

“La construcción de las cosas: *La felicidad*, de Javier Daulte”
“The Construction of Things: *La felicidad* by Javier Daulte”

(This pdf version contains no images. For the original article go to
<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa7b/Site%20Folder/ricardo1.html>)

Ricardo Dubatti

Universidad de Buenos Aires
Centro Cultural de la Cooperación

Resumen: Este ensayo estudia la obra de Javier Daulte a partir de nociones como las de teatro irresponsable o procedimiento. La obra de Daulte sobrepasa lo puramente textual para devenir en una zona de experiencia abierta a las posibilidades de aquello que el teatro puede decir, incluso cuando toma como punto de partida o incorpore elementos del cine o la televisión. El artículo se enfoca especialmente en algunas nociones teóricas desarrolladas por Daulte en su artículo “Juego y compromiso” y en *La felicidad*, una obra de teatro que puede ser considerada como un ensayo acerca de los alcances y los límites de la ficción.

Palabras clave: Javier Daulte - Teatro irresponsable – *La felicidad* - “Juego y compromiso”

Abstract: This essay analyzes the work of Javier Daulte by focusing on notions like “irresponsible theater” and “procedure.” Daulte’s work surpasses the purely textual in order to create an open ground for making possible whatever theater may say, even as it incorporates or relies on elements from television and cinema. The article deals specifically with some theoretical concepts developed by Daulte in “Juego y compromiso” (“Play and Commitment”) and *La felicidad* (*Happiness*). The latter may be considered an essay on the scope and limits of fiction.

Keywords: Javier Daulte – Irresponsible Theater – *La felicidad* – “Juego y compromiso” – Contemporary Argentinian Theater

Dentro de la ámbito del teatro porteño actual, la poética de Javier Daulte es una de las más destacadas. No solo debido a su particular capacidad de escribir y dirigir, sino también a su concepción, a su capacidad de reflexionar sobre los procesos creativos propiamente dicho, especialmente a partir de nociones como las de *teatro irresponsable* o *procedimiento*. Su teatro sobrepasa lo puramente textual para devenir en una zona de experiencia abierta a las posibilidades de aquello que el teatro y solo el teatro puede decir, incluso cuando toma como punto de partida o incorpore elementos del cine o la televisión. Dentro de la extensa labor de Daulte, se destaca en este sentido una obra que muestra y juega con esta serie de vínculos de manera peculiar: *La felicidad*. Según Daulte, esta obra es “una suerte de ensayo acerca de los alcances y los límites de la ficción” (*Teatro tomo 3* 345) y es en ese rasgo fundamental donde se desarrollará el carácter lúdico, irresponsable, de la pieza. Pero para entender mejor el funcionamiento de la maquinaria teatral que propone Daulte, deberemos primero señalar algunas nociones teóricas desarrolladas en su artículo “Juego y compromiso” para luego proponer un análisis de sobre su obra *La felicidad*.

