

Disonancias musicales: violencia y performance en *Cuarteto* de Eduardo Rovner

Priscilla Meléndez

[A]l morir mi padre, consagré el escaso dinero de su magra herencia, el fruto de una subasta de sonatas y partitas, al empeño de conocer mis raíces [europeas]. Atravesé el Océano, un buen día, con el convencimiento de no regresar. Pero al cabo de un aprendizaje del asombro..., fue el encuentro con realidades que contrariaban singularmente las enseñanzas de mi padre. Lejos de mirar hacia la *Novena Sinfonía*, las inteligencias estaban ávidas de marcar el paso en desfiles que pasaban bajo arcos de triunfo de carpintería y mástiles totémicos ornados de viejos símbolos solares.

Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos* (154)

El protagonista de *Los pasos perdidos* (1959) del cubano Alejo Carpentier contrapone las idealizadas visiones transmitidas por su padre sobre el pasado europeo (y específicamente alemán), con la terrible realidad de la Europa de la Segunda Guerra Mundial que vive bajo las atrocidades del nazismo (154). Ante tal choque de visiones, el protagonista destaca con horror dicho contrapunteo: “Yo me asombraba... de la diferencia que existía entre el mundo añorado por mi padre y el que me había tocado conocer. Donde buscaba la sonrisa de Erasmo, el Discurso del Método, el espíritu humanístico, el fáustico anhelo y el alma apolínea, me topaba con el auto de fe, el tribunal de algún Santo Oficio, el proceso político que no era sino ordalía de nuevo género” (Carpentier 156). El protagonista carpenteriano alerta al lector del impacto que recibe al enfrentarse a un mundo de opuestos en donde la violencia y la muerte en la Europa de la década de los cuarentas sustituyen

la vitalidad del pensamiento filosófico y artístico, el anhelo de inmortalidad y la búsqueda del conocimiento.

De forma paralela, al acercarnos a la pieza en un acto del dramaturgo argentino Eduardo Rovner titulada *Cuarteto* de 1991, reconocemos no solamente el leitmotiv de la música tanto en Carpentier como en Rovner, sino que ambas obras marcan el contraste entre una visión absurdamente idealizada del pasado frente a un presente grotesco y violento.¹ Por un lado, el choque entre pasado y presente se da muy explícitamente en la pieza de Rovner en el plano musical, en donde los miembros de un cuarteto de cuerdas — todos músicos de pacotilla quienes admiran hasta el cansancio al excelso Ludwig van Beethoven — intentan celebrar el aniversario del compositor alemán ofreciendo en su honor un concierto televisivo. Según veremos, el susodicho concierto y los ensayos que supuestamente preparan a los intérpretes para la apoteosis musical son realmente una farsa que desenmascara la violenta realidad en que viven los integrantes del cuarteto, en claro contraste con la excelsa música de Beethoven que pretenden (pero no pueden) tocar.²

Por otro lado, este contraste entre visión mitificada (música de Beethoven) y realidad grotesca (músicos ineptos) se manifiesta de forma más sutil en el plano históricopolítico de la obra al conectar de forma indirecta distintos espacios y momentos históricos. Intentaremos demostrar entonces que en su *Cuarteto*, Rovner construye de manera implícita un metafórico puente entre la Alemania y la Austria de Beethoven de fines del siglo XVIII y principios del XIX, pasando simbólicamente, Según destaca Rizk en *Imaginando un continente*, por la Alemania decimonónica de Richard Wagner como gran admirador de Beethoven (296), llegando a la violenta Alemania de Hitler — a su vez, admirador de Beethoven y de Wagner — hasta arribar a la también violenta Argentina que habitan los músicos del cuarteto y que asociamos con el militarismo y la violencia de la Guerra Sucia de los setentas y principios de los ochentas. Cabe señalar que aun cuando la pieza de Rovner no parece centrarse en un reconocible presente histórico ni en un determinado contexto político, las acciones violentas y viciosas de los miembros del cuarteto nos remiten a un pasado y a un presente en donde la violencia social y política se conjuga con la creación estética, enlazándose de forma irónica la admirada música de Beethoven con la bajeza moral de los miembros del cuarteto. Sugerimos entonces que este metafórico puente musical e histórico político que construye *Cuarteto* está emblemático en la pieza de Rovner por el cuarto y último movimiento de la *Novena Sinfonía* (1824) de Beethoven, es decir, por la *Oda a la alegría*. A través de la compleja historia de este him-

no — de ser un poema del alemán Friedrich Schiller (1759-1805) escrito en 1785 se convierte en el segmento más conocido de la *Novena* (1824) — se destaca la relación que emerge en *Cuarteto* entre el mundo vacuo y cruel de los personajes y los vínculos de este mundo con momentos atroces de la historia. Por un lado, veremos que la incongruencia que prevalece a lo largo de la pieza de Rovner entre la consagrada pieza musical de Beethoven con sus emblemáticos temas de paz, libertad y alegría, y el mediocre grupo que pretende ejecutarla ya tiene sus raíces en el hecho de que el propio Beethoven omitió dos de los temas fundamentales del poema de Schiller — la bebida y el sufrimiento — teniendo como meta, “to hymn the Utopia of Joy where Sorrow had left no trace” (Buch 99). Según veremos, estas incongruencias se extienden al hecho de que la *Oda a la alegría* ha sido apropiada por grupos políticos y tendencias artísticas que poseen ideologías radicalmente opuestas: desde los románticos, pasando por los antiburgueses, los nacionalistas, los comunistas, los católicos y los nazis, para mencionar algunos (Buch 4). Por otro lado, nos referiremos al vínculo ya estudiado entre el nazismo (1933-45) y la historia argentina durante la Guerra Sucia (1974-83) descrito por Daniel Feierstein en su libro *El genocidio como práctica social: Entre el nazismo y la experiencia argentina* (2007), texto que “busca comprender al aniquilamiento de colectivos humanos como un modo específico de destrucción y reorganización de relaciones sociales” (13). Según intentaremos demostrar, es precisamente esta complicada e irónica relación entre música, política e historia lo que resalta Rovner en *Cuarteto* al enmarcar cada uno de estos discursos dentro del ámbito de la violencia, el sufrimiento y el abuso de poder.

La fascinación que manifiesta el teatro del argentino Eduardo Rovner por las relaciones familiares, su ingenioso uso del humor y la ironía, la re-presentación de realidades rutinarias que se resisten al cambio, y el uso de la metáfora como mecanismo para expresar otras realidades, representan, según indica Jacqueline Bixler, los rasgos que caracterizan la dramaturgia de Rovner (7). En el marco de las relaciones familiares, vemos por ejemplo, que piezas como *Una pareja* y *¿Una foto...?*, ambas de 1977, *Y el mundo vendrá* (1989), *Compañía* (1990), *Lejana tierra mía* (1992), *Volvió una noche* (1993) y *Carne* (1993), al igual que *Cuarteto*, colocan su atención en el diálogo con el otro — con el esposo, con el hijo, con la madre —, destacando así el tira y afloja de ideas, valores, y conflictos entre miembros de una misma comunidad, de una misma familia. Incluso en obras más recientes como *Te voy a matar, mamá* (2007) y *El padre, el hijo y el espíritu volátil* (2007), Rovner

sigue dentro de la veta del cuestionamiento de la estructura familiar — de la concebida “sagrada familia” — como mecanismo desfamiliarizador.

