

# La espada de pasto. Piedra sentada, pata corrida. La piel del poema. La madre del desierto

IGNACIO BARTOLONE (2017).  
Buenos Aires: Rara Avis. 150 p. ISBN: 978-987-46631-0-8.



Mariano Saba

Universidad de Buenos Aires - CONICET /  
marianosaba@gmail.com



Fecha de recepción: 27/03/2018. Fecha de aceptación: 07/05/2018

Reseñar el tríptico de Ignacio Bartolone exige evadir la ostentación lectora de enumerar tras él las citas que lo nutren. Porque en el caso suyo, listar precursores pareciera hacerle poco honor a la obra, verdadera máquina voraz de *transformar* literatura(s) variadas en su literatura personal, única y esquiva. Más aún, podría decirse que es flaco favor reducir el carácter particular de estas obras al señalamiento de sus influencias: la mirada que allí denunciara admirada los fantasmas de Hernández, de Mansilla, de Zelaya o de Copi, estaría alternando dos estrategias recurrentes de la pereza: *despersonalizaría* la individualidad de una obra sorprendente y omitiría hallar el núcleo de su novedad. Y su novedad, cabe decir, no pareciera estar en los temas. Sí: si hay algo que aglutina la terna de obras que conforman el libro, es la recurrencia obsesiva de sus contenidos. Sin dudas los temas interesantes de las obras que configuran *La espada de pasto* son muchos, y cada uno de ellos recibe un tratamiento inesperado y feliz. Pero lejos de los reiterados tópicos que suele esbozar el punto de vista común sobre una obra cualquiera (el espacio, los géneros, etc.), lo más bello, lo que sin duda legitima la dramaturgia de Bartolone como un *corpus* de contundencia infrecuente, es su diestra constitución como un territorio liminal entre la poesía y el teatro.

Editado en la Colección Gallinero de Dramaturgia Contemporánea por la joven editorial *Rara avis*, *La espada de pasto* compila *Piedra sentada, pata corrida* (2013), *La piel del poema* (2015) y *La madre del desierto* (2017). Hay algo cohesivo en las fábulas de estas obras, algo

que las acerca y que podría tener que ver con el habla desatada de aquellos que suelen estar condenados al desierto, el cual -se sabe- no sólo es el peor laberinto sino también el *padre* del silencio. Al costado de la zanja de Alsina, tajo que cruza la tierra yerma, la tribu descastada de los lechiguangas habita la penuria de hablar lengua civilizada por haber comido carne de blanco. En la ribera del litoral, un gaucho fantasma -exiliado del reino de los vivos-, sigue penando la búsqueda de su amado, y vocífera la potencial huida de esa Pampa ortodoxa que quiso silenciar su pasión. En medio de la aridez sanjuanina, Deolinda Correa sale en busca desesperada de su marido -recluta forzado de Quiroga- y habla, habla con el hilo ininterrumpido de los profetas que claman en el desierto, mientras su interlocutor -el Bebo Puraleche, hijo suyo- permanece en una ecolalia *lúcida*, inmediata de la potencia "ante-verbal". Un bebé que discurre bajo la convención de que sólo nosotros entendemos lo que dice: como si pudiéramos comprender su código pre-babélico, su lengua del Todo cercana a la adánica. Un eco hiperbólico de aquel tape Waldo que Saer supo construir para *La ocasión* (2003): seres *in-fantes* que se intuyen nexos con la primerísima lengua, aquella en que las cosas y las palabras cruzaban un mismo vértice en el espacio del sentido.

Sin embargo, un lector desprevenido podría impugnar la novedad alegando que "un habla para poblar la nación" se ha venido intentando desde lejos en la tradición dramática argentina. Lo que sin dudas debería esgrimirse ante esta verdad es una no menos

elogiosa para la dramaturgia de Bartolone: todos sus personajes -o mejor aún, sus territorios- encarnan (o son encarnados) por un habla *tomada*. Un habla tomada por cierta poesía en acción que lo invade todo, que fricciona las palabras con la velocidad del choque fortuito -y significativo- entre lo literal y lo lateral. Virtud esta que la lírica no abandona nunca, en un registro de extrañamiento cuyos sentidos formales y semánticos se multiplican, y que aquí, en esta poesía dramática, se torna hallazgo. Bartolone saca la lengua poética del ámbito endogámico de la lírica y la pone en escena. En época tan afecta a la *performance* hiperteorizada, su dramaturgia vuelve al sentido *performativo* (Austin, 1982) de la palabra teatral: su obra *hace cosas con palabras*.

