

Drama moderno, construcción de tesis y espectador implícito

La poética de *Marco Severi* (1905), de Roberto J. Payró

Dubatti, Jorge | Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires | jadubatti@gmail.com

› Resumen

En el presente artículo nos concentraremos en la poética de *Marco Severi* (1905), de Roberto J. Payró, texto fundamental en la introducción del drama moderno, o drama realista de tesis, en el teatro argentino a principios del siglo XX. Nos interesa analizar cómo, en tanto drama moderno canónico, *Marco Severi* construye la tesis, artificio que se combina con / necesita del efecto de real (ya señalado en la obra de Payró por Araceli Laurence, 2019). Primero, caracterizaremos brevemente la significación de la poética abstracta del drama moderno en la historia del teatro mundial; luego, observaremos los mecanismos dramaturgicos de construcción de la tesis singulares de esta poética, y su presencia en *Marco Severi*; finalmente, enmarcadas en el Proyecto Filo: CyT FC22-089 “Historia Comparada de las/los espectadores teatrales en Buenos Aires (1901-1914)”, realizaremos observaciones sobre el diseño de espectador implícito que se desprende de la poética del texto de Payró.

Palabras claves: Poética Comparada; teatro europeo; teatro argentino

Modern drama, thesis construction and implicit spectator: the poetics of *Marco Severi* (1905), by Roberto J. Payró

› Abstract

In this article we will focus on the poetics of *Marco Severi* (1905), by Roberto J. Payró, a fundamental text in the introduction of modern drama, or realistic thesis drama, in Argentine theater at the beginning of the 20th century. We are interested in analyzing how, as a canonical modern drama, *Marco Severi* constructs the thesis, an artifice that is combined with/needs the effect of reality (already noted in Payró's work by Araceli Laurence, 2019). First, we will briefly characterize the significance of the abstract poetics of modern drama in the history of world theater; then, we will observe the unique dramaturgical mechanisms of construction of the thesis in this poetics, and its presence in *Marco Severi*; finally, considering the Project Filo: CyT FC22-089 “Comparative History of Theater Spectators

in Buenos Aires (1901-1914)”, we will make observations on the implicit spectator design that emerges from the poetics of Payró’s text.

Key words: Comparative Poetics; European theater; Argentine theater

› Drama moderno: historia teatral y poética abstracta

En los primeros años del siglo XX el teatro de Buenos Aires¹ atraviesa un proceso de modernización relevante a través de la introducción y desarrollo, en la dramaturgia nacional y su puesta en escena, del drama moderno o drama realista de tesis.² Hemos definido esta poética como la principal contribución a las estructuras teatrales de la concepción de mundo de la Modernidad, metáfora epistemológica —en términos de U. Eco— de los principios fundantes de la Modernidad.³ Hemos caracterizado su modelo teórico (o poética abstracta), así como su función crítica de transformación social, al servicio del progreso, en diversos trabajos.⁴

En el plano de las micropoéticas y las macropoéticas (según la disciplina Poética Comparada, Dubatti, 2012), son ejemplos canónicos de drama moderno en el teatro europeo, con variaciones, cinco piezas de Henrik Ibsen que contribuyen a irradiar e imponer esta poética: *Los pilares de la sociedad* (1877), *Una casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881), *Un enemigo del pueblo* (1882) y *El pato salvaje* (1884) (Dubatti, 2009a: 51-83). Recurriremos a la segunda para algunos ejemplos procedimentales.

No utilizamos el término “drama moderno” de la misma manera que Peter Szondi (1994), quien en continuidad con el pensamiento de Hegel (*Estética*) lo emplea para designar a aquellas formas dramáticas que ponen en cuestionamiento el “drama absoluto” (Sarrazac, dir., 2013). Cuando habla de drama moderno, en realidad, Szondi se refiere a poéticas de modernización.⁵ En nuestro caso, llamamos drama moderno justamente al que encarna, por primera vez en la historia teatral, la concepción del “drama absoluto” y se diferencia del drama de los siglos anteriores, es decir, del drama liminal (poroso, abierto,

1 Una primera versión, breve, de este trabajo, fue leída en las *XIV Jornadas Nacionales / IX Latinoamericanas* de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral el 10 de mayo de 2023, en ocasión del recibimiento del Premio a la Trayectoria en Investigación Teatral de AINCRIT.

2 Según nuestra concepción historiográfica, son diversas y sucesivas las modernizaciones que intervienen en los procesos del teatro argentino y se inician a finales del siglo XVIII. No coincidimos con los conceptos de “primera” y “segunda” modernización, correspondientes a 1930 y 1960, en Osvaldo Pellettieri, dir. (2002). Hacia 1900 la introducción del drama moderno en el Río de la Plata constituye una modernización de alto impacto en el teatro inmediato y posterior, en consecuencia no deberíamos caracterizar el teatro argentino de comienzos del siglo XX como “premoderno” (Dubatti, 2002, en Pellettieri, dir. 2002, afirmación que rectificamos en Dubatti, 2005).

3 Afirma Eco en *Obra abierta*: “El modo de estructurar las formas del arte refleja —a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura— el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad” (1984: 88-89). La Modernidad propone un conjunto de coordenadas que se hacen forma teatral en el drama moderno, en resumen: progreso (significación global, pensamiento totalizador, universales), creencia en el “saber es poder” (dominio de la realidad, cientificismo, observación de la realidad), laicización y antropocentrismo, igualación social y democratización, lo nuevo como valor (cuestionamiento y superación crítica de lo anterior vigente), teatro útil a la burguesía (visión materialista, racionalista, objetivista, pragmática), el teatro como escuela de la Modernidad y el teatrista como guía y mediador en los procesos de modernización social. Al respecto, véase Dubatti, 2009a: 21-31.

4 En Dubatti 2005, 2006a, 2006b, 2009a, 2024a, entre otros. Para una caracterización de la poética abstracta del drama moderno como contribución de la Modernidad al teatro mundial y su inserción en los procesos de modernización en la historia teatral de Occidente; para los antecedentes del drama moderno (drama burgués, melodrama social, “teatro útil”, primer teatro de tesis y proto-realismo); para una descripción e interpretación de su poética, su concepción teatral y base epistemológica, sus procedimientos y versiones, véase especialmente Dubatti, 2009a: 21-49.

