

En el centenario del estreno de *Les Mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire: Un drama experimentalista de fusión de poéticas

Jorge Dubatti¹

El próximo 24 de junio de 2017² se cumplirán 100 años del estreno de *Les Mamelles de Tirésias*³ en París, en el Conservatoire Renée Maubel, rue de l'Orient, Montmartre, por gestión de Pierre Albert-Birot, director de la revista *SIC*. Fue en los tiempos difíciles de la I Guerra Mundial y ante una reducida audiencia de “élite”, que integraron, entre otros, Paul Fort, André Breton, Louis Aragon, Jacques Vaché y Philippe Soupault. Según Peter Read,

la première des Mamelles de Tirésias constitue l'apogée d'une série de «manifestations d'art» (conférences, débats, matinées littéraires et musicales) organisée par SIC, dans divers locaux, à partir de juillet 1916. Lors d'une soirée dans son appartement de la rue de la Tombe-Issoire, en novembre 1916, Pierre Albert-Birot avait proposé à Apollinaire de composer une pièce de théâtre qui serait montée et financée par la revue, afin de compléter sa campagne en faveur de tous les moyens d'expression contemporains. Apollinaire accepta de suite, disant qu'il possédait déjà un drame «commencé bien avant la guerre». (Read, 2000, p. 109)

¹ Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL, UBA. jorgeadubatti@hotmail.com

² Conferencia pronunciada el 9 de mayo de 2017.

³ En adelante, utilizaremos la abreviatura *LMdT*. Las citas del drama se harán por la edición de Gallimard (2003) y por la traducción de Mariano Fiszman (2009).

Para entonces Apollinaire ya había atravesado la trepanación necesaria para su curación de las heridas de guerra. Desde agosto de 1916 se lo veía, convaleciente, con la cabeza vendada, visitar los lugares que le eran familiares de la Rive Gauche (Pascal Pia, 1958, pp. 17-18).

Evoquemos el equipo creativo que llevó adelante la puesta de *LMdT*. Interpretaron los personajes Edmond Vallée (El Director, Presto), Louise Marion (Teresa – Tiresias – La Cartomántica), Marcel Herrand / Jean Thillois (El Marido), Juliette Norville (El Gendarme), Juliette “Yéta” Daesslé (Periodista Parisino, El Hijo, El Kiosko, Lacouf), Howard (El Pueblo de Zanzíbar), Georgette Dubuet (Una Señora), Niny Guyard, Maurice Lévy, Max Jacob, Paul Morissé (Coros). La escenografía y el vestuario estuvieron a cargo de Serge Férat. La música, de Germaine Albert-Birot, fue interpretada al piano por Niny Guyard, ya que la partitura orquestal no pudo ser ejecutada por falta de músicos. La portada del programa de mano contenía un dibujo de Pablo Picasso⁴ y en la página 3 se indicaba: “*Les Mamelles de Tirésias / Drame sur-réaliste en deux actes / et un prologue. / Choeurs, Musique et Costumes selon l’esprit nouveau*”. Read reproduce el facsimilar del programa y lo describe de esta manera:

Le programme des Mamelles de Tirésias, quatre pages non numérotées de dimensions généreuses (25,5 x 29 cm), contient des poèmes de Max Jacob («Périgal-Nohor»); de Jean Cocteau («Zèbre»); de Pierre Reverdy («Mao-Tcha»); de Pierre Albert-Birot («Poème en rond»). Il est orné d’une gravure sur bois de Matisse, le célèbre Nude 1906, dit Le Grand bois, d’une vigueur fauve et expressionniste. Sur la couverture, plus sagement lyrique, un élégant croquis de Picasso représente une belle écuyère devant un cheval qui se cabre. La couverture souligne le fait qu’il s’agit bien d’une «Manifestation SIC», tandis que la page de titre annonce «Les Mamelles de Tirésias ! Drame sur-réaliste en deux actes et un prologue / Choeurs, Musique et Costumes selon l’esprit nouveau représenté pour la première fois le 24 juin 1917», avant de préciser que «La conférence annoncée est supprimée, le prologue en tenant lieu». La 4 e de couverture annonce que SIC commencera la publication des Mamelles de Tirésias dans le numéro de juillet. (2000, p. 118-119)

⁴ Sobre la relación entre Apollinaire y Picasso, véase Peter Read 2010.

En el “Prefacio” a la primera edición de *LMdT* (Éditions SIC, 1918), Apollinaire fechó la composición de su obra entre 1903 y 1916: “Sin reclamar indulgencia, hago notar que esta es una obra de juventud, ya que salvo el prólogo y la última escena del segundo acto, que son de 1916, la obra fue hecha en 1903, es decir, catorce años antes de su representación” (2009, p. 99). Pascal Pia cuestiona la veracidad del dato y sugiere que la obra fue concebida entre fines de 1913 y comienzos de 1914 (1958, pp. 161-164). Sin embargo, por las características de la poética (como enseguida veremos), es posible que *LMdT* se remonte a 1903.

Los historiadores otorgan al estreno de 1917 relevante significación en los procesos de modernización del teatro occidental y en la constitución de la escena de la vanguardia histórica francesa e internacional.⁵ Henri Béhar afirma: “Hubo que esperar a [Roger] Vitrac para comprender que Apollinaire, gracias a la sorpresa, abría el camino hacia una nueva estética teatral que, reaccionando contra el teatro de costumbres y el teatro libre, sería ilustrada por Aragon, Ribemont-Dessaigues, etc. En adelante el teatro estaría hecho de asombro y poesía muchas veces melancólica” (1970, p. 42). En su *The Theatre of Absurd* (1961), Martin Esslin reivindica *LMdT* como antecedente principal del teatro del absurdo, y en su capítulo “Modern Theatre 1890-1920” para la *Oxford Illustrated History of Theatre*, sostiene que “*the champion of cubism among poets, Guillaume Apollinaire, tried to embody its principles in a satirical play LMDt (The Breasts of Tiresias, 1917) (...) Here too all external realism is abandoned in favour of a true ‘super-realism’*” (1997, pp. 378-379). Michel Pruner asegura en *Les théâtres de l’absurd* que “*La création, le 24 juin 1917, des LMDt provoque un scandale analogue à celui d’Ubu (...) constituant un moment important dans l’élaboration d’une esthétique de la provocation*” (2003, pp. 14-15). Finalmente destaquemos las palabras de Michel Décaudin en el prólogo a la edición de *LMdT* de Gallimard:

⁵ Nuestra dedicación al teatro de Apollinaire está enmarcada en el Proyecto UBACyT “Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)” que dirigimos entre 2014-2017, así como en los contenidos de la Cátedra Historia del Teatro Universal (Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Nos complace además pensar nuestro estudio como parte de una tradición argentina de auténtico interés por Apollinaire. Recordemos que la primera traducción al castellano de *LMdT* fue publicada en Buenos Aires (Apollinaire, 1988-1989). Sobre los principales hitos de la recepción de Apollinaire en la Argentina, véase Dubatti 2017a.

“*La représentation de cette pièce avait été, plus que celle de Parade, le grand événement de l’avant-garde en 1917*” (2003, p. 10).

En ocasión del centenario del estreno proponemos releer la poética dramática de *LMdT* en su relación con los procesos históricos del teatro francés y europeo, a partir de la teoría y la metodología que venimos desarrollando en la UBA: Teatro Comparado, Poética Comparada e Historia Comparada de las Poéticas Teatrales.⁶ Primero nos detendremos en el carácter híbrido de la poética de Apollinaire y sus tensiones entre tradición e innovación teatral; luego, analizaremos el vínculo de *LMdT* con el drama experimentalista y la vanguardia histórica; finalmente, identificaremos algunos procedimientos que provienen del drama moderno.

