

Roger Mirza (editor)
Hiber Conteris · Emilio Irigoyen
Roger Mirza · Gustavo Remedi
(consejo editor)

Teatro y representación

Perspectivas contemporáneas
sobre teoría, historia y crítica
del teatro latinoamericano y europeo



UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY



CSIC

bibliotecaplural

Roger Mirza
(editor)

Hiber Conteris · Emilio Irigoyen

Roger Mirza · Gustavo Remedi
(consejo editor)

Teatro y representación

*Perspectivas contemporáneas sobre teoría,
historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo*

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República.

El trabajo que se presenta fue seleccionado por el Comité de Referato de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación integrado por Juan Introini, Juan Fló, Ana Frega, Mónica Sans, Renzo Pi, Eloisa Bordoli, Graciela Barrios.

© Los autores, 2011

© Universidad de la República, 2011

Departamento de publicaciones de la Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

José Enrique Rodó 1827 - Montevideo C.P.: 11200

Tels.: (+598) 2408 57 14 - (+598) 2408 29 06

Telefax: (+598) 2409 77 20

www.universidadur.edu.uy/bibliotecas/dpto_publicaciones.htm

infoed@edic.edu.uy

ISBN: 978-9974-0-0783-3

CONTENIDO

Presentación de la Biblioteca Plural, <i>Rodrigo Arocena</i>	9
Presentación, <i>Roger Mirza</i>	11
CAPÍTULO 1. PANORAMAS Y ENFOQUES TEÓRICOS.....	15
Teatro comparado, teatro del mundo y teatro argentino, <i>Jorge Dubatti</i>	17
Romanticismo y posmodernidad en el teatro latinoamericano: algunas hipótesis sobre las representaciones teatrales de la civilización y la barbarie en tres siglos, <i>Martín Rodríguez</i>	29
El sainete criollo: teatro de autor y de actor, <i>Oswaldo Pellettieri</i>	37
Historia del café-concert en Buenos Aires. De la música al humor, <i>María de los Ángeles Sanz</i>	43
Las variantes populares de la comedia porteña (1910-1960): El imaginario social de la nueva clase media, <i>Marina Sikora</i>	51
CAPÍTULO 2. TEATRO LATINOAMERICANO Y EUROPEO.....	57
<i>Os Sertões</i> del Oficina: manifiesto teatral de lucha y resistencia, <i>Silvana Garcia</i>	59
Dietética y ética en <i>Manteca</i> de Alberto Pedro Torriente, <i>María Florencia Heredia</i>	67
La representación de la alteridad indígena en el teatro mexicano contemporáneo, <i>José Ramón Alcántara Mejía</i>	73
Comunicación, incomunicación y soledad teatral en <i>Carajo, Malena o tres maneras de quedarse sola</i> , de Zaría Abreu Flores, <i>Hiber Conteris</i>	85
La crítica rioplatense ante José Ricardo Morales, el último joven dramaturgo español impulsado por Margarita Xirgu, <i>Nel Diago</i>	93
Sarah Kane: cuerpo sufriente y creación, <i>Halima Tahan</i>	105
Apuntes sobre la espacialización de <i>Desig, Deseo</i> , de Josep M. Benet i Jornet, <i>Eggie M. Aguiar-Rivas</i>	111

CAPÍTULO 4. TEATRO URUGUAYO	123
La obra gauchesca de Elías Regules (h.): <i>Martín Fierro</i> (1890) y <i>El Entenao</i> (1892), <i>Laura Mogliani</i>	125
Ironía y anarquismo en <i>Diálogos de actualidad</i> (1900), de Luciano Stein, <i>Daniel Vidal</i>	135
Crisis social y el absurdo uruguayo en los años sesenta, <i>Claudio Paolini</i>	145
Cuando Brecht cruzó el océano: apuntes sobre el teatro épico en Latinoamérica. El caso de <i>Fuenteovejuna</i> (El Galpón en 1969), <i>Yamila Grandi</i>	153
La reescritura en la obra de Víctor Manuel Leites, <i>Patricia Núñez</i>	163
Formas trágicas de representación de la violencia en la escena uruguaya: <i>Yocasta</i> de Mariana Percovich, <i>Lía Noguera</i>	173
Echavarren: margen y fisura homoerótica en el dialogismo de <i>Natalia Petrovna</i> , <i>Claudia Pérez</i>	179
La escena manchada. <i>Quitamanchas</i> de Sofía Etcheverry, <i>Gabriela Braselli</i>	187
CAPÍTULO 5. TEATRO ARGENTINO	199
Inmigración, inmoralidad, higiene y unidad nacional en <i>De paseo a Buenos</i> <i>Aires</i> (1890), de Justo López de Gomara, <i>Helgalis Ramos Jiménez</i>	201
La crítica y la historiografía teatral ante el problema del modelo extranjero. El caso Roberto Arlt, <i>Grisby Ogás Puga</i>	211
Los imaginarios culturales del peronismo: “Un teatro para los jóvenes de la Nueva Argentina”, <i>Yanina Andrea Leonardi</i>	219
El teatro como ámbito de resistencia: identidad, inmigración y exilio, <i>Silvina Díaz</i>	227
<i>Una pasión sudamericana</i> de Ricardo Monti: interpretación distanciada de un motivo histórico, <i>Sandra Ferreyra</i>	235
Lecturas críticas de <i>Stéfano</i> , de Armando Discépolo. Proceso dramatúrgico para su puesta en escena, <i>Pablo M. Moro Rodríguez</i>	245
Hermenéutica de Rafael Spregelburd. Poética de la complejidad, <i>Bernardo Borkentzain Szeiman</i>	253

El espacio urbano como escenografía de la pluralidad teatral. Pequeños espacios de expresión, experimentación, comunicación y resistencia, <i>Horacio García Clerc, Adriana Libonati</i>	269
CAPÍTULO 6. VOCES DE LOS CREADORES.....	275
Disculpe las molestias: insignificantes artistas tratan de construir teatro sólido en un mundo líquido, <i>Raquel Diana</i>	277
La intrusión del personaje escritor en <i>Palabras en la arena, Emboscada</i> y <i>La entrevista</i> , <i>Carlos Manuel Varela</i>	279
La acción física es una arruga en el tiempo, <i>Marianella Morena</i>	287
La extraña magia del “Ronco” López (mirada olímpica hacia la ciudad teatral), <i>Iván Solarich</i>	293

Colección Biblioteca Plural

La universidad promueve la investigación en todas las áreas del conocimiento. Esa investigación constituye una dimensión relevante de la creación cultural, un componente insoslayable de la enseñanza superior, un aporte potencialmente fundamental para la mejora de la calidad de vida individual y colectiva.

La enseñanza universitaria se define como educación en un ambiente de creación. Estudien con espíritu de investigación: ése es uno de los mejores consejos que los profesores podemos darles a los estudiantes, sobre todo si se refleja en nuestra labor docente cotidiana. Aprender es ante todo desarrollar las capacidades para resolver problemas, usando el conocimiento existente, adaptándolo y aun transformándolo. Para eso hay que estudiar en profundidad, cuestionando sin temor pero con rigor, sin olvidar que la transformación del saber sólo tiene lugar cuando la crítica va acompañada de nuevas propuestas. Eso es lo propio de la investigación. Por eso la mayor revolución en la larga historia de la universidad fue la que se definió por el propósito de vincular enseñanza e investigación.

