

# Moby Dick y los títeres. Una versión inédita de Juan Carlos Gené



María Natacha Koss

Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL, UBA

*Moby Dick*, la gran novela de Herman Melville publicada en 1851, ha suscitado, como es bien sabido, múltiples reacciones. Rechazada por el público y la crítica en un principio, la primera edición inglesa, de 500 ejemplares, vendió menos de 300 en los primeros cuatro meses. Aunque se reeditó, siempre lo hizo con tiradas muy bajas. En vida del autor, según Vicente Muñoz Puelles (2019), sólo llegaron a venderse unos 3200 ejemplares. En 1919, al cumplirse los 100 años del nacimiento de Melville, los críticos redescubrieron su obra y comenzaron a estudiarla y reeditarla con mayor asiduidad. A esta altura es casi un relato mítico recordar que William Faulkner dijo que *Moby Dick* era el libro que le habría gustado escribir; que Harold Bloom afirmaba que “es el paradigma ficcional de lo sublime norteamericano, de un logro profundo, no importa si en la cumbre o en el abismo” (2000: 220); que Jorge Luis Borges dijo que se trataba de una “novela infinita que ha determinado su gloria. Página por página, el relato se agranda hasta usurpar el tamaño del cosmos” (1944) y, como sabemos, no sólo tradujo y analizó parte de la obra de Melville, sino que además le dedicó un poema. Hoy en día, *Moby Dick* es considerada como una novela imprescindible de la modernidad, incluida en el canon escolar desde la primaria hasta la universidad, llevada al campo audiovisual en múltiples ocasiones, pero especialmente recordada en la épica versión de John Hudson de 1956 (protagonizada por Gregory Peck con guion de Ray Bradbury), e incorporada al imaginario occidental a partir de las reediciones en comics, de obras plásticas e incluso los nombres de restaurantes y pescaderías.

Parte de esa masividad se debe a las múltiples miradas e interpretaciones que la novela habilita de manera explícita por el propio Melville. No sólo porque en su estructura pareciera haber tres protagonistas que van mutando su relevancia (Ismael, Ahab y Moby Dick) sino también por la multiplicidad de intertextos incluidos, que nuestro autor se encarga de evidenciar en las 15 páginas que preceden a la novela, en donde se explaya en etimologías (“Suministrada por el difunto bedel tísico de una escuela secundaria”) y citas diversas (“Suministrados por un sub-sub-bibliotecario”), tanto literarias como científicas. “Más que una novela trabajada, *Moby Dick* es el estallido de una conciencia fluida en el que las ideas y las personas aparecen y colisionan y dan lugar a nuevas combinaciones y a veces quedan descartadas”, sostiene Andrew Deblanco (2015: 13).

No es de extrañar, entonces, que la novela haya sido leída en clave política vinculada a la incipiente guerra de secesión estadounidense (la imposibilidad de contener tanta diversidad dentro de un mismo barco), como relato iniciático considerando a

la figura de Ismael, como historia de aventuras en el mar, como parábola metafísica o, directamente, como alegoría. Y Melville parece darles la razón a todas y cada una de estas interpretaciones.

“No hay, pues, muchas razones para dudar que desde ese encuentro casi fatal Ahab alimentó una terrible necesidad de venganza contra la ballena, que cada vez se exacerbó más en él, pues en su insensata obsesión llegó a identificar con Moby Dick no sólo todos sus males físicos, sino todas sus exasperaciones intelectuales y espirituales. La Ballena Blanca nadaba frente a él como la encarnación monomaniaca de todas esas fuerzas perversas por las cuales algunos hombres profundos se sienten devorados en su interior, hasta que quedan reducidos a vivir con medio corazón y medio pulmón. Ante esa maldad intangible que existe desde el origen de todas las cosas, a cuyo dominio los cristianos modernos adscriben la mitad de los mundos y que los antiguos ofitas de Oriente reverenciaban en su estatua del mal, Ahab no caía de rodillas, como aquéllos; al contrario, identificando en su delirio esa imagen del mal con la de la aborrecida ballena, se arrojaba contra ella, mutilado como estaba. Todo lo que atormenta y enloquece más la razón humana; todo lo que trastueca las cosas; toda verdad contaminada de malicia; todo lo que enturbia la mente; todo el sutil demonismo de la vida y el pensamiento; todo el mal estaba encarnado en Moby Dick para el enloquecido Ahab y, por lo tanto, en ella le era posible atacarlo.” (*Moby Dick*, cap. XLI.)<sup>1</sup>

Su estructura caótica, su desplazamiento en la voz narradora, su alternancia y multiplicidad estilística, la inserción de escenas de acción, reflexiones filosóficas, *excursus* descriptivos, canciones y poemas varios, abren la puerta en la novela para la elocuencia de lectores y lectoras, transformándola en un clásico de la modernidad.