Entre innovación y tradición

Un análisis de la micropoética de *LMdT* nos permite concluir que, a diferencia de lo sostenido por algunos historiadores, el drama de Apollinaire no encuadra totalmente en las coordenadas de la vanguardia histórica. Más bien se trata de un texto dramático híbrido, de fusión de procedimientos de diversas poéticas en práctica en el teatro europeo hacia 1916-1917, entre una innovación radicalizada y convenciones dramáticas impuestas desde décadas atrás. Por una parte, sostendremos que *LMdT* hace una contribución principal a la poética del drama experimentalista (que diferenciaremos del drama vanguardista). Por otra, advertiremos en *LMdT* la presencia de procedimientos que se correlacionan con las estructuras del drama moderno consolidado a finales del siglo XIX.

El dato de los años de composición provisto por Apollinaire, quien fija buena parte de la escritura de la obra en 1903, nos da la razón al aproximar la génesis del texto más al modelo experimentalista de Alfred Jarry (el autor del ciclo de *Ubú Rey* y numerosos otros dramas, referente central de Apollinaire hacia 1900) que a las expresiones de la vanguardia histórica (futurismo y dadaísmo) en la década de 1910. Hacia 1903 la situación del teatro europeo manifiesta una fuerte consolidación del drama moderno y del simbolismo (piénsese en la deuda de Apollinaire con este último en su drama *Couleur du temps*) y un todavía muy germinal avance del experimentalismo. Adelantado

⁶ Para una explicitación de estas perspectivas (que preferimos no desarrollar aquí por razones de espacio), remitimos a nuestro *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica* (2012).

como Jarry, Apollinaire empezó a escribir *LMdT* en 1903 pero debió esperar hasta 1916 para que históricamente se dieran las condiciones de posibilidad de su conclusión, comprensión codificadora y estreno. A diferencia de lo que señala Pascal Pia, creemos que es coherente que la pieza se haya gestado hacia 1903, porque lo confirma justamente la mezcla de procedimientos y poéticas que el texto evidencia. En este sentido, valen para la micropoética de *LMdT* las observaciones de Saúl Yurkievich:

Apollinaire y su poesía se encuentran en la encrucijada entre un mundo que nace y un mundo que perece. A pesar de su entusiasmo modernista, de su fervor por el progreso, de su afirmación de todo lo contemporáneo, no querrá liberarse del pasado, porque no se considera colocado ante un enfrentamiento excluyente. La divergencia no tiene para él visos de opción trágica o de conflicto. Por esta índole suya, la de ser poeta de entremundos, poeta de clausura y de apertura, receptáculo de una antigua y transitada herencia, a la par que punto de arranque de nuevos caminos, su obra nos resulta doblemente atractiva. Un depurado romanticismo finisecular converge con el descubrimiento de nuevos contenidos y nuevos procedimientos poéticos. Hay, si se quiere, dos Apollinaire (...) el Apollinaire tradicional y el innovador. (1968, pp. 9-10).

Apollinaire subtítulo *LMdT* “Drame surréaliste en deux actes et un prologue” (2003, p. 91).⁷ En forma pública, ya había usado poco antes el mismo término cuando participó en la experiencia de *Parade*⁸ con la escritura de un texto para el programa de mano: “Parade y el espíritu nuevo” (recogido más tarde en sus *Chroniques d’art*, 1960, p. 426-427).⁹ La tensión productiva

⁷ A diferencia del programa de mano, donde se lee “sur-réaliste”, en el texto de la edición de 1918 la palabra “surréaliste” aparece sin guión.

⁸ Ballet con música de Erik Satie y guión de Jean Cocteau, estrenado poco tiempo antes de *LMdT*, el 18 de mayo de 2017, en el Théâtre du Châtelet, en París, por les Ballets Russes de Sergei de Diaghilev, con vestuario y escenografía de Pablo Picasso, coreografía e interpretación de Léonide Massine y dirección orquestal de Ernest Ansermet.

⁹ Apollinaire insistirá en este “espíritu nuevo” en *LMdT* (por ejemplo, en el poema dedicatoria a Louise Marion, 2003: 101) y en su texto “L’esprit nouveau et les poètes”, publicado un mes después de su muerte en *Mercur de France* (1° diciembre 1918), donde valora “la sorpresa” como aquello “por lo que se distingue el espíritu nuevo de todos los movimientos artísticos y literarios que lo han precedido” (Béhar, 1971, pp. 37-38).

entre lo nuevo y lo convencionalizado parece estar inscrita en la misma formulación del término “surrealista”. Erróneamente se tiende a asimilar lo “surrealista” apollinairiano como antecedente del movimiento posterior impulsado por André Breton, pero en realidad, tanto en referencia a *Parade* como a *LMdT*, Apollinaire usa el término con otro sentido. En el texto sobre *Parade* anuncia futuras expresiones de ese “espíritu nuevo”, sin duda en referencia al próximo estreno de *LMdT*:

De esta alianza nueva, porque hasta ahora los decorados y los trajes, por una parte, la coreografía, por otra, no tenían entre ellos más que una ligadura artificial, ha resultado en *Parade* una especie de *surrealismo* en el cual yo veo el punto de partida de una serie de manifestaciones de este Espíritu Nuevo [sic, con mayúscula], que, al encontrar hoy la ocasión de mostrarse, no dejará de seducir a la élite, y que promete modificar de arriba abajo para júbilo universal las artes y las costumbres, porque el buen sentido quiere que ellas estén al menos a la altura de los progresos científicos e industriales. (Apollinaire, 1999, p. 138, el subrayado es nuestro)

Apollinaire se refiere aquí a lo “surrealista” como una suerte de nuevo “realismo” (1999, p. 138) que busca producir “emoción estética” (“Los decorados y los trajes de *Parade* muestran claramente su preocupación por extraer de un objeto todo aquello que pueda producir emoción estética”, 1999: 139) y que consiste “ante todo en traducir la realidad” (1999, p. 139). Entiende por traducción una nueva respuesta del arte a la representación de “la realidad” y “la naturaleza”, el pasaje de un realismo externo y objetivista a otro superador, de “análisis-síntesis”. Una forma innovadora de dar cuenta de la realidad social a través de nuevas formas:

Sin embargo, el motivo ya no es reproducido, sino meramente representado, y más que representado, querría ser sugerido por una especie de análisis-síntesis que abarcara todos sus elementos visibles y algo más, si es posible, una esquematización integral que intentaría conciliar las contradicciones al renunciar tal vez deliberadamente a producir el aspecto inmediato del objeto. (1999, p. 139).

De la inmediatez y la reproducción realista (en el sentido convencionali-

zado y dominante en el siglo XIX) a una nueva representación, más compleja y profunda, de la realidad. Pero sin que se pierda la conexión directa con esa realidad que se busca representar. Dice Peter Read: “*Apollinaire propose ainsi une créativité qui dépasse la simple imitation de la nature afin d’exprimer la vérité de l’expérience humaine, plus riche, plus complexe, plus surprenante que ne laisse supposer le réalisme «tranche de vie», forcément réducteur*” (2000, pp. 139-140). El “surrealismo” apollinairiano es, a la vez, integración, superación y ahondamiento de las relaciones entre arte y “naturaleza”. En el texto sobre *Parade* Apollinaire llama también “cubismo” a este nuevo “realismo” (1999, p. 138). El cubismo sería la expresión de ese modo surrealista. En los manuscritos del “Prefacio”, afirma Read, Apollinaire usó los términos “surnaturaliste” y “surnaturalisme”, que luego descartó (2000, p. 139). Tanto en el “Prefacio” a *LMdT* como en el “Prólogo” en boca del Director de la Compañía, Apollinaire insistirá en esta misma dirección. Dice en el “Prefacio” a *LMdT* :

Para caracterizar mi drama usé un neologismo que se me perdonará porque es algo que me sucede muy pocas veces y forjé el adjetivo *surrealista* (...) que define bastante bien una tendencia del arte (...) volver a la naturaleza misma, pero sin imitarla a la manera de los fotógrafos. (2009, pp. 99-100).