5 No debe confundirse el concepto de drama moderno (una poética específica y precisa, sin duda revolucionaria en la historia del teatro mundial) con otros términos: teatro moderno, procesos de modernización, modernismo, drama contemporáneo, etc.

fusionado a la vida, a la presencia del público y el convivio en el acontecimiento teatral, Dubatti 2016) y teatralista (que se muestra deliberadamente como convención, Gassner 1963 y 1967, de acuerdo a un ancestral protocolo aristotélico). Entre las novedades que aporta el drama moderno (y que lo diferencian del drama precedente) se cuenta la ilusión de autosuficiencia dramática, artificio fundante del realismo. El drama moderno realista busca la ilusión de un orden dramático cerrado en sí mismo, que parece ajeno al acontecimiento de presencia del espectador (transformado literalmente en un observador detrás de una “cuarta pared”) y construye el “efecto de real” anti-aristotélico (Barthes, 1982); el drama liminal y teatralista (en sus diferentes formas: la tragedia y la comedia griegas, la comedia latina, la *commedia dell'arte*, la tragedia y la comedia isabelinas, la “comedia” genérica del Siglo de Oro español, el teatro neoclásico, el drama romántico, etc.)⁶ entreteje lo dramático y lo no-dramático de la representación (como hemos señalado en Dubatti, 2020a: 51-108). La revolución que trae el drama moderno realista implica cambios radicales respecto del liminal/teatralista, que por razones de espacio elegimos sintetizar en el este cuadro:

	Drama precedente (liminal, teatralista)	Drama moderno (drama absoluto, realista)
Período	siglos V aC. a XIX (primera etapa) siglos XIX-XX-XXI (segunda etapa, hasta el presente) ⁷	siglo XVIII (antecedentes: drama burgués, melodrama social) siglos XIX-XX-XXI (continuidad con variaciones hasta el presente)
pacto mimético	idealización aristotélica (teatralista, convención consciente, anti-realista): el teatro debe diferenciarse de la vida, su verosimilitud se diferencia de la verdad	realismo (ilusión de contigüidad entre la escena y la empiria social real): el teatro debe parecerse a la vida, su verosimilitud se identifica con la verdad
mundo representado	drama abierto, liminal, poroso con el convivio (no hay cuarta pared, uso de prólogo, coros, música, danza, rito, fiesta)	drama “absoluto” (Hegel, Szondi): ilusión de un mundo dramático separado del convivio (cuarta pared y efecto de real)

⁶ En el caso del drama precedente al moderno, el término drama vale como genérico para todas las expresiones de la dramaturgia (sinónimo de pieza teatral o texto dramático), no debe entenderse como designación de una poética diferente a distinguir de la tragedia, la comedia, el auto, etc.

⁷ Luego de la consolidación del drama moderno en la segunda mitad del siglo XIX, podemos hablar de la convivencia, simultaneidad y diálogo entre este y las formas del drama liminal y teatralista (reelaboración y transformaciones en la relación con el drama ancestral precedente).

estatus del artista	ratificador del <i>statu quo</i> (conformismo, no disidencia)	observador social, se documenta con las ciencias, cumple una función crítica y transformadora al servicio del progreso
Ancilaridad	valores pre-modernos (teocentrismo, monarquía, nobleza)	valores modernos (lo nuevo, laicización y antropocentrismo, igualación social, progreso, cambio social, cientificismo, totalización, burguesía)
procedimientos comunes	Escena, combinada con relato y elipsis diálogo linealidad acción física, físico-verbal, interna	Ídem
nuevos procedimientos	---	tesis ilusión realista en todos los ángulos (historia, sensorialidad, referencialidad, lengua, semántica, espectador voluntario) prosa representación de lo normal y lo posible (no lo maravilloso ni lo fantástico) espectador "intencional" del realismo: constituir el realismo para ver mejor la realidad y transformarla

En su tesis doctoral, bajo nuestra dirección y de acuerdo a nuestra metodología de Teatro Comparado y Poética Comparada (Dubatti, 2012), Araceli Laurence (2019) estudió la productividad del drama moderno en el teatro argentino entre 1900 y 1930. Sin duda, esta poética (tanto en su dimensión dramática como espectacular) constituye una profunda revolución en la historia de nuestra escena y, en tanto poética de larga duración, su legado sigue vivo hasta hoy en sus diversas versiones (canónica, ampliada, fusionada, crítica, paródica, disolutoria).

Entre los responsables iniciales de esta modernización sobresale Roberto J. Payró con dos textos dramáticos precursores: *Sobre las ruinas* (1904) y *Marco Severi* (1905). Hemos estudiado el primero (Dubatti, 1991) y queremos detenernos en el segundo, porque en él ya se encuentra ejercitada plenamente la poética del drama moderno en su versión canónica.

En su tesis Laurence ya ha enunciado con detenimiento los procedimientos de ilusión de contigüidad entre sociedad y mundo dramático de *Marco Severi*, es decir, su dimensión de drama realista: personajes referenciales, cronotopo realista, detalle superfluo, representación de lo normal y lo posible, linealidad, gradación de conflicto, encuentros personales, prosa, lengua poética que mimetiza con la lengua real, etc. (2019: 253-270). Por lo tanto, nos detendremos en los procedimientos de construcción de la tesis.

› La tesis en el drama moderno: qué es, cómo se construye

En la poética del drama moderno la tesis es una afirmación sobre el mundo que permite un conocimiento nuevo sobre él o difunde un saber científico aceptado pero aún poco conocido fuera de la comunidad científica, con el objetivo de ver mejor el mundo y transformarlo. Está relacionada primordialmente a la experiencia de la contemporaneidad y posee un sentido de futuridad. Hay que resaltar el valor de lo nuevo encarnado en la tesis, así como el interés educativo implícito en su difusión. A través del drama moderno, el teatro colabora con un principio fundante de la Modernidad: la idea de que “saber es poder”, cuanto más sabemos más podemos incidir en la transformación y el dominio de la realidad con vistas a favorecer el progreso.⁸

En el drama moderno el realismo (ilusión de contigüidad entre el mundo poético y el mundo empírico: social, político, cultural, etc.) es condición de posibilidad del efecto de la tesis, porque genera las condiciones de producción de conocimiento: la mimesis realista produce la ilusión de que la idea “encarna” en el mundo representado, de la misma forma en que esa idea “encarna” en el mundo empírico y sirve para comprenderlo. Aceptar que el arte realista puede llevar a la *poiesis* (a través de una ilusión convencional) las reglas de funcionamiento del mundo empírico, significa otorgarle al arte estatuto de dispositivo legitimado para ver mejor el mundo empírico (Dubatti, 2009a). El teatro vale, con sus diferencias artísticas, como un instrumento científico de observación y predicación sobre el mundo; más que un espejo, el drama moderno es una lente, una lupa o un microscopio que permite aproximarse a la observación y comprensión de los fenómenos de la realidad. Esta utopía está en la base de la concepción del drama moderno.

