

ma». De aquí que pueda irrumpir el vértigo en cualquier pasaje: «Mi escritura –dice Baron– responde a esa línea desenhebrada; es una lengua inconvertible, una memoria secreta: una plegaria que aflora a mis labios desde el fondo de los siglos del desierto –ese tránsito del día que no muere sobre la mesa–». El despliegue, por añadidura, parece cumplir una idea que la escritora ya vertió en el prólogo de *Les travaux et les nuits*, su traducción de un poemario de Alejandra Pizarnik. Veamos: de aquel texto cabe rescatar un afán distintivo de la poetisa suicida: «[Alejandra] deja no solamente su sombra sino también su aliento, señalado por imágenes tan violentas como sencillas y que no le pertenecen sino a ella»; y una certeza más bien porosa: «Este lenguaje es sinónimo de su presencia». Pues bien, operando por transposición y dejando a un lado las patologías de Pizarnik, el lector se siente compelido a calibrar ambos elementos en la propia Baron Supervielle, para quien un sincretismo intuitivo prima tanto en el dominio literario como en el personal. Del mismo modo que a Alejandra le convino rechazar la retórica y, al final, preguntarse cómo hacen los demás para soportar el hecho de vivir, Baron Supervielle tiene preferencia por aquellos escritores que se liberan de una cultura para hacer la conquista de un lenguaje. Y con el fin de ensanchar la sugerencia, añade

que así como le gusta amar a los ausentes, también le gusta amar a su Dios interior; o quizá sea también el recuerdo de una plegaria, pues cualquiera sea su ingrediente, al animismo prospera en el espíritu y es aprovechable en el dominio literario.

En estos anhelos del ser poético, el diálogo entre ambas escritoras, aun sin claras conexiones estilísticas no personales, revela concordancias e intersecciones de toda laya, que por cierto nos sirven para resumir el carácter de la entrega aquí comentada. Así, en Pizarnik se revela el desborde lingüístico: «Esta lila se deshoja. / Desde sí misma cae / y oculta su antigua sombra. / He de morir de cosas así»; un rebosamiento que también aprecia Baron Supervielle: «Escribir con la sombra de la línea. La línea es legión en su sombra que vuela a su lado, se traza y desaparece. A veces el viento deshace su firma y le da otro nombre. Es raro que su sombra se pose aun cuando el sol no se mueve». Y no obstante, la escritura toma a su cargo esa misma sombra y permite a nuestra autora sugerir lo inefable de este oficio por medio de alusiones: «De noche –escribe–, cuando la lámpara está apagada, los destellos fulguran sobre las paredes y las sombras bailan sobre el cielo raso; el fuego crepita y sopla: me identifico con ese lenguaje que se quiebra y se consume». Queda de manifiesto, una vez más, cómo el murmullo conforma la historia.

**Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)**, Osvaldo Pellettieri, dir., Galerna, Buenos Aires, 2003, 581 pp.

Situado en el trance de sondear el hecho teatral de manera totalizadora, Osvaldo Pellettieri se interesa por la producción del texto dramático, pero también por los entresijos de la puesta en escena. Con ese argumentario, dicho autor diseñó hace años un proyecto colectivo que, siempre bajo su tutela, alberga-se en las gradaciones de un sistema la actividad teatral manifiesta en Buenos Aires desde 1770 hasta 1998. Razonablemente, las doctrinas usadas por el equipo de Pellettieri sugieren la fórmula estructuralista. Y, por consiguiente, la catalogación orgánica, regida por leyes, adquiere importancia capital como substancia de cada tramo creativo y de cada polaridad.