Dicha revolución no sólo abrió caminos nuevos para la enseñanza activa sino que convirtió a las universidades en sedes mayores de la investigación, pues en ellas se multiplican los encuentros de investigadores eruditos y fogueados con jóvenes estudiosos e iconoclastas. Esa conjunción, tan conflictiva como creativa, signa la expansión de todas las áreas del conocimiento. Las capacidades para comprender y transformar el mundo suelen conocer avances mayores en los terrenos de encuentro entre disciplinas diferentes. Ello realza el papel en la investigación de la universidad, cuando es capaz de promover tanto la generación de conocimientos en todas las áreas como la colaboración creativa por encima de fronteras disciplinarias.

Así entendida, la investigación universitaria puede colaborar grandemente a otra revolución, por la que mucho se ha hecho pero que aún está lejos de triunfar: la que vincule estrechamente enseñanza, investigación y uso socialmente valioso del conocimiento, con atención prioritaria a los problemas de los sectores más postergados.

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye así a la creación de cultura; ésta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto a la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es pues una de las grandes manifestaciones de la creatividad humana.

Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

La universidad pública debe practicar una sistemática Rendición Social de Cuentas acerca de cómo usa sus recursos, para qué y con cuáles resultados. ¿Qué investiga y qué publica la Universidad de la República? Una de las varias respuestas la constituye la Colección Biblioteca Plural de la CSIC.

Rodrigo Arocena

Presentación

La necesidad cada vez mayor de acercar la reflexión académica y la investigación a la crítica y a la actividad creadora, de multiplicar las instancias de reflexión y de formación que permitan ampliar nuestra capacidad de recepción y participación, con mayor apertura hacia las nuevas concepciones del arte, sin dejar de ser conscientes de la historicidad de todo discurso crítico y de sus limitaciones, así como de su responsabilidad como legitimador de objetos artísticos, se acrecienta en el caso del teatro y adquiere particular relevancia en el contexto contemporáneo. No sólo por su intrínseca complejidad o su condición efímera, que son inherentes a su especificidad, sino también por la verdadera explosión de las formas de representación, la contaminación de los lenguajes artísticos y la difuminación de múltiples fronteras artísticas y entre lo que es considerado arte y lo que no, todo lo cual plantea un verdadero desafío a la interpretación. Al mismo tiempo, la reducción de los espacios de discusión y de análisis, o su continua transformación, las nuevas formas de comunicación con los lectores y con el público, la dispersión de la crítica, la ausencia casi total de investigaciones sostenidas y la falta de una historiografía fundada en investigaciones rigurosas, en Uruguay, han acentuado las brechas entre creadores y receptores, entre el teatro y su público, entre la tradición y la originalidad, y entre los públicos de diferentes generaciones. Sin embargo, la actividad escénica sigue siendo intensa, variada y profusa en nuestro país, con multiplicación de espectáculos y de escuelas y permanente renovación de generaciones, con una fuerte presencia de los jóvenes. De allí la importancia de generar instancias de reflexión y de formación.

La organización de los coloquios, las publicaciones sobre teatro y la creación de la Maestría en Teoría e Historia del teatro en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de la Universidad de la República (Udelar), entre otras iniciativas, buscan crear algunos de esos espacios de análisis, de discusión y polémica, como forma de contribuir a través de la investigación histórica y la elaboración estética, a enriquecer el sistema teatral, su dinámica interna, su evolución, sus transformaciones, sus referencias, su capacidad de interpelar la historia, su conexión con el contexto social. Porque el conocimiento, la capacidad crítica, la investigación histórica, la actividad creadora, y especialmente el teatro, contribuyen a elaborar la identidad individual y colectiva. De allí, también, su poder integrador.

Hoy podemos señalar que el crecimiento de actividades y espacios dedicados a la reflexión escénica ha alcanzado a varias instituciones públicas: el Teatro Solís creó el Centro de Investigación Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE), el Ministerio de Educación y Cultura (MEC) abrió los programas *A Escena*, *Plataforma*,

Laboratorio y el *Proyecto de publicaciones*, además del sitio web que ya incluye más de un centenar de obras inéditas de dramaturgos uruguayos, sin olvidar el Festival Internacional de Artes Escénicas organizado por el propio ministerio y que se desarrolló en setiembre-octubre 2009 y se prepara el próximo para octubre de 2011, así como los Coloquios Internacionales de Teatro ya mencionados que se realizan anualmente en Montevideo, desde el 2005.

Con respecto al III Coloquio (Montevideo, 9-11 de noviembre de 2007), este libro reúne una selección de ponencias —la mayoría de las cuales fueron reelaboradas para esta instancia— que abordan la teoría y la crítica del teatro en relación con las demás prácticas sociales, la relación entre teatro, historia y documento, el teatro como espacio de representación de la alteridad, como resistencia y cuestionamiento del discurso dominante, el teatro culto y sus variantes populares, las rupturas de las fronteras, la desregulación y desdelimitación del teatro, las observaciones sobre el teatro “postdramático”, el estudio de una teatralidad en los márgenes, el teatro de la transmodernidad, entre otros enfoques, así como el análisis de espectáculos y de textos dramáticos. El primer capítulo se ocupa de algunos panoramas teatrales y enfoques teóricos que proponen una teorización sobre el teatro comparado, un recorrido sobre el teatro romántico en América Latina a través de varios siglos, un análisis del sainete criollo en sus diversas fases y un panorama del café-concert y de la Comedia Porteña. En el segundo capítulo reunimos trabajos sobre diferentes aspectos del teatro europeo e iberoamericano, desde José Ricardo Morales en tiempos de Margarita Xirgú, hasta los contemporáneos Sarah Kane, Benet i Jornet, así como algunos enfoques sobre teatro mexicano y alteridad, sobre el teatro cubano o sobre la teatralidad desbordante, la exuberancia y explosión de recursos y de fronteras en la saga de José Celso con el Teatro Oficina sobre *Os Certoes*. El tercer capítulo sobre el teatro en Uruguay replantea algunos aspectos del teatro gauchesco de Elías Regules, retoma a Florencio bajo la máscara de Luciano Stein, estudia aspectos del teatro del absurdo o del teatro épico de los sesenta, aborda algunas formas de reescritura en la obra de Leites o renueva el enfoque del conflicto trágico en el mito de Edipo desde la perspectiva de Yocasta, así como la “fisura homoerótica” en el dialogismo de *Natalia Petrovna*. Es interesante señalar, también, el cruce de escrituras contemporáneas sobre el teatro rioplatense, con investigadores argentinos que comentan obras de teatro uruguayo como la *Fuenteovejuna* de El Galpón o *Yocasta* de Mariana Percovich o uruguayos que comentan la obra de dramaturgos argentinos como Spregelburd. El quinto capítulo, por su parte, retoma las voces de algunos dramaturgos y directores uruguayos contemporáneos que pertenecen a diversas generaciones.

No nos detendremos a detallar los aspectos abordados en las numerosas ponencias, sólo subrayamos la diversidad de enfoques: desde los aportes históricos y sociales hasta los análisis de puestas en escena o los testimonios sobre el proceso de creación; desde el estudio de algunos paradigmas teatrales y su incidencia en determinados períodos

de la historia del teatro en el Río de la Plata hasta el de las relaciones entre teatro y educación, teatro y política, teatro, representación y violencia.