Al enfrentarnos, por ejemplo, en la pieza *¿Una foto...?* con unos padres que llegan al extremo de torturar a su bebé con tal de que éste se ría para una foto, resulta evidente que la visión de la familia se presenta como una de carácter distorsionado, grotesco, poco familiar, pues se vincula con lo destructivo y violento.³ De forma paralela, en la pieza *Carne* (1993) vemos que el marido procede a comerse uno de los senos de la esposa, no como emblema de apetencia sexual sino de su burda hambre. Por su parte, en *El padre, el hijo y el espíritu volátil* escuchamos las discrepancias entre un padre y un hijo que discuten sobre la naturaleza del espíritu. Cuando el padre cuestiona la creencia del hijo de que el espíritu es un gas, éste mata al padre subrayando así que ahora el espíritu del padre saldrá del cuerpo: “gracias a ese (*lo señala*) pequeño hueco que te hice, puede salir, y al ser un gas, esparcirse por el universo y transformarse en un gas estelar que creará otros mundos” (218). Como parte de este énfasis en el sórdido ámbito de lo familiar no nos sorprende entonces que las primeras palabras de *Cuarteto* sean “Papá” y luego “Mamá”, articuladas por un desesperado hijo que ve la indiferencia y crueldad del padre ante la enfermedad de la madre (107).

Desde otra perspectiva, vemos que esta dimensión de lo familiar en el teatro de Rovner, y específicamente en *Cuarteto* — donde está en juego la vida y la muerte de los miembros de una familia — adquiere un sesgo metafórico al vincularse la idea de la familia con el concepto de nación. En términos de sus implicaciones históricopolíticas, Bixler ya ha señalado sobre el teatro de Rovner: “[H]is plays do capture in a way that is at once personal and metaphorical the broader, national drama that has played out in Argentina since the 1970’s” (7). Y más adelante comenta en torno a la interpretación política de *Concierto de aniversario* — señalamiento que bien puede ser aplicado a *Cuarteto* como versión más extensa y posterior: “[T]he work... provides a metaphorical façade to the environment of repression, unreality, and censorship that Argentina was experiencing during the early eighties” (9). Vemos entonces que *Cuarteto* nos conduce a indagar en la temática nacional al examinar el papel que desempeña la conocida y familiar música de Beethoven en la vida de unos monstruosos personajes, e implícitamente en la vida de una nación en crisis, como es el caso de la Argentina a partir de los setentas.

Nos preguntamos entonces, ¿qué nos está “forzando” a escuchar Rovner a través de las grotescas representaciones musicales del cuarteto y de

la conducta errática de sus miembros: dos violinistas, un viola y un celista? ¿Qué provoca que los “músicos” de Rovner intenten tocar instrumentos que no conocen, tocar piezas de Beethoven sin ser capaces de leer partituras, y matar con los instrumentos musicales a los propios miembros de la familia de uno de ellos? ¿Qué circunstancias pasadas y presentes generan este desfase de mundos y de conductas en donde un esposo es indiferente ante la enfermedad de la esposa, a la vez que promueve la música de Beethoven como vehículo de libertad, paz y alegría? ¿Cómo desciframos ese lenguaje auditivo que nos remonta a la música del siglo XVIII, pero que a la vez la distorsiona? Por ello, más allá de categorizar el teatro de Rovner dentro de la veta realista, como lo ha hecho cierto sector de la crítica, nos enfrentamos aquí con un teatro que cuestiona y manipula constantemente la realidad hasta llevarla al plano del absurdo.⁴ Se trata de un teatro que, según veremos en *Cuarteto*, quiebra sus propios límites genéricos, geográficos e históricos al borrar fronteras y amalgamar lenguajes (lo musical, lo teatral, lo familiar, lo político, lo histórico), y que caracteriza de manera iconoclasta los mundos pretéritos y presentes que rodean a los personajes e incluso al propio artista.

Reconocemos entonces que *Cuarteto* nos invita a centrarnos en el examen del elemento musical en sintonía con las manifestaciones de violencia física y psicológica que presenta la obra. Es decir, vemos que el andamiaje musical que construye la pieza de Rovner es lo que nos permite ver en escena el vínculo estrecho entre el arte y la violencia destacando sus respectivas inconsistencias, sus momentos excelsos (la música de Beethoven) y sus instancias devastadoras (la brutalidad de los músicos), sus representantes bonafide y los caricaturescos, sus ejecutantes y sus ejecutores. Vemos así que la explícita violencia que permea *Cuarteto* se entremezcla de forma grotesca e irónica con las composiciones de Beethoven, las cuales son caracterizadas como emblemas de la pasión por la vida y la libertad. Es este choque entre lo sórdido y lo sublime lo que destaca el carácter perturbador de la obra y lo que subraya la compleja trayectoria entre crear y destruir, es decir, entre arte y violencia.

Hemos señalado que *Cuarteto* se centra en el ensayo de cuatro individuos obsesionados con la música de Beethoven, quienes aspiran a tocar en un concierto televisivo la próxima noche en conmemoración del aniversario de la muerte del compositor alemán. La meta de estos cuatro simuladores, como los llama el hijo de Johann, es “transmitirle a la humanidad el mensaje de paz, amor y alegría que nos legó Beethoven...” (109). Como medio de llegar a este “excelso” fin, Johann (celista), Friedrich y Wilhelm (violinistas) y

Kurt (viola) se deshacen de todos los obstáculos que puedan impedir el éxito de su empresa hasta el punto de metamorfosear sus respectivas identidades: se cambian los nombres para evocar el mundo musical germano, se ponen pelucas que los hagan parecer auténticos músicos de la época de Beethoven, y se colocan tapones para imitar su sordera (127).⁵ Resuelven su ignorancia musical poniendo un disco que reproduzca lo que intentan y son incapaces de tocar, pero sobre todo, matan al hijo y a la esposa de Johann por interrumpir constantemente el importante ensayo. Estas “interrupciones” se deben, nada menos, que a la enfermedad de Zulema, esposa de Johann, y a la urgencia de que reciba la atención médica necesaria. Incluso cuando el médico llama a la casa para saber de la condición de Zulema, Johann le contesta: “¿Hola?... Ah, sí. Doctor... Y, muy mal... Sí, hace un ratito parece que tuvo un ataque muy fuerte... No, digo parece porque... Discúlpeme, Doctor, pero justo en este momento estoy muy ocupado... en una reunión...” (113).⁶ Por su parte, el hijo se enfrenta a la insensibilidad del padre y de sus compañeros ante el dolor de la madre y paga con su vida esta osadía, al igual que Zulema quien es atacada por Kurt.