Un teatro del procedimiento

Daulte propone a lo largo de su producción teatral una constante: el teatro debe partir de lo que él llama *procedimiento*. Si bien durante sus primeras dramaturgias estas nociones no estaban tan nítidamente delimitadas, progresivamente la idea de un teatro del procedimiento va tomando una forma cada vez más sistemática, no solo como propuesta creativa sino también teórica. De este modo, en 2010 se publica bajo el nombre de "Juego y compromiso" una serie de tres trabajos en los que Daulte formula una teoría que posiciona al teatro *irresponsable* como acto de libertad y al procedimiento como su base. Esta libertad, para poder ser realmente liberadora, debe ejercerse necesariamente, es decir, con conciencia, y coloca al teatro en un espacio de apertura a la experiencia emocional e intelectual. Daulte señala en la primera parte de su texto "Juego y compromiso", que el teatro tiene que tomar distancia de la realidad, debe ser otra cosa. El teatro es un juego, y al observarse cómo juega un niño, este se encuentra compenetrado, toma dicha actividad como algo importante, como parte de su ser. Lo contrario del juego no es entonces la seriedad sino la realidad, por lo que es necesario evadir el lugar que ha tomado el teatro "responsable", que se coloca en una postura moralista y trabaja exclusivamente "cosas importantes" o "serias". Daulte asocia a este teatro responsable un sentido "dictatorial" ("Juego y compromiso" 121) que determina una serie de valores que deben compartirse. Así surge su propuesta del teatro como acontecimiento lúdico y, a través del mismo, como gesto de libertad. El juego consiste en este sentido en tres elementos básicos: un conjunto de reglas que organizan la actividad; jugadores que la realicen; y el compromiso. Como acontecimiento lúdico, cada obra responde a una serie de reglas propia, cuya máxima expresividad radica en el compromiso, es decir, en la constancia con la que los participantes (actores, técnicos, público, críticos, etc.) se atengan a las indicaciones fundantes de ese juego. A mayor compromiso, mayor será el entretenimiento y el placer de jugar y al tiempo será menor la sensación de juego. "El compromiso le da sentido a la regla y la regla, sentido al juego" ("Juego y compromiso" 123), señala. El compromiso es tanto intelectual como emocional. Cada juego propone de este modo un conjunto de reglas que forman procedimientos. Así, un procedimiento es "todo sistema de relaciones matemático que puede deducirse de un material" ("Juego y compromiso" 127). Al ser matemático, se sustrae del contenido, el cual, no obstante, puede ser empleado para volver eficaz a un procedimiento determinado. La trama funciona como posibilidad de potenciar el procedimiento, de articularlo con mayor eficacia. Daulte sugiere entonces la idea de una fidelidad: poner a trabajar todas las reglas en el mejor funcionamiento posible de la maquinaria teatral. "Si construís el Titanic, no podés cruzar el riachuelo; tenés que proponerte cruzar el océano" (R. Dubatti, "Entrevista con Javier Daulte"). Dicha fidelidad es capaz de crear una verdad. La verdad, funcionando como un estímulo tanto intelectual como emocional, está vinculada con la vivencia, con el teatro entendido como zona de experiencia, en el sentido que Jorge Dubatti la define en su *Introducción a los estudios teatrales, propedéutica*. El teatro, en tanto acontecimiento conformado por la formulación de poíesis actoral, poíesis expectatorial y convivio, deviene en un espacio de alteridad y subjetividad, en un terreno potencial para la exposición de modos alternativos de habitar y conceptualizar el mundo. Si siguiendo a Beatriz Sarlo, en *Tiempo pasado*, recientemente se ha producido un "giro subjetivo", como observa Dubatti, se "recupera la instancia de la subjetividad como instauradora de mundo y de verdad" (J.

Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales* 158). El teatro actual se ha convertido en un canon de la multiplicidad, un espacio donde conviven diversas voces individuales, subjetivas, tensándose en ocasiones, pero muy rara vez entrando en verdadero conflicto. Cada micropoética, entendida como espacio de heterogeneidad, se convierte en la formulación de un mundo que posee una serie de reglas que le son propias y que exceden la noción de realidad. Es un mundo que instaura su propia construcción lógica por mayor o menor conciencia que esta tenga de sí misma. De este modo, procedimientos que pueden ser perfectamente funcionales para una poética como *Visita* (1977), de Ricardo Monti no son necesariamente funcionales para un texto como *Desde la noche llamo* (1994) del propio Daulte, a pesar de tener elementos en común y de haber Monti supervisado la escritura de la dramaturgia. Así como el juego, cada micropoética solo puede ser verdaderamente apreciada desde la propia lógica que propone, desde el propio verosímil que construye para sí, desde las exigencias particulares que ese mundo poético reclama en el espectador.

