

# La crisis de representación y el Teatro de los Muertos en *Martha Stutz*, de Javier Daulte

Ricardo Dubatti  
AICA / CCC / UBA

Javier Daulte es uno de los autores más prolíficos de la actualidad del teatro argentino. Sus producciones se caracterizan por una gran variedad de recursos y temáticas que se articulan alrededor del concepto de *procedimiento*. Dentro de su amplia carrera podemos encontrar textos de muy diversa índole que juegan con el lenguaje de la ciencia ficción, con el de la literatura, el cine, el teatro y, en ocasiones, incluso con elementos documentales. Tal es el caso de la pieza *Martha Stutz*, escrita en 1995, dentro del marco del grupo Caraja-Jí, y estrenada en mayo de 1997 bajo la dirección de Diego Kogan en el Teatro General San Martín. Definida la noción de procedimiento como “sistema de relaciones matemático que se deduce de un material” (Daulte 2010: 124), la trama se monta de manera que permita garantizar su funcionamiento dinámico. Por tal motivo, comenzaremos por analizar la superposición de capas ontológicas y el procedimiento del juicio en su funcionamiento, para luego evaluar cómo ese procedimiento se articula con la noción de crisis de la representación. Así llegaremos a la noción de *Martha Stutz* no como un espacio de desintegración sino como un espacio de reflexión y de estimulación de la memoria, de reintegración, y por lo tanto, como parte de lo que Jorge Dubatti llama El teatro de los Muertos (2014).

## Capas de liminalidad

En *Martha Stutz*, lo documental y lo poético se entrelazan de manera que producen un efecto de crisis de la representación, siempre a partir del lenguaje y de la ausencia, del vacío que se produce en el mismo ante la falta del referente. La obra parte de un hecho real, la desaparición de una niña de nueve años que vivía en Córdoba en 1938, presuntamente violada y asesinada. Además toma imágenes y fragmentos de la novela *Alicia en el País de las Maravillas* y el libro *Niñas*, ambos de Charles Lutwidge Dodgson, mejor conocido como Lewis Carroll, y recurre a una serie de juegos de meta-representación del teatro a partir de la transteatralización de lo judicial. En el devenir de estas imágenes resuena la presencia de los Desaparecidos.

*Martha Stutz* pone al duelo como problema ontológico, ya que todo gira

alrededor de la ausencia de su protagonista. Martha está siempre presente como resonancia, como eco, pero al mismo tiempo ausente como acontecer propiamente dicho debido a que no se sabe exactamente qué ha ocurrido con el cuerpo ni qué crímenes son precisamente los que se juzgan. Esta ausencia implica una evocación constante de la niña muerta y genera una imposibilidad de duelo en los personajes. Al mismo tiempo se tensa en su relación con la prosopopeya a partir de la conformación de los personajes mismos. Martha no está y no puede ser reemplazada por otra cosa, a la manera de duelo que plantea Sigmund Freud. El vacío que ella produce es más bien análogo a la “muerte seca” que sugiere Jean Allouch, ya que deviene en un problema que atraviesa a los personajes por su imposibilidad de sustitución. Ellos tratan de reemplazarla con otro cuerpo del delito y negarla, dos procedimientos que intentan sin un éxito claro. El Conductor dice: “A veces, digo, pienso que a lo mejor sería más fácil pensar que ella nunca existió. Como en algún sentido cada uno de nosotros no existe” (Daulte 1997: 43). En esa frase se entrelazan acontecimiento y lenguaje, documento y *poiesis*, atravesados por el acto de la palabra. En Martha Stutz se acumulan capas, se superponen niveles de lenguaje y de realidad (por contar solo algunos: el juicio; la reconstrucción del juicio; la puesta en escena de la obra; las reflexiones meta-teatrales; el testimonio como vivencia personal; la mentira como construcción relato y por lo tanto de mundo; etc.). Esta superposición se tensa gradualmente hasta que la obra no permite dilucidar con precisión hasta donde llega cada capa. Siguiendo la propuesta de la teórica cubana Iléana Diéguez (2007), las capas se *liminalizan* y ya no es posible saber dónde comienza una y dónde la otra. La obra produce una crisis en el nivel de la representación, entendida esta desde un sentido de lectura unívoca, lineal. Si Aristóteles en su *Poética* (2004) proponía una obra que mostrara una acción completa que comienza, se desarrolla y termina, aquí la obra, desde la narración de una situación muy concreta -se trata del juicio, ni más ni menos-, desgarras la posibilidad de producir una lectura unívoca y se abre a la posibilidad de interpretaciones plurívocas que quedan en manos del espectador. Se suspende la moral como límite catártico y se procede a la producción de pensamiento alternativo -entendido como un modo de pensamiento que toma distancia de lo que la moral y el sentido común habitualmente construyen como coordenadas eje. Para Daulte (2010) esta experiencia es posible mediante el acontecer teatral. Ante la imposibilidad de formular lecturas lineales y de generar una jerarquía que permita enmarcar la obra en una lectura moralista, todas las afirmaciones que aparecen en la obra se muestran igualadas y de esa manera se desarticulan. En este sentido, y como veremos más adelante, la obra produce un estallido de sentido, pero no como un mero acto desintegrador, sino como una manera de producir nuevas formas de pensamiento y, mediante las mismas, nuevas formas de posicionarse en el teatro y en la vida cotidiana. Esa desintegración, por lo