La pieza de Rovner nos enfrenta entonces con cuatro individuos irónicamente compenetrados con un mundo histórica y artísticamente distante — el de Beethoven —, pero quienes se encuentran alienados del mundo que los rodea, de su realidad inmediata y familiar. Por ello, cuando el hijo acusa a Johann de ser egoísta por abandonar a la esposa enferma, éste le responde con indignación:

JOHANN. ¿Yo egoísta? ¡Te atreves a llamarme egoísta! Deberías estar orgulloso de mí y agradecerme los sacrificios que hago para transmitirle a la humanidad el mensaje de paz, amor y alegría que nos legó Beethoven!...

HIJO. ¿Y ella?... ¿No es parte de la humanidad?

JOHANN. ¡Infima! Es parte... ¡pero infima!... ¿Querés que sacrifique a todo el resto de la humanidad por ella?... ¡De ninguna manera! ¡No! ¡Un árbol no debe tapar el bosque! (109-10)

Es justamente este tipo de postura grotesca la que emblemiza la alienación de los cuatro músicos y destaca el descarrilamiento macabro entre el llamado sacrificio de lo individual frente al bien colectivo. Recordemos que es justamente este tipo de argumento en “bienestar del grupo” el que ha sido utilizado con frecuencia por las fuerzas en el poder como mecanismo de manipulación y control de los derechos individuales, justificando así el aniquilamiento de la disidencia como forma de “salvar” a la colectividad.⁷ No

resulta casual entonces que cuando el hijo de Johann cuestiona el desinterés de su padre por su propia familia, éste le responde: “Es verdad, la familia es importante... ¡Pero ‘la’ familia, en general! ¡No la de uno!... Yo me estoy preparando para salvar millones de familias” (110).

Al recibir la gran noticia — sea ésta cierta o falsa — de que se les ha concedido el espacio televisivo para ofrecer el concierto en honor a Beethoven, los miembros del seudocuarteto se sumergen aun más en un mundo de falsedad y simulación moral y artística. Concluyen la pieza no sólo con el asesinato del hijo, sino con otro nivel más de simulación: el ensayo del parlamento inicial del concierto, el cual se centra en la falsedad de la palabra y no en la realidad de la música, pues ésta no es producida por los miembros del cuarteto sino por un disco:

Señoras y señores, muy buenas noches. Para celebrar un nuevo aniversario de la muerte de Ludwig van Beethoven, hemos preparado para esta noche un programa especial, en el que ustedes ‘deberán’ extasiarse ante la sublime armonía de nuestros instrumentos... Este programa lleva el título: ‘Beethoven, su lucha por la libertad, la paz y la alegría’. (139)

No cabe duda que el título del concierto que el cuarteto va a ofrecer alude irónicamente a la musicalización que hace Beethoven del poema de Schiller de 1785 “Oda a la alegría.” Por un lado, dicha ironía se resalta a través de la violencia que practican los miembros del cuarteto a lo largo de la obra, la cual contrasta con el espíritu jubiloso de la oda. Escuchamos, por ejemplo, los horribles pizzicatos de Johann que generan tortura auditiva; nos enfrentamos a la costumbre de Kurt de sacarle punta con un cuchillo al arco de su viola, que luego utiliza para matar al hijo de Johann; y vemos a los cuatro músicos buscando inspiración para ejecutar el segundo movimiento del Tercer Cuarteto de Beethoven — “que es tan triste y melancólico” (237) — no en la pena que debía producirle la enfermedad de Zulema, sino en la muerte de Martita, perra embarazada a quien el impaciente Wilhelm le abre la panza por haber llorado todo el día (136). Por otro lado, la ironía del título *Oda a la alegría* surge no solo dentro del contexto de la pieza, sino que se remonta al propio mundo artístico de Schiller y Beethoven a finales del XVIII y principios del siglo XIX, el cual estaba severamente reglamentado por la censura, en oposición al concepto de libertad (ver Wyn Jones 87) que evoca la oda.

Es precisamente en la única instancia en que se alude concretamente a la *Oda a la alegría* en la pieza de Rovner, en donde se establece un contraste

entre palabra y significado, entre el goce y la tortura, entre arte y violencia. Irónicamente el jubiloso título de Beethoven queda contrapuesto de inmediato con el menos jubiloso título del vals del compositor austriaco Johann Strauss, hijo, “Sangre vienesa.”⁸ Al recibir la noticia de que darán el concierto la próxima noche, los músicos sacan una botella para brindar por la ocasión y “Wilhelm se pone a cantar, seguido por los demás, en alemán, la oda a la libertad de la *Novena Sinfonía de Beethoven*” (118). Sin embargo, después de varias frases, todos proceden a cantar y a bailar el vals *Sangre vienesa*, lo que provoca que Kurt saque a Johann de su silla de ruedas para que éste se una al baile (118). De un ambiente de festejo se pasa de inmediato a un acto de crueldad — de la libertad y la alegría a una visión de lo sangriento y cruel — en donde el supuestamente inválido Johann es arrancado de su silla y forzado a participar del baile celebratorio.

Estas persistentes incongruencias que contraponen lo celebratorio con lo tortuoso tienen sus raíces en la propia historia de la *Oda a la alegría* la cual, según se ha sugerido, se ha destacado por sus abundantes y a veces contradictorias interpretaciones políticas (Buch 48), marcando así una trayectoria particularmente compleja. En la introducción a su libro *Beethoven's Ninth: A Political History* (2003), Buch señala:

Consider this: The romantic composers made it a symbol of their art. Bakunin dreamed of destroying the bourgeois world, of wiping out everything but the *Ode of Joy*. German nationalists admired the music's heroic power, and nineteenth-century French republicans found in it an expression of 1789's three-word motto, *Liberté, Égalité, Fraternité*. The communists hear in it the gospel of a classless world, Catholics hear the Gospel itself, democrats hear it as the voice of democracy. Hitler celebrated his birthdays with the *Ode to Joy*, and yet the same music was used to oppose him, even in his concentration camps. The *Ode to Joy* resounds periodically at the Olympic Games, and it was also heard not long ago in Sarajevo. It was the anthem of the racist Republic of Rhodesia, and it is today the anthem of the European Union. (4-5)