Desde esta perspectiva, Daulte afirma que "el teatro es un lugar de incomodidad" ("Juego y compromiso" 122), ya que nos permite salirnos de nuestra subjetividad y contrastarla con otras. El teatro irresponsable posee como rasgo constitutivo la libertad de generar pensamiento/teatro según el concepto tomado de Alain Badiou. No obstante, Daulte señala un rasgo paradójico de esto: el ejercicio de la libertad de crear pensamiento/teatro es una obligación. Se trata de un hacer no espontáneo, forzado, ya que se debe construir desde una carrera completa y no desde el mero capricho. El creador debe ser metódico, debe saber observarse y reconocer los procesos de su propia escritura al tiempo que se lee críticamente. Así, sugiere las nociones de El niño, o el impulso, como orientador de la escritura, y el Matemático, la razón, como orientador de la especulación. El acto creativo se construye desde este vínculo y la inversión de los términos se convierte en un riesgo no menor: el capricho y el antojo. De este modo, la libertad en el acto de creación es el sostenimiento de una/s verdad/es. La creación es un acto sostenido, desarrollado en el tiempo, y siempre construido desde un vínculo dialógico entre la interioridad y la exterioridad de una disciplina. El teatro no debe discutir sobre la responsabilidad en un afuera (como la política o la psicología, terrenos muy propicios en los años noventa, por ejemplo) sino en su propia interioridad, en su especificidad inherente. Esto está muy emparentado con el estallido que se produce particularmente a partir de 1983 y el advenimiento de la democracia, que dió lugar a la multiplicidad y a la recuperación del terreno teatral como campo de auto-reflexión. La responsabilidad hacia adentro, a su vez, incluye un "adentro" de ese adentro y un afuera. Este "adentro" del adentro está vinculado con la tensión entre especulación y juego, con el deseo y las limitaciones, con lo que se quiere y con lo que se puede. La interioridad está emparentada con lo nuevo y lo epocal, es decir, sobre la apuesta sin garantías hacia lo nuevo y, por otra parte, al diálogo no solo con el público, sino que también con otros colegas. A partir de estas afirmaciones, Daulte propone la idea del arte como engaño, diferente de la estafa. El engaño es una mentira que incluye a todos, incluyendo a quien la genera. La estafa, por su parte, constituye aquella mentira de la cual el creador se desentiende especulativamente. El artista debe entender que produce un engaño, lo que hace que la obra se sustraiga de su voluntad, exceda su capacidad de especular y evidencie su autonomía. La obra siempre conserva un elemento de lo órfico, un matiz desconocido para el artista y que depende de los demás, a pesar de que el proceso de creación sea solitario.

Lo nuevo solo puede surgir desde esa irresponsabilidad. Esto significa apelar a la inutilidad del teatro (en el sentido de no ser medio para hablar de cosas "serias") y su riesgo, su no garantía, su carácter no especulativo. Esto solo se logra mediante la fidelidad, el desarrollo sostenido de una carrera que busca la/s verdad/es desde el procedimiento. La libertad creadora, en este sentido, "se jugaría en el punto de máxima tensión entre el juego (la responsable irresponsabilidad del que escribe, el impulso, el niño, el qué quiero); y la especulación (la responsabilidad del que lee, el matemático; el qué debo y el qué puedo)" (Daulte, "Juego y compromiso" 135). En este sentido, el teatro actual posee un rasgo fundamental según Daulte: se trata de un teatro para *cualquiera*. Un teatro verdaderamente democrático, ya que busca evitar voluntarismo del *todos* al mismo tiempo que el carácter eminentemente fascista del *algunos*. Un teatro abierto para quien quiera acercarse y comprometerse con sus reglas de juego.

La felicidad como ficción

La felicidad fue estrenada primero en lengua catalana el 26 de junio del 2006, en el Teatro Romea de Barcelona, en el marco del Festival Grec '06, con un elenco formado por Ana María Barbany, Clara Segura, Francesc Luchetti, Jordi Rico y Joan Negrié, todos ellos catalanes. Su presentación en Buenos Aires se realizó el 22 de agosto de 2007, en el Teatro Regina. El elenco del estreno porteño estaba integrado por Gloria Carrá, Carlos Portaluppi, Marita Ballesteros, Luciano Cáceres y Marcos Montes. En *La felicidad*, Daulte propone el ámbito de una mansión como marco contenedor del mundo. En ese espacio, las relaciones se van reconfigurando según las necesidades de Rosa, hija de Omar y Fina, quien quiere evitar que Sergio, su enamorado, huya al descubrir que quizás no la ama de la misma manera que ella lo ama a él. A partir de esta situación inicial que se produce en el prólogo, se revela que Rosa es una hija caprichosa obsesionada por una idea: la felicidad. Así, despliega un plan para engañar a Sergio y hacerle creer que se encuentran en medio de una guerra entre Los Iluminados, grupo que quiere apoderarse del mundo, y Los Oscuros, rebeldes que quieren apoderarse de una muestra del G10 (una bomba química) para poder detenerlos. En este contexto, Rosa retoma a los personajes de "Días de estío", la telenovela del momento y fuerza a sus padres a actuar, utilizando también la ayuda de Christopher, un androide, y de su tía Mora, que aparece únicamente como una voz. Cabe destacar que Mora, Omar y Fina aparecen como personajes en *Automáticos*, de 2005, como lo evidencia la referencia al suicidio de la madre de ambos.