La tesis está directamente vinculada al valor moderno de la ancilaridad, el teatro “útil” que se pone al servicio del proyecto moderno: la dramaturgia y la escena contribuyen a difundir saberes y convertir al público en una masa crítica a favor del progreso y el cambio. El drama moderno se declara utilitario, “sirvienta” (del latín, *ancilla*) de los campos de la ciencia, la escuela, las clases sociales, la política,

⁸ La potencia estructural del teatro de tesis, su productividad en la contemporaneidad, hará que sus procedimientos sean utilizados al servicio del *statu quo*, como también sucedió con la novela naturalista (ejemplo, Eugenio Cambaceres, *En la sangre*). Debemos reconocer, en consecuencia, un paradójico drama moderno (por la forma) anti-moderno (por las ideas expuestas en la tesis), por ejemplo en obras de Jacinto Benavente.

la jurisprudencia, etc. que llevan adelante la transformación del mundo. El artista debe informarse, documentarse, estudiar y conocer los avances contemporáneos, así como observar el mundo, llevar a su campo específico de creación los métodos de la ciencia (Zola, "El naturalismo en el teatro", 2002). No se privilegia el concepto de autonomía y soberanía (que desarrollará en paralelo el teatro simbolista, Dubatti 2009a: 143-180), es decir, no se considera que el arte pueda producir un conocimiento propio. El arte debe ser vehículo de conocimientos producidos en otros campos, jerarquizados por la Modernidad. No hay paridad. El término tesis proviene, justamente, del campo científico, filosófico y universitario: el drama moderno es útil al progreso porque contribuye a difundir las nuevas ideas sobre el mundo. En este sentido, la tesis suele poseer un carácter tautológico, es decir, preexiste a la creación de la pieza teatral, que ilustra algo que ya se sabe. El texto predica una tesis cuyo contenido es extra-artístico y ya se conoce antes de ver o leer la obra, pero generalmente ese conocimiento es reducido a una comunidad de expertos y la función del teatro es difundirlo. La dimensión tautológica del drama moderno canónico (repetir / difundir lo que ya se sabe en otros ámbitos) reduce la capacidad de descubrimiento e invención del teatro en cuanto productor de conocimiento, aspecto del drama moderno que el simbolismo (por ejemplo, el teatro estático de Maeterlinck, *Los ciegos*, *Interior*) cuestionará profundamente.

Por otra parte, la tesis debe preservar permanentemente su objetividad. Como señala Zola, la tesis debe dejar de lado toda "emoción" o "prejuicio" del autor, debe ser "impersonal", porque el dramaturgo "no es más que un escribano que no juzga ni saca conclusiones. El papel estricto de un sabio consiste en exponer los hechos, en ir hasta el fin del análisis, sin arriesgarse en la síntesis; los hechos son estos, la experiencia probada en tales condiciones da tales resultados; y se atiene a estos resultados porque si quisiera avanzar a los fenómenos, entraría en el campo de la hipótesis; se trataría de posibilidades, no de ciencia" (2002: 160-161). Sin embargo, como hemos estudiado en August Strindberg (y más tarde Eugene O'Neill), muy pronto el drama moderno y sus estructuras comienzan a "subjetivizar" las tesis hacia un protoexpresionismo (Dubatti, 2009a: 89-123 y 125-140).

La tesis implica (como veremos) un espectador implícito informado y ávido de información, que valora la adquisición de nuevos saberes para comprender, analizar, dominar y transformar el mundo en el que vive. Se trata de un espectador con mirada crítica del mundo contemporáneo, aliado al progreso y la transformación social, un espectador que puede leer, comprender y memorizar la tesis y luego hacer algo con ella en la transformación de su vida y de la sociedad.

La construcción de la tesis se basa en un modelo semiótico del lenguaje teatral y la comunicación que garantiza su transmisión con alta legibilidad. El teatro cumple una función transitiva: favorece la circulación de la tesis de los especialistas legitimados (científicos, universitarios, etc.) al público teatral, y el lugar del artista como un mediador ilustrado de los saberes de esos campos. Continúa así con la concepción del teatro como escuela (profundamente asentado en los procesos progresivos de la Modernidad a través de mecanismos de regulación religiosa, política, social, estética, etc.), donde se adquieren nuevos conocimientos. El artista es maestro y guía en la transformación moderna, y el espectador un alumno permeable a esas enseñanzas y, como buen discípulo, capaz en su momento de criticar las ideas del maestro para hacer avanzar la historia. A su manera, *mutatis mutandis*, el drama moderno sigue imponiendo un teatro de regulación y control por la vía de la legitimidad del saber y la crítica.

Debemos diferenciar la tesis del drama moderno de la exposición y transmisión de ideas sobre el mundo en el drama precedente. Este último es conformista, ratifica lo ya conocido por la sociedad, su ancilaridad está al servicio del *statu quo*, cumple una función reguladora de control y vigilancia sobre el pensamiento social a partir de la institucionalidad del poder (monarquía, iglesia, moral, cosmovisión y subjetividad, etc.). Al drama precedente al moderno le corresponde el personaje razonador característico de diversas poéticas (entre ellos, el “doctor” en la moralidad cristiana medieval, el servidor fiel del rey legítimo en la tragedia isabelina, el *honnête homme* del teatro clasicista francés, etc.), encargado de ratificar lo que el espectador ya sabe porque está en su cosmovisión, en el *statu quo* social y religioso.

En cambio, el personaje-delegado (Ph. Hamon, 1973) del drama moderno es quien se encarga de explicitar la tesis, que consiste en un conocimiento no difundido aún en la sociedad, que no está en el *statu quo*, que viene a cuestionarlo, que justamente impulsa lo nuevo y la crítica de lo vigente, proviene del ámbito de élite de la ciencia o la universidad y se irradia a la sociedad. El personaje-delegado es una herramienta de auto-cuestionamiento de la sociedad, que desea mejorar y avanzar. Generalmente el personaje-delegado es un referente ilustrado por su formación y su profesión (abogado, médico, historiador, juez, intelectual, escritor, etc.), está habilitado por las mismas instituciones que otorgan al drama moderno su función ancilar.

Así como existe un personaje razonador precedente y un personaje-delegado moderno, ambos poseen en las respectivas poéticas sus contracaras negativas, destinadas a reforzar por oposición el valor de la cosmovisión del *statu quo* o de los nuevos conocimientos del progreso, respectivamente. En el caso de *Rey Lear* (exponente del drama liminal y teatralista precedente), Kent, Gloucester y Edgar son personajes razonadores positivos y, en deliberada oposición, Edmundo, Goneril y Regania son personajes razonadores negativos. En *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen (exponente canónico del drama moderno), el Doctor Stockmann es personaje-delegado positivo y su hermano, el intendente, es personaje-contradelegado. En el drama moderno canónico el margen de ambigüedad o dilema suele ser favorecido por el realismo, pero es reducido y controlado, generalmente personaje-delegado y contradelegado configuran una cartografía claramente delineada de valores del Bien y del Mal (personaje positivo y negativo) tal como los concibe la cosmovisión moderna. Es frecuente también, a partir de los desarrollos de la historia que se cuenta en el drama, la transformación del personaje-contradelegado en personaje-delegado, la transformación del personaje negativo en positivo.

La tesis del drama moderno puede ser unívoca (cuando transmite una idea única sin ambigüedades) y eminentemente difusora (cuando se limita a exponer una idea ya afianzada en otros campos, por ejemplo, el científico o el jurídico), o puede adquirir una dimensión constructiva, más abierta y propositiva, que amplía la producción de conocimiento a otras resonancias y no se limita solo a la transitividad. El drama moderno puede contener más de una tesis (como se observa en *Los muertos*, 1905, de Florencio Sánchez, véase Dubatti 2024b) y no necesitan complementarse ni oponerse. Es común, también, que la tesis plantee una idea principal de la que se desprenden otras (a manera de corolarios o derivados) o que se conecte con otras ideas subsidiarias.