Justo al examinar ciertas circunstancias históricopolíticas del mundo de Beethoven y del mundo argentino contemporáneo reconocemos puntos de contacto que entrelazan estas dos realidades tan distantes. Por ejemplo, al explorar el mundo del compositor alemán vemos que se trata de un periodo en transición entre el clasicismo y el romanticismo repleto de conflictos políticos y sociales causados por la Revolución Francesa y luego por la in-

vasión napoleónica, además de ser un mundo reglamentado por la censura: “Religious and political themes were not allowed; the military were to be treated sympathetically..., certain emotive words such as ‘freedom’, ‘equality’ and ‘enlightenment’ were rarely permitted” (Wyn Jones 87). Igualmente, la Argentina de los ochentas también vive una época de transición política de un gobierno militar y represivo en donde el concepto de libertad estaba siendo constantemente mancillado. Se trataba de dejar atrás el periodo de los setentas y principios de los ochentas, durante el cual el gobierno había establecido el llamado Proceso de Reorganización Nacional como estructura eufemística de homogenización social y política que intentaba descartar a todos aquellos que no se conformaran a las normas prescritas lográndolo a través de la censura y de la supresión de la libertad.⁹ Durante la etapa de transición a principios de los ochentas se pasa, a su vez, de un teatro censurado por el gobierno argentino al importante proyecto de apertura que inicia Teatro Abierto en 1981.¹⁰ Es precisamente este mundo en transición el que marca el fin de uno de los más terribles momentos de la historia argentina, es decir, el periodo de la Guerra Sucia entre 1976 y 1982, el cual destruyó temporariamente los derechos de los ciudadanos que abierta o soslayadamente se opusieron al régimen militar establecido en 1976.¹¹

Sin embargo, la fluctuación de *Cuarteto* entre el mundo de Beethoven, el de los monstruosos músicos de pacotilla, y el de la Argentina del Proceso de Reorganización Nacional parece interceptado por la también monstruosa y violenta Alemania de la primera mitad del siglo XX, la cual representa la absoluta crueldad a través del exterminio de seis millones de judíos. Aun cuando no es posible argüir que *Cuarteto* conecte de forma directa el genocidio nazi con la ridícula conducta de los músicos quienes le dan muerte a unos cuantos seres humanos — al hijo y a la esposa de Johann y a otros tantos músicos, según describe Kurt —, sí es factible ver a través de la *Oda a la alegría* de Beethoven el deseo de la obra de Rovner de establecer una irónica conexión entre estos dos momentos históricos del siglo XX: la Alemania nazi y la Argentina durante el represivo periodo de la Guerra Sucia en la década de los setentas y principios de los ochentas. En su libro *El genocidio como práctica social: Entre el nazismo y la experiencia argentina*, Feierstein establece precisamente una explícita conexión entre la Alemania de los treintas y cuarentas y la Argentina de los setentas y principios de los ochentas, demostrando que la conducta de estos dos países no representa ni “un arrebato ni una reaparición del salvajismo y la irracionalidad” (389), ni crean procesos de aniquilamiento excepcionales en la historia contemporánea,

sino que pueden ser examinados “como una tecnología de poder... , con causas, efectos y consecuencias específicos, que pueden intentar ser rastreados y analizados” (13). Según Feierstein, a pesar de las diferencias de escala, magnitud, impacto e incluso objetivos entre el genocidio nazi y el Proceso de Reorganización Nacional en la Argentina, ambos procesos están agrupados bajo el término genocidio, y en ambos puede observarse la capacidad de utilizar el aniquilamiento como modo de destruir y reorganizar relaciones sociales (13, 28). Como parte de su estudio, Feierstein se enfrenta a distintas definiciones del término genocidio, y entre ellas ofrece la siguiente: “Para Chalk y Jonassohn existe genocidio cuando el Estado — u otra autoridad — implementa una acción masiva de exterminio unilateral dirigido contra un grupo como tal, y que es definido por el perpetrador” (64). Por su parte, el Estado argentino dirigió el exterminio contra un grupo que identificó como “la subversión”, el cual fue definido como uno que desafiaba la occidentalidad cristiana (Feierstein 64).

Recordemos, además, que este grotesco vínculo entre el mundo nazi y el argentino ha sido previamente explorado no solo a través de la vía históricopolítica — es decir, a través de la figura del Juan Domingo Perón y su gobierno de la década de los cuarentas, conectado frecuentemente con la llegada tanto de fugitivos como del dinero nazi a la Argentina—sino también con la expresión teatral en obras como *El campo* (1967) de Griselda Gambaro.¹² Según Beatriz Rizk, esta conexión también la reconocemos de forma explícita en *Información para extranjeros* (1973), específicamente en el segmento dedicado al experimento de “determinar el efecto pedagógico del castigo” (Gambaro iv: 74) y de medir la obediencia de los individuos a la autoridad (*Imaginando* 282). Rizk nos recuerda que la contestación del alumno ante la asociación de los términos “País: cárcel, reja, Alemania, tortura” (Gambaro iv: 82) y ante la descarga eléctrica que recibe del maestro, es responder: “Argentina” (*Imaginando* 294).¹³

Sin embargo, lo que produce el mayor impacto al aludir al concepto de genocidio en el caso de *Cuarteto* es el enfrentamiento del público, no con un exterminio masivo, sino con lo que podría concebirse como la *parodia de un genocidio*, convirtiendo la muerte del hijo y de Zulema y la escena sobre la tortura ejercida hacia unos cuantos músicos de otras orquestas, en actos aun más sórdidos. En una conversación entre los miembros del cuarteto nos enteramos que ellos son los representantes de una fábrica de instrumentos y que su meta es hacer que los músicos de esas otras orquestas cambien sus instrumentos por los de marca Divarious (nombre de por sí paródico). La

compañía acaba de renovarles el contrato de representación pero a cambio de este privilegio tienen que pagar, lo que hace inminente “persuadir” a un gran número de músicos de otras orquestas a que canjeen sus instrumentos. Sin ofrecer claros detalles, lo que se insinúa es que para devengar los beneficios económicos deseados, los miembros del cuarteto, y Kurt como su representante, tienen que intimidar y forzar a aquellos que se resistan al cambio:

KURT (*con temor*). ...Hace poco el primer violín de la Orquesta de San José de Flores, no lo quiso cambiar.

WILHELM. ¿Por qué?

KURT. Era un viejito que decía que era un recuerdo que venía de su abuelo... y se negó, se negó y se negó.

WILHELM. ¿Y?

KURT. Y... lo hice remover.

(*Pausa*)

FRIEDRICH. ¿Mucho?

KURT (*asiente*). Bastante.

FRIEDRICH. ¿Y?

KURT (*enérgico*). ¡Y se murió! ¿Qué querés? ¡Era muy viejo!... (*Vuelve al tono anterior*) El que me dio pena fue otro que lo removimos, lo removimos, lo removimos y justo cuando aceptó y lo iba a cambiar... se murió.... (123-24)

En un sentido paródico, el “genocidio” ocurre a manos de los miembros del cuarteto cuando ellos, como “autoridad”, implementan “una acción masiva de exterminio unilateral dirigido contra un grupo como tal” (Feierstein 64) — por un lado los miembros de una familia, y por otro los que se niegan a cambiar sus instrumentos — los cuales van a ser identificados como “subversivos.” La aniquilación de un grupo disidente tiene en *Cuarteto* un sesgo ridículo si se compara con el genocidio nazi, pero a pesar de ser asesinatos “a menor escala” revelan la monstruosa capacidad de un grupo de torturar a otro, en un intento por imponer su voluntad y su poder.