La felicidad se presenta como constructo, como acto de teatralidad en su sentido antropológico, es decir, como organización de la mirada con el fin de influir en el observador. La felicidad como teatro implica a su vez una idea espacial de la proyección del deseo. Esto repercute en otro tipo de teatralidad construida por la mirada en el espacio, una teatralidad potencial atravesada, en este caso, por el deseo. Así, Rosa construye mundos bajo la necesidad que siente de generar espacios de organización de la mirada, escenarios, situaciones dadas particularmente atractivas para ella debido a la estabilidad que aparentan. Rosa misma dirá "No interesa quien seas, interesa lo que parece que sos" (Daulte, *Teatro tomo 3* 294), dejando en claro esta idea. Roland Barthes señala que "el arte no conoce el ruido" (Barthes 14), es decir, que su configuración permite que ocurra todo lo que tenga que ocurrir por más fortuito que esto pueda parecer en la cotidianeidad. Teniendo en cuenta estas

dos ideas de apariencia y constitución, la ficción/mundo que construye Rosa se manifiesta pleno de su idealidad, sumamente atravesada por el diálogo con lo telenovelesco y sus estrategias argumentales. Esto llega a tal punto que Rosa altera ontológicamente a su familia y sus integrantes y utiliza los nombres de los personajes de “Días de estío”, la telenovela que aparece por la televisión como una pura voz, para que no sea confuso el cambio de identidad de cada uno de sus familiares; de esta manera, Rosa pasa a ser Sarah, Omar pasa a ser Boris, Fina es Verónika y Christopher es Marc. Ella construye el mundo que desea, donde su madre es Mora (devenida en una mártir de guerra), donde puede transformarse a sí misma en una heroína y ser, al mismo tiempo, objeto de deseo para dos hombres, Sergio y el androide Christopher/Marc. Rosa se preocupa por la felicidad como si se tratara de un objeto y la entrelaza con la idea de “relato”. Al referirse a una salida al parque en la que ve a muchas parejas besándose, observa:

[...] me di cuenta: no se están ocupando del asunto. O peor: creen ingenuamente que el asunto no existe. En vez de llenarse de besitos y mirarse como tontos, deberían estar ocupándose de que ESO no falle, que ESO no se termine. [...] Vi lo que NO estaban haciendo. [...] Vi cómo a cada instante dejaban que eso, ESO, se les escurriese de las manos. Y pensé: pobres diablos infelices [...] fueron al lago lleno de peces, se olvidaron de llevar la red. La voy a tener desde el primer momento. (Daulte, *Teatro tomo 3* 288)

El relato deviene en esa red, en la garantía de la felicidad, en aquello que hace la felicidad pueda ser tomada sin que se resbale. La analogía de la red resulta interesante, ya que el relato solo puede funcionar como red contenedora desde su condición de espacio habitable, desde su interioridad agujereada. Theodor Adorno señala que “Con la felicidad acontece igual que la verdad [...] no es más que un estar envuelto, transunto en la seguridad del seno materno. Por eso ningún ser feliz puede saber que lo es. Para ver la felicidad tendría que salir de ella [...] Sólo le es fiel el que dice: yo fui feliz” (Daulte, *Teatro tomo 3* 257). Este epígrafe, incluido únicamente en el texto, ya sugiere el carácter trágico ulterior de la obra.