¿Cómo se construye la tesis en el drama moderno? A partir del alineamiento o concertación de los principales procedimientos de la poética en una misma orientación de producción de sentido, en una

homogénea isotopía semántica (Greimas, 1987).⁹ Se produce un efecto de redundancia, con intención pedagógica, que busca garantizar la transmisión comunicativa en esa misma dirección. Incluye zonas explícitas (denotación) y otras más oblicuas o implícitas (connotación), pero asimilables o asociables a la isotopía semántica, que finalmente contribuyen a ella. Como señalamos arriba, requiere el pacto de la mimesis realista o la ilusión de contigüidad entre mundo empírico y mundo poético.

¿Cuáles son los principales procedimientos concertados de los que se vale el drama moderno para exponer una tesis? Básicamente los más recurrentes son:

- › la historia que se cuenta (Bal, 1990),¹⁰ con sus personajes, acontecimientos, objetos, espacio y tiempo, encarna la tesis: del análisis de la historia y los avatares que atraviesan los personajes, principalmente el protagonista, se llega a abstraer la tesis;
- › los personajes-delegados (en tensión con los personajes-contradelegados): son los que ponen en palabras la tesis, los que explicitan sus contenidos y derivaciones y sus condiciones de comprensión;
- › las historias incluidas (de otros personajes, noticias periodísticas o hechos “reales”, relatos o resúmenes de obras literarias, etc.), de los que también se desprende la tesis y operan metadramáticamente como reforzadores de la semántica de la historia central;
- › la referencia a estudios, obras o experiencias científicas vinculadas con la tesis;
- › una red simbólica que objetiva y sintetiza la tesis a través de un símbolo o conjunto de símbolos vinculados a la semántica de la tesis;
- › el título de la pieza teatral, que opera como un organizador de la relación del lector o del público con el texto.

De la conjunción semántica en isotopía de estos procedimientos constructivos, expresada en insistente redundancia pedagógica, se abstrae la tesis como una predicación relevante sobre el mundo con vistas a producir una transformación en la contemporaneidad y su proyección hacia el futuro.

› La construcción de la tesis en Marco Severi

Tomando en cuenta los procedimientos señalados, y las complejas relaciones de articulación entre poética abstracta (modelo teórico) y micropoética (singularidad de un individuo poético, en el sentido de la Filosofía Analítica), observemos cómo se construye la tesis en el drama moderno *Marco Severi*.¹¹

1. la historia: El joven inmigrante italiano Luis Vernengo (28 años) es un agente social provechoso para la Argentina. En cuatro años, desde su llegada al país, ha demostrado ser un trabajador incansable y un patrón generoso, ha formado una familia y una imprenta pujante. Payró se encarga de dejar

⁹ La isotopía (etimológicamente, *iso*, igual; *topía*, lugar, volver al mismo lugar) resulta de la agrupación de campos semánticos para dar homogeneidad de significado al texto y lograr la uniformidad de la tesis desde los diferentes ángulos textuales de su construcción.

¹⁰ Para el concepto de historia, partimos teóricamente de la distinción formulada por Mieke Bal: “Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro. Los actores son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento” (*Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, 1990: 13).

¹¹ Todas las citas del texto de *Marco Severi* se hacen por la edición de 1907.

claro que, además, Luis Vernengo no ha participado en revueltas políticas ni responde a una visión ideologizada, Juez y policía afirman que “no tiene antecedentes desfavorables” (76) y se insiste en que en su taller “no hay anarquistas” (34, 76). Sospechado inicialmente de “anarquista”, es en realidad según el pesquisa policial “un alma de Dios, bueno como el pan y hasta medio tilingo... No se mete en nada. Siempre está con la mujer y el chiquilín, como un bobeta” (76). Cuando Suárez lo califica de “socialista”, Vernengo lo rectifica: “No me ponga etiquetas que esto suele echarlo todo a perder. Diga que soy un hombre honrado y equitativo, y ¡quizá diga demasiado! Lo más razonable sería decir que soy un hombre feliz que quiere ver caras alegres a su alrededor” (30). Por su capacidad de trabajo y su apoliticidad, Vernengo es la inmigración deseada: “¡Ojalá que todos los que vienen de Europa fuesen como él!” (8), afirma el obrero tipógrafo Juan.

Por su parte, Vernengo no tiene nada que reclamar a la Argentina, no se cansa de agradecer al país por las posibilidades que le brinda: “En este país bendito en que he de vivir toda mi vida, donde están mis afectos, he tenido la suerte de que el trabajo me resultara generosamente fecundo. Tiene que serlo también para todos los que me rodean y ayudan” (25); “[...] bendije este suelo de hospitalidad y de perdón, en que los hombres parecen mejores, la tierra más fecunda y el cielo más puro” (54).

Sin embargo, Italia pide su captura: su verdadero nombre es Marco Severi y ha sido condenado a veinte años de presidio como falsificador de billetes. Severi confiesa que debió delinquir para salvar a su madre enferma: “no tenía trabajo, ni dinero ni pan” y “señalado como anarquista peligroso, [...] no era más que un pobre muchacho exaltado y gritón”, por lo que no conseguía trabajo (50-51).

Bajo el régimen de la Ley de Extradición, es apresado por la policía y la Argentina está a punto de entregarlo a Italia. Pero gracias a su “regeneración” (71) y a la acción de sus aliados (su esposa Teresa, su abogado Suárez, un Juez sensible a su causa, las autoridades argentinas e italianas), recibe el indulto del Rey y queda en libertad.

La historia de Marco Severi expone que, si este inmigrante hubiese sido extraditado, para la Argentina, en el plano nacional, habría significado “amputarse [un] brazo robusto y generoso” (71). Por otra parte, en el plano personal y social, hubiese significado miseria, degradación y un futuro incierto para su familia, su imprenta y sus obreros, así como posibilidades de abuso para el poderoso don Jermán. Discutir los acontecimientos que atraviesa Marco Severi demuestra que, en algunos casos, aplicar la Ley de Extradición es perjudicial, tanto al país como a las personas, y por lo tanto la Ley debe modificarse para contemplar excepciones si se atestigua “regeneración probada” (71). Instalar a través del teatro la historia ficcional de Marco Severi / Luis Vernengo lleva a discutir la Ley de Extradición real.

2. los personajes-delegados: Como es característico del drama moderno, los tres principales personajes-delegados poseen formación ilustrada por su profesión o su desempeño: son el abogado Suárez, el Juez y el ministro de Relaciones Exteriores de la Argentina (cuyas palabras en la entrevista con Teresa son evocadas por María, 87-89). En el cierre del texto el Juez explicita la tesis: “¡Hay que enmendar esa ley!” (98). El abogado Suárez explica con palabras sencillas y sintéticas, sin abundar en mayores detalles, el espíritu de la Ley de Extradición (“[...] la extradición es un convenio entre dos o más naciones, por el cual el delincuente que se refugie en una de ellas, es devuelto para que lo juzguen y castiguen, a aquella en que cometió el delito”, 36) y por qué hay que modificarla:

SUÁREZ: [...] ¿No cree usía que es inhumano y hasta injusto, arrebatár su familia, su tierra de adopción, su porvenir de trabajo, de honradez, de utilidad para todos, a un hombre que pecó arrastrado por terribles circunstancias, que se ha regenerado, que observa una conducta intachable, que tiene un carácter elevado y varonil, una cabeza llena de inteligencia y un gran corazón? (70).