Por último, importa agradecer a todos los que han contribuido a que la presente publicación llegue a realizarse, a las instituciones que siguen apoyándonos y a todos los investigadores, artistas, críticos, docentes, estudiantes y demás colaboradores que han participado en la organización y el desarrollo del coloquio. A todos va nuestro cálido agradecimiento.

Montevideo, junio 2010

Capítulo 1

Panoramas y enfoques teóricos

Teatro comparado, teatro del mundo y teatro argentino

Hacer posible la inteligencia de la multiplicidad
Claudio Guillén, 1998, 15

Creemos que uno de los modos más provocadores para pensar el teatro argentino en ocasión del próximo Bicentenario de la Revolución de Mayo puede ser el de recurrir a la disciplina del Teatro Comparado, que venimos cultivando sistemáticamente,² en forma práctica y teórica, en la Universidad de Buenos Aires desde hace más de veinte años (Dubatti, 2010a). Justamente el Teatro Comparado propone el cuestionamiento, superación y complejización del concepto de “teatro nacional”, y permite reconsiderar el teatro argentino en su diversidad; para el Teatro Comparado el teatro argentino no es “uno” sino “múltiple”, la riqueza de nuestro teatro es tal que, comparatísticamente, debemos hablar de “teatros argentinos”, dentro y fuera de las fronteras políticas de la Argentina. Pueden distinguirse dos etapas en la teorización del Teatro Comparado, una inicial y otra superadora, hoy vigente y en proceso de extensión. En el pasaje de una a otra cambian la definición y los alcances del Teatro Comparado. Nuestra óptica se ajusta a ese cambio.

Primera teorización: conceptos de internacionalidad y supranacionalidad.

La disciplina Teatro Comparado se desarrolla inicialmente a partir de una apropiación de la teoría y la metodología de la Literatura Comparada (Dubatti, 1995) desde la investigación de los acontecimientos teatrales en su especificidad teatral, bajo la consigna de “devolver el teatro al teatro”. Tal como lo señalan los manuales clásicos (Guillén, 1985), la Literatura Comparada surge hacia fines del siglo XVIII y se consolida en el siglo XIX en un proceso paralelo al del desarrollo del concepto de literaturas nacionales. Su misión original fue conectar las literaturas nacionales o superarlas a partir del hallazgo de aspectos de la literatura que no podían ser pensados nacionalmente (en complementariedad con la idea de Literatura General). En una de sus versiones más avanzadas —aceptada por la International Comparative Literature Association (ICLA) en la segunda mitad del siglo XX—, la Literatura Comparada era definida como el estudio de la historia literaria, de la teoría literaria y de la explicación

1 El presente artículo actualiza la ponencia sobre “Filosofía del Teatro y Teatro comparado”, presentada en el coloquio (Nota del Editor).

2 “En el fondo, todo el mundo es más o menos comparatista”, señaló Claudio Guillén en una entrevista en 1988 (Monegal, 2008: 2). Justamente por eso llamamos “desarrollo sistemático” a un comparatismo teatral integral, no ingenuo ni fragmentario, consciente de la articulación disciplinaria en su compleja totalidad, capaz de autodefinirse.

de textos desde un punto de vista internacional o supranacional.³ Claudio Guillén parte de ambos conceptos, internacionalidad y supranacionalidad, como columnas de su libro fundamental (*Entre lo uno y lo diverso*, 1985). De esta manera, por traspolación directa (pero no mecánica ni acrítica; insistimos en la diferencia que marca la especificidad de lo teatral, en Dubatti, 2008), el Teatro Comparado se ocupaba de pensar en su etapa inicial los fenómenos teatrales en contextos internacionales o supranacionales.

El Teatro Comparado sostenía inicialmente que estudiar el teatro desde un punto de vista internacional implica problematizar las relaciones e intercambios entre dos o más teatros nacionales (repertorios, poéticas e intertextos, ediciones, traducciones, viajes, etcétera), o entre un teatro nacional y cualquier cultura extranjera (externa a lo nacional). Como es claro, tanto internacionalidad como supranacionalidad dan por supuesto el concepto de lo nacional, a partir del que relacionan o contrastan dos o más teatros (nacionales), o trabajan en una superación. El punto de vista supranacional consiste en atender aquellos problemas que trascienden o exceden el concepto de lo nacional (porque no se resuelven con la categoría de nacional). Se habla de “puntos de vista” internacional y/o supranacional, ya que los mismos objetos de estudio pueden ser encarados desde una u otra perspectiva, y de esa manera brindan consideraciones diversas. Según esta línea inicial —hoy superada, como veremos—, el Teatro Comparado considera problemas supranacionales a aquellos en los que intervienen categorías o fenómenos teatrales a los que no puede atribuirse una identidad u origen nacionales porque:

- a. son patrimonio universal de toda la humanidad (ejemplo: la presencia viviente de un actor en convivio con al menos otro humano);
- b. son genéticamente independientes, no hay conexión causal⁴ directa entre ellos (ejemplo: la emergencia sincrónica del romanticismo en diversos creadores de diferentes puntos de Europa no vinculados directamente entre sí);
- c. son patrimonio común y compartido de un conjunto determinado y acotable de varias naciones (ejemplo: las características del teatro occidental y su diferencia con Oriente, o las configuraciones continentales o por áreas que reúnen varias naciones: Europa, Latinoamérica, área rioplatense, área andina, área guaraníca, etcétera).

3 Esta definición gozó durante años del consenso general. Manfred Schmelting ha señalado lúcidamente “la variedad y contradicción parcial de las definiciones de esta disciplina [Literatura Comparada] elaboradas por los comparatistas desde fines del siglo XIX hasta el presente” (1984: 5-6). Véase el panorama de opiniones diversas, de grandes especialistas, relativas al material, el concepto de literatura, la metodología y la meta de investigación de la Literatura Comparada que Schmelting incluye en su trabajo *Literatura General y Comparada. Aspectos de una metodología comparatista* (1984: 6-10). De la misma manera, la teórica brasileña Tania Franco Carvalhal estructura su libro *Literatura Comparada* (1996) a partir de la problematización de los campos de estudio, y reserva para las últimas páginas de su ensayo la proposición de una definición. Creemos que, superada la etapa de los múltiples cuestionamientos —iniciada en 1959 por René Wellek—, la Literatura Comparada demuestra su competencia en la práctica (Steven Tötösy de Zepetnek, 1997: 59-61). Entre las discusiones más recientes, véanse las compilaciones de estudios realizadas por Brunel y Chevrel (1994), Dolores Romero (1998), Vega y Carbonell (1998), Gnisci (2002) y el número especial de la revista *Insula* (enero-febrero 2008) coordinado por Monegal y dedicado a Claudio Guillén.

4 Es el “cuarto tipo de comparación” según la clasificación de Schmelting (1984b: 26).

Son problemas internacionales aquellos cuyo punto de arranque lo constituyen los teatros nacionales y su dinámica de interrelación o intercambio: tránsitos, pasajes, fronteras, vínculos. Siempre se trata de procesos históricos, causales o genéticos (X es causa de Y, X genera a Y, según la fórmula de Pichois-Rousseau, 1969: 96-101), en los que términos de teatros nacionales diversos se hacen préstamos, influencias, apropiaciones, no siempre recíprocos, y en los que se puede distinguir qué elementos de un teatro nacional entablan relación con otro teatro nacional. Casos: la circulación y recepción del teatro de Henrik Ibsen en la Argentina; el intertexto de Luigi Pirandello en la dramaturgia de Armando Discépolo; la construcción de imagen de París en la comedia argentina de principios de siglo XX; la traducción de Griselda Gambaro en Canadá; la producción de los exiliados argentinos durante la dictadura en México o en Suecia.