Según hemos visto, esta complicada trayectoria histórica, política y musical procura vincular la violencia de periodos anteriores, sobre todo el nazi, con la violencia que se genera en la Argentina durante la Guerra Sucia, y que en la obra de Rovner se manifiesta a través de la esterilidad musical y la violencia familiar generada por los miembros del cuarteto. La crueldad de estos músicos y sus persistentes contradicciones — “¿Querés que sacrifique a todo el resto de la humanidad por ella [Zulema]?... ¡De ninguna manera! ¡No! ¡Un árbol no debe tapar el bosque! (109-10)” — se entrelazan con ac-

ciones tan absurdas como el hecho de que los nazis se apropiaran de la *Oda a la alegría* de Beethoven y que incluso Hitler la hiciera tocar siempre el día de su cumpleaños (Buch 4). De forma paralela e irónica los “músicos” de *Cuarteto* también celebran sus triunfos con la *Novena Sinfonía* al tararearla cuando reciben la “gran noticia” de que el próximo día van a tocar el concierto por televisión (118), pero al hacerlo, los cuatro representan su monstruosa realidad y su carácter de simulación, vinculados estos rasgos tanto a los destrozos generados por el nazismo como a la historia de tortura y muerte en la Argentina de los setentas y principios de los ochentas.

Como parte de estas miradas hacia el pasado y hacia el presente artístico y político, la interpretación que ofrecen Jean Graham-Jones y Jackie Bixler sobre la versión de 1983, *Concierto de aniversario*, acierta al proponer que los músicos y sus notas discordantes funcionan como metáfora de un régimen decrépito — refiriéndose al gobierno militar que acaba de caer en la Argentina —, mientras que la casa y la familia extendida representan la nación (11), señalamiento aplicable a *Cuarteto*.¹⁴ Bixler, por su parte, ve esta versión de 1991 como metáfora del no muy exitoso regreso a la democracia, al destacar el choque entre la anticipada utopía y la difícil realidad moral y económica a la que se enfrentan los argentinos luego de la dictadura (9). Sin embargo, la necesidad de interpretar *Cuarteto* dentro del marco históricopolítico de la Argentina de los noventas bajo el gobierno de Carlos Menem — responsable de la amnistía en 1990 a los miembros de la Junta Militar — no descarta la trayectoria de violencia y decrepitud de los setentas y principios de los ochentas desde la cual parte la versión de Rovner de los noventas, sino que más bien reitera la prolongada falsedad de este mundo en todas sus dimensiones.

No obstante, lo significativo del análisis de tipo político y moral es que, al insertarse dentro de un complejo andamiaje musical, Rovner logra destacar tanto el contenido crítico de lo dicho como el mecanismo estético que utiliza para comunicarlo. A la vez que *Cuarteto* desenmascara la violencia experimentada por la sociedad argentina bajo un gobierno militar, también desenmascara los complejos mecanismos comunicativos del arte, en este caso de la música en conjugación con el teatro, y de sus respectivos papeles a lo largo de la historia. Según el propio Rovner, discursos como la música y el teatro se alejan de lo reflexivo e incluso lo referencial para reflejar más bien “formas o estructuras relacionadas con las imágenes, la pasión, los sueños, la irracionalidad, el caos” (“Imagen” 57).

Por ello, al entrelazar la historia de un afamado músico alemán con cuatro figuras monstruosas contemporáneas, se revela la capacidad del arte no sólo de representar la violencia, como lo hace precisamente la pieza de Rovner, sino de generarla, como logran hacerlo los músicos de *Cuarteto*, sobre todo Kurt al matar al hijo de Johann con el arco de su viola. Es evidente que Rovner reconoce la capacidad del arte de producir placer y armonía, de ser un vehículo de unidad y de conjugación de voces — recordemos que la Unión Europea tiene como himno oficial la *Oda a la alegría* de Beethoven —, pero a la vez de convertirse en suplicio, es decir, de ser un vehículo que al representar la tortura en escena desmembra todo concepto de unidad y comunidad. En última instancia, todos los artistas de *Cuarteto* — desde Beethoven, pasando por los miembros del grupo de cuerdas, e incluyendo al propio Rovner — se enfrentan, dentro de sus respectivas épocas y circunstancias, con el arte como arma de doble filo capaz de representar desde lo más sublime hasta lo más inicuo, desde lo más virtuoso hasta lo más vil, desde la más excelsa sonoridad hasta la más estridente desarmonía.

El propio Rovner, al reflexionar en uno de sus ensayos sobre el teatro de los ochentas y sobre su pieza *Concierto de aniversario* — la cual reescribe como *Cuarteto* — es quien destaca en el ámbito político el abismo entre la palabra y la acción, en donde el discurso va en una dirección mientras que la acción ve en otra (“Relaciones” 23). Según Rovner, “En nuestro país, se ha desarrollado, en los últimos años y más definitivamente durante el proceso militar, un doble discurso donde las palabras se oponían a la acción de gobierno” (24), y señala sobre *Concierto*: “El discurso es un canto a la vida, a la paz y a la libertad, mientras en la acción se desarrolla todo lo contrario” (24). Incluso añade que durante el periodo de democracia que se inicia en 1983, “lamentablemente, el doble mensaje se instala como una práctica casi cotidiana” (24). Si por un lado Beethoven demostró a lo largo de su carrera musical un interés profundo en la palabra como parte de su búsqueda de lo ideal y como el medio más efectivo para la comunicación artística — pensemos en su interés por la obra de Goethe (Scher 152) y la musicalización del poema de Schiller — por otro, vemos al dramaturgo Rovner enfrascado en la idea de explorar relaciones lingüísticas, sonoras y contextuales a través de unos farsantes y asesinos centrados irónicamente en “hablar” hasta el absurdo, más que en enfrentarse con los instrumentos que no saben, de todas formas, tocar.¹⁵

FRIEDRICH. Compenetrate... Imagínatelo a Beethoven... [...]

KURT. ¿Por qué en vez de hablar tanto, no lo ensayamos?

WILHELM. Sí, vamos... Ya no vamos a permitir más interrupciones! ¿Eh? (126, el énfasis es mío)

Sin embargo, unos instantes después de este parlamento, el propio Wilhelm interrumpe de nuevo diciendo: “Antes... Quiero que *hablemos* del último concierto...” (126, el énfasis es mío). En este caso la palabra no solo sigue una trayectoria y la acción otra, sino que la palabra subvierte el foco principal que “une” a los miembros del cuarteto: la música. Al planificar el concierto y confesar Johann que solo saben interpretar el *Cuarteto número tres*, Friedrich señala: “En el tiempo que sobra podemos explicar cuál es el mundo de Beethoven. ¡Cómo es su obra, qué simboliza!” (125). En todo caso y más allá de estos parloteos sin sentido que descarrilan toda producción musical, la presencia de Beethoven como figura histórica del mundo del arte le permite a Rovner contraponer tiempos, espacios y lenguajes culturales e históricos, e indagar en los factores políticos y estéticos que generan o degeneran la creación artística verbal, musical y teatral.