También cumple esa función el mismo Marco Severi, autorizado como personaje positivo,¹² cuando analiza su situación y resume: “[...] soy otro hombre. ¡Marco Severi quedó en Italia con su espantosa pesadilla de un minuto! ¡Luis Vernengo es un hombre útil y honrado!” (79). Suárez la cuestiona por “ley estrecha, sin amplitud, sin el alto concepto de lo que debe ser nuestra tierra...” (71). Y aclara: “No pido que se abandone [la Ley de Extradición]: ¡exijo que se corrija en lo que tiene de injusto e implacable! ¿Por qué no ha previsto estos casos, en los que se impone una ley de amor...?” (71-72). No se trata, en conclusión, como dice el Juez, de “abandonar un arma de defensa que es evidentemente buena y justa” (71), sino de hacer que dé cabida a los casos de excepción. Enfrenta al *statu quo*, pide su transformación, pero no radicalizada sino reformista.

3. otras historias incluidas: En *Marco Severi* se hace referencia a las historias de otros dos extranjeros/inmigrantes cuya experiencia le sirve a Payró para, metadramáticamente, valorizar en su dimensión semántica la historia del protagonista. Una es la del “puestero del Mercado del Plata” (36):

SUÁREZ: [...] Precisamente no hace mucho, sucedió un caso doloroso, que cito aquí en mi tesis: un puestero del Mercado del Plata vivía desde hacía más de diez años en el país, trabajando honrada y empeñosamente. Había formado una familia, gozaba de la estimación general, era feliz, era bueno, era útil, era generoso, tenía tres hijitos que eran tres preciosuras, una mujer que merecía todas las felicidades... cuando, hete aquí, que un día cierto pesquisa que andaba en busca del intangible asesino de un tal Castillo, me parece, cree ver en mi puestero a un hombre cuya captura estaba recomendada por la justicia italiana desde muchos años atrás. Lo compara con un retrato que se había hecho circular por todas las policías del mundo, y comprueba que en efecto era él! [...] Ahora estará en una cárcel de Italia, si no ha muerto de desesperación.

LUIS: Pero... y... ¿y la familia?

SUÁREZ: ¡Imágínese! ¡Disuelta! La mujer cosiendo para afuera o revolcándose en el fango, los hijos en algún asilo, si no andan rodando también o vendiendo diarios... ¡La eterna historia! (36-37).

Poco después Luis consulta cómo se apresura a los buscados, y Suárez da otro caso, el del “inglés Balfour” (40):

SUÁREZ: [...] a veces, para facilitar los trámites, viene un agente de policía extranjera, como sucedió con el detective que prendió al inglés Balfour, hace pocos años.

¹² Marco Severi preserva su condición de personaje positivo, en la que se insiste redundantemente por caracterización directa e indirecta (Kayser, 1958), a pesar de que, de acuerdo con la complejidad de la poética realista, está atravesado por aristas negativas por su pasado de falsificador. El texto se las ingenia para preservar la positividad y esa negatividad es atemperada explícitamente por el personaje-delegado Suárez: “Las culpas se borran, el hombre se regenera” (49); “¡Quién se atreverá a decir que no es Usted el mejor de los hombres?” (66). A diferencia de don Jermán (el único personaje plenamente negativo), tanto Gaspar como Benito tienen rasgos negativos pero son relativizados por el mismo Vernengo (del primero dice que “tiene mala cabeza, pero buen corazón”, 34; del segundo, que “Hace su oficio” y le echa la culpa a “El deseo de ganar mucho... El dinero corrompe y él tiene la culpa de muchas cosas”, 95).

LUIS: ¿Qué había hecho?

SUÁREZ: Una estafa.

LUIS: ¿Y se lo llevaron así, sin oírlo?

SUÁREZ: No: una vez comprobada la identidad, los detenidos nombran defensor que, en caso de estar aquellos condenados, observa si es o no por delitos penados también en nuestro país [...] (40).

El mismo Vernengo retomará luego el caso del inglés para asimilarlo al suyo: “El hombre que lo acompañaba, un italiano recién llegado... ¡como en el caso de Balfour, doctor! Es un carabinero!” (49).

4. corpus jurídico y científico comentado: Se discute la Ley de Extradición, pero además, en un drama de tesis, se habla de una tesis doctoral, la de Suárez, cuyo título es “La extradición”, libro que la imprenta de Vernengo está ayudando a publicar. En artificio metateatral, de auto-referencia, la tesis de *Marco Severi* se despliega comentando una tesis doctoral de abogacía. A pedido de Vernengo, el mismo Suárez explicará su tesis “en cuatro palabras” (35), haciendo accesibles sus contenidos sin tecnicismos ni erudición, en un gesto complementario al que cumple el teatro: la divulgación crítica de la materia jurídica, por extensión los saberes de la ciencia y de la universidad. El personaje del abogado como *alter ego* del dramaturgo. *Marco Severi* como una puesta en drama de una tesis doctoral de tema jurídico; el abogado, máscara ficcional del dramaturgo del drama moderno.

Previamente, Payró hace que la tesis sea objeto de discusión pero desde la mirada del hombre común: los tipógrafos Juan y Antonio hablan sobre el libro que están componiendo (7-9). Antonio no ha leído el texto pero sospecha prejuiciosamente que, como todas las tesis, esta habla de “puras pavadas” (8). Juan lo rectifica: “Parece que esta no” (8), y allana el significado de la ley en forma coloquial (emplea deliberadamente tres dativos éticos: “me lo fleta”, “me lo metan”, “me lo fusilen”) y balbuceante de no-especialista (suerte de *alter ego* del espectador común):

JUAN: Que... que... que... cuando un hombre que está aquí, ¿sabés? ha hecho una cosa mala en su tierra... un robo, un asesinato, ¿sabés?... la policía de aquí lo agarra y ¡zas! me lo fleta en un vapor para que allá en su país, ¿sabés?... me lo metan en la cárcel o me lo fusilen, según el caso, ¿sabés? (9).

En su condición de hombre con sentido común, Antonio compara la ley de extradición con la “láy [sic] de residencia” (9). Payró lo hace deliberadamente. Si bien se trata de leyes diferentes, coinciden en regular la permanencia de los inmigrantes en el país, sea por solicitud internacional de un país (Ley de Extradición), o por decisión autónoma de la Argentina (Ley de Residencia o “Ley Cané”), que se reserva el derecho de permanencia en el país. Si bien explícitamente *Marco Severi* habla de la Ley de Extradición, la referencia de Antonio sugiere que, implícita, metafóricamente, la obra de Payró también discute de manera oblicua e indirecta la Ley de Residencia. Es destacable esta dimensión metafórica de la tesis de *Marco Severi*, que amplía así su campo de incidencia crítica y discusión. Podemos suponer que la discusión de la Ley de Extradición lleva a la discusión de la Ley de Residencia (aspecto en el que insisten varios comentaristas, entre ellos David Viñas, 1964).