Segunda teorización superadora: territorialidad, supraterritorialidad y cartografía

En los últimos años, con el desarrollo teórico, metodológico e institucional de la disciplina, con la voluntad explícita de “hacer posible la inteligencia de la multiplicidad” (Guillén, 1998: 15), el Teatro Comparado advirtió que el punto de partida de su ejercicio no se basa necesariamente en el supuesto de lo nacional como unidad y ha ido complejizando su campo de estudios más allá de aquella primera definición circunscrita a internacionalidad/supranacionalidad.

Por un lado, el Teatro Comparado debió incorporar el concepto de *intranacionalidad*, que considera las áreas y fronteras internas relativas a los fenómenos diferenciales “dentro” de los teatros nacionales, cuya formulación puso en crisis la unidad u homogeneidad del concepto de teatro nacional monolítico. Para el Teatro Comparado no hay un teatro (nacional) argentino sino *teatros argentinos*, es decir, dentro de un mismo teatro nacional, supuestamente unitario, conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro. En suma, se ha perdido la idea de lo nacional como un “Todo” o como unidad monolítica, según Guillén, en virtud de la “tarea diferencialista del amor que consiste en encontrar lo irrepetible” (1998: 17).

Se habla de intra-nacionalidad cuando los fenómenos de diferencia e intercambio se dan dentro de las fronteras nacionales. Son fenómenos intranacionales la diversidad de culturas y de lenguas dentro de un mismo teatro nacional, el trazado de áreas, regiones y fronteras internas, las migraciones y tránsitos internos, los contactos entre las provincias o estados de una misma nación, la representación de la imagen de un tipo de provinciano en el teatro de otra provincia, entre otros. Es destacable, al respecto, la división institucional del país en seis “regiones” diseñada por el Instituto Nacional de Teatro de la Argentina.

Además se profundizó radicalmente el cuestionamiento de la identidad de teatro nacional en tanto es “evidente la falsedad de la idea de una literatura [un teatro] nacional conclusa en sí mismo” (Wellek y Warren, 1979: 61). Sucede que durante extensos períodos históricos del teatro no puede hablarse de internacionalidad, supranacionalidad

o intranacionalidad porque aún no se han constituido las naciones ni los teatros nacionales (por ejemplo, en la Antigüedad clásica o en la Edad Media).

Por otra parte, ¿cuándo se constituye un teatro nacional? ¿Cuando se crea oficialmente la nación; cuando los teatristas explicitan el programa conciente de un teatro nacional; cuando conjuntamente artistas, técnicos, público y crítica son de origen nacional; cuando se tratan temas supuestamente nacionales; cuando se elabora un estilo nacional; cuando se escribe en la lengua de la nación? Por otra parte, ¿es válido el concepto de nacional aplicado al arte? ¿Qué hace nacional a un teatrista: su lugar de nacimiento, su documentación, su declaración de principios, su pertenencia cultural, su radicación? Desde la Literatura Comparada, Welck y Warren ponen en evidencia los límites del concepto de “literatura nacional” con ejemplos que ilustran la estrecha unidad de las literaturas europeas y de algunas de ellas con la norteamericana:

Los problemas de nacionalidad se complican extraordinariamente si hemos de decidir qué literaturas en una misma lengua son literaturas nacionales distintas, como sin duda lo son la norteamericana y la irlandesa moderna. Cuestiones como las de por qué Goldsmith, Sterne y Sheridan no pertenecen a la literatura irlandesa, mientras que Yeats y Joyce sí, requieren respuesta. ¿Existen literaturas independientes belga, suiza y austríaca? Tampoco es muy fácil determinar el punto en que la literatura escrita en Norteamérica dejó de ser ‘inglesa colonial’ para convertirse en literatura nacional independiente. ¿Se debe al simple hecho de la independencia política? ¿Es la conciencia nacional de los propios autores? ¿Es el empleo de asuntos nacionales y de color local? ¿O es la aparición de un neto estilo literario nacional? (1979: 65).

Agreguemos: ¿qué pasa con las naciones que se desconfiguran y reconfiguran? Pensemos en el teatro de la ex Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) o la ex Checoslovaquia. ¿Qué respuesta dar a los fenómenos del exilio, los traslados y tránsitos, o incluso la existencia de un “teatro de marca” (Dimeo, 2007), multinacional o de sucursalización (también llamado de “macdonalización”, Dubatti, 2000)? ¿Cómo pensar las identidades nómades? ¿O lo nacional en el período de las identidades post-nacionales (García Canclini)? ¿Qué hacer con la multiculturalidad o el multilingüismo cuando una nación no los reconoce históricamente en su discurso de identidad nacional?

Es incuestionable que los conceptos de internacionalidad y supranacionalidad siguen valiendo, aunque sólo en aquellos casos en que puede predicarse la existencia de un teatro nacional (especialmente a partir del siglo XIX). El Teatro Comparado debió ampliar su definición para incluir todos los otros casos en que el concepto de lo nacional no es pertinente y no porque lo supera supranacionalmente, sino porque no corresponde al fenómeno analizado. Es así que el Teatro Comparado introduce los conceptos de territorialidad y supraterritorialidad. Se entiende por *territorialidad* la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos (de acuerdo a la fórmula X-Y). La territorialidad del comparatismo se vincula con el pensamiento de la “geografía humana”, iniciado por Paul Vidal de La Blache. La territorialidad se construye a través de las prácticas

culturales del hombre, una de las cuales es el mismo teatro. El hecho de considerar al teatro en contextos culturales no lo excluye de ser parte de ellos: el teatro mismo es generador y constructor de las variables de esos contextos. Se llama *supraterritorialidad* a la condición de aquellos fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden.

De esta manera la nueva y más actualizada definición de Teatro Comparado propone una disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, calle, sala, etcétera), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad. Los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfica-histórica-culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas específicos que no se superponen con los mapas políticos (mapas que representan las divisiones políticas y administrativas), especialmente los nacionales. La territorialidad del teatro compone mapas que no se superponen con los mapas de la geografía política. También los fenómenos supraterritoriales —no todos, como veremos más adelante— permiten componer mapas específicos (por ejemplo, el mapa del estado de irradiación de una poética abstracta). La culminación del Teatro Comparado es, en consecuencia, la elaboración de una Cartografía Teatral, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro.

Debe quedar claro que el comparatismo surge cuando se problematiza la territorialidad, ya sea por vínculos topográficos (de pertenencia geográfica a tal ciudad, tal región, tal país, tal continente, de relocalización, traslado, viaje, exilio, etcétera), de diacronicidad (aspectos de la historicidad en su proyección en el tiempo), de sincronicidad (aspectos de la historicidad en la simultaneidad), de superación de la territorialidad (cuando la problematización de lo territorial concluye en un planteo supraterritorial).

No hay comparatismo cuando la territorialidad se da por sentada, como un fenómeno dado o *a priori*, o cuando se la ignora sin problematización. La supraterritorialidad debe ser conclusión del ejercicio de problematización de la territorialidad, no de su ignorancia.