El “surrealismo” apollinairiano rompe con la ilusión fotográfica del realismo, pero preserva de este la conexión con la “realidad” y la “naturaleza”, así como su referencialidad. Para Apollinaire este “surrealismo” sigue teniendo una base en el realismo porque es una vuelta a la naturaleza, pero sin mimesis fotográfica. Si bien la obra es “una fantasía”, al mismo tiempo “es mi manera de interpretar la naturaleza” (2009, p. 100). Quiere que, de esta manera, el teatro “pueda tener una influencia sobre las mentes y sobre las costumbres en el sentido del deber y del honor” (2009, p. 104). En el “Prólogo”, el personaje del Director afirma que el espectáculo se ofrece

no con la finalidad
de fotografiar lo que llaman un pedazo de vida
sino para hacer surgir la vida misma en toda su verdad
porque la obra debe ser un universo completo

con su creador
es decir la naturaleza misma
y no solamente
la representación de un pequeño fragmento
de lo que nos rodea y de lo que pasó (2009, p. 117)¹⁰

De los escritos sobre *Parade* y *LMdT* se deduce que Apollinaire propone abandonar la dimensión costumbrista, fotográfica, icónica, mimética del realismo objetivista, el efecto de real (como lo llama Barthes), la ilusión de contigüidad con la empiria, pero no otras dimensiones del realismo, como su origen en la observación de la realidad, su señalamiento referencial de la “naturaleza” y su impacto en la transformación social. Sostenemos que Apollinaire cuestiona los ángulos sensorial, narrativo y lingüístico del realismo¹¹ para liberar el teatro de la representación mimética objetivista de la realidad a través de múltiples procedimientos anti-realistas (en la escenografía, el vestuario, el espacio, la música, la rima, etc). Pero, al mismo tiempo, preserva la capacidad de observación y referencialidad del teatro con la realidad social y su predicación sobre la vida, así como la fuerza del teatro para incidir en la modificación de la realidad. Le interesa, en suma, mantener los aspectos referencial, semántico y voluntario de la poética del realismo.

Se trata en consecuencia de reconocer en la poética “sur-réaliste” de *LMdT*, y de acuerdo con lo que observa Yurkievich, no la ruptura radical con el realismo, sino el pasaje, la absorción y transformación de un realismo a un nuevo *sur-realismo*, con la consecuente tensión y pervivencia de aquel en este. El drama realista (a través de algunos de sus componentes) aparece no totalmente abandonado o roto, sino de alguna manera inscripto o encriptado en el nuevo drama *sur-realista*. Esta es, entonces, nuestra visión a desarrollar: *LMdT* configura una poética en la que, a la par que se observa una innovación radicalizada propia del drama experimentalista, Apollinaire sigue recurriendo a procedimientos (semánticos, referenciales y voluntarios) estatuidos por el drama moderno y el realismo canónico.

¹⁰ El texto original carece de puntuación.

¹¹ Sobre los ángulos sensorial, narrativo, lingüístico, referencial, semántico y voluntario de la poética del realismo en el drama moderno, véase Dubatti, 2009, pp. 36-46.

Drama experimentalista y drama vanguardista

Para la caracterización de la micropoética de *LMdT* necesitamos distinguir dos poéticas abstractas: las del drama experimentalista y el drama vanguardista (Dubatti, 2017b). Lo hacemos recurriendo a las teorías de Peter Bürger (1997) y Umberto Eco (1988). En su conferencia “El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia”, Eco propone diferenciar dos formas de pensar lo nuevo en la historia. El experimentalismo consiste en “actuar de forma innovadora respecto a la tradición establecida” (1988, p. 102) a partir de diferentes grados o niveles de experimentación (“se puede admitir que Joyce experimentaba más que [Henry] James”, 102). El artista experimental, dice, posee “voluntad de hacerse aceptar” por la institución, anhela que “sus experimentos se conviertan en norma con el tiempo” (p. 103). La vanguardia, en cambio, está marcada por “la decisión provocadora, el querer ofender socialmente a las instituciones culturales (literarias o artísticas) con productos que se manifiestan como inaceptables” (p. 103). Si bien Eco dicta esta conferencia en 1984, parece desconocer (al menos no lo menciona) el libro fundamental de Peter Bürger *Teoría de la vanguardia*, publicado en primera edición en 1974 (diez años antes de la conferencia de Eco). Eco coincide, sin mencionarla, con la tesis de Bürger sobre el componente anti-institucional de la vanguardia. Eco sí cita a Renato Poggioli, con quien acuerda en una síntesis de las características de la vanguardia (p. 103). En síntesis, Eco plantea tres diferencias relevantes entre experimentalismo y vanguardia:

Experimentalismo	Vanguardia
“juega con la obra concreta, de la que cualquiera puede extrapolar una poética, pero que vale ante todo como obra” (p. 104) “de la obra se extrapola una poética” (p. 104)	“juega con el grupo de obras o de no obras, algunas de las cuales no son sino meros ejemplos de poética” (p. 104) “de la poética [se extrapola] una obra” (p. 104)
“tiende a la provocación interna a la historia de una determinada institución literaria” (p. 104)	“tiende a una provocación externa, es decir, que quiere que la sociedad en su conjunto reconozca su propuesta como un modo insultante de entender las instituciones artísticas y las instituciones literarias” (p. 104)
“[se refiere a la relación] existente entre Autor y Lector Modelo” (p. 104)	“se refiere a las relaciones entre autores y lectores empíricos” (p. 104)

Por su parte, para Peter Bürger, hay que usar el término vanguardia con un estricto y preciso sentido técnico. Por eso afirma que la vanguardia es “histórica”: constituye un período único e irrepetible en la cultura y el arte, caracterizado por un inédito fundamento de valor: la combinación de la búsqueda de fusión de arte-vida y la lucha contra la institución-arte. “*The attack on the institution of art is the condition for the possible realization of a utopia in which art and life are united*”, afirma en un artículo donde revisa su tesis casi cuarenta años después (2010, p. 696). Destruir la institución-arte significa oponerse no sólo a la situación presente del arte, sino a los procesos que el arte viene desarrollando durante al menos cinco siglos de historia. La vanguardia ataca los fundamentos de la producción, la circulación y la recepción artísticas, pretende acabar con las ideas estatuidas de artista, espectador y especialmente con las instituciones y agentes mediadores (los empresarios, la crítica, los museos, la Universidad, los premios, etc.). Según Bürger, la concepción de la vanguardia histórica corresponde, en su expresión más ortodoxa, a las prácticas y las teorías del futurismo, el dadaísmo, el constructivismo y el surrealismo.

En resumen, el experimentalismo es punta de choque de la modernización intrainstitucional, en cambio la vanguardia histórica, en términos de Bürger, se asienta en otra dinámica más compleja de ruptura y contradicción:

In so far as the historical avant-garde movements respond to the developmental stage of autonomous art epitomized by aestheticism, they are part of modernism; in so far as they call the institution of art into question, they constitute a break with modernism. The history of the avant-gardes, each with its own special historical conditions, arises out of this contradiction (2010, p. 967).

A partir de las observaciones de Eco y Bürger, llamamos drama experimentalista a aquel que persigue una radical modernización frente a lo convencionalizado y la tradición, pero que, a pesar de su alto grado de innovación, se mantiene en el plano intrainstitucional y respeta las reglas de juego y legitimación de la institución-arte. El experimentalismo es intra-institucional. En cambio, el drama vanguardista es aquel que busca la fusión de arte-vida atacando programáticamente a la institución-arte, con el fin de violentarla y disolverla. A diferencia del drama experimentalista, el

vanguardista intenta fundar un espacio extra-institucional y se sostiene en la lucha anti-institucional.