5. red simbólica: El drama moderno no se limita a desarrollar expositiva y argumentativamente los temas que discute. Para apelar a la sensibilidad estética, recurre al símbolo o al conjunto de símbolos como condensación de los núcleos semánticos de la tesis en imágenes que invitan a ser interpretadas. El símbolo garantiza otra vía de comunicación de la problemática de la tesis. Así como sucede con la historia, el análisis e interpretación de los símbolos religan con la semántica de la tesis. Esos símbolos pueden establecer una red textual diseminada en diversos niveles o ángulos. En *Una casa de muñecas*, Ibsen plantea la tesis de la prioridad del individuo sobre el ciudadano para el progreso social. El individuo (generador de una nueva moral de avanzada, vector de la Modernidad) y el ciudadano (representante del *statu quo*, reacio al cambio) encuentran su correlato simbólico en una red de imágenes que confrontan adultez / infancia, seres humanos / juguetes, lo grande / lo pequeño. Uno de los símbolos fundamentales es el de la “casa de muñecas”, que se irradia en todos sus matices sobre la situación de Nora protagonista: ser aún una mujer-niña y jugar con muñecas, ser una muñeca para su esposo y su padre, vivir en una casa de muñecas, jugar con los niños no como adulto sino como una niña más, etc. Es llamativo que Payró no recurre a un sistema paralelo de símbolos en su drama. Si bien personajes, espacios, objetos de la historia (como ya señalamos) adquieren una dimensión simbólica, Payró no duplica la red simbólica para reforzar la transmisión comunicativa de la tesis. Confía centralmente en la elocuencia de la historia que cuenta y en la palabra explícita, en la denotación expositiva y argumentativa de sus personajes-delegados.

6. valorización del título de la pieza teatral: Lo señalado en el ítem anterior se confirma en la elección del título *Marco Severi*. Payró identifica su obra con el verdadero nombre del protagonista, con clara función dramática (el título adelanta enigmáticamente lo que recién confesará Luis Vernengo en el Acto II) y semántica (el personaje se transforma en síntesis representativa de la tesis). Fenomenológicamente, tanto los personajes (en el mundo representado) como las/los espectadores (en el acontecimiento) no saben a quién refiere el nombre de Marco Severi hasta la confesión de Vernengo. Por otra parte, a Payró le interesa nombrar con el personaje el caso particular. La obra es el análisis de un caso con nombre y apellido (procedimiento frecuente en el realismo). Especialmente a partir del Acto III, Payró juega con el paralelo y la sustitución del nombre Marco Severi por el de Luis Vernengo, que aunque falso se ha cargado de nuevo sentido. El cambio de nombre (como en el *Martín Fierro* de “La Vuelta”) implica la transformación en “otro hombre” (49, 79). Vernengo lo explicita como personaje-delegado:

¡Marco Severi quedó en Italia con su espantosa pesadilla de un minuto! ¡Luis Vernengo es un hombre útil y honrado! Pero se mata a Luis Vernengo para hacer resucitar en cambio al delincuente Marco Severi! ¡Se destruye lo que ha hecho Luis Vernengo, su hogar, su obra, su porvenir, para que resurja la falta no cometida de Marco Severi! (79).

Vernengo agradecerá a Suárez “su delicadeza de llamarme Luis y no... Marco Severi” (84). El abogado le responderá: “¿Marco Severi? Yo conozco a Luis Vernengo nada más” (84). El Juez, en las palabras de cierre de la obra, para comunicar la noticia del indulto, jugará con la sustitución del nombre como representación de una vida nueva, lo empezará llamando con el nombre verdadero para luego sustituirlo por el nombre falso:

JUEZ: ¡Marco Severi! El Señor Ministro de Italia y el de relaciones exteriores telegrafiaron al rey pidiéndole el indulto de un delincuente... El ministro italiano de negocios extranjeros acaba de telegrafiar en contestación que su majestad ha concedido el indulto... Marco Severi... no... ¡Luis Vernengo, queda Usted en libertad! (97).

Tanto en la notación de los parlamentos del personaje, como en la tabla de "Personajes" inicial (6), Payró identifica a Marco Severi como "Luis" y "Luis Vernengo". Pero es evidente que Payró no elige titular con el nuevo nombre (falso), sino con el verdadero. Hay un gesto de mirar de frente la realidad, de mirar las cosas como se imponen objetivamente. El pasado no se puede borrar, el pasado regresa. Pero además Marco Severi representa no solo al delincuente, sino también a la víctima de un orden social injusto. Llega a la delincuencia por causalidad social, impulsado por una situación de injusticia que debe ser corregida (y que, a través del indulto, el Rey parece comprender en tanto injusta). Marco Severi es obligado a cometer un crimen en una sociedad criminal.

¿Cuál es, finalmente, la tesis de Marco Severi, construida desde la isotopía o concierto semántico de los procedimientos señalados? Hay que revisar y modificar la Ley de Extradición para evitar sus efectos negativos; no hay que anularla, sino "enmendarla" (98). Entre los corolarios o campos temáticos complementarios que Payró problematiza, se encuentra también el de la búsqueda de una justicia más humana, en la que "lo legal" coincida con "lo justo" (37), en cuyo ejercicio "ser juez" admita el "ser hombre" (74, 80).

Como es característico en el drama moderno canónico, en equilibrio con el efecto de real, Payró recurre a un alto grado de entelequia e idealismo para la construcción de su parábola aleccionadora, de la que el público deduce una verdad y una enseñanza. La eficiencia y sensibilidad con que operan las instituciones, la velocidad de emisión del indulto que desafía la gradación de conflicto, el Juez que legitima a Marco Severi con su nombre falso, fuerzan el verosímil realista al servicio de la historia y su encarnación de la tesis. Este realismo del drama moderno inicial puede ser calificado de utopista o idealizante (pone el efecto de real al servicio de una abstracción, de una idea que se quiere exponer y muchas veces fricciona, roza con la verdad empírica)¹³ buscará en el futuro transformarse en un realismo más realista, como ya pide Strindberg en su prólogo a *La Señorita Julia* en 1888 (Dubatti 2009a: 89-123, y 2009b). En los primeros dramas modernos realismo e idealismo utopista se tensionan acentuadamente.

De la misma manera, todavía se entretienen en la poética realista procedimientos de tradición teatralista. El marcado esfuerzo de Payró por concretar una dramaturgia realista¹⁴ no le impide, sin embargo, de manera heterodoxa, mantener artificios teatralistas que revelan metacomunicacionalmente al espectador la palabra interna del personaje: los apartes y pequeñas estructuras monologales (procedimientos repelidos por el realismo). Son necesarias al respecto cuatro observaciones:

13 Lo mismo se observa en *Una casa de muñecas*, de Ibsen, cuyo desenlace (Nora se va de su casa, deja a su marido y sus hijos) fue cuestionado por su inverosimilitud. ¿Cuándo y cómo una mujer "real" haría esto en la empiria? Véase al respecto nuestra edición del texto de Ibsen (2006).