El cambio de una etapa a otra del Teatro Comparado puede hallarse en el pasaje del concepto de nacionalidad al más amplio de territorialidad. Ello no implica —observa acertadamente Armand Nivelle (1984: 196) refiriéndose a la literatura— la toma de una posición contraria al estudio de los diversos teatros nacionales, ya que sin los resultados de las investigaciones nacionales la Comparatística no estaría en condiciones de trabajar vastos períodos. Como señala María Rosa Lida en las líneas iniciales de su brillante “El fanfarrón en el teatro del Renacimiento”, existe una necesaria complementariedad, una mutua iluminación, entre el Teatro Comparado y las literaturas/los teatros nacionales, que implica una “ética” del investigador,⁵ aspecto en el que también

5 “Nada más oportuno en estos tiempos de especialización y nacionalismo que los estudios comparativos pues, superando las fronteras que parcelan artificialmente la literatura, aspiran a abarcarla en su verdadera extensión y complejidad, para llegar así a la visión integral de los hechos, a la vez que,

insiste Raúl Antelo (1997). La Comparatística busca determinar los puntos en común pero también ahondar en las diferencias específicas de cada literatura/teatro nacional (Haroldo de Campos, 1997). Las nociones de lo nacional, internacionalidad y supranacionalidad siguen vigentes, pero se ven restringidas a fenómenos específicos. Las nociones de territorialidad y supraterritorialidad resultan más abarcadoras y enriquecen considerablemente los estudios de Teatro Comparado.

En conclusión, llamamos Teatro Comparado a una disciplina de la Teatología que estudia los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad —por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales— y supraterritorialmente. Llamamos territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales singulares. Supraterritorialidad a aquellos aspectos de los fenómenos teatrales que exceden o trascienden la territorialidad.⁶ Llamamos teatro(s) argentino(s), en suma, al conjunto de acontecimientos territoriales o supraterritoriales vinculados de alguna manera a las comunidades de sentido y destino (en su pluralidad) que llamamos Argentina, en Buenos Aires, en las provincias argentinas o en cualquier parte del mundo. Los cuerpos portan la territorialidad, encarnan la cultura. Así un director y actor argentino como Alfredo Arias, radicado en París desde hace cuarenta, puede afirmar: “Francia me permitió ser argentino”. Si refiriéndose a la literatura el ensayista Horacio González puede decir en *Restos pampeanos* que la Argentina es “un conjunto de escritos”,⁷ en cuanto al teatro podemos decir que la Argentina es un conjunto de acontecimientos poético-corporales, territoriales (fuera y dentro del país), en convivio (Dubatti, 2007 y 2010a). El teatro argentino como una entidad expandida.

Teatro del Mundo, Teatro Argentino y Teatro Comparado

La realidad convivial, territorial y localizada del teatro lo vuelve especialmente complementario con la noción comparatista de territorialidad y transterritorialidad. Dado un acontecimiento teatral particular y localizado (constituido por tales actores, en tal circunstancia, ante tal público, en tal espacio, etcétera), el Teatro Comparado se pregunta: ¿Qué lo vincula con el teatro del mundo? ¿Qué lo hace único y a la vez lo relaciona con otros fenómenos cercanos o distantes? ¿Qué relación guarda, en su territorialidad (geografía-historia-cultura) con lo local, lo regional, lo nacional, lo propio

respaldados en esa visión integral, pueden asir el justo alcance de esos hechos dentro de cada campo particular” (1969: 173).

- 6 Es pertinente observar que las nociones de territorialidad, supraterritorialidad y cartografía no provienen del sistema de pensamiento de Gilles Deleuze sino de una visión transdisciplinaria de la sociología, la antropología y los estudios culturales en torno de la globalización (García Canclini, 1992, 1994, 1995, 1999) y de la Literatura Comparada (el uso del prefijo “supra”, la noción de “mapas mundiales de la literatura”). Sí nos valemos de Deleuze para el concepto de desterritorialización de la poésis como nueva forma (Dubatti 2007 y 2008). Véase “Desterritorialización (y territorio)” en François Zourabichvili, *El vocabulario de Deleuze* (2007: 41-44). Cfr. nuestro empleo del término cartografía (Lambert) con el de Silvia A. Davini (2007).
- 7 Horacio González, *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Colihue, 1999: 7.

del área supranacional, lo continental, la civilización? El Teatro Comparado, en suma, opera cartográficamente, incluso cuando piensa la diacronía.

El Teatro Comparado es una disciplina especialmente diseñada para los estudios de Teatro Argentino en su relación con el mundo, justamente porque instala la pregunta: ¿qué relaciones guarda el teatro argentino con el Teatro Universal, qué aportes ha realizado el teatro argentino a un canon del acontecimiento teatral universal? ¿Qué préstamos, estímulos, tránsitos, diferencias se tejen entre teatro argentino y teatro mundial? En términos de mapas teatrales,⁸ Teatro Universal corresponde a un mapa planetario que incluye, por definición, el “teatro de la humanidad”, es decir, todo el teatro del mundo, considerando cada instancia de su historia y cada punto del planeta. *Weltliteratur* o “Literatura del Mundo” es un concepto de la Literatura Comparada, formulado originariamente por J. W. Goethe a comienzos del siglo XIX y desde entonces glosado y debatido *in extenso* (véanse, entre muchos, los textos incluidos en Gnisci, comp., 1993; y en Schmeling, ed., 1995). Para su definición de la Literatura Comparada, Armando Gnisci (2002) reformula el concepto de *Weltliteratur*, pero despojado de su carácter eurocéntrico y abierto a la noción de multiculturalidad. La concepción de Gnisci apunta a la idea de *pluralidad/paridad* en la mirada hacia las diversas literaturas, tanto como a la noción de *diálogo*, sostenido a partir de la traducción, entre las literaturas de distinto signo. Afirma:

La literatura comparada (es) una disciplina que concibe y trata la literatura/las literaturas como fenómenos culturales mundiales [...] ¿Qué quiero decir con la expresión ‘literatura/literaturas’? Pretendo destacar explícita y principalmente que ‘la literatura’ posee la consistencia de una imagen que debería corresponder a la presencia ideal de un patrimonio común a las distintas civilizaciones. Una especie de biblioteca infinita y progresiva [...] Literatura/literaturas: la barra (que sirve de tabique y de interfaz) se llama ‘traducción’: ésta activa el círculo virtuoso del diálogo mundial que se produce a través de las literaturas y sus discursos (2002: 10).

El correlato teatral del concepto sería un “Theater der Welt” (Teatro del Mundo). En tanto se trata del mapa más abarcativo, que incluye todos los otros mapas posibles (Teatro Occidental, Teatro Oriental, Teatro Europeo, Teatro Meridional, Teatros Nacionales, etcétera), el Teatro del Mundo o Teatro Universal es el concepto problemático por excelencia del Teatro Comparado, y puede ser trazado de diversas maneras. Destaquemos cinco modalidades principales, que deben ser diferenciadas:

8 No nos referimos aquí al valor curricular que adquiere este término, por ejemplo, en los programas de estudio universitario, como en el caso de la materia Historia del Teatro Universal, Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, diseñado a partir de una articulación estratégica de los contenidos con las otras materias de la Orientación en Artes Combinadas (especialmente Historia del Teatro Latinoamericano y Argentino). Según la *Guía de Información de la Carrera de Artes*, en la “Síntesis de los Contenidos de las Materias”, la descripción de Historia del Teatro Universal está lejos de cualquier definición siquiera aproximada (2006: 14).