Si conectamos la micropoética de *LMdT* con las poéticas abstractas del drama experimentalista y el drama vanguardista, es evidente que la pieza de Apollinaire trabaja intra-institucionalmente en cuanto a las condiciones de producción, circulación y recepción (Read, 2000). Aunque en un circuito marginal, por los bordes del campo teatral, y resistiendo las adversidades del contexto bélico, ni la práctica de la producción de *LMdT* ni su aparato conceptual plantean violencia destructiva o ruptura contra los basamentos de la institución-arte. *LMdT* impulsa una modernización radical intra-institucional.

Podemos entonces establecer una primera caracterización: *LMdT* es un drama experimentalista, de potente innovación, que en el mejor de los casos, por su radicalidad de innovación, favorece los procesos de modernización y, concomitantemente, colabora en forma indirecta con la generación de condiciones históricas para la afirmación y consolidación del teatro de vanguardia, sin serlo él mismo exponente de la vanguardia.

Como hemos señalado en un trabajo anterior (Dubatti 2017b), a pesar de su diferencia en la relación con la institución-arte, drama experimentalista y drama vanguardista comparten tres campos procedimentales para la construcción de sus poéticas:

I. violencia o “torpedeo”, conscientes y programáticos, contra ciertas poéticas del teatro anterior vigente en la contemporaneidad;

II. recuperación de procedimientos del teatro pre-moderno (entendiendo como tal ya sea el teatro anterior a la Modernidad, o el que se realiza fuera de los territorios de la Modernidad: África, Oriente, la América aborígen) y anti-moderno (que coexiste a la Modernidad pero la enfrenta en sus fundamentos, en conexión de continuidad con lo pre-moderno).¹²

III. la fundación constructiva de un vasto campo proposicional de procedimientos innovadores, que van más allá del ataque a lo estatuido o la recuperación apropiadora de lo marginado:

¹² En *El teatro sagrado* (1992) Christopher Innes demostró que la producción escénica del experimentalismo y la vanguardia histórica buscó en las manifestaciones del tiempo premoderno, dentro o fuera de la civilización occidental, referentes artísticos y culturales que le permitieron confrontar con las estructuras de la institución-teatro vigentes en las primeras décadas del siglo XX e impuestas a través de los procesos históricos de la Modernidad.

a) La liminalidad: la escena investiga formas de fusión y tensión entre arte y vida, entre el teatro y las otras artes, entre el teatro y otras disciplinas y profesiones (ciencia, técnica, automovilismo, aviación, vestimenta, etc.), busca zonas de indeterminación, de frontera o pasaje, de umbral y límite borroso entre campos ontológicos.¹³

b) La redefinición de la teatralidad más allá de lo dramático: contra la idea hegeliana de “drama”, la teatralidad ya no aparece necesariamente asimilada a la representación de una historia encapsulada en sus propias reglas ficcionales (que cuenta con personajes, situaciones, objetos, espacio y tiempo, paralelos al mundo real); tampoco a la puesta en escena de un texto dramático previo. Se la identifica con el acontecimiento o acto de producir *poíesis* corporal en sí mismo, como en *le serate* futuristas o en las sesiones dadaístas. Se desestabiliza lo dramático. La vanguardia pone en tensión dos componentes del teatro presentes desde el origen mismo de lo teatral: lo dramático y lo no-dramático.

c) El irracionalismo: se investiga en estructuras al margen de la razón, como el humor, el absurdo, el disparate o *nonsense*, el símbolo opaco, oclusivo y la construcción de ausencia, lo inconsciente, lo onírico, la apelación a la pura imaginación desligada del control del sentido, en sus diversas manifestaciones, el “azar objetivo”, la escritura automática y la asociación libre, el montaje y el collage.

d) El conceptualismo: tanto en los “ismos” experimentalistas como en las expresiones vanguardistas (futurismo, dadaísmo, surrealismo, constructivismo) proliferan las poéticas explícitas, hacia una nueva dimensión conceptual del teatro, a través, por ejemplo, de metateatro, manifiestos, metatextos, e incluso personajes-delegados que explicitan fragmentariamente el sentido de la innovación o la ruptura, etc. Se diseñan dispositivos conceptuales que crean condiciones de comprensión racional y programática de lo que se va construyendo.

En *LMdT*, en tanto drama experimentalista, reconocemos la presencia de estos campos procedimentales:

¹³ Para el concepto de teatro liminal y la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral, así como las tensiones entre dramático y no-dramático, véase Dubatti, 2016: 7-28 y 2017b.

I. Violencia contra determinadas estructuras teatrales dominantes: Apollinaire “torpedea” algunos artificios del drama moderno: el realismo sensorial (la cara de Teresa es azul, la cara del periodista “no tiene rasgos, sólo tiene boca”); el cronotopo realista (la isla de Zanzíbar se cruza con el *zanzi*, juego de dados); el personaje con entidad psíquica, pasado, pertenencia social, motivaciones, etc.; la representación de lo normal y lo posible como categorías narrativas realistas (la metamorfosis de Teresa-Tiresias, la parición de 40.049 hijos en un solo día por un hombre y sin intervención de mujer, los bebés con vidas de adultos); el acuerdo mimético entre los objetos y su valor signíco (Teresa-Tiresias arroja por la ventana una chata, una escupidera y un orinal, que Marido transforma verbalmente en piano, violín y plato de manteca).

II. *Rattrapage* de estructuras del teatro pre-moderno y anti-moderno: Apollinaire recupera y se reapropia del teatro en verso, la inclusión del “Prólogo” a público, el personaje de Tiresias (adivino ciego del imaginario griego clásico, presente en *Edipo Rey* de Sófocles) y del dios mitológico Zeus que puede parir sólo a Atenea, la apelación al espacio mítico de Zanzíbar (puerto de la región homónima de Tanzania, costa este de África, que comprende las islas Unguja y Pemba, en el Océano Índico, entre África y Asia; etimológicamente, del persa, Zanzíbar quiere decir “costa de los negros”), el personaje del Pueblo de Zanzíbar y la inclusión de los coros (procedimiento que remite a la antigua tragedia griega), la “comedia de magia” barroca, la relación de Teresa-Tiresias y de los teatristas con el Hada Morgana, etc.

III. Lo nuevo propositivo: Apollinaire juega con la liminalidad en la discusión entre Presto y Lacouf sobre el lugar de los acontecimientos (París, lugar de la función teatral, del acontecimiento; Zanzíbar, espacio dramático). Abundan en *LMdT* los artificios de un teatro no-racional, el *nonsense*, el poema-disparate “Eh pastora fume la pipa...”, la imagen absurdista (por ejemplo, “Un gran incendio destruyó las cataratas del Niágara”). La dramaticidad disparatada (mundo imaginario ficcional) genera distancia en el espectador, dificulta o imposibilita construir pacto ficcional y un espesor metafórico continuados, estables y sin fisuras, por lo que el orden convivial-representacional se tensiona con el mundo dramático. Apollinaire redefine la tensión entre dramático y no-dramático: la permanente caída de la dramaticidad y el regreso a lo representacional (la enunciación como enunciado) instalan en primer plano el orden de acontecimiento, la dimensión del teatro como “algo

que pasa” y produce afectación, contagio, estimulación. Apollinaire trabaja además con múltiples procedimientos de explicitación conceptual: el “Prefacio” metatextual a partir de la primera edición (1918), el “Prólogo” metateatral interno a la obra a cargo del personaje Director de la Compañía (cuya función clave explicita en el “Prefacio”: “Para volver al arte teatral, se encontrarán en el prólogo de esta obra los rasgos esenciales de la dramaturgia que propongo”, 2009, p. 103), algunas observaciones metatextuales en los poemas-dedicatorias a los actores. Por otra parte, los dos actos de la pieza incluyen situaciones (por ejemplo, la del Hijo novelista) o referencias directas o indirectas al arte y su función en boca de los personajes (“Después de todo se trata del arte de curar a los hombres / La música se encargará de eso”, Acto I, Esc. 7, 2009, p. 139;

Es sensacional la música moderna
Casi tan sensacional como los decorados de los nuevos pintores
Que florecen lejos de los Bárbaros
En Zanzíbar
No hace falta ir a los ballets rusos ni al Vieux Colombier
(Acto II, Esc. 1, 2009, p. 148).