Sensibles al detalle específico, los historiadores también dedican su atención a otros estratos: lo mismo en la teoría que en las acotaciones subalternas, moduladas de acuerdo con la academia –acá lo mismo vale la semiótica que la sociología del arte–, se salva en todo caso la impresión de profundidad. No en vano, uno de los ingredientes que se advierten cuando comienza esta crónica es la extraordinaria reserva de detalles que la componen. Una frondosidad característica del fenómeno estudiado

pues, al fin y al cabo, la pesquisa abarca la escritura dramática y el texto espectacular –estructura dialógica donde las haya–, pero atañe asimismo al trayecto escénico de cada función y a la recepción de ésta por parte de espectadores y críticos. Por todo ello, al defender que la dramaturgia y la puesta en escena argentinas constituyen un sistema teatral, Pellettieri afirma con igual energía que tal sistema posee una acentuada textualidad, aparte de conceder modelos más o menos discernibles y expedirlos hacia ese territorio teórico donde se tensan la tradición y la ruptura.

Como señalan los rótulos de cada volumen, la serie de estudios enuncia paradigmas y modos estilísticos, entendidos en cualquier caso como proyección de las poéticas en boga. De hecho, aquí se admiten las tendencias predominantes en el pensamiento de autores y escenógrafos, más los acontecimientos que funcionan como fondo de la acción, que vale tanto como decir una historia en sentido sociocultural de la metrópoli, narrada esta vez desde los aldaños de la escena. Las etapas de esta intelectualización teatral pretenden expresar lo que hay de unitario tras cada remesa de estrenos y cómo se orienta el texto dramático frente a los imperativos de la realidad. En tal sentido, vemos transcurrir una evolución comprimida en siete volúmenes y formulable de esta manera: *Periodo de constitu-*

*ción del teatro argentino c. 1700-1884 (I), Subsistema de la emancipación cultural c. 1884-1930 (II), Subsistencia moderno I, 1930-1949 (III), Subsistema moderno II, 1949-1976 (IV), Subsistencia moderno 1976-1998. Segunda y tercera fase (V), Diccionario de actores del teatro argentino en Buenos Aires 1700-1998 (VI) y Diccionario de directores del teatro argentino en Buenos Aires 1700-1998 (VII).*

Según tal perspectiva, la cuarta entrega del ciclo comprende las producciones llevadas a término entre 1949 y 1976. La etapa inicial llega hasta 1960 y engloba el peronismo como intermediario en el vaivén cultural, aunque en este caso –al menos eso se intuye en la lectura– el dominio político no logra menoscabar por completo la autonomía de funcionamiento del campo intelectual. El intervalo siguiente se detiene en 1967 y otorga protagonismo a los jóvenes del teatro emergente; esto es, a los llamados neovanguardistas y realistas reflexivos, cuyo sesgo persiste, aunque leve, en algunos de los enunciados teatrales del último plazo (1967-1976). Con todo, en dicho periodo el intercambio de procedimientos y el cuestionamiento político-social introducen en este manual un horizonte nuevo, donde el teatro es signo expresivo de la disyunción entre el poder y los mejores creadores.

**Guzmán Urrero Peña**

**Canción de viejo**, Hugo Padeletti, Interzona, Buenos Aires, 2003, 91 pp.

En cada verso del poeta argentino Hugo Padeletti subyace el sentimiento, más que la idea, de que el mundo y la propia vida no pueden ser conceptuados en su totalidad. Porque del mundo y de la vida sólo se tienen atisbos, briznas que se ovillan y se articulan en esos contados y excepcionales momentos capaces de constituirse en claves de nuestra razón de ser y de conformar, al mismo tiempo, una ética personal y su estética para expresarla. Momentos en los que el poeta torna su conocimiento de lo otro y de sí mismo en un canto.

Padeletti siempre advirtió, y lo vuelve a decir en el prólogo a su *Canción de viejo*, que la elaboración de sus poemas rinde tributo a lo que La Fontaine señalaba desde el epílogo del libro VI de sus *Fábulas*: «Lejos de agotar una materia, / no hay que tomar más que la flor». Y es, en efecto, lo que respira toda su producción, pero esta vez con un añadido: el poder hablar, como el mismo autor manifiesta, «con voces provenientes de toda (su) experiencia vital y cultural relativa al envejecimiento, la vejez, la muerte y el más allá».

Integrado por 28 secciones poéticas, tres poemas con título y dos suntuosas versiones de «navegando a Bizancio» de Yeats y «Rima infantil» de la poeta inglesa Edith Sitwell, *Canción de viejo* se erige