tanto, tiene una fuerte impronta de potencial reintegración desde su propio estallido.

### **El juicio como procedimiento**

Martha deviene en el elemento central de la obra porque habilita el procedimiento del juicio como acto teatral en sí mismo y porque en su ausencia está siempre presente el problema del lenguaje, el acontecimiento y el duelo. En “La producción dramática de Javier Daulte y el sistema teatral porteño (1989-2000)”, Osvaldo Pelletieri (2004) -luego retomado por Celia Dosio en su libro sobre el Caraja-Jí publicado en 2008- ha referido a esta obra como una parodia al Teatro Documento de Peter Weiss. No obstante, esa suerte de ejercicio de “desintegración” que propone Pelletieri podría ser re-pensado de una manera dialéctica a través de la teoría del lenguaje y, especialmente, desde la exacerbación de una idea de Weiss del Teatro Documento como “la realidad hasta su último detalle” (Weiss 1969: 133). Si la teoría del lenguaje propone que no existe nada por fuera del lenguaje y que no se puede conocer al mundo más que por su mediación, Daulte, en lugar de rechazar humorísticamente los procedimientos del teatro documento, los toma al pie de la letra y los lleva al límite. Si la realidad es una construcción del lenguaje, *Martha Stutz* puede ser leída como todo lo que ocurre alrededor del juicio en el caso que se le otorgara el estatuto de verdad a todo lo que se dice del mismo. Así, partiendo de su ruptura, el juicio es mostrado en lo que sí ocurrió, en los detalles de lo que se dice, y aparece como un bloqueo causado por su propio proceder. La justicia y la ley, siguiendo a Walter Benjamin, surgen desde el problema que es la no-garantía del lenguaje debido a la existencia de la mentira. El juicio -que aquí es construido en formato similar al que se emplea en el cine- se basa en el lenguaje y en la retórica, por lo que la realidad es una construcción que puede ser manipulada. ¿Qué más preciso entonces para representar la burocracia jurídica que otorgarle estatuto ontológico a todas las contradicciones que finalmente terminan imposibilitando el conocimiento de la verdad?

Esto repercute en todos los niveles del discurso de los personajes. Si, como dice el Conductor, “no hay cuerpo del delito” (Daulte 1997: 19), se evidencia el carácter de testimonio de las declaraciones de los personajes, es decir, su condición de lectura personal de la situación. Esa lectura nunca se sabe desde dónde se posiciona: Al faltar Martha como cuerpo (como viviente o del delito) se ha perdido el acontecimiento, por lo que el lenguaje aparece en toda su arbitrariedad y, al momento de re-flexionar -es decir, de volver sobre sí mismo-, el lenguaje evidencia que no coinciden las descripciones dadas por los personajes. El Conductor dice: “La verdad es una sola” (Daulte 1997: 27), pero