- *Criterio cuantitativo*: todo el teatro producido por la humanidad, sin distinciones cualitativas.
- *Criterio cualitativo de recepción y circulación*: Aquellos fenómenos teatrales que exceden los mapas locales, nacionales y continentales, traspasan fronteras y se integran a la recepción y circulación de vastas regiones mundiales, más allá del valor artístico o humanista que posean (ejemplo: el teatro de globalización o sucursalización, el “teatro de marca”, como Walt Disney on Ice, comedias musicales exitosas, autores menores pero presentes en la cartelera mundial, mucha dramaturgia norteamericana al estilo Jeff Baron, Robert Harling, los *best sellers*, entre muchos).
- *Criterio cualitativo de excelencia artística*: Los fenómenos teatrales definidos como “clásicos” (Calvino), ya sea antiguos o contemporáneos, aquellos sobre los que cada generación vuelve para formular sus propios interrogantes y construir sentido, por lo general de altísima calidad (ejemplo: el teatro de Sófocles, Shakespeare, Calderón, Molière, Ibsen, Brecht, Beckett, etcétera).
- *Criterio cualitativo de relevancia histórica*: Los fenómenos canónicos fundamentales para la comprensión del proceso histórico del teatro, aquellos que no pueden ser ignorados en la determinación de una visión de conjunto (Bloom, 1994; Cella, comp., 1998) o que sobresalen por su productividad, por su carácter de “instauradores de discursividad” (Foucault) teatral o por su valor documental. No necesariamente coinciden con los fenómenos teatrales de excelencia, los incluyen y exceden. Por ejemplo, ciertos documentos históricos fundamentales sobre el teatro en la Edad Media, insoslayables a la hora de escribir una historia del teatro occidental, pero al que sólo recurren los especialistas.
- *Criterio cualitativo de representación del mundo*: se entiende por “universal”, en este caso, el teatro que incluye una representación general de todos los hombres, en términos de G. Lukács, aquellas expresiones teatrales que rebasan las condiciones histórico-sociales de su producción y representan una *vox humana* que expresa la esencia genérica de la humanidad (*Estética I. La peculiaridad de lo estético*, 1966).

A partir de estas observaciones, cabe preguntarle al teatro argentino: ¿cómo funciona en tanto región del teatro mundial?; ¿qué fenómenos teatrales traspasan las fronteras argentinas y se integran a la recepción y circulación de vastas regiones mundiales?; ¿ha realizado el teatro argentino aportes de “clásicos” a la escena mundial?; ¿ha contribuido con fenómenos canónicos fundamentales para la comprensión del proceso histórico del teatro mundial?; ¿hay una producción argentina que incluya una representación general de todos los hombres, en términos de G. Lukács? La posibilidad de establecer mapas mundiales del teatro pone en evidencia el valor de la Cartografía para los estudios teatrales: ofrecen una visión de conjunto indispensable para calibrar visiones particulares o a escala menor, para identificar los aportes de los teatros nacionales o locales al canon

del teatro mundial. Sobre la utilidad de los mapas reflexiona José Lambert en su artículo “En busca de mapas mundiales de la literatura”:

Uno de los efectos inevitables de la formación universitaria o académica es la especialización. Nos iniciamos en ciertas disciplinas y encaramos así las cosas de acuerdo con una perspectiva especializada. Al mismo tiempo somos víctimas de un desaprendizaje progresivo, ya que perdemos cada vez más de vista lo que nos enseñó la escuela primaria. Entre los ejercicios elementales de la escuela primaria, señalo la observación de una serie de mapas geográficos [...] agrupados en un atlas de formato impresionante [...] El regreso al principio de los mapas, y sobre todo al principio de la multiplicación de los mapas, podría renovar y reorientar nuestra representación literaria [teatral] del universo” (1991: 66-67).

De esta manera, la perspectiva comparatista aplicada a los estudios de teatro argentino, genera conciencia sobre la complejidad de este tipo de estudio, y no reivindica ninguna categoría teórica reduccionista de la idea de “patria” o “nación”.

Bibliografía

- Antelo, Raúl. “Literatura comparada y ética”. En *Filología*, 1997, 15-22.
- Bassnett, Susan. *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Cambridge: Blackwell, 1993.
- Beller, Manfred. “Tematología”. En M. Schmeling (comp.), *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*. Barcelona: Alfa, 1984, 101-133.
- Block de Behar, Lisa (ed.). *Términos de comparación. Los estudios literarios entre historias y teorías*. Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1991.
- Brook, Simon, dir. *Brook par Brook. Portrait intime. Film*. París: Art Vidéo, 2005.
- Brunel, Pierre e Yves Chevrel (dirs.). *Compendio de Literatura Comparada*. México: Siglo XXI, 1994.
- Calvino, Italo. “Por qué leer los clásicos” en su *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets, 1997, 13-20.
- Campos, Haroldo de. “El sentido de la teoría literaria y de la literatura comparada en las culturas denominadas ‘periféricas’”. En *Filología*, 101-108.
- Carrera de Artes. *Guía de Información*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.
- Cella, Susana (comp.). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires: Losada, 1998.
- Chardin, Philippe. “Temática comparatista”. En Brunel e Chevrel, 1994, 132-147.
- Davini, Silvia Adriana. *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Dimeo, Carlos. “Producción teatral. Industria cultural y prácticas culturales”. En *Memoria y tendencias actuales del teatro latinoamericano*. Santa Cruz de la Sierra: VI Festival Internacional de Teatro Santa Cruz, “Multiplicando Miradas”, Asociación Pro Arte y Cultura (APAC), 2007.
- Dornheim, Nicolás Jorge. “La Littérature Comparée en Argentine. Aperçu rétrospectif et situation présente”. *Revue de Littérature Comparée*, n.1 (1992): 29-43.
- Dornheim, Nicolás Jorge (ed.). “Bibliografía Argentina de Literatura Comparada.” *Boletín de Literatura Comparada* (Mendoza). XXVI.1 (2001), Fascículo 1.
- Dubatti, Jorge. *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, CILC, 1995.

- . *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Atuel, 1999.
- . “Buenos Aires, la globalización y el teatro del mundo”. *Cuadernos de Historia y Teoría Teatral*, UBA, n. 3 (marzo 2000), 19-29. También en Dubatti (comp.), 2000, 47-59.
- . *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel, 2002.
- . *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- . “Tensiones entre globalización y localización y figuras de identidad nacional en el teatro de Buenos Aires (1983-2001)”, en Walter Bruno Berg; Joachim Michael; Markus Klaus Schäffauer (ed.): *Fliegende Bilder, fliehende Texte. Identität und Alterität im Kontext von Gattung und Medium/Imágenes en vuelo, textos en fuga. Identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2004 (MEDIamericana, 1), 208-232.
- . *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*, Buenos Aires: Atuel, 2005.
- . *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires: Atuel, 2007.
- . *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires: Atuel, 2008.
- . *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires: Atuel, 2010a.
- . “Institucionalización del Teatro Comparado en la Argentina”, *Boletín de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de Cuyo, N° XXXVI, 2010b.
- Dubatti, Jorge (ed.). *Comparatística. Estudios de literatura y teatro*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1992
- . (ed.). *Nuevo teatro, nueva crítica*, Buenos Aires: Atuel, 2000.
- . (comp.). *Estudios críticos sobre Harold Pinter*, J. Dubatti compilador, Buenos Aires: Nueva Generación/CIHTT, Col. Temas de Teatro Universal, 2002.
- . *De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectivas sobre el teatro del mundo*. Actas de las conferencias plenarias del I Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado (setiembre 2003). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2003.
- Filología* (UBA), XXX.1-2 (1997). Número especial: *Literaturas comparadas*. A cargo de Daniel Link.
- Franco Carvalhal, Tania. *Literatura comparada*. Buenos Aires: Corregidor, 1996.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- . “De las identidades en una época postnacionalista”. *Cuadernos de Marcha*, 101 (enero [?]), 17-21.
- . *La globalización imaginada*, Buenos Aires: Paidós, 1999.
- García Canclini, Néstor (comp.). *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*. México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- Garnica de Bertona, Claudia. “La temátología comparatista: de la teoría a la práctica”. En la publicación colectiva *Actas II Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1998, tomo II, 227-236.
- Gnisci, Armando (comp.). *La letteratura del mondo*. Roma: Sovera Multimedia, 1993.
- Gnisci, Armando (ed.). *Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Crítica, 2002.
- González, Horacio. *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Colihue, 1999.
- González de Díaz Araujo, Graciela (ed.). *De Shakespeare a Veronese. Tensiones, espacios y estrategias del Teatro Comparado en el contexto latinoamericano*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2007.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- . *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Obra crítica*. México: FCE, 1981.