Esta telenovela que va a construir Rosa va a estar en constante tensión con dos elementos catastróficos: lo excesivo y lo real. En primer lugar, lo excesivo debido a que Rosa propone un mundo cargado de elementos alevosos, de imágenes desbordantes de irrealidad, elementos que fuera de la ficción se presentarían como “ruido” barthesiano. Se trata de un plan cómicamente complicado, ya que las situaciones viran constantemente hacia un terreno que solo el arte podría aceptar como “coherente” en su lógica. Pero lo que ocurre en escena es la vida cotidiana de los personajes, poniendo en tensión el mismo mundo de los personajes. En este sentido, Omar señala la clave de este “ruido”: “El secreto de todo lo que es maravilloso radica en el resumen, en las omisiones. Es como en ‘Días de estío’. ¿Por qué nos gusta tanto? [...] Nos gusta porque nos perdemos casi todos los capítulos. Entonces sí, la novela parece perfecta. Mora la ve siempre y no se siente tan fascinada” (Daulte, *Teatro tomo 3* 260). En *La felicidad*, lo que hace que el arte sea distinto a la vida cotidiana es la omisión, la accesoriedad del detalle. Es esa imposibilidad dialéctica de salirse de la red ficcional lo que condena a Rosa, ya que ella quiere suprimir el detalle como resto de realidad y al hacerlo elimina el adentro/afuera que se entabla, imposibilitándole la salida. En la obra

de arte, la omisión puede devenir en un punto de multiplicación de sentido, de estímulo para el espectador, pero en el ámbito de la vida cotidiana estos resúmenes evidencian la parcialidad del recorte, por lo que generan sospechas y sugieren la construcción de un mundo-otro de sentido. Es en este punto donde aparece también el problema de lo real, ya que construir un relato fuera del ámbito del arte (como parece intentar Rosa) implica un desarrollo de detalles que encuentran resistencia en nociones como “lo real”. Señala el filósofo Eduardo del Estal que “lo real es aquello que opone resistencia al lenguaje” (Cita *Historia de la Mirada?*. página). La obra revela sus aspectos cómicos a través de la tensión constante que se genera entre esa ficción construida por Rosa y su familia, una ficción imposible que busca borrar las resistencias, y lo que se presenta como real/externo, como lo que lo hace peligrar. Lo catastrófico radica en esa tensión que se produce entre ese exceso de lo construido y ese exceso de lo real y que se manifiesta en las pequeñas cosas: la crema de enjuague que resulta poseer la misma fórmula que el G10; el personaje Santi, que lleva a Sergio a sospechar de una mentira y obliga Rosa a cambiar todo el relato una vez más; o el acento extraño de Christopher debido a su imposibilidad de decir la letra “pe”. La catástrofe no está en los grandes conflictos que pueda traer la ficción construida por Rosa y su familia, sino en los pequeños detalles, en los elementos que “lo real” no permite rehacer o, mejor aún, que oponen resistencia a su borramiento.

Frente a esta incapacidad de Rosa de realizar ese movimiento de distancia con la red, es necesario tener en cuenta un elemento más. Sergio es presentado como un personaje ambiguo que en ningún momento determina con certeza si es conciente de lo que está ocurriendo y sigue el juego, o si de verdad está absorbido por esa realidad que construyen a su alrededor. A esto se suma la observación que aporta Rosa: “Si llegase [Sergio] a averiguar que nada es cierto [...] podría pensar muchas cosas pero no diría nada [...] Porque se sentiría feliz. Y ni él ni nadie cambiaría eso por ninguna estúpida realidad. ¿O acaso dije algo yo cuando me enteré que Christopher era una máquina y no mi hermano?” (Daulte, *Teatro tomo 3* 302) El vínculo entre Rosa y Sergio, siendo una la productora de esa construcción y el otro aquél hacia quien apunta, se encuentra marcado entre las nociones de engaño y estafa, tal como las distingue el propio Daulte al hablar de la responsabilidad de la irresponsabilidad: “El creador pretende que su obra engañe al mundo. Pero el *engaño* se produce solo en la medida en que el mismo creador (*yo*) esté incluido en ese mundo. Si no estoy incluido [...] no es ya *mi obra* la que engaña al mundo, sino que *soy yo* quien lo está engañando. [...] El engaño está del lado de lo mágico. La estafa está del lado del desastre.” (Daulte, “Juego y compromiso” 134-135) Esa ambigüedad resultante debido a la imposibilidad final de poder definir los niveles ontológicos de los relatos y hasta qué medida cada uno de los personajes cree que funcionan, va a repercutir en el final, donde Sergio terminará volatizando las reglas del juego (que nosotros no sabemos si sabe que está jugando) al atacar a los “actores” de la ficción. Finalmente las llevará hacia el máximo con su decisión de buscar a ese verdadero amor al cuál apenas recuerda (que no es otra más que Rosa misma en una de sus encarnaciones anteriores). La obra podría sugerir que Sergio enloquece y toma como reales las reglas del juego, pero a su vez el final juega con esa ambigüedad. Cabe preguntarse: ¿Sergio confunde niveles ontológicos o está comprometiéndose al máximo con las reglas? El final que se genera desde su eventual acción, según el narrador, es a su vez un final completamente coherente con el carácter romántico de la ficción que produjeron para él. Los niveles ontológicos se tornan irrecuperables entonces para el espectador a lo que luego se