el acontecimiento, como verdad única, está perdido y solo puede hacerse una aproximación desde el lenguaje. Ante la ausencia del referente como garantía, la palabra deviene constantemente falseable. Cada vez que algún personaje opone su versión a otra, el espectador no tiene modo de poder formular una jerarquía que le permita tomar una postura maniquea. Solamente puede aceptar todo lo que la obra propone o, en todo caso, negarlo. Esto se refuerza constantemente con la espectacularización del juicio, por ejemplo, en el hecho de que haya personajes repetidos, como ocurre con Suárez Zavala 1 y con Suárez Zavala 2. Ambos declaran cosas opuestas y nunca se explicita con exactitud qué vínculo mantienen entre sí o cuál es su sentido de estar ahí. Esto también ocurre con el personaje superpuesto que es la Mujer/Niña, que alterna funciones de varios personajes. A su vez, al comienzo de la obra aparece nítidamente la idea del juicio como construcción mediante una serie de detalles no menores. El juez es llamado “Conductor” y organiza la acción de la escena y las reconstrucciones, momento en el que la Mujer/Niña exige dinero para participar. Cuando se le paga, se explicita que se trata de dinero de utilería. Esto ya pone en tela de juicio el estatuto ontológico de lo que se va a ver, al tiempo que se acentúa la (re)construcción de lo que acontecerá en escena. Esto se potencia desde lo meta-teatral, desde la noción de estar construyendo una teatralidad, entendida, como señala Jorge Dubatti (2009), como “la organización de la mirada con el fin de influir en un otro”. Sobre el final de la obra se hace referencias al público que a su vez se redimensionan en la problemática de la mediatización del juicio. El juicio es conscientemente un espectáculo, pero no en un único nivel, sino que produce una serie de capas ontológicas que se vuelven progresivamente imposibles de penetrar.

El intertexto con la obra de Lewis Carroll agrega una capa más a esa serie que la obra propone, pero aparece también como síntesis de lo siniestro en la obra. Cabe recordar que Lewis Carroll tenía entre sus pasatiempos escribirle cartas a niñas e incluso fotografiarlas disfrazadas de maneras exóticas. Entre esas niñas que fotografió se encuentra Alicia Liddell, quien se supone que podría haber sido la inspiración para las *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo*. La figura de Carroll no solo aporta ese elemento ambiguo y perturbador de la obra, sino que además funciona como puesta en abismo de la idea central que atraviesa la obra. Ante la ausencia de evidencia clara sobre la vida de Carroll, la palabra deviene un modo de habitabilidad. Pero, al igual que pasa con Martha, la palabra no puede rendir verdadera cuenta del acontecimiento y no puede imponer un límite referencial. Al igual que ocurre con la obra de Daulte, la vida de Carroll se construye alrededor de especulaciones que se vuelven más y más problemáticas a partir de la multiplicación de voces que lo comentan. El rumor aparece como una capa más

de incertidumbre. La mención de imágenes y de referencias a las novelas de Carroll a su vez funcionan como énfasis del sinsentido entendido como acumulación de diversos niveles de sentido.

### ***Martha Stutz* y el Teatro de los Muertos**

En el texto de Daulte la multiplicación constante de testimonios justamente dificulta la posibilidad de saber qué ocurre realmente. Daulte deja muy en claro esta observación en el intercambio de palabras que tienen González, quien quiere dilucidar el caso, y el Conductor. González le señala “usted no sabe lo que fue que pasó (...) Usted supone cosas”, a lo que el Conductor le contesta “Lo mismo que todos. Lo mismo que cualquiera” (Daulte 1997: 32). El lenguaje no solo es insatisfactorio para revelar lo acontecido sino que es en ese ir y venir, en esas murmuraciones, donde el caso se pervierte cada vez más. Mientras más se habla y más se multiplican esos murmullos, más se les iguala su valor con las demás afirmaciones, y más se deforma la verdad como acontecimiento, como hecho viviente. Mientras más se habla, menos se sabe de qué se está hablando. Ese parece ser el procedimiento desde donde se acumulan las capas que no permiten saber qué es cierto y qué no de la historia de Martha Stutz. En esa acumulación se produce una suspensión de la moral, como habíamos dicho, y una sensación de encontrarnos ante un texto “desintegrador”. Pero la puesta en tensión y estallido que se produce genera un efecto reintegrador. Al poner el énfasis sobre esos murmullos aparece la necesidad de buscar verdades como modo de poder aproximarse a aquello que se está viendo. El espectador no puede, por lo tanto, mantenerse indiferente ante lo que en la escena deviene estallado. La imposibilidad de generar un duelo surge como resonancia y se proyecta hacia el espectador. La suspensión de moral es interna a la obra, pero el espectador reconoce esa muerte seca, ese duelo de lo irrecuperable y se ve atravesado por ese modo de producir *poiesis*. El procedimiento genera en el espectador un reconocimiento de cierta contigüidad de los acontecimientos de la vida cotidiana. Cabe recordar que para el momento en que el texto se escribe (1995) y luego se estrena (1997), los juicios a los militares en la Argentina aún se encontraban fundamentalmente bloqueados por la propia justicia. El juicio que construye Daulte se ofrece ante el espectador como un posible recordatorio de un proceso en suspenso al tiempo que propone, detrás de ese mundo desintegrado, la necesidad de ese duelo como una forma de reintegración, como forma de mantener viva cierta memoria que aparece suspendida y que se vincula con la resonancia de los desaparecidos. El duelo aparece como doble de esa suspensión, como la negación de algo que debe ser restituido y que es imposibilitado por una burocracia judicial. El lenguaje como imposibilitador -junto a la incompletitud que implica la pérdida de lo