14 Además de los procedimientos señalados por Laurence (2019), hay que destacar muy especialmente la Escena 3 del Acto III, en la que el Juez en la comisaría pide hablar primero con el comisario, luego con el sub-comisario y finalmente con el oficial de guardia y ninguno está disponible, no porque haya "suceso algo grave" sino por "diligencias" (77). Payró no busca aquí complicidad humorística a la manera de su costumbrismo cómico o la sátira en las novelas y los cuentos (nadie está en su puesto de trabajo, los policías son vagos, etc.), sino que trabaja en brevísimo apunte sobre la ilusión de realidad del mundo posible de la comisaría y la trivialidad de lo real. Pura búsqueda de efecto de real.

Primero: Payró utiliza el término “aparte” (o su abreviatura, “ap.”) en numerosas acotaciones relacionadas a las acciones de diferentes personajes: Benito (11, 12, 42), Antonio (16), Jermán (23, 62, 63), Gaspar (dos veces en 35), Carabiniere (42) María (89), Suárez (94), pero lo hace no sistemáticamente. No todos los que llama “apartes” lo son. Reconocemos como procedimiento de “aparte” cuando el personaje se encuentra en situación de comunicación con otros, se habla a sí mismo y revela —metacomunicacionalmente— al espectador una palabra interna que no quiere que sea oída por los otros personajes. Algunos apartes señalados por Payró, técnicamente, no lo son.

Segundo: Hay, además, situaciones en las que Payró utiliza el aparte pero no lo explicita: Jermán (21, 22, 96), Luis (38, 42) Teresa (63), Gaspar (dos veces en 85, y una más en 86 con su “Ajisito cumbarí”), Benito (96). El autor no apunta la acotación explícita y pero detona dramáticamente el artificio y podemos restituir una didascalia implícita.

Tercero: No deberían llamarse “apartes” (y Payró sí lo hace) a las comunicaciones entre dos personajes que no quieren ser oídos por los otros. La diferencia entre este recurso y el anterior es que no se revela aquí la palabra interna del personaje a sí mismo, sino la comunicación con otro personaje. Por ejemplo, las dos indicaciones que el Carabiniere le da a Benito (42), cuando le confirma la identidad de Marco Severi y cuando le pide que cuide que no se pueda escapar. En realidad en estos casos Payró se refiere a que dos personajes arman “grupo aparte” (34), no al concepto técnico de “aparte”, como lo hacen Gaspar y Luis en el Acto I (34).

Cuarto: También la palabra interna de los personajes se revela en breves estructuras monologales, que no corresponde calificar de “apartes” (aunque Payró en algún caso lo haga), porque el personaje se encuentra solo y no puede ser oído por los otros. En el Acto I Benito organiza su trabajo de pesquisa y se habla a sí mismo, lejos de sus compañeros; Payró indica en esta situación “aparte”, pero es en realidad un brevísimo monólogo ya que Benito no puede ser oído por los otros trabajadores: “¡Lo menos una galera de cuerpo seis y con las cajas peladas! ¡Pobres manos! ¡En fin! ¡Van siendo las últimas! Ya llegó el hombre de Italia” (11). También encontramos casos similares en diferentes personajes: Luis (43, 44), Suárez (84), Escribiente (86). Esta última es clara: “(Creyéndose solo). ¡Estos compadres! Si pudiera hacerles dar una zurra sin que supiesen los diarios!” (86). Es relevante destacar que Payró, a favor del efecto realista, no utiliza los monólogos extensos, sino solo estas brevísimas formas residuales, como también lo hace Ibsen en otro drama moderno canónico, *Una casa de muñecas* (lo hemos indicado en nuestra edición de Colihue, 2006).

› Poética y espectador implícito en Marco Severi

Llamamos espectador implícito o espectador-modelo a la construcción de espectador inmanente que diseña cada poética teatral. Se trata de una traspolación, a los estudios escénicos, del concepto de lector implícito de Wolfgang Iser (*Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, 1972) y de lector-modelo de Umberto Eco (*Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, 1979). Cada texto dramático y/o espectacular, cada poética de actuación, de vestuario, de diseño espacial, etc., construyen una política de la mirada de su espectador “ideal” a partir del diseño inmanente de competencias de recepción, que desde ya no necesariamente encontrarán su

correlato o encarnación en los espectadores reales o históricos (Dubatti, 2023). Podemos preguntarle a un texto dramático y escénico por sus características poéticas desde los diferentes ángulos de análisis (la historia, lo sensorial, lo referencial, lo lingüístico, lo semántico; ángulos de la palabra, el movimiento, el espacio, el vestuario, los accesorios, etc.) y observar qué modelo de espectador reclaman complementariamente. En *Poética Comparada*, el concepto de espectador implícito es aplicable a las cuatro configuraciones territoriales: micropoética, macropoética, poética abstracta, poética incluida o *in nuce* (Dubatti, 2012).

¿Qué espectador implícito diseña la poética de *Marco Severi*?

En tanto drama realista, *Marco Severi* construye un espectador implícito que colabora fenomenológicamente en la constitución del realismo intencional o voluntario, que según Darío Villanueva (2004) se complementa *sine qua non* con otras dos dimensiones del realismo: la genética y la formal. Tomamos el término “constitución” de Husserl (según Carpio, 1995), en tanto la fenomenología es constitutiva: constituir no quiere decir producir en cuanto hacer y fabricar, sino dejar ver el ente en su objetividad. Al respecto señala Darío Villanueva, también basado en la fenomenología husserliana:

Nos acercamos así a la comprensión del realismo no desde el autor o desde el texto aislado, sino primordialmente desde el lector [y espectador], con todos los avales necesarios de la fenomenología, que no concibe una obra de arte [teatral] en plenitud ontológica si no es actualizada, y de una pragmática que no considera las significaciones solo en relación al mero enunciado, sino desde la dialéctica entre la enunciación, la recepción y un referente. Un realismo en acto, donde la actividad del destinatario es decisiva y representa una de las manifestaciones más conspicuas del “principio de cooperación” formulado por H. P. Grice (2004: 114).

El espectador implícito de *Marco Severi* constituye, en términos fenomenológicos, la convención realista del texto: el componente utopista e idealizante, el forzamiento en la gradación de conflicto (que lleva al límite de lo verosímil el cronotopo realista), así como la palabra interna de los personajes en los apartes o las breves estructuras monologales, no deben ser experimentados como rupturas de la convención realista sino aceptados como parte de ella. Este espectador implícito contribuye protagónicamente a la dimensión intencional del realismo sosteniendo el mayor procedimiento organizador de la poética realista: la ilusión de contigüidad entre el mundo empírico (la sociedad, generalmente contemporánea) y el mundo poético (el universo dramático representado).