### Juan Carlos Gené en el canon argentino

Hemos trabajado en otras oportunidades la producción de Gené (1929-2012), sumamente prolífica, por lo que aquí simplemente recordaremos algunas cuestiones generales.

Con el teatro como segunda profesión, nuestro artista ingresa a la actuación en 1951 de la mano de Roberto Durán. Muy tempranamente, aborda también la dramaturgia (1955) y la dirección (1957), muchas veces superponiendo roles, algo muy poco habitual para el período. A este incansable trabajo que atraviesa el teatro, el cine y la televisión, se le suma su desempeño en la defensa laboral a través de la presidencia de la Asociación Argentina de Actores y su trabajo en gestión, con la dirección de Canal 7 (1973) y más tarde con la dirección del Teatro San Martín (1992). Asimismo, debe sumarse la labor pedagógica que adquirió fuerza a partir de la década del '80 y el trabajo al frente del CELCIT Argentina (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral), tarea que continuó hasta sus últimos días.

Obligado al exilio durante la última dictadura argentina (1976-1983), su periplo por Colombia y Venezuela terminó de forjar en él un pensamiento latinoamericanista que desplegó, no sólo en sus obras, sino también en una multiplicidad de prólogos y artículos dispersos que, junto a sus cinco grandes escritos ensayísticos, conforman

<sup>1</sup> Esta y todas las citas se corresponden a la traducción de Enrique Pezzoni consignada en la bibliografía.

una poética explícita que lo posicionan, indudablemente, como uno de los grandes artistas-investigadores de la Argentina.

Con plena conciencia de la relevancia de su labor, fue organizando a lo largo de su vida un gran archivo en el cual se encuentran papeles de trabajo, diarios de dirección, croquis de escenografías y vestuarios, rendiciones de cuentas de subsidios, cartas, fotografías y muchos etcéteras más que, organizados en más de 20 grandes cajas, conforman el acervo del “Archivo Juan Carlos Gené”. Desde el año 2016, el mismo se encuentra en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; y su contenido se puede consultar en la página web del Instituto, <http://iae.institutos.filo.uba.ar/>.

En ese archivo, incluida sin motivo aparente en la caja Nro 23, encontramos la versión teatral mecanografiada de *Moby Dick*, que Gené firma con su nombre y consigna su realización entre junio de 1989 y junio de 1990, entre las ciudades de Buenos Aires y Caracas. No hemos encontrado otras versiones anteriores (pese a que sabemos que Gené escribía y reescribía constantemente), así como ningún dato o reflexión respecto a la realización de la pieza. Verónica Oddó, su gran compañera sentimental y artística, nos comentaba: “Sólo recuerdo que hace muchos años Ariel Bufano se reunía con Juan a trabajar en su escritorio; y que Ariel nos regaló una versión muy antigua de *Moby Dick* que yo se la di a su nieto cuando me vine a Chile”<sup>2</sup>. Y agregaba más adelante: “Es posible que el proyecto haya quedado inconcluso, porque los encuentros entre Juan y él se produjeron cuando hacíamos *Ulf* en 1990”.

Por los motivos sanitarios restrictivos de 2020-2021, aún no hemos podido hacer un registro exhaustivo de los archivos de Argentores, pero partimos de la premisa de que la obra no ha sido ni publicada ni estrenada, ya que no hemos encontrado ninguna mención al respecto. Esto parece confirmarse no solamente por los dichos de Oddó, sino también por las declaraciones de Adelaida Mangani, compañera sentimental y artística de Ariel Bufano: “Efectivamente, nunca se estrenó. La versión yo la tengo y la releí cuando Gené fue director del San Martín, ya fallecido Ariel. Jamás se avanzó en el proyecto. No hubo ninguna idea de puesta que Ariel haya escrito o dibujado. Sí es cierto que Ariel había tenido con frecuencia la idea de hacer la adaptación de la novela. Y Gené le comentó que tenía una versión. Eso es lo que yo recuerdo”<sup>3</sup>.