Como parte de este desfase entre palabra y acción resulta interesante aludir al monólogo de Diana Raznovich, *El desconcierto* (1981), el cual se vincula musical, temática y políticamente con *Cuarteto*.¹⁶ En ambas piezas, las composiciones musicales a las que se aluden son de Beethoven: en la obra de Rovner se destaca la *Novena*, mientras que en el caso de *El desconcierto* se menciona la *Sonata para piano n° 8 en do menor, Op. 13* conocida como *Sonata Pathétique* de 1798. Tanto en la pieza de Rovner como en la de Raznovich se teatraliza la visión de un concierto que no alcanza a “ver la luz”, es decir, un des-concierto, ya sea porque los músicos carecen del conocimiento necesario para ejecutar la pieza como en *Cuarteto*, o en el caso de *El desconcierto* a causa de la manipulación de unos “empresarios” quienes evitan que la pianista toque frente a su público, limitándola a hablar con éste. En esta última pieza, la pianista Irene della Porta ha pactado con el poder político para presentarse frente a su público y no producir música alguna con su piano, dedicándose más bien a contarles sobre su vida (212). Al igual que en *Cuarteto*, en *El desconcierto* la palabra sustituye la verdadera acción de tocar el piano convirtiendo la obra en la apoteosis de la inacción y en la afirmación de una diatriba cargada de amargura y *desconcierto*: “¡Ah! ¿Cuándo sonará este piano? ¿cuándo caerán las notas como agua bendita desde mis dedos hasta el centro del mundo? ¿Cuándo volveré a tocar? ¿Cuándo me dejarán otra vez libre de este compromiso de llenarles la curiosidad con inútiles relatos sobre mi vida?” (212). Sorprendentemente, el público ha aceptado el mismo pacto que Irene: “ustedes vienen entonces corriendo al teatro

y pagan para que yo arranque de esa oscuridad inobjetable esta maravillosa escala inexistente, inexistente: re do sol fa la mi re si do...” (212).¹⁷ Resulta evidente que en estas dos piezas se destaca la violencia y la represión a través del acto de desvirtuar la ejecución musical, y en ambas los personajes viven en espacios despoblados y patéticos (recordemos que el subtítulo de la pieza de Beethoven que della Porta debía tocar es *Pathétique*) caracterizados ambos mundos como desiertos musicales y morales (cf. Raznovich 214).

Este ángulo falso y farsesco de la comunicación artística en *Cuarteto* se hace patente al recordar que el concierto va a ser transmitido por televisión, aspecto que protege a los músicos de enfrentarse cara a cara con su público. Por ejemplo, al contrastar las grandes posibilidades de este invisible público televisivo con los “tres gatos” que solían asistir a sus conciertos, Friedrich señala: “¡Y ahora tocar para millones!... ¡Me imagino una multitud rugiendo... gritando bravo!” (113). Irónicamente, el distanciamiento creado por el aparato televisivo imposibilita saber la reacción inmediata del público, acentuando aun más las falsas expectativas de los músicos en torno al supuesto concierto.

En última instancia, los falsos nombres de la mayoría de los personajes, la falsa música, la falsa parálisis de Johann en sus silla de ruedas, la falsa promoción de los valores de “libertad, paz y alegría”, la falsa búsqueda del bienestar colectivo aun sacrificando lo personal, revelan el carácter de simulación y violencia que domina el mundo artístico, personal, social y político de los grotescos personajes en la obra. Son, como diría Triana de sus propios personajes en *La noche de los asesinos* (1965), “figuras de un museo en ruinas” (111).

Según hemos visto entonces, la primacía de lo falso se manifiesta de manera escueta en el contraste entre la afamada música de Beethoven y la incapacidad de los “músicos” del cuarteto de ejecutarla, entrelazada a su vez, con la violenta realidad en la que viven los personajes — realidad que tiene resonancias históricas y políticas. La alusión a la *Novena Sinfonía* nos remite a un pasado tanto musical como político dentro del cual surge la pieza de Beethoven, sobre todo al destacarse las implicaciones extremadamente políticas de la *Oda a la alegría*. Recordemos que, según Esteban Buch, esta pieza ha sido interpretada desde los ángulos más liberales y constructivos hasta los más conservadoras y represivos: “The communists hear in it the gospel of a classless world, Catholics hear the Gospel itself, democrats hear it as the voice of democracy” (4-5). Por su parte, el hecho de que los monstruosos miembros del cuarteto de Rovner estén obsesionados con la *Oda a la alegría* como emblema de la paz, la libertad y el júbilo se conecta con la

misma incongruencia de un Hitler celebrando su cumpleaños con un canto a la vida, o del militarismo represivo argentino argumentando durante los setentas que parte del proceso de reconstruir una nación era desahacerse de las voces disidentes. Esta marcada incongruencia subraya de inmediato las conexiones y a la vez las disonancias entre pasado y presente, entre marco artístico y marco político, entre paz y violencia que se destaca en *Cuarteto*.

El arte parece ser entonces para Rovner un espacio incierto y provocador, repleto de dudas, de búsquedas en torno al pasado y al presente. Es un espacio en donde el artista indaga en su propio papel como tal y en el vehículo comunicativo que utiliza. Pero es precisamente ese espacio artístico el que Rovner intenta irónicamente conectar con realidades sociales y políticas pasadas y presentes como emblema de la interdependencia entre lo sublime y lo sórdido, entre la creación y la destrucción. Parecería entonces que en la obra *Cuarteto*, Rovner recurre a un mundo artísticamente ambiguo — sublime y a la vez horrendo — como mecanismo para indagar en los procesos comunicativos del arte y para reclamar no sólo su libertad creativa sino las libertades políticas y éticas que han sido suprimidas en la historia argentina reciente.

Stony Brook University

Notas

¹ *Cuarteto* se estrena en 1991 bajo la dirección de Sergio Renán y recibe el Premio ARGENTORES 1991 al mejor drama teatral del año. (“Eduardo Rovner” <http://www.eduardorovner.com.ar/home.htm>). Ha sido traducida al inglés y al checo, y durante la primavera de 2010 fue representada en la República Checa. Cabe señalar que en 1983 Rovner estrena en Teatro Abierto su pieza *Concierto de aniversario*, versión más corta sobre la cual se basa *Cuarteto*. *Concierto* gana el Primer Premio Nacional de Dramaturgia y es seleccionada para representar a Teatro Abierto en el Festival de Teatro de La Habana, Cuba, en 1984 y en el Teatro Municipal de Lima, Perú. En ocasiones hago referencia a *Concierto* pues se ha escrito bastante y de manera pertinente sobre esta primera versión, sin embargo mi ensayo se centra en *Cuarteo* de 1991.