sumará el problema que plantea el narrador mismo.

El final “trágico” de la historia se presentará en ese desencuentro producido por el mismo esfuerzo desmedido (en su imposibilidad de medir) de ambos, es decir, por la necesidad de construir esa red sin exterior que piensa Rosa, pero al mismo tiempo por esta ambigüedad de niveles que se corporaliza en Sergio. Mientras Rosa busca eliminar el exterior de su ficción y vivir en su pura felicidad, que condena su deseo, Sergio genera una ambigüedad insalvable que no permite ubicarlo en el espacio y por lo tanto no permite determinar cómo entiende ese vínculo de interioridad-exterioridad del mundo que construyen. Daulte observa que “solo en el marco de la ficción el sufrimiento tiene nobleza” (*Teatro tomo 3* 435), y es el final de la obra lo que redondea esa desmesura, ya que propone un efecto emotivo, agrídulce, que aproxima al funcionamiento de las telenovelas o de algunos films románticos.

La felicidad: una poética en diálogo

Como señalamos al comienzo de este artículo, *La felicidad* genera una serie de diálogos con elementos del cine y la televisión, siempre considerados desde un punto de vista procedimental. En cuanto al cine, esta obra se trata, dentro de la producción de Daulte, probablemente de la que más elementos incorpore de su lenguaje y en un mayor grado. Tomaremos en consideración para este trabajo dos: Los créditos y el narrador. *La felicidad* comienza con una estructura que recuerda remite inevitablemente al cine. Especialmente en el prólogo y el primer acto, donde se presenta una pequeña situación inicial que se interrumpe para proceder a la mostración de los títulos de la obra, enumerando actores, técnicos, etc. Este rasgo se refuerza con la presencia de un narrador, de una voz en off que remarca una distancia con la escena, pero que no se agota allí. Daulte observa: “[La voz en off] Tiene un efecto distanciador de la acción, sin duda, y eso es igual en el cine. Pero también tiene un efecto irónico. Hay algo inevitablemente artificial en el uso de la voz en off en teatro. La voz en off se toma en serio aquello que narra, por más disparatado que sea, y el efecto es bastante cómico. [...] Tal vez la tensión que se produce entre el absurdo sustancial del hecho escénico y el afán de trascendencia, es en definitiva el rasgo más universal del arte del teatro” (*Teatro tomo 3* 436). Estos recursos cinematográficos tienen como objetivo enfatizar la escena, ser pensados desde y para lo escénico al tiempo que acentúan lo ficcional, la construcción de relato. Ambos acentúan lo artificial de la escena, proponiendo un nuevo estrato adicional de ficción. A la “obra” representada dentro de la obra se superponen elementos que, como vimos antes, dificultan delimitar dónde comienza y dónde terminan las acciones, los personajes, la actuación, la narración, etc. Podemos dudar de Rosa, Omar, Fina, Mora y Christopher, ya que sabemos que ellos están construyendo una ficción; podemos desconfiar de Sergio que nunca deja en claro qué postura toma; pero en este sentido, ¿quién es ese narrador? ¿A quién le habla? La presencia de un narrador evidencia uno de los procedimientos fundamentales de la obra: el descentramiento de la ficción. Daulte observa que “en *La felicidad*, lo extraordinario está en el centro de la cuestión y toda normalidad, todo referente del mundo concreto y real en el que vivimos está fuera del contorno de la obra” (*Teatro tomo 3* 435). La superposición de capas hace que sea imposible comprender hasta qué punto llega cada una de las líneas de conflicto, debido a que estas están constantemente enquistándose, perneando y superponiéndose. La presencia del narrador es también