Lo más interesante de las declaraciones de estas dos grandes artistas, radica no tanto en la confirmación del carácter inédito de la obra, sino sobre todo en su vínculo con el mundo de los títeres. Recordemos que Ariel Bufano (1931-1991) se formó y trabajó junto a Javier Villafañe. Ya en 1961 creó su propia compañía itinerante en asociación con Sergio De Cecco, Beatriz Suárez y Marta Gavensky. Dirigió además entre 1972 y 1977, el Grupo de Teatro Popular de Títeres hasta que, ese mismo año, fundó el Grupo de Titiriteros del Teatro Municipal General San Martín, que dirigió hasta su muerte y que lo sobrevivió hasta hoy en día. Asimismo, y también en este teatro, fundó y dirigió la escuela de titiriteros, que es todavía una de las más importantes del país. Ariel Bufano es una figura insoslayable de la historia de la titiritesca argentina y al teatro para las infancias, por lo que inferimos que la colaboración con Gené involucraba indefectiblemente a los títeres.

Este dato resulta extraño pues, si bien en los inicios Gené realizó algunas obras infantiles como *Las aventuras de Pipo* (1955), no volvió a ello en sus producciones posteriores. No obstante, en ese mismo año de 1955, Mané Bernardo y Sarah Bianchi montaron

<sup>2</sup> Entrevista realizada por la autora, en enero de 2021.

<sup>3</sup> Ídem.

un gran espectáculo destinado al público infantil en lo que sería la última temporada del Teatro Politeama. Y recuerdan que “para nuestras actuaciones, tuvimos que aumentar el elenco y entre otros hay que recordar a Juan Carlos Gené, actor-director de brillante trayectoria posterior” (1990: 98). Por todo esto y como veremos a partir del análisis de la obra, creemos que la voluntad era crear una puesta de títeres, pero destinada ahora para público adulto.

### Gené y la gran ballena blanca

Como comentábamos en nuestra introducción, la novela de Melville explicita algunas condiciones de recepción, pero también trabaja con un campo metafórico lo suficientemente amplio como para habilitar la elocuencia del lector. Dentro de las miradas direccionadas, están aquellas que vinculan a la novela con el imaginario religioso judeocristiano, sobre todo en relación con el libro de Job y la figura del Leviatán.

Gené, quien coqueteó en su primera juventud con la vocación sacerdotal, ha elaborado un pensamiento teatral muy ligado a la concepción religiosa del catolicismo. La condición sagrada del acontecimiento escénico se evidencia, en su mirada, no sólo por los inicios rituales del teatro, sino fundamentalmente por el cuerpo del actor.

El teatro, como todo arte, es en la materia; ante todo, en la materia corporal del actor que, en su complejidad, lanza los destellos de la espiritualidad que la organiza (...) Ha sido la materia corporal que hizo el teatro, la misma que fue objeto de tales elaboraciones, que viven de una u otra manera en las profundidades de la cultura. Y el actor resume en sí esta noble tradición reverencial por el misterio del cuerpo, que es el misterio del hombre. Al identificar al hombre con un cuerpo, que fue el punto del que estas reflexiones partieron, estamos señalando en el cuerpo la más alta y digna espiritualidad. Ésa es la razón de nuestra paradójica afirmación: el materialismo puede ser también trascendente. (Gené, 2012: 29-30).

Moby Dick -la ballena- es, en la concepción de Gené, el territorio sobre el que se funda la acción del capitán Ahab, territorio que es cuerpo y es espíritu, que es materia y condición de posibilidad. Luchar contra la materia es condenarse a la derrota, tanto para Ahab como para los teatristas. La obra que nos convoca, entonces, se funda sobre la idea de un juicio contra Ahab que se celebra en el trasmundo, imputándole esta lucha contra la materia que, en definitiva, condenó a muerte a toda la tripulación.