En una primera aproximación, podemos caracterizar *LMdT* como un drama experimentalista de dinámica intra-institucional, pero que con su espíritu innovador radicalizado alienta el advenimiento y el desarrollo de la vanguardia. Expresiones como la antes citada: “En Zanzíbar / No hace falta ir a los ballets rusos ni al Vieux Colombier”, sugiere que Apollinaire comparte el anhelo de la utopía vanguardista de un arte vital fusionado con la vida.

Pervivencia del drama moderno en *LMdT*

Pero al mismo tiempo reconocemos en la micropoética de *LMdT* que no todo es torpedeo, *rattapage* de lo olvidado o descartado por la modernidad, liminalidad e irracionalismo. Hay en *LMdT* ciertas perduraciones de la poética del drama moderno en los planos semántico, referencial y voluntario. Detengámonos brevemente en esta otra poética abstracta para luego volver a *LMdT*.

El drama moderno comienza a constituirse en el siglo XVIII, a través de la emergencia del drama burgués, y se consolida como poética en la segunda mitad del XIX (Emile Zola y Henrik Ibsen son dos de los principales

responsables de esa consolidación). Se trata de una de las poéticas de mayor productividad en el teatro mundial hasta hoy. Propone un modelo mimético-discursivo-expositivo que trabaja con una nueva concepción del teatro, a la que llamamos objetivista, sustentada en cinco principios:

a) El ser del mundo es objetivo: existe un mundo “real”, objetivo, compartido por todos los hombres, determinado y constituido por el conjunto de saberes y experiencias de la empiria, y ese mundo posee reglas estables, de base material, por lo que el hombre puede investigarlo, observarlo, conocerlo, medirlo y hacer predicaciones sobre él a partir de un principio de verdad que se sustenta en las constataciones –observación de las recurrencias y comprobaciones- del régimen de experiencia empírica. Ese mundo objetivo es el punto de referencia de la vida social (el común mundo compartido, el régimen de la vida cotidiana y las interacciones humanas) y todo conocimiento o posibilidad del hombre parte de su relación con él.

b) El ser del arte puede ser complementario con el ser del mundo real: el arte, si bien tiene rasgos específicos, posee la capacidad de mimetizar sus mundos poéticos (fccionales) a las reglas de funcionamiento del régimen de experiencia empírica. La *poïesis* teatral puede generar la ilusión de una reproducción mimética de la empiria, pero a la vez organiza esa ilusión para construir hipótesis, tesis, predicaciones sobre el mundo real, y preserva su naturaleza específica de obra de arte.

c) El fundamento es la ilusión de contigüidad entre mundo y arte: la dinámica de relación entre el ser del mundo y el ser del arte debe estar definida por la adecuación del segundo al régimen del primero. El arte se adecua a la percepción del régimen de experiencia y adquiere el estatuto de una extensión valorizada, de una prolongación multiplicadora de la empiria, pero al mismo tiempo supera la diversidad-trivialidad del acontecimiento empírico con la organización en una idea y con la configuración de una estructura de reglas específicas.

d) El tipo de escena canónica en materia de arte teatral es la realista: sustentada en el¹⁴ procedimiento de ilusión de contigüidad metonímica entre los mundos real y poético, el realismo exige la puesta en suspenso de la incredulidad, la aceptación del pacto de recepción respecto de la posibilidad artística de dicha contigüidad. El espectador debe aceptar la convención por la que se

¹⁴ Es importante señalar que el realismo excede las estructuras del drama moderno y se manifiesta en muchas otras poéticas. El drama moderno, en cambio, exige realismo para su versión ortodoxa.

sostiene que el mundo poético es una parte integrada al todo real, pero a la vez sabe que el arte proyecta una determinada valorización de la empiria y se separa de ella por su especificidad de construcción (reglas internas de la poética).

e) Estatuto del artista y función del arte: es un observador del mundo real y un reproductor (reconstructor, recreador) de ese mundo en el arte, no crea un mundo autónomo a partir de su voluntad, sino que se limita a re-crear en la esfera poética las condiciones de funcionamiento de la empiria, con el objetivo de volver a ver la empiria, de verla mejor, de predicar sobre ella y, recursivamente, de incidir desde el arte en el mundo real. La recursividad es relevante en la poética del drama moderno: se parte del mundo para duplicarlo en el arte, pero se pretende que luego el arte incida en la modificación del mundo. Resulta muchas veces difícil precisar si se trata de un vínculo tautológico (el arte ilustra lo ya advertido en el régimen de experiencia) o revelador (el arte pone en evidencia lo propio de la empiria hasta entonces no advertido). La recursividad se resuelve como borramiento de los términos causa-efecto.

Darío Villanueva ha señalado tres dimensiones del realismo que están presentes en la configuración del drama moderno:

- *Realismo genético*: “Todo lo fía a la existencia de una realidad unívoca anterior al texto ante la que sitúa la conciencia perceptiva del autor, escudriñadora de todos sus entresijos mediante una demorada y eficaz observación. Todo ello da como resultado una reproducción veraz de aquel referente, gracias a la transparencia o adelgazamiento del medio expresivo propio [del teatro], el lenguaje [dramático y escénico], y a la ‘sinceridad’ del artista” (2004, p. 43).

- *Realismo formal* : “Hablaemos de realismo formal o inmanente como opuesto al realismo genético y le atribuiremos en vez de aquella ‘hermenéutica de reconstrucción’ -la más lógica para poder proyectar en correspondencia el mundo interno descrito en el texto sobre el mundo real objetivo del que procedía- el principio desarrollado por Hans Georg Gadamer de la distinción estética, que lleva implícita la abstracción ‘de todo cuento constituye la raíz de una obra como su contexto original vital, de toda función religiosa o profana en la que pueda haber estado y tenido su significado’. Es decir, la puesta en paréntesis de ‘los momentos no estéticos que le son inherentes: objetivo, función, significado de contenido’. (...) Esta doctrina gadameriana concede al texto vida propia, relativamente autónoma del autor y de su intención” (2004, p. 68).

- *Realismo intencional o voluntario* : “Nos acercamos así a la compren-

sión del realismo no desde el autor o desde el texto aislado, sino primordialmente desde el lector, 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, p. 114).

El realismo del drama moderno presenta estas tres dimensiones: la de la presuposición y consecuente sujeción al régimen de experiencia empírica propio del mundo o la realidad; la de una lógica interna del texto dramático y del texto escénico que plantea un vínculo con la especificidad de lo artístico, la negatividad característica de la autonomía; la de la participación del espectador quien, para que haya realismo, debe partir de la aceptación voluntaria de la convención realista, incluso cuando es consciente de la especificidad artística de la obra y sus convenciones.

Como observamos antes, en tanto archipoética o modelo abstracto, los rasgos estructurales inmanentes del drama moderno pueden sistematizarse en seis ángulos, interrelacionados y a la vez subsumidos al efecto de ilusión de contigüidad metonímica entre mundo real objetivo y mundo poético: realismo sensorial, narrativo, referencial, lingüístico, semántico y voluntario (Dubatti, 2009). Por su fuerte productividad en el teatro posterior, de acuerdo con la Poética Comparada, el drama moderno ofrece al menos seis versiones de despliegue histórico: canónica, ampliada, fusionada, crítica, paródica, disolutoria. A través de estas versiones, el drama moderno sigue poseyendo una fuerte productividad hasta el presente y todo parece indicar que seguirá en vigencia en el futuro.