- Iglesias Santos, Montserrat (comp.). *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco, 1999.
- Insula. *Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 733-734 (enero-febrero 2008). Número especial: *El reto de la Literatura Comparada*. In memoriam Claudio Guillén Coordinado por Antonio Monegal.
- Koppen, Erwin. *Thomas Mann y Don Quijote. Ensayos de literatura comparada*. Barcelona: Gedisa, 1990.
- Lafarga, Francisco, y Dengler, Roberto (eds.). *Teatro y traducción*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 1995.
- Lambert, José. “En busca de mapas mundiales de las literaturas”. En Block de Behar, 1991, 65-78.
- Lida de Malkiel, María Rosa. “El fanfarrón en el teatro del Renacimiento”. *Estudios de Literatura Española y Comparada*. Buenos Aires: Eudeba, 1969, 173-202.
- Lukacs, Georg. *Estética I. La peculiaridad de lo estético*, 4 vols. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1966-1967.
- Merino Alvarez, Raquel. *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-1990*. León: Universidad de León y Universidad del País Vasco, 1994.
- Miner, Earl. *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theory of Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Monegal, Antonio. “La literatura irreductible”. *Insula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 733-734 (enero-febrero 2008).
- Nivelle, Armand. “¿Para qué sirve la literatura comparada?”. En Schmeling, 1984, 195-211.
- Ortiz, Renato. *Mundialización y cultura*. Buenos Aires: Alianza, 1997.
- Pageaux, Daniel-Henri. “De la imaginaria cultural al imaginario”. En Brunel y Chevrel (eds.), 1994, 101-131.
- Pichois, Claude, y André-M. Rousseau. *La literatura comparada*. Madrid: Gredos, 1969.
- Pizarro, Ana. “Sobre las direcciones actuales del comparatismo en América Latina”. *Casa de las Américas* 135 (1982), 40-49.
- Romero, Dolores (comp.). *Orientaciones en Literatura Comparada*. Madrid: Arco, 1998.
- Schmeling, Manfred (comp.). *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*. Barcelona: Alfa, 1984.
- Schmeling, Manfred (ed.). *Weltliteratur heute: Konzepte und Perspektiven*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995.
- Souriau, Etienne. “Estética comparada y literatura comparada”. *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. México: FCE, 1986, 15-23.
- Tötösy de Zepetnek, Steven. “Mi opinión acerca del estado actual de la literatura comparada”. En *Filología*, 1997, 59-61.
- Vega, María J., y Carbonell, N. (eds.). *Literatura Comparada. Principios y métodos*. Madrid: Gredos, 1998.
- Vidal de La Blache, Paul. *Principes de Géographie Humaine*. París: Collin, 1922.
- Wellek, René. “The Crisis of Comparative Literature”. En W. Friederich (ed.), *Comparative Literature: Proceedings of the Second Congress of the ICLA*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, v. I, 149-160. Reeditado en Wellek, 1963, 282-295.
- . *Concepts of Criticism*. New Haven: Yale University Press, 1963.
- Wellek, René, y Austin Warren. “Literatura general, literatura comparada, literatura nacional”. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1979, 57-65.
- Zourabichvili, François. *El vocabulario de Deleuze*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

Romanticismo y posmodernidad en el teatro latinoamericano: algunas hipótesis sobre las representaciones teatrales de la civilización y la barbarie en tres siglos

En su artículo *Teatro y filosofía* (2005), Alain Badiou distingue tres figuras canónicas de la comprensión filosofante del arte en general y del teatro en particular: la didáctica, la clásica y la romántica.

La figura didáctica pide al teatro que sea la fábula heroica de la Idea y activa una censura de la ambigüedad que parte del presupuesto de que la verdad es siempre exterior a un arte cuya temible eficacia subjetiva debería estar al servicio de ésta, rectificando equívocos e imposturas.

El arte teatral clásico no aspira en modo alguno a una verdad a la que considera exterior al arte pero inocente y su función, más práctica que cognitiva, consiste en captar al sujeto en una operación de identificación y transferencia por la cual el proyecta y depone sus pasiones. El teatro sería en este sentido, más que una propedéutica, una terapéutica que acompaña a la filosofía apaciguando oscuridades y tensiones interiores.

Por último, la tesis romántica cree que sólo el arte es capaz de una verdad concreta por medio del descenso de la Idea infinita en lo sensible; descenso involuntario y doliente que sería todo el tema del drama romántico. Frente a la mezquindad de los conceptos el teatro halla su legitimación en tanto que mediación visible.

El marxismo habría adoptado la tesis didáctica, aún en formas refinadas como las de Brecht para quien habría una verdad exterior, de carácter científico: el materialismo dialéctico e histórico sólo expresable por medio de una épica que volvería visible la relación de los sujetos con esa verdad que el mundo inmediato (la ideología) impide ver. En Latinoamérica, lo didáctico ha sido (y tal vez sigue siendo) dominante: el neoclasicismo, el romanticismo, la mayor parte de las poéticas realistas (aún en ciertas variantes populares como la gauchesca y el nativismo rioplatense, el jibarismo de Ramón Mendez Quiñones o la producción de autores como el mexicano Fernando Calderón o Jacinto Milanés) y hasta ciertas formas pretendidamente irracionalistas que van desde el expresionismo hasta el teatro posmoderno se inscriben dentro de esta variante que incluiría, por ejemplo y con todas las salvedades del caso, al teatro de Sabina Berman.

El psicoanálisis, por su parte, sostendría la tesis clásica: circulación del objeto de deseo, exhibición de complejos familiares, el teatro operaría como una cura psicoanalítica breve. Se trata de una tesis rastreable en ciertas apropiaciones latinoamericanas del teatro de Eugene O'Neill o de Harold Pinter y en formas próximas al psicodrama, a

Artaud o al teatro antropológico. Es posible incluir por ejemplo en esta categoría parte de la producción de Rodolfo Usigli, de Hugo Argüelles, de José Triana, de Griselda Gambaro o de Eduardo Pavlovsky, teniendo siempre en cuenta sus evidentes diferencias y sus más o menos inevitables proyecciones didácticas

Por último, la figura romántica sería la sostenida por lo que Badiou llama la tendencia al teatro-poema: una lírica que sería casi indiscernible del decir poético ornamentado y visible cercano a la tradición hermenéutica alemana. Esta figura que aparece diseminada en obras predominantemente didácticas puede ser rastreada en su forma más pura en autores como Emilio Carballido o Ricardo Monti. La figura romántica fue, quizás de modo paradójico, incluida por nuestros románticos sólo de manera lateral: sin embargo la posmodernidad ha sido pródiga en producciones de este tipo, especialmente en ciertos “elogios de la locura” típicamente románticos como los realizados por Alejandro Tantanian a partir de figuras como Kleist o Hölderlin.