De las 800 páginas de la novela, Gené confecciona una pieza de 49 folios mecanografiados, estructurada en un solo cuadro sin división de escenas. Como es de suponer, en consecuencia, anula una gran cantidad de tramas paralelas, interrupciones filosóficas, *excursus* náuticos, etc. Recordemos que la novela cuenta con cerca de 60 personajes, aunque es problemática su enumeración; por ejemplo, si bien se mencionan 44 miembros de la tripulación, en los capítulos finales Melville escribe tres veces que hay 30 tripulantes.

El grito triunfal de treinta pulmones resonó mientras –más cerca de la nave que el lugar del chorro imaginario: a menos de una milla, a proa–, se presentó Moby Dick en carne y hueso. (*Moby Dick*, cap. CXXXIV. La caza. Segundo día.)

Gené restringe los personajes (por orden de aparición) a: el padre Mapple, Ahab, Ismael, Sturbuck, Stubb, Flask, Quiqueg, Tashtego, Dagoon, Caridad Bildad, sr. Bildad, Peleg, Fedallah, Mayhew, carpintero, Perth, Milford, comodoro Jewell, capitán Lagsdorff, capitán Gardiner, herrero, un remero. Casi un tercio de los personajes originales de la novela, le bastan a nuestro dramaturgo para organizar el relato.

El desarrollo de la acción se construye, en principio, como una continuación de la novela. El Pequod ha sido hundido, la tripulación ha muerto e Ismael, rescatado por el navío Raquel, se encuentra luchando por su vida. En ese limbo entre el mundo y el trasmundo, puede presenciar el juicio que se realiza a Ahab, quien carga con la acusación de haber matado a su tripulación con su obsesión por Moby Dick. La “reconstrucción de los hechos” se transforma en una serie de *flashbacks* que retoman el relato de Melville, trabajando incluso con los títulos de los capítulos de la novela.

El mundo y el trasmundo funcionan como planos paralelos del relato desde el comienzo mismo de la obra: el sermón de Padre Mapple se intercala con las diatribas del capitán Ahab, en una alternancia que no remite al diálogo sino al monólogo en paralelo.<sup>4</sup>

Ahab: Ella es todo lo que me devora en mi interior, esa intangible malignidad que ha existido desde el comienzo y que domina la mitad de los mundos.

Padre Mapple: Oh, Padre, a quien reconozco sobre todo por tu vara...

Ahab: Yo no me prosterno ante ella para adorarla. Me arrojo contra ella.

Padre Mapple: Mortal o inmortal, aquí muero. Me he esforzado por ser tuyo, más que por ser de este mundo o por ser mío.

Como se evidencia en este pequeñísimo fragmento, si bien como espectadores podemos establecer múltiples vínculos entre los textos de ambos personajes, no podemos afirmar que estén manteniendo una conversación. Ni siquiera podríamos suponer que comparten el mismo espacio en la ficción. La didascalia nos informa que el padre Mapple está en un púlpito y el capitán Ahab en una roca, por lo que más bien lo que propone el texto es una escena paralela que funciona como marco para una tercera línea que compite con ambas: el naufragio de Ismael aferrado a un ataúd, acosado por la tripulación que acaba de morir.

Mientras la escena del padre Mapple se opaca, la de Ismael se despliega. No sólo puede hablar con los fantasmas, sino que también puede escuchar ahora al capitán, a quienes los otros muertos piden cuentas por las acciones cometidas. Desde lo alto de su púlpito, reaparecerá el padre Mapple para oficiar como juez en este extraño tribunal.

Padre Mapple: El juicio ha comenzado, capitán. ¡El juicio de Dios!

Ahab: Padre Mapple. Usted está Nuntucket, rodeado de los vivos. Baje aquí, a lo más profundo, donde Jonás supo de la fuerza de Dios.

Padre Mapple: El mundo es un barco en su viaje de ida; y es un viaje sin vuelta. Y el púlpito es su proa.

