-segun-mariano-tenconi-blanco/>

Tenconi Blanco, M. (2021). *Las cautivas*. Texto en prensa y proporcionado por el autor.

Trastoy, B. (2018). *La escena posdramática: ensayos sobre la autoreferencialidad*. Buenos Aires: Editorial Libretto.

Vazquez, Milli (16/03/2022). Las cautivas, intelectual y visceral. *Martin Wullich* <https://martinwullich.com/las-cautivas-intelectual-y-visceral/>