² Estudiosos de la dramaturgia de Rovner como Beatriz Rizk, Mirta Arlt, Julia Elena Sagaseta, Liliana López, Osvaldo Pellettieri, Rodolfo Bonfiglio y Jackie Bilxer han reparado en la presencia de la música en su teatro, aludiendo algunos a la propia experiencia de Rovner como violinista y melómano (tocó en la Orquesta de la Universidad de Buenos Aires). Otros han subrayado la tensión entre la música clásica y la popular en su teatro (Rizk, “La fragmentación” 55-56), se han destacado las connotaciones polisémicas de este elemento (Arlt 75-76), se ha aludido al vínculo con el sainete musical (Arlt 73), se ha señalado que en la obra de Rovner la música “puede también convertirse en signo opositor de las situaciones que se crean” (Sagaseta 173), y se ha intentado catalogar, con poco éxito, los tipos de alusiones musicales en la obra de Rovner (Bonfiglio 143-48).

³ Rovner es autor de una serie de obras cortas caracterizadas por su crueldad a las que el mismo autor ha llamado “una serie negra” (Monge Rafuls 122). Sagaseta subraya la crueldad como “signo recurrente en la mayoría de las obras” de Rovner y relaciona esta tendencia con el teatro de Gambaro y Pavlovsky: “Como Gambaro Rovner va a revelar las relaciones variadas del juego sometedor-sometido; como Pavlovsky, se va a adentrar en las particularidades del los victimarios” (173).

⁴ En su ensayo “El teatro de Eduardo Rovner: Un mundo sentimental y satírico,” Pellettieri señala que la producción dramática de Rovner “puede ser incluida dentro del realismo en un sentido amplio, puesto que en mayor o menor medida, está estructurada a partir de una tesis realista implícita en su desarrollo dramático” (97). En este ensayo, sin embargo, destacaremos los recursos temáticos y estilísticos que utiliza Rovner para quebrar los códigos de la realidad.

⁵ Al principio de la obra se identifican los personajes con sus nombres alemanes — Johann, Friedrich, Wilhelm, Kurt — que inevitablemente evocan figuras importantes de la historia musical europea: Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712); Johann Sebastian Bach (1685-1750); Johannes Brahms (1833-1897); Frédéric Chopin (1810-1849); Kurt Weill (1900-1950), entre otros. Sin embargo, en momentos inesperados se revelan los nombres de origen hispánico de los músicos. Sospechamos que el Ignacio a quien se alude en la página 111 como posible portador de malas noticias es el Wilhelm que llega con las “buenas noticias” de que darán el concierto televisivo de Beethoven; en ciertos momentos tanto Friedrich como Zulema se dirigen a Johann con el nombre de Anselmo, (116, 124), mientras que Wilhelm se “equivoca” y llama a Kurt, Tito (127).

⁶ Entre las innumerables interrupciones del ensayo, nos topamos con la historia que narra Johann de su viaje a Bonn, lugar de nacimiento de Beethoven. Al entrar a la casa museo y ver las paredes, los cuadros que había mirado Beethoven, y el piano que había tocado, Johann se sienta en el taburete y no vuelve a pararse. Lo sacan a la fuerza y en adelante no camina sino en silla de ruedas (115-16), revelando así la asociación extrema entre estos personajes y su ídolo Beethoven.

⁷ En la sección “Love and War” de su libro *Love in the Western World*, Denis de Rougemont describe la manera en que los gobiernos totalitarios transfieren la pasión al campo de la política suprimiendo así el poder individual (268).

⁸ El vals *Sangre vienesa Op. 354* de Strauss (1825-1899), estrenado en 1873, pasa a forma parte de la ópera del mismo nombre de 1899.

⁹ En torno al tema de la libertad y a la falta de ésta, vemos que en la ópera *Leonore*, a la cual Beethoven le pone música y en la cual se utiliza el término ‘Freiheit’ (libertad), el censor manifiesta su preocupación por el tema central de la ópera: “an individual wrongly imprisoned by a tyrannical state. Approval was denied” (Wyn Jones 87).

¹⁰ Graham-Jones señala sobre el teatro argentino entre 1976 y 1979: “As reality became more distorted and grotesque, so did the theatrical forms used both to capture as well as to comment upon events.... The irony went both ways: the horrifying realities of daily life under dictatorship often surpassed the grotesqueness of their distorted dramatic representations, even as these very ‘representations’ were being consciously deformed in an effort to avoid censorship” (28). En torno al fenómeno de Teatro Abierto el propio Rovner ha dicho: “El Teatro Abierto yo te diría es un movimiento estético-político que se produce en pleno proceso militar y que es, sin ninguna duda, la reacción cultural más importante al proceso militar” (Monge Rafuls 117).

¹¹ Este ambiente represivo no se inicia en 1976 con el establecimiento de una Junta Militar, sino que se remonta a las intensas crisis gubernamentales y a los frecuentes golpes de estado ocurridos a partir de la destitución del Presidente Juan Domingo Perón en 1955. En el capítulo introductorio a su libro *Exorcising History* Graham-Jones destaca los sucesos políticos más relevantes a partir del segundo lustro de la década de los sesentas hasta llegar al golpe de marzo de 1976 (13-16).

¹² En *El viaje del arco iris: Los nazis, la banca suiza y la Argentina de Perón*, Frank Garbely examina la relación entre el peronismo y el nazismo, en particular la manera en que Perón se benefició económicamente del tesoro nazi después de la Segunda Guerra Mundial: “En 1945 [Perón] se postuló para el cargo de presidente, y los nazis ayudaron a financiar la campaña electoral. Por entonces se sospe-

chaba que Perón y Evita disponían de dinero de los nazis, oculto en Suiza. Bajo la presidencia de Perón, la Argentina se convirtió en el principal lugar para nazis y criminales de guerra” (12). Según Garbely, la Alemania nazi había invertido de forma masiva en la Argentina, y ya desde 1942 jerarcas nazis habían transferido “importantes sumas de dinero y valores a Buenos Aires” (13). Por su parte, en *The Real Odessa: How Perón Brought the Nazi War Criminals to Argentina*, Uki Goñi señala: “A complex political and religious mindset had allowed Argentina’s leader to fawn on the murderous Nazi regime” (1), añadiendo luego sobre la Argentina de la década de los cuarentas: “... German sympathizers in the country’s nationalist movement held power, with the enthusiastic support of the Catholic Church. A weak civilian president, Ramón Castillo [1942-43], maintained a façade of strict neutrality while his leading civilian and military advisers circumvented normal diplomatic channels and sought direct contact with Berlin” (2).