El gran argumento de la defensa del capitán será el pacto inicial de la tripulación, el juramento que todos hicieron bajo promesa de la recompensa en oro. No hubo engaño; conocían los riesgos, pero les ganó la codicia o la sed de aventura. El primer *flashback*, entonces, lo constituye la escena de dicho compromiso, donde los juramentados alzan sus copas y sellan el acuerdo. No obstante, el verdadero motivo de las acciones de Ahab se hace presente por su propia boca, marcando la *hamartía* que terminará en una tragedia anunciada: “Juraron porque estaban ante mí como montones de pólvora. Y yo

<sup>4</sup> Esta y todas las citas se corresponden al manuscrito original, que se encuentra en el Archivo Gené del Instituto de Artes del Espectáculo.

fui su fósforo. Ellos sentían que yo me reía de los dioses, que yo los abucheaba. Que me habían derribado de un golpe y estaba nuevamente en pie, mientras esos dioses corrían a esconderse”. La desmesura de sus acciones, el desafío a las potencias divinas enmarca un relato de caída que termina condenando al hombre.

Quienes pongan en evidencia la blasfemia, no obstante, serán la tía Caridad, Peleg y Bildad. Siempre con la Biblia en la mano (como indica la didascalia), estos burgueses que han financiado el viaje en pos del lucro comercial, verán en el discurso de Ahab no tanto una irreverencia religiosa sino sobre todo un atentado a las bases del capitalismo. “Todo Nuntucket, incluyendo sus viudas y sus huérfanos, son accionistas del Pequod”, exclama Peleg; a lo que Caridad suma que: “Yo he invertido en él cuarenta y dos dólares bien ahorrados”. Ahab será entonces, nuevamente, quien funcione como personaje delegado explicitando las condiciones de recepción: “A mis socios les interesaban las travesías beneficiosas, con provecho que se contara en dólares bien acuñados. Yo estaba absorto en una venganza audaz, inexorable y sobrenatural”.

No obstante, el juicio a Ahab no es ni por el desafío a los dioses ni por la pérdida del dinero. Lo único que Mapple puede dirimir (y que recuerda una y otra vez) es si Ahab engañó a alguien o no. Esto da pie al segundo *flashback*: la cacería de la primera ballena realizada en el último viaje del Pequod y el recuerdo del encuentro entre Ahab y Moby Dick en el cual el capitán perdió su pierna. Aquí Gené inserta una disertación sobre ballenas a cargo de Peleg y una canción elogiando su rentabilidad por parte de Caridad, Bildad y Peleg. Como vemos, la arquitectura de la novela de Melville se inserta en la obra a través de una multiplicación de recursos que no se limita ya a la alternancia entre acción dramática y rapsodia, como venía sucediendo hasta ahora.

Este *flashback* da también el puntapié para la aparición de cinco figuras de negro que emergen de una “compuerta que nadie hasta ahora había notado, que se levanta con la lentitud que lo haría la puerta del infierno, ajena en su eternidad a las urgencias del tiempo”. No son sino la tripulación secreta de Ahab, los malayos comandados por Fedallah.

La cacería de la ballena deviene en un relato tragicómico de aventuras, en donde los marineros del Pequod relatan las hazañas del capitán y sus cinco polizones, mientras que los burgueses reclaman por la justicia de Dios y por la salvaguarda de sus dólares. El éxito de esta excursión se extiende metonímicamente al relato de todo el año de labor del pesquero y finalmente al primero de los encuentros que pondrá a Ahab sobre la pista de la gran ballena blanca. Se trata del capitán Mayhew, quien sufre en su barco los estragos de una epidemia y conmina a Ahab a no atacar a Moby Dick pues “ese animal es imbatible y ataca con inteligencia asesina”. Pero sus palabras son vanas. Poco tiempo después avistan a la ballena y comienzan la última persecución.

Todas las escenas que se desarrollan en este largo *flashback* y que condensan las aventuras hasta el encuentro con la ballena, son observadas y comentadas por el tío de burgueses y el padre Mapple como si fuese un relato incluido, incluidas las observaciones del tifón que azota al Pequod luego de que Ahab haya encargado su nueva pata de palo y su nuevo arpón para la batalla. La furia del clima no será entendida sino como la ira de los dioses ante el desafío de Ahab un “Lucifer en su elemento”, un “Prometeo que ha forjado su propio castigo” en la forma de una fiera que le come incesantemente el hígado. Los dos niveles de la ficción se van entrelazando como drama y comentario sobre el drama, que lleva a pensar (siempre según las indicaciones del texto) en una permanente escena doble, aunque esos comentarios se encuentren a veces en el mismo nivel de ficción que la acción dramática.