importante escénicamente, ya permite resolver transiciones escénicas, presenta a los personajes ficticiales originales e incluso propone un final que se encuentra por fuera del espacio y tiempo de la casa. Todo sugiere que es una voz interna a la acción, pero es también ambigua, debido a que es funcional a las apariencias que se colocan en escena internamente a la obra. Es un narrador presuntamente “objetivo” que se desvía de su función y produce “ruido”, confunde niveles ontológicos, y por lo tanto no es tal. Allí radica su sentido lúdico. Es un “ruido” contenido, posibilitado por la misma contención que propone la obra. En este sentido, es interesante preguntarse en qué medida el final de la obra no es también una invención del narrador. Se trata de un narrador que, como hipotéticamente objetivo, presenta una historia homogénea pero que no se corresponde del todo con lo que ocurre en escena, por lo que no es posible determinar qué vínculo preciso entabla con el final y si en verdad ocurre lo que el narrador afirma. Esto también se encuentra muy emparentado con lo telenovelesco, ya que Rosa construye su idea en base a la telenovela que ella y su familia miran y que parece ser el único vínculo con lo exterior de la casa. La idea de una felicidad constante como objetivo es sumamente habitual en el cine y las telenovelas, funcionando como gran objetivo que justifica todo el accionar extendido a lo largo de los episodios o films. De este modo, recursos como la amnesia, la revelación de secretos o los giros de corte melodramático se suceden en la obra, insuflando a la escena de ese carácter irreal sobre el que se monta la mentira que proponen Rosa y su familia. Las telenovelas, en este sentido, construyen una trama que debe extenderse indefinidamente según el rating que poseen, por lo que terminan produciendo un efecto de irrealidad y de fragmentación al generar un borramiento excesivo de los detalles que entra en tensión con su carácter habitualmente realista (entendido como la ilusión de continuidad con la vida cotidiana). Es su carácter incompleto lo que les otorga un sentido mayor, como menciona Daulte en una cita anterior.

Conclusión

De esta manera, la ficción funciona como garantía, como resguardo del ruido, como su contención. Así, *La felicidad* se construye, a través de una serie de procedimientos que lo emparentan con el cine y la telenovela, como una pura ficción, un puro ruido que solo puede remitirse a sí mismo y que, mediante la acumulación de capas que se enquistan sobre sí mismas, expulsa de la escena a lo cotidiano y focaliza en lo extraordinario. Aquí deberemos hacer la observación de que lo extraordinario debe ser entendido como aquello que puede ser visto como funcional únicamente dentro de la ficción, es decir, aquello que la ficción puede convertir de caótico, de posible, en un hecho coherente y necesario. En este sentido, con *La felicidad*, Daulte nos ofrece una de sus obras más atípicas, uno de los espectáculos más irreales dentro de su producción.

Bibliografía:

Barthes, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos”. *El análisis estructural*. Silvia Niccolini, comp. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977. Print.

Daulte, Javier. *Teatro tomo 3*. Buenos Aires: Corregidor, 2010. Print.

-----. "Juego y compromiso". *La Puesta en Escena en el teatro argentino del Bicentenario*. Olga Consentino (comp.). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2010. 120-39. Print.

Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales, propedéutica*. Buenos Aires: Atuel, 2012. Print.

Dubatti, Ricardo. "Entrevista con Javier Daulte: "Si construís el Titanic, no podés cruzar el Riachuelo. Tenés que proponerte cruzar el océano.""". *La revista del CCC* [Buenos Aires]. Septiembre/Diciembre 16 (2012): n. pag. <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/361> 2013-10-10. Print.

Del Estal, Eduardo. *Historia de la Mirada*. Buenos Aires: Atuel, 2009. Print.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005. Print.