Volvamos a *LMdT*. Como ya señalamos, Apollinaire torpedea algunos ángulos del drama moderno y el realismo (los ángulos sensorial, narrativo y lingüístico) pero preserva otros: referencial, semántico y voluntario. Estaríamos ante una versión fusionada del drama moderno con el drama experimental.

¿Dónde se observan esas pervivencias del drama moderno en la micropoética de *LMdT*? Aunque desde “estéticas nuevas” (“Prefacio”, 2009, p. 104), Apollinaire se propone, como el drama moderno, exponer una predicación sobre la realidad observada y que no es sino una tesis de Apollinaire sobre la

situación de la sociedad francesa contemporánea. Apollinaire repite en *LMdT* la actitud del drama moderno de querer incidir con esa idea principal en la sociedad y producir transformaciones para mejorar la situación social. Para ello necesita, como en el drama moderno, encontrar procedimientos que garanticen la conexión referencial entre el mundo poético de la obra y el mundo real de la empiria. La historia de *LMdT* encarna en su parábola la idea / tesis, y Apollinaire multiplica en su texto la función de los personajes delegados que explicitan la tesis redundantemente. Al mismo tiempo, como en el drama moderno, en *LMdT* se despliega una red simbólica que conecta sensiblemente con la tesis y, en términos semióticos, se construye un paradigma semántico de comunicación que garantiza la transparencia a través de la cohesión y la isotopía pedagógica.

¿Cuál es la idea / tesis que Apollinaire impulsa a través de *LMdT*, tanto a través de la obra como del “Prefacio” y los poemas-dedicatoria a los actores? Es necesaria la repoblación porque se ha convertido en una “cuestión vital” (2009, p. 100). En Francia ha descendido la maternidad (señala Apollinaire a manera de diagnóstico) y es indispensable que nazcan más niños por “el grave peligro reconocido por todos que entraña para una nación que quiere ser próspera y poderosa no tener hijos” (p. 102). “Nada podría provocarme una alegría más patriótica” (p. 101), en referencia a al crecimiento de la reproducción en Francia. La causa del problema que denuncia radica en una “verdad”: “no se conciben más chicos en Francia porque no se hace lo suficiente el amor. Eso es todo” (p. 103). Es necesario repoblar Francia (p. 100) porque en la guerra ha habido mucha muerte (p. 100). Hay que “aprender la lección de la guerra”: la consigna debe ser darle la espalda a la muerte y fomentar el amor y los nacimientos. A riesgo de parecer reaccionario y conservador respecto de los derechos de la mujer, el poema-dedicatoria a Louise Marion, la actriz que encarnó a Teresa-Tiresias, dice literalmente: “*La féconde raison a jailli de ma fable / Plus de femme stérile et non plus d’avortons*” (2003, p. 101), es decir, “no más mujeres estériles y no más abortos”. El término “avorton” puede tener además otro sentido complementario: “*non plus d’avortons*” podría traducirse como “basta de monstruos”, de “engendros”, de “abortos de la naturaleza”. Una mujer que no tiene hijos y quiere ser hombre sería para *LMdT* un “avorton” (monstruo, engendro, aborto de la naturaleza). Observemos que ese “mundo al revés” (el de la mujer que se transforma en hombre y el del

hombre que se convierte en madre) es también objetivado en la puesta con el *cross-dressing* y el *cross-acting* : son actrices las que componen los personajes del Gendarme (Juliette Norville) y del Periodista Parisino /El Hijo / El Kiosko / Lacouf (Juliette “Yéta” Daesslé).

Se trata de una tesis fuertemente directiva (según la tipología textual de E. Werlich, 1975): vale como indicación de acciones para el comportamiento futuro ya sea del artista o del espectador. Es una tesis exigidora de acción: Hay que reproducirse, Debemos tener hijos, Tenemos que repoblar Francia. En síntesis, la pieza pide a los espectadores que hagan el amor y tengan hijos. En el “Prefacio” Apollinaire asegura que, en cuanto cambie la actitud de los franceses respecto de la reproducción, es decir, si su drama transforma la realidad social (como quería y creía que era posible para el teatro en la concepción del drama moderno), recursivamente la pieza dejará de tener su sentido “más trágico” para transformarse en una “farsa” (pp. 100-101). En la argumentación que expone en el “Prefacio” afirma que, para hablar sobre “el problema de la repoblación”, podría haber asumido “el tono sarcástico-melodramático que pusieron de moda los hacedores de ‘obras de tesis’” (p. 100).

También sostiene que “habría podido escribir un drama de ideas” (p. 100). Optó por el “surrealismo”, que consiste en “volver a la naturaleza misma, pero sin imitarla a la manera de los fotógrafos” (p. 100). Es decir: expone el problema de la repoblación a través de “esta fantasía que es mi manera de interpretar la naturaleza” (p. 100). El “surrealismo” le permite exponer tesis e ideas pero a través de nuevas estéticas. Como el mismo Apollinaire explica, no resigna la tesis ni las ideas, sino que las expresa a través de un nuevo realismo o surrealismo. En consecuencia, retomando el sentido que le otorga Apollinaire a la expresión “surrealista”, podemos caracterizar a *LMdT* como un “drama surrealista de tesis” o un “drama surrealista de ideas”. Se trata de un drama de tesis pero no-realista en el sentido canónico, una suerte de drama de tesis o de ideas fusionado con procedimientos experimentalistas. Se trata de exponer ideas pero a la manera de “ciertas invenciones imposibles de novelistas cuya fama está fundada en lo que llaman científico maravilloso” (p. 101). Como afirma en el “Prólogo” el Director, Apollinaire hace “uso razonable de inverosimilitudes” (p. 116). Y esa razonabilidad está destinada a garantizar que el espectador reciba la idea / tesis y sienta su fuerza directiva. En cuanto al paradigma semiótico de comunicación, Apollinaire es contun-

dente: “mi obra (...) es muy clara” (p. 101).

¿Cómo se articula la tesis de la necesidad de la repoblación desde el ángulo de la historia, es decir, de la estructuración formal de la fábula? Observemos que todas las acciones de los personajes de *LMdT* concurren hacia dos campos semánticos complementarios, y que he aquí la central isotopía estructurante de la pieza en todos sus niveles: generar vida (engendrar hijos) o generar muerte, poblar / despoblar. El mismo Apollinaire explicita su conciencia sobre esta cohesión compositiva cuando señala que “todas mis escenas se encadenan según la fábula que yo imaginé y cuya situación principal [es] un hombre que concibe hijos” (p. 101). Desmontemos la historia en un cuadro-esquema a partir del análisis de las acciones principales,¹⁵ los campos semánticos que las involucran y la posible significación de esas acciones en virtud de la idea / tesis (citamos por la traducción de Mariano Fiszman):

ESTRUC-TURA EXTERNA	ACCIONES PRINCIPALES DE LA HISTORIA	CAMPOS SEMÁNTICOS	SIGNIFICACION DE LAS ACCIONES
ACTO I Esc. 1 a 4	Teresa: ser “feminista”, no reconocer “la autoridad del hombre” (121), rebelarse contra su marido, transformarse en hombre (Tiresias), decidir vivir como hombre, no ser madre (“tener hijos cocinar no es demasiado”, 122), irse de casa, dominar a su esposo, quitarle el pantalón, ponerle su pollera, atar a su marido y marcharse	Negación del engendrar hijos (no generar vida, despoblar)	Tópico cómico del mundo al revés: la mujer toma el lugar del hombre y el hombre es feminizado
Esc. 4	Presto y Lacouf: batirse a duelo y matarse entre sí	Generar muerte	Como en la guerra, los hombres se matan entre sí porque “todos los tiros están en la naturaleza” (130)
Esc. 5	El Gendarme: desatar al Marido y confundirlo con una muchacha	Negación del engendrar hijos (no generar vida, despoblar)	Tópico cómico del mundo al revés: atracción sexual de un hombre hacia otro hombre

¹⁵ Por un principio metodológico de análisis, enunciamos las acciones con infinitivos: ser, rebelarse, transformarse, etc.