Como suele suceder en la tragedia, la *hamartía* da lugar a sucesivos actos de *hybris* que llevan al héroe a su perdición. No extraña entonces que ese primer desafío a

los dioses por parte de Ahab encuentre ecos en varias escenas, incluso en la mala interpretación de las predicciones de Fadallah. A la manera de Macbeth, Ahab no comprende que los oráculos son engañosos no por sus contenidos, sino por la manera de interpretarlos. Lo que falla no es la potencia divina en su manifestación, sino la ignorancia del hombre y su orfandad en el conocimiento.

La obra da un giro más en el cierre. Volvemos a la estructura de iluminación inicial, a la escena que abre la obra, un universo “negro y verdeazul que, en espiral tumultuosa, devora cadáveres”. De ese remolino emerge Ismael abrazado al ataúd que le salvó la vida. El joven intenta relatar el juicio al padre Mapple, pero, como siempre en las obras de Gené, no serán los hombres los encargados de la última palabra:

Padre Mapple: ¿Un juicio, hijo?

Ismael: El juicio del capitán Ahab. Usted lo presidía, padre.

Padre Mapple: Sólo Dios preside ese juicio.

Ismael: ¿Cuál habrá sido la sentencia, padre?

Una pausa.

Padre Mapple: Sólo Dios lo sabe. Pero yo si se que él ama los corazones ardientes. Bienvenido a casa, hijo.

Este final habilita a una lectura expresionista de la obra, según la cual todo lo que vimos ha transcurrido en la mente agonizante de Ismael. Nuevamente Gené nos acerca a Melville, organizando desde la estructura una mirada subjetiva que, si bien va alternando en su transcurso diferentes puntos de vista merced al desplazamiento de la voz narradora, vuelve en definitiva al comienzo de la novela: “Ustedes pueden llamarme Ismael”.

## Los usos del lenguaje

Si bien la escritura de Gené fue variando a lo largo del tiempo, nunca se caracterizó especialmente por incluir didascalias indicativas. Más bien, en la mayoría de los casos, se trata de textos literaturizados que, si bien no dejan de aportar información para la puesta, conllevan un alto carácter poético. Tal es el caso de la apertura de la obra que nos convoca:

Negro y verde azul universo que, en espiral tumultuosa, devora cadáveres, rotos miembros del PEQUOD cuyo centro es la cofa quebrada y coronada por un halcón marino y aquel ataúd inexplicable. Y el cuerpo de Ismael que se pliega y se despliega, como un lienzo dócil a los mandatos crueles de la masa de agua. Y en el cruce milagroso entre el grumete y la urna, las manos del muchacho que se aferran al salvavidas mortuorio. Y mientras los monstruos marinos miran descender hacia el fondo todo lo que en el PEQUOD navegaba, ven también ascender a Ismael hacia el sol.

Como resulta evidente, esta didascalia instala un universo poético, sin necesariamente considerar las condiciones materiales de la puesta, o limitar y guiar el accionar del equipo creativo. Creemos que este tipo de textos responde a dos grandes características de la escritura teatral de Gené. Por una parte, la preponderancia de la poesía en prosa que impregna su producción, relegando a un segundo plano el

carácter comunicativo del lenguaje. Postulamos que esta particularidad se remonta a los inicios de la década del 80, marcando una inflexión respecto a la escritura más vinculada a la política y la militancia que caracterizó especialmente a las décadas del 60 y 70, previas al exilio. Su periplo latinoamericano, su experiencia en el CELCIT y fundamentalmente su encuentro con el Grupo Actoral 80 (GA80), constituyeron un punto de clivaje evidente. Por otra parte, ese mismo vínculo con el GA80 llevará a que Gené, a partir de ahora, escriba, dirija y actúe en todas sus obras<sup>5</sup>. Esto hace que resulte innecesario a sus fines explicitar los detalles de una resolución escénica que él mismo llevará a cabo. En este sentido, podemos pensar también que, si la obra nunca fue publicada, se debe justamente a que no se concretó finalmente su proyecto escénico. El texto sin el territorio dado por el cuerpo del actor, sin ponerse a prueba en su materialidad teatral, sin la memoria de la escena, no representaba para Gené algo lo suficientemente relevante como para darlo a conocer.