irrecuperable- potencian esta idea: el espectador, si reconoce ese duelo (puede optar por ver la obra como un mero entretenimiento), no puede dejarlo de lado, reactiva la memoria. *Martha Stutz* aparece así como el estallido de la representación pero no como la destrucción del sentido, sino que por el contrario, la obra se convierte en un dispositivo de conciencia, de estimulación lúdica del espectador. Este no puede cerrar su lectura, ya que es necesario que se abra, que multiplique el pensamiento con un efecto de capilaridad. El texto no hace referencia directa a los desaparecidos, pero sin embargo trae al frente la imagen de una persona cuyo destino se sugiere pero se desconoce realmente. Mientras que en el mundo poético se busca un chivo expiatorio para poder al fin cerrar el caso y olvidarlo, la obra de Daulte pone el énfasis en la necesidad de hablar de estos casos para que justamente no se puedan olvidar. Aparece una búsqueda de producción de sentido a partir de su puesta en crisis. Daulte, como autor, no conoce tal sentido, pero construye una maquinaria que desde el procedimiento genera en el espectador la necesidad de mantener en discusión problemáticas de la justicia y de la sociedad, aunque sea como una incomodidad. El boicot de la palabra hacia la memoria deviene en el disparador ideal para así poder producir actos de memoria: El reconocer lo incompleto lleva a preguntarse por esa parte que falta. Lo que se pierde se hace fundamental para poder recuperar, esa es la paradoja de la memoria. *Martha Stutz* es la construcción de un gran teatro judicial, es decir, la transteatralización del juicio como forma de convertirlo en un vacío en sí mismo que se llena con esos deslices de distintas capas ontológicas y genera en el espectador resonancias con la vida cotidiana. La obra hace que el espectador tenga que tomar conciencia, pero no lo obliga. El texto puede ser leído desde sus múltiples capas siempre abriendo sentido como forma de poder generar un estímulo en el espectador. Martha Stutz aparece entonces como un dispositivo de pensamiento sobre la muerte, por lo que podemos leerlo como parte de la archipoética que Jorge Dubatti denomina como Teatro de los Muertos.

Así vemos que Daulte, a través del uso de la transteatralización del juicio y de la radicalización de los testimonios de los distintos personajes, produce una andamiaje que permite, sin limitarse a una lectura unívoca, generar en el espectador una propuesta de memoria, de estímulo. La crisis de representación que propone Daulte no hace estallar el sentido social de *Martha Stutz*, sino solo su linealidad. De tal manera, la obra sigue contando una historia concreta e incorpora entre sus múltiples lecturas una búsqueda de sentido mayor. La puesta en crisis deviene entonces en un acto de memoria. No para *todos*, como dice Daulte. Tampoco para *algunos*, sino para *cualquiera* que quiera aproximarse al acontecimiento teatral y su zona de experiencia en busca de nuevas formas de pensamiento.

## Bibliografía

- Aristóteles (2004), *Poética*, Buenos Aires, Colihue.
- Benjamin, Walter (2009), “Para una crítica de la violencia“, en *Estética y política*, Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Daulte, Javier (1997), “Martha Stutz”, en *Martha Stutz*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino.
- ----- (2010), "Juego y compromiso", en *La puesta en escena en el teatro argentino del bicentenario*, Olga Consentino (Comp.), Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Diéguez, Ileana (2007), *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas*, Buenos Aires, Atuel.
- Dosio, Celia (2008), *El Caraja-Jí (Primera Parte). Lo joven, la tradición y los años noventa*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Dubatti, Jorge (2009), *Concepciones de Teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Atuel.
- ----- (2014), *Filosofía del Teatro III. El Teatro de los Muertos.*, Buenos Aires, Atuel.
- del Estal, Eduardo (2010), *Historia de la Mirada*, Buenos Aires, Atuel.
- Pelletieri, Osvaldo (2004), “La producción dramática de Javier Daulte y el sistema teatral porteño (1989-2000)”, en *Teatro Tomo 1*, Buenos Aires, Corregidor.
- Sarlo, Beatriz (2005), *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Weiss, Peter (1969), “Notas sobre el teatro documental”, en *Revista Razón y Fábula*, N°16, Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia, noviembre/diciembre.