Esc. 6	Presto y Lacouf: resucitar, expresar hartazgo de “estar muerto” y repudiar la muerte, sin embargo volver a batirse y huir cuando el Gendarme interviene	Generar muerte otra vez	Aunque pueden reflexionar sobre el horror de la muerte, los hombres se siguen matando, la muerte como acto ritual, repetitivo o reincidente en la sociedad ancestral y contemporánea
Esc. 7	El Gendarme: seducir a Marido Marido: aceptar su nueva situación “Si mi mujer es hombre/ es justo que yo sea mujer (...) Soy una decente mujer-señor / mi mujer es un hombre-señora” (p. 138) Coro de Mujeres: celebrar la liberación de Teresa (“Viva Tiresias / No más hijos no más hijos” (p. 139) El Gendarme: avanzar en su seducción del Marido .Marido: resistirse	Negación de engendrar hijos (no generar vida, despo- blar)	Se profundiza el tópico del mundo al revés. El hombre se asume mujer y las mujeres celebran su liberación de la función de engendramiento, parición y maternidad
Esc. 8	El Marido: decidirse a tener hijos él solo porque hay que poblar Zanzibar (“Hay que hacer hijos en Zanzibar nuevamente / La mujer no los hace / el hombre los hará” (p. 142), prometer al Gendarme que para la noche habrá parido hijos sin mujer	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Frente a la necesidad de repoblar y engendrar hijos, la naturaleza transforma al hombre y le da capacidad de parir sin mujer (“natura / me dará sin mujer proge- nitura”, p. 143)
Esc. 9	Marido, Gendarme, Presto, Pueblo de Zanzibar: bailar para celebrar la resolución	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Fiesta frente al próximo nacimiento de niños
EN- TREATO	Coro: repetir tres fragmentos signifi- cativos de las Escenas 8 y 9	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Redundancia sobre el valor de repoblar
ACTO II Esc. 1	El Marido: tener 40.049 niños y cuidarlos	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Un hombre solo, sin colaboración de mujer, como un dios, ha podido engendrar prolificamente
Esc. 2	Un periodista de París: entrevistar a Marido porque “Anunciaron que usted encontró / la manera de que los hombres / conciban hijos” Marido: afirmar que “la voluntad [de engendrar, de repoblar] señor nos conduce a todo” (p. 151) y sostener que los hijos son la mayor riqueza	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Los niños, aunque bebés, producen riqueza al padre (uno de ellos es novelista exitoso, otra es divorciada y cobra una renta del rey de las papas, etc.)

Esc. 3	El Marido: repetir que los hijos son riqueza, refutar a los economistas y afirmar que seguirá pariendo. Engendrar al bebé 40.050 (al que destina para ser periodista)	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Nunca es suficiente el número de niños, hay que seguir multiplicándolos
Esc. 4	El Bebé: transformarse en periodista y atosigar al padre con información Marido: celebrar al hijo, recibir su información, fatigarse con la saturación de información	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Los hijos desarrollan sus capacidades incluso por encima del progenitor, que se siente superado, excedido por sus acciones
Esc. 5	Marido: declarar que el hijo “no salió bien” y pensar en desheredarlo, frente a la llegada de más noticias decidir engendrar un hijo sastre (“nada de bocas inútiles / ahorremos ahorremos” (p. 162)	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Continúa y completa la acción de la escena anterior, disposición para seguir engendrando más niños
Esc. 6	El Gendarme: reconocer que Marido cumplió con lo prometido (engendró 40.050 niños), advertir que Zanzibar colapsa de hambre por tantas bocas que alimentar Marido: proponer pedir “cartas” (tarjetas de aprovisionamiento de alimentos en la guerra) a la cartomántica	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	No importa que haya demanda de alimento, es posible atender, de alguna manera, la demanda que los niños traen
Esc. 7	La cartomántica: afirmar que quienes han tenido hijos serán millonarios y quienes no los han tenido (Gendarme) morirán “en la más horrible de las miserias” (p. 168), estrangular al Gendarme, identificarse como Teresa El Gendarme: resucitar Teresa y Marido: reconciliarse, iniciar nueva relación (vuelve a ser mujer pero sin senos y ha traído consigo a tres amantes) Teresa: liberar sus senos para que “Vayan a alimentar a todos los hijos / de la repoblación” (p. 171) Todos: cantar como celebración del nuevo orden	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Resolución del conflicto: reconstitución de la pareja, pero desde un nuevo orden (no regreso al orden anterior a la mutación de Teresa), Teresa deviene una madre universal cuyos senos alimentan a todos los niños de la repoblación

Recordemos que en el “Prefacio” a *LMdT* Apollinaire escribe que espera, a la manera del drama moderno, que la tesis incida en el cambio social, que el teatro produzca una transformación y ayude al progreso social: “El tema será bastante general como para que la obra dramática que lo tenga como

fondo pueda tener una influencia sobre las mentes y sobre las costumbres en el sentido del deber y del honor” (p. 104).

Se advierte en la pieza una proliferación de personajes que asumen la función de delegados en la transmisión explícita de la idea / tesis, así como contradelegados (Teresa, Coro de mujeres, Gendarme) para favorecer una dialéctica de tesis / antítesis:

ESTRUCTURA EXTERNA	FUNCIÓN PERSONAJE DELEGADO	PERSONAJES CONTRADELEGADO
PRÓLOGO	Director (personaje delegado por excelencia): “Les traigo una obra cuyo fin es reformar las costumbres / trata de los hijos en la familia” (p. 115) “entretener / para que bien dispuestos [los espectadores] puedan aprovechar / todas las enseñanzas que contiene la obra / y que el suelo se estrele de miradas de recién nacidos” (p. 116) “Escuchen oh franceses la lección de la guerra / y tengan hijos ustedes que muchos no tienen” (p. 116)	
ACTO I Esc. 1		Teresa: “tener hijos cocinar no es demasiado” (p. 122)
Esc. 4		Presto: “Todos los tiros [la guerra, la muerte] están en la naturaleza” (p. 130)
Esc. 6	Presto: “Empiezo a hartarme de estar muerto / Pensar que hay personas / que creen que es más honorable estar muerto que vivo” (p. 135) “Pero me repugna que nos hayamos batido en duelo / decididamente uno mira la muerte con ojos demasiado complacientes” (p. 135) Lacouf: “Qué quiere tenemos demasiado buen concepto / de la humanidad y de sus restos” (p. 135)	
Esc. 7	Marido (al Gendarme): “Haría mejor en tener hijos” (p. 141)	Voces de mujeres: “Viva Tiresias / no más hijos no más hijos” (p. 139) Voces de mujeres: “no más hijos no más hijos” (p. 141)