Hay en la obra una gran variedad de géneros: diálogos, canciones y narraciones se alternan permanentemente, así como se alternan los niveles de lenguaje y los tópicos tratados. Citas bíblicas se intercalan con *excursus* zoológicos que describen las peculiaridades de los cetáceos. Críticas a la lógica hipócrita y especulativa del pragmatismo burgués se alternan con debates teológicos vinculados al mal y a la caída del hombre. Y el mayor despliegue de lirismo lo encontramos en las didascalias, que también plantean muchas veces escenarios sumamente complejos que, si los consideramos según la lógica de los títeres, logran resolverse con mayor facilidad.

Y en el mar, de entre las lanchas surge como una masa de lava helada, Moby Dick, cruzada de cables y de antiguos hierros y, entre ellos, el cuerpo semidestrozado del Parsi Fedallah, atado a la ballena por el cruce enloquecido de las cuerdas, y su espantosa mirada muerta que se clava en Ahab.

Como se desprende de la estructura y de los fragmentos citados, la obra está orientada desde la temática y desde el lenguaje a un público adulto. Hay fragmentos extraídos directamente de la novela que entrañan una complejidad conceptual y unos vínculos intertextuales que difícilmente puedan interpelar a un público infante-juvenil. Con Gené, *Moby Dick* se despliega en el estallido propuesto por Melville. Pero también se le suman las obsesiones del propio dramaturgo: la dimensión sagrada de la existencia, el vínculo del hombre con lo mayestático, la Biblia como texto religioso y como texto artístico y, como siempre, el teatro. El pensamiento y el discurso teatral, la puesta en acto de ese despliegue investigativo, hacen que la obra funcione como metatexto respecto de la concepción teatral de Gené. *Moby Dick* es, ante todo, la expresión de la “trascendencia de la materia” porque el hombre “indaga en una realidad corporal que estaría más allá de lo evidente”.

El hombre elabora (¿o intuye?) esquemas corporales de naturaleza superior a los que percibe la cenestesia. Es cierto que quizá sólo opere en esto su necesidad de creerse inmortal; pero es también probable que exista una auténtica intuición acerca de la materia y del cuerpo, cúspide actual conocida de la evolución, como de complejidades demasiado asombrosas para ser comprendidas totalmente por la anatomía, la fisiología y la química interna del organismo (Gené, 2012: 29).

Y esta materia sagrada y profana, real y fantasmiosa, mortal e inmortal, no es otra cosa más que la materia del teatro.

<sup>5</sup> Como nombramos más arriba, no es la primera vez que lo hace. Pero a partir de ahora se transformará en una constante.

## 📖 Bibliografía

- » Bernardo, M. y Bianchi, S. (1990) *4 manos y 2 manitas*. Buenos Aires: Ediciones Tu Llave.
- » Bloom, H. (2000) *Cómo leer y por qué*. Barcelona: Anagrama.
- » Borges, J.L. (1944) traducción y prólogo de Herman Melville, *Bartleby*. Buenos Aires: Emecé Editores, Cuadernos de la Quimera.
- » Cosentino, O. (2015) *Mi patria es el escenario. Biografía a dos voces de Juan Carlos Gené*. Buenos Aires: Corregidor.
- » Devlanco, A. (2015) “Introducción” en Herman Melville, *Moby Dick*. Barcelona: Penguin Clásicos.
- » Gené, J.C. (1989-1990) *Moby Dick, la ballena blanca*. Manuscrito del Archivo Juan Carlos Gené, caja nro 23. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- » Gené, J.C. (2012) *Veinte temas de reflexión sobre el teatro*. Buenos Aires: CELCIT.
- » Melville, H. (2015) *Moby Dick*. Barcelona: Penguin Clásicos.
- » Muñoz Puelles, V. (2019) Introducción y apéndice para la edición adaptada de Herman Melville, *Moby Dick*, con ilustraciones de Goyo Rodríguez. Madrid: Anaya.