Entre esas cosas que hace su dramaturgia está la conversión de la poesía en cuerpo *dramático*. Un cuerpo textual, o mejor aún una *lengua-cuerpo*, en tanto territorio que habla y acciona, casi como si trascendiera los contornos de sus personajes y los aunara en un solo perfil. Una poesía corpórea que puede tener guiños *compositivos*. De hecho, su corporeidad lírica brilla en la elección de que las tres obras pivoten justamente sobre figuras de personajes-poetas: Luciano Ceballos; el oficial Corvo; Baudilio Bustos. Lo curioso, sin embargo, no es la prosopopeya de la lírica misma en esos caracteres. Lo verdaderamente llamativo es que estos poetas resultan ser -después de todo- *cautivos*, y como tales, remedos brillantes de *la cautiva máxima*, esa lengua "arreatada", sexuada, que se torna puro sentido vuelto salvajada, pura barbarie civilizada. *La cautiva* se repite como una señal de persistencia metafórica: Ailín Chacón; la Estefi (doble de Corvo en el juego de parejas) raptada por el espíritu del gaucho Elías Mamerto Gómez; Baudilio o el padre ausente "cautivado" por la montonera. Los *poetas* devienen *cautivas*, y estas -entre la farsa burlona y la melancolía- podrían aludir a la propia lengua poética que el teatro de Bartolone ha logrado raptar desde el territorio exclusivo de la lírica hacia la escena.

Poetas que se tornan cautivas, lenguas y géneros de porosidad franqueable, mundos donde el habla repite cierto circuito sobre todo identificable en *La madre del desierto*. Allí parece darse una metáfora cifrada en el diálogo final entre el poeta Gangoso y el caudillo *bárbaro* -y bárbaros fueron nombrados los pueblos cuya oralidad era mero ruido para los

civilizados latinos-. Una metáfora alusiva al recorrido que va desde el *pueuario* del Gangoso cuando afirma que "escribir es buscar un estado que la lengua ordinaria o nacional, no reconoce" (130); hasta el postrer reconocimiento de esa lengua por parte del caudillo "nacional" cuando "besa" finalmente la boca del rebautizado Boludapio. "Yo voy a unir esta nación agrietada" (142) se promete Quiroga y sueña con un cuerpo total y nutricional, capaz de reunir a toda la patria incluso habiendo condenado a la muerte misma el cuerpo propio de la madre del desierto, origen vital de la lengua absoluta que es el niño, cantor póstumo, último avatar superviviente de lo poético, cuyo anonimato regará -seguirá regando- pulperías ignotas con su franco olvido.

El hastío por la *grieta* es un fantasma visible que acosa la poética de *La madre del desierto*. Sería injusto -e ingenuo- asociar con la tibieza un teatro que en medio de la hostilidad pasmosa que este gobierno muestra con la cultura, en el seno mismo de la gestión oficial de la única sala nacional, elige afirmar "bolsa de gatos, traicioneros todos" (128-129). Sería torpe leerlo como metáfora de un teatro conservador. Sobre todo porque la *lengua* de ese teatro desmiente cualquier juicio que pueda aseverarse en torno a la comodidad burguesa que hoy evocaría la lectura inocente de lo que podría ser remedo del apotegma "*que se vayan todos*". No podría sospecharse esa salida fácil de un teatro que formalmente arrasa como un vendaval por sobre toda ideología que quiera imponerse y que no por eso es un teatro desideologizado. Un teatro que *hace* al margen de lo que *dice*. Un teatro como un vórtice de imágenes que se mezclan y diseminan, bellamente, violentamente, mucho más allá (o más acá) de cualquier partidismo. Un teatro camaleónico, múltiple y como tal, polimorfo, polifónico. Paradójicamente, dramáticamente contradicho. Un teatro que recuerda por fortuna que hay teatros cuyo gesto político es la polémica, la difícil localización de su sentido directo. Bienvenidos sean.

#### Bibliografía

- » Austin, J. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*, Madrid: Paidós.
- » Saer, J. J. (2003). *La ocasión*, Buenos Aires: Seix Barral.