Esc. 8	<p>Marido: “La mujer quiere en Zanzíbar derechos políticos / y renuncia de pronto a los amores prolíficos / Las oye usted gritar No más hijos No más hijos” (p. 142) “Zanzíbar quiere hijos (...) hay que hacer hijos en Zanzíbar nuevamente / La mujer no los hace El hombre los hará” (p. 142). Kiosko: “Deseen que los hijos triunfen (...) repoblar Zanzíbar” (p. 143) Marido: “cómo natura / me dará sin mujer una progenitura” (p. 143) y repite lo mismo a continuación el Gendarme</p>	
Esc. 9	<p>Primero Gendarme y luego Marido repiten “cómo natura / me dará sin mujer una progenitura” (p. 144)</p>	
ENTREACTO	<p>Coros: repiten frases del personaje Kiosko “Deseen que los hijos triunfen”, “repoblar Zanzibar” (p. 146)</p>	
ACTO II Esc. 2	<p>Periodista: “Anunciaron que usted encontró / la manera de que los hombres / conciban hijos” (p. 150) “En suma usted es algo así como padre soltero” (p. 152) Marido: “La infancia es la riqueza de residencias / mucho más que el dinero y las herencias” (p. 152)</p>	
Esc. 3	<p>Marido: “Cuantos más hijos tenga / más rico seré y mejor podré alimentarme” (p. 156) “acaso no es sensacional tener una familia numerosa / quiénes son entonces esos economistas imbéciles / que nos hicieron creer que el hijo / era la pobreza” “por eso voy a seguir teniendo hijos” (p. 156)</p>	
Esc. 7	<p>La cartomántica: “Castos ciudadanos de Zanzíbar / que ya no conciben hijos / sepan que la fortuna y la gloria / los bosques de ananás y las tropillas de elefantes / le pertenecen por derecho / en un futuro cercano / a quienes para tenerlos hayan concebido hijos” (p. 167) “Usted que es tan fecundo [al Marido] (...) Usted se hará diez veces millonario” “Usted [al Gendarme] que no concibe hijos / morirá en la más horrible de las miserias” (p. 168) “Levanten vuelo pájaros de mi debilidad / vayan a alimentar a todos los hijos / de la repoblación” (p. 171).</p>	<p>Gendarme: “Pero la población zanzibariana / hambrienta por el aumento de bocas para alimentar / está en trance de morir de hambre” (p. 165)</p>

A manera de la red simbólica puesta al servicio de la tesis en el drama moderno, en *LMdT* hay un conjunto de potentes imágenes que generan “emoción estética” complementaria a las ideas de la pieza: una mujer (anti-madre) que no quiere ser mujer y quiere ser hombre; un hombre que es visto como una mujer; un hombre que debe parir solo (suma de padre y madre, un hombre-madre); la multitud de recién nacidos. El símbolo de Tiresias andrógino (desde el título) adquiere doble sentido: es monstruo o engendro (*avorton*) y, a la par, unidad del hombre y la mujer (“Ellas son todo lo que somos y sin embargo no son hombres”, frase repetida en boca de Presto y de los Coros, Acto I, Esc. 9, 144, y Entreacto, p. 146).

Nos interesa volver sobre la expresión del Director en el “Prólogo”: “el uso razonable de inverosimilitudes” (2009, p. 116), “*l’usage raisonnable des invraisemblances*” (2003, p. 114). ¿Qué debemos entender por “razonable”? Programado, calculado, deliberado: por un lado, “torpedeo” consciente a las estructuras del drama moderno y el realismo (Apollinaire sabe dónde atacar, qué torpedear) y, por otro, consciente preservación de ciertas estructuras (exposición de una idea/tesis en la historia y a través de personajes-delegado, red simbólica, redundancia pedagógica, férrea isotopía, paradigma semiótico de comunicación transparente) puestas al servicio de la observación y la predicación social, la transmisión de la tesis, la garantía de comunicación con el espectador y el anhelo de transformación social. Acaso esta expresión: “*raisonnables invraisemblances*”, sea el oxímoron, el híbrido, la fusión que mejor expresa la poética de cruce entre experimentalismo y drama moderno.

En suma, según lo analizado, podemos caracterizar la micropoética de *LMdT* como un espacio de tensiones entre drama experimentalista y estructuras del drama moderno. Pero también como una poética innovadora que, sin ser exponente de la vanguardia histórica, pone a circular una energía artística que estimula la emergencia y el desarrollo de la vanguardia teatral en Francia. Poética experimentalista de fusión de procedimientos, *LMdT* no sería entonces, de acuerdo a nuestras conclusiones, un hito de la vanguardia histórica, sino de los procesos de modernización radical en la historia del teatro europeo.

Referencias bibliográficas

- Apollinaire, G. (1918). *Les Mamelles de Tirésias*. Paris: Éditions Sic.
Apollinaire, G. (1946). *Les Mamelles de Tirésias*. Paris: Éditions du Bélier.

- Apollinaire, G. (1960). *Chroniques d'art (1902-1918)*. Paris: Gallimard. Édition de L.-G. Breuning.
- Apollinaire, G. (1988-1989). Las tetas de Tiresias. *Diario de Poesía, Buenos Aires, N° 11* (verano), 5-10. Traducción y notas de Jorge Fondebrider.
- Apollinaire, G. (1990). *El poeta asesinado*. Traducción de Enrique Vega y prólogo de Juan Jacobo Bajarlía. Buenos Aires: Leviatán.
- Apollinaire, G. (1994). *Poemas selectos*. Barcelona: Edicomunicación, Col. Fontana. Selección y traducción de José Manuel López.
- Apollinaire, G. (1995). Los pintores cubistas. En L. Cirlot (Ed.). *Primeras vanguardias artísticas* (pp. 59-73). Barcelona: Labor.
- Apollinaire, G. (1999). Parade y el espíritu nuevo. En J. A. Sánchez (Ed.). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias* (pp. 138-139). Madrid: Akal.
- Apollinaire, G. (2003). *L'enchanteur pourrisant, suivi de Les mamelles de Tirésias et de Couleur du temps*. Paris: Gallimard.
- Apollinaire, G. (2009). *El encantador putrefacto, Las tetas de Tiresias*. M. Fizman (Trad.). Buenos Aires: Losada.
- Barthes, R. (1982). El efecto de real. En AAVV. *Polémica sobre el realismo* (pp. 141-155). R. Piglia (Comp.). Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- Béhar, H. (1971). *Sobre el teatro dadá y surrealista*. Barcelona: Barral Editores.
- Bürger, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Bürger, P. (2010). Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: an attempt to answer certain critics of Theory of the Avant-Garde. *New Literary History*, 41, 695-715.
- Décaudin, M. (2003). Préface. En G. Apollinaire. *L'enchanteur pourrisant, suivi de Les mamelles de Tirésias et de Couleur du temps* (pp. 7-14). Paris: Gallimard.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2017a). La obra de Guillaume Apollinaire en la cultura argentina. Inédito.

- Dubatti, J. (2017b). Vanguardia artística y política en los procesos del teatro. En P. Pavis et al., *Puesta en escena y otros problemas de teatro* (pp. 39-67). Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Eco, U. (1988). El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia. En *De los espejos y otros ensayos* (pp. 99-111). Buenos Aires: Lumen.
- Esslin, M. (1961). *The Theatre of the Absurd*. London: Penguin.
- Esslin, M. (1997). Modern Theatre: 1890-1920. En J. Russell Brown (Ed.). *The Oxford Illustrated History of Theatre* (pp. 341-379). Oxford/New York: Oxford University Press.
- Innes, Ch. (1992). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: FCE.
- Jarry, A. (2001). *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard.
- Jarry, A. (1987). *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard.
- Jarry, A. (1988). *Oeuvres complètes III*. Paris: Gallimard.
- Pia, P. (1958). *Apollinaire par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil.
- Poggioli, R. (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.
- Pruner, M. (2003). *Les théâtres de l'absurd*. Paris: Nathan.
- Read, P. (2000). *Guillaume Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias. La révanche d'Éros*. Presses Universitaires de Rennes.
- Read, P. (2010). *Picasso & Apollinaire: The Persistency of Memory*. University of California Press.
- Villanueva, D. (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Werlich, E. (1975). *Typologie der Texte*. München: Fink.
- Yurkievich, S. (1968). *Modernidad de Apollinaire*. Buenos Aires: Losada.