¹³ Al examinar el pasado histórico y teatral argentino, Rizk desataca la fuerte presencia militar y autoritaria “durante gran parte de su trayectoria como país independiente” y la lleva a señalar: “La experiencia del terror no había que buscarla en otras partes, como aparentemente parecían reflejar sus primeras obras [las de Gambaro] por el uso de metáforas que apelaban a otros contextos como los campos de concentración nazi en *El campo*; bastaba saber ‘mirar’ a su alrededor” (*Imaginando* 290).

¹⁴ Graham-Jones destaca esta relación entre familia y nación: “In the plays of this period [the Proceso], family dynamics functioned as a metaphor for multilevel power relations, and paternalism reached authoritarian extremes while the offsprings immaturity symbolized a national state of arrested infantilism. The enclosed space of the home effectively, and frequently, represented the country under dictatorship” (21).

¹⁵ Scher señala sobre el interés de Beethoven por la palabra: “Clearly crucial to him was the correct choice of texts most suitable for its musical realization. Among the literary superstars of the time it was in Goethe... that Beethoven found the right type and amount of emotional and ideational content which he could cast into music so unmistakably his own” (“Beethoven and the Word” 152).

¹⁶ Desde otro ángulo, Rizk ya ha propuesto esta relación entre *El desconcierto* de Raznovich y *Cuarteto* de Rovner (*Imaginando* 216).

¹⁷ En “Combatiendo el fuego con frivolidad: Los actos desafiantes de Diana Raznovich,” Diana Taylor señala que *El desconcierto* “... parece estar dirigido a aquellos argentinos que fueron cómplices de la dictadura, y cuya pasividad frente a la brutalidad gubernamental hizo posible un nuevo orden social, la cultura del terror. El ‘espectáculo’, lejos de ser oposicional, es producido por los agentes del poder” (193).

Bibliografía

- Arlt, Mirta. “Teatro de un mundo sin modelos heroicos: Eduardo Rovner.” *El teatro y sus claves: Estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Editorial Galerna y Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1996. 69-76.
- Bixler, Jacqueline. “Metaphor and History in the Theater of Rovner.” *Ollantay Theater Magazine* 10:20 (2002): 6-14.
- Bonfiglio, Rodolfo Fernando. “La música: Su valor y trascendencia en la obra de Eduardo Rovner.” *Primeras Jornadas Internacionales de Literatura Argentina Comparatística: Actas*. Ed. Teresita Frugoni de Fritzsche. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1996. 143-48.

- Buch, Esteban. *Beethoven's Ninth: A Political History*. Trad. Richard Miller. 1999. Chicago y Londres: The U of Chicago P, 2003.
- Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Madrid: Cátedra, 1985.
- de Rougemont, Denis. *Love in the Western World*. Trad. Montgomery Belgion. Princeton: Princeton UP, 1983.
- “Eduardo Rovner.” <http://www.eduardorovner.com.ar/home.htm>
- Feierstein, Daniel. *El genocidio como práctica social: Entre el nazismo y la experiencia argentina*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- “Friedrich Schiller.” <http://www.studiocleo.com/librarie/schiller/schillerpage.html>
- Gambaro, Griselda. *Información para extranjeros. Teatro 2*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987, 68-128.
- Garbely, Frank. *El viaje del arco iris: Los nazis, la banca suiza y la Argentina de Perón*. Trad. Dorotea Pläcking. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2003.
- Goñi, Uki. *The Real Odessa: How Perón Brought the Nazi War Criminals to Argentina*. Londres: Granta Books, 2002.
- Graham-Jones, Jean. *Exorcising History: Argentine Theater Under Dictatorship*. Lewisburg: Bucknell UP, 2000.
- Jones, David W. *The Life of Beethoven*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- López, Liliana B. “Las recepciones de *Cuarteto*.” *Teatro argentino de los '90*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1992. 47-53.
- Monje Rafuls, Pedro. “Entevista: Los dramaturgos hablan. Eduardo Rovner: En concierto.” *Ollantay Theater Magazine* 10:20 (2002): 113-22.
- Pelletieri, Osvaldo. “El teatro de Eduardo Rovner: Un mundo sentimental y satírico.” *Ollantay Theater Magazine* 10:20 (2002): 97-111.
- Raznovich, Diana. *El desconcierto. Defiant Acts: Four Plays by Diana Raznovich/ Actos desafiantes: Cuatro obras de Diana Raznovich*. Eds. Diana Taylor & Victoria Martínez. Lewisburg: Bucknell UP, 2002. 209-16.
- Rizk, Beatriz J. “La fragmentación de la(s) ideología(s) y su efecto en las prácticas culturales e interpretativas de una dramaturgia comprometida: Dragún, Guarnieri, Vianna Filho y Rovner.” *Latin American Theatre Review* 38:1 (2004): 39-60.
- _____. *Imaginando un continente: Utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano (II)*. Lawrence, KS: LATR Books, University of Kansas, 2010.
- Rovner, Eduardo. *Carne. Teatro 2*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996. 201-11.
- _____. *Cuarteto. Teatro 1*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1994. 105-39.
- _____. *¿Foto...? Teatro 2*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996. 173-86.
- _____. “Imagen vs. idea: Reflexiones acerca de la creación dramática.” *Espacio de Crítica e Investigación Teatral* 3.5 (1989): 53-57.
- _____. *El padre, el hijo y el espíritu volátil. Teatro 5*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2007. 208-18.
- _____. “¿Por qué una nueva versión de *Compañía*?” *Ollantay Theater Magazine* 10:20 (2002): 123-24.

- Sagaseta, Julia Elena. "Concierto de aniversario y Cuarteto de Eduardo Rovner: El poder de la imagen." *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983): Ensayos críticos-Entrevistas*. Eds. Juana A. Aranciba y Zulema Mirkin. Buenos Aires: Vinciguerra, 1992. 171- 80.
- Scher, Steven Paul. "Beethoven and the Word: Literary Affinity and Artistic Necessity." *Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*. Eds. Walter Bernhart y Werner Wolf. Amsterdam y NY: Rodopi, 2004. 143-58.
- Taylor, Diana. "Combatiendo el fuego con frivolidad: Los actos desafiantes de Diana Raznovich." *Defiant Acts: Four Plays by Diana Raznovich/Actos desafiantes: Cuatro obras de Diana Raznovich*. Eds. Diana Taylor & Victoria Martinez. Lewisburg: Bucknell UP, 2002. 191-207.
- Triana, José. *La noche de los asesinos. 9 dramaturgos hispanoamericanos: Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX (Tomo 1)*. Eds. Frank Dauster, Leon Lyday y George Woodyard. 2ª ed. Ottawa: Girol Books, 1997. 109-56.
- Woodyard, George. "Rovner's Theater: Questions of Values with Humor." *Ollantay Theater Magazine* 10:20 (2002): 15-22.