En tanto drama de tesis, el drama moderno diseña un espectador implícito informado sobre el mundo en el que vive y ávido de mayor información legitimada por la observación, la ciencia y la universidad, por el conocimiento metódico y la objetividad. Un espectador que valora la adquisición de nuevos saberes para comprender, analizar, dominar y transformar el mundo contemporáneo y proyectarse hacia el futuro. Se trata de un espectador con mirada crítica sobre el estado actual de las cosas, que concibe que lo nuevo (transmitido en las tesis) es una herramienta de cuestionamiento y superación. Un espectador aliado al progreso y la transformación social, que puede leer, comprender y memorizar la tesis, que se la lleva “a casa” y luego hace algo existencialmente con ella en la transformación de su vida y de la comunidad. Un espectador “alumno”, permeable a las enseñanzas de los artistas ilustrados “maestros”, a su vez mediadores de científicos, universitarios, profesionales, filósofos, intelectuales.

Pero al mismo tiempo un espectador crítico, que somete el texto a un estatus de contingencia, no de inexorabilidad, y puede tomarlo como punto de partida para la indispensable discusión. El ejercicio crítico, también, como aprendizaje, como transmisión de una actitud frente al mundo.

En suma, un espectador plenamente identificado con los valores de la Modernidad. A su manera, *mutatis mutandis*, el drama moderno propone un principio de legitimidad ilustrada que sigue imponiendo un teatro de regulación y control: el espectador debe ir al teatro a que lo guíen, a reconocer una cartografía de valores, a trabajar sobre una razón ética respecto de qué se debe y qué no se debe hacer en el mundo contemporáneo.

El espectador implícito del drama moderno, como puede observarse, está también atravesado por un grado de abstracción o entelequia en virtud de la utopía moderna. Aunque, no está de más recordarlo, no necesariamente coincide con el espectador real o el histórico que se sentó en las butacas del Teatro Rivadavia o del Teatro de la Comedia para ver a la Compañía de Jerónimo Podestá en las funciones de *Marco Severi*. Podemos preguntarnos: la emergencia de este nuevo espectador implícito del drama realista de tesis, y en particular el éxito de recepción de *Marco Severi*, ¿expresa transformaciones en la sociedad argentina real?, ¿se correlaciona con un nuevo espectador real? Al respecto, está pendiente confrontar los datos del diseño del espectador implícito con los de los espectadores reales a comienzos del siglo XX.

› Bibliografía

- › Aristóteles. (2004). *Poética*. Traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott. Colihue Clásica.
- › Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Cátedra.
- › Barthes, R. (1982). El efecto de real. En R. Piglia (comp.), *Polémica sobre el realismo* (pp. 141-155). Ediciones Buenos Aires.
- › Carpio, A. P. (1995). La Fenomenología. Husserl. En su *Principios de Filosofía. Una introducción a su problemática* (pp. 377-419). Glauco.
- › Dubatti, J. (1991). *Sobre las ruinas*, drama fundador. En AAVV., *Ciudad / Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica* (pp. 118-126). Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA).
- › Dubatti, J. (2002). El sistema teatral de Florencio Sánchez: concepción de la obra dramática premoderna. En O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la emancipación cultural, 1884-1930. Tomo II* (pp. 399-406). Galerna.
- › Dubatti, J. (2005). Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense. En su *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado* (pp. 13-69). Atuel. Reproducido en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2010.
- › Dubatti, J. (coord.) (2006a). *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Colihue Teatro.
- › Dubatti, J. (2006b). El teatro de Ibsen en Buenos Aires 1890-1920. En H. Ibsen, *Una casa de muñecas, Un enemigo del pueblo* (pp. 239-274). Colihue Clásica.

- › Dubatti, J. (2009a). El drama moderno como poética abstracta, Henrik Ibsen y el drama moderno, August Strindberg y el drama moderno, Expresionismo, concepción del drama subjetivista y drama moderno, El simbolismo como poética abstracta y Maurice Maeterlinck y el drama simbolista. En su *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* (pp. 21-49, pp. 51-87, pp. 89-123, pp. 125-140, pp. 143-180 y pp. 181-208, respectivamente). Colihue Universidad.
- › Dubatti, J. (2009b). Hacia un actor más realista: August Strindberg frente a la puesta en escena de *La señorita Julia* y la resistencia de los actores. En su *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, coord. (pp. 189-203). Colihue.
- › Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Atuel.
- › Dubatti, J. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal*. Atuel.
- › Dubatti, J. (2020a). "Dramático y no-dramático: teatro-matriz, teatro liminal". En su *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado* (pp. 51-108). Gedisa.
- › Dubatti, J. (2020b). Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral. *Confabulaciones*, 4 (julio-diciembre), 37-45.
- › Dubatti, J. (2023). Siete formas de pensar a las/los espectadores. En *Actas VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo* (pp. 1-7). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino". <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-vii-jornadas-2023> <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2023/paper/viewFile/7368/4289>
- › Dubatti, J. (2024a). "Drama moderno y Poética Comparada: nuevas precisiones". A *Escena. Revista de Artes Escénicas y Performatividades*. Universidad Nacional Autónoma de México. En prensa.
- › Dubatti, J. (2024b). Drama moderno, construcción de la(s) tesis y polifonía en *Los muertos* (1905), de Florencio Sánchez. *Artescena*. Universidad de Playa Ancha. En prensa.
- › Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Ariel.
- › Eco, U. (1979). *Lector in fabula*. Bompiani.
- › Gassner, J. (1963). *The Theatre in Our Times*. Crown Publishers Inc.
- › Gassner, J. (1967). *Teatro moderno*. Editorial Letras S.A.
- › Greimas, A. J. (1987). *Semántica estructural*. Gredos.
- › Hamon, Ph. (1973). Un discours contraint. *Poétique*, 16, 411-445.
- › Hegel, G. W. F. (2008). *Estética*. Losada.
- › Hernández, J. (1958). *Martín Fierro*. Edición crítica de Ángel J. Battistessa. Peuser.
- › Ibsen, H. (2006). *Una casa de muñecas, Un enemigo del pueblo*. Traducción de Clelia Chamatropulos y notas de Jorge Dubatti. Colihue Clásica.
- › Iser, W. (1972). *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. Wilhelm Fink Verlag.
- › Kayser, W. (1958). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos.
- › Laurence, A. (2019). *La emergencia del drama moderno en la dramaturgia de Buenos Aires (1900-1930)* [Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires]. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/9996>

- › Payró, R. J. (1907). *Marco Severi*. Casa Editora e Impresora de M. Rodríguez Giles.
- › Pellettieri, O., dir. (2002). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: la emancipación cultural, 1884-1930, tomo II*. Galerna / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- › Sarrazac, J.-P., dir. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato.
- › Strindberg, A. (1982). Prólogo a *La Señorita Julia; La Señorita Julia*. En su *Teatro escogido* (pp. 87-152). Traducción y prólogo de Francisco J. Uriz. Alianza.
- › Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno 1880-1950. Tentativa sobre lo trágico*. Destino.
- › Villanueva, D. (2004). *Teorías del realismo literario*. Editorial Biblioteca Nueva.
- › Viñas, D. (1964). *Literatura argentina y realidad política*. Ediciones Jorge Álvarez.
- › Zola, É. (2002). *El naturalismo*. Península.