Badiou va a señalar provocativamente que el siglo XX no ha podido reemplazar ninguna de estas tres figuras sino tan sólo renovarlas dentro de lo previsto salvo en una cuarta relación a la que él llama inmanentista, según la cual el teatro produciría por sí mismo un efecto de verdad singular e irreductible que no se daría en ningún lugar que no fuera sobre el escenario y que se traduciría en las llamadas “ideas teatro”. En este cuarto caso el teatro se definiría como un acontecimiento experimental cuasipolítico que amplifica nuestra situación en la historia.

Todas estas formas, en sus diversas posibilidades combinatorias que siempre presuponen la primacía de una de ellas, permiten establecer (tal como someramente tratamos de esbozarlo) un panorama del teatro latinoamericano de los siglos XIX y XX y aún del teatro actual. Por ejemplo, nuestros románticos del siglo XIX, habrían sido particularmente proclives a la tesis didáctica y a utilizar las formas románticas sólo como puro ornamento al servicio de una idea que muchas veces tenía por objeto precisamente impugnar esas formas. Aún aquellos dramas que apostaban a la imaginación más desbordada estaban siempre ligados a una idea, funcionaban como metáfora de una verdad exterior que por lo general era de orden político: son pocos los casos en los que se apuesta a la producción de formas estéticas autónomas y, aún en estos casos, la política ocupaba un lugar por cierto no menor. Es decir: más que pensar que sólo el arte (el teatro) sería capaz de una verdad concreta que trascendiera la mezquindad de los conceptos se pensaba que éste debía estar al servicio de la política, en coyunturas que por lo general demandaban precisamente eso: política. La fuerte presencia del discurso republicano de procedencia neoclásica en producciones pretendidamente románticas da cuenta de lo anterior, de una politización de todas las esferas de la vida tanto pública como privada. Ni el amor escapaba a la política y así encontramos que el discurso del republicanismo, especialmente ciertas figuras vinculadas a la barbarie y al despotismo (forma política de la barbarie), sirve de nexo entre lo público y lo privado y se intercala con el lenguaje de las pasiones: así encontramos por ejemplo que el amor *esclaviza* o *encadena*, que los sentimientos convierten a los hombres en *fieras*,

que el corazón es un *déspota* o que los celos poseen *uñas de tigre*. Todo ello inserto en formas melodramáticas que solían ser metáforas de una sociedad opresiva y la imposibilidad del sujeto de acceder a su objeto (la mujer amada) era muchas veces metáfora de la imposibilidad de participar de una vida política plena. O, en otros casos, la unión imposible de la pareja y su consecuente desenlace fatal operaban como metáfora de la unión imposible entre la civilización y la barbarie. Sólo en algunos casos aislados como el de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, tal vez por su cercanía con España y su esporádico contacto con el universo cultural cubano, es posible percibir un grado de estetización inusual para el teatro latinoamericano: así, en su obra *Baltasar* (1858), encontramos rasgos fuertemente estetizantes y románticos en el sentido que Badiou otorga al término. Si bien apela al discurso del republicanismo y su bárbaro protagonista presenta los rasgos que caracterizan al despotismo (el capricho y el terror), estos recursos no se encuentran al servicio de la Idea, de la coyuntura política sino de una estética personal centrada en mostrar los estados variables del “alma romántica” del personaje bíblico del título.

Pero dejando de lado estas excepciones, lo que ha ocurrido en Latinoamérica en general (y en Chile y en el Río de la Plata de manera singularmente intensa) es que aún las obras que apelan a los nichos imaginativos del romanticismo (lo oriental, la Edad Media, el pueblo cándido) lo hacen en función de una coyuntura política y aún de una “metafísica del mal” necesaria según Jorge Dotti tanto para la actividad crítico-filosófica como para cualquier decisión política. Tal sería el caso de los usos de Oriente por parte de José Mármol en su obra de 1842, *El Cruzado*. En ella, la unión entre Alfredo (el cruzado del título) y Celina (una joven jenízara) y la ulterior muerte de ambos, funcionan, en términos generales, como metáfora de la síntesis imposible entre la civilización y la barbarie y, en términos particulares, como una referencia metafórica al gaucho. Celina es una “habitante del desierto” y sus pasiones desmedidas son engendradas por “el clima” en el que habita: en este sentido, si tomamos las reiteradas comparaciones que Sarmiento realiza en el *Facundo* entre el gaucho y Oriente, la metáfora planteada por Mármol (que no pudo ser comprendida en su época ni aún por críticos calificados como Juan Bautista Alberdi) se vuelve transparente; más aún si la leemos desde el texto *Camila O’ Gorman* (1856), del uruguayo Heraclio Fajardo (basado en la novela del francés Felisberto Pelissot), en donde el personaje histórico del título es representado al mismo tiempo como gaucho y como sultán (“el sultán de Palermo”): toma mate y tiene un harén. Un uso similar de la temática del pueblo cándido es el que hace el chileno Camilo Henríquez en *La Camila o La patriota de Sud-América*, de 1817. *La Camila* nos presenta, desde una perspectiva roussoniana que en gran medida anticipa las miradas románticas sobre el indio, una suerte de “arcadia” indígena en donde “buenos salvajes” son regidos por principios inspirados en la Constitución de los Estados Unidos de Norteamérica y critican, por medio de la apelación al discurso republicano, la “barbarie” de los españoles.

Quisiera en este punto, partiendo de las tres figuras propuestas por Badiou y de los escritos de Carl Schmitt sobre romanticismo político, analizar tres miradas teatrales críticas acerca de las formas y funciones de la civilización en dos momentos de la vida cultural latinoamericana: el momento romántico y el momento posmoderno. Se trata de miradas que utilizan las herramientas estéticas que el romanticismo y la posmodernidad proporcionan, para criticarlos desde su interior al igual que a los modelos civilizatorios que éstos promueven y de los cuales son emergentes.

El primer caso presenta una crítica al romanticismo en el momento de su emergencia en Latinoamérica. Se trata de *Juana de Nápoles* (c.1850), del chileno Salvador Sanfuentes, texto que se propone zanjar metafóricamente y teatralmente la polémica en torno al romanticismo desarrollada en Chile en la década del cuarenta y estudiada y relevada por Norberto Pinilla en su libro *La polémica del romanticismo* (1943). Centrada en el personaje de Andrés, rey de Hungría y esposo de Adriana de Nápoles, una suerte de “buen salvaje” habituado a la vida ruda de las montañas y modelo de buen gobernante, la obra nos presenta la frivolidad (y “afeminación”) de la vida cortesana que es rechazada por el protagonista. La principal característica de esta vida cortesana es el “capricho”, rasgo que debidamente acompañado del “terror” (su compañero inseparable) distingue según Montesquieu al despotismo. Los cortesanos conspiran permanentemente contra Andrés (pues temen que éste recorte sus privilegios y cambie su modo de vida) y, finalmente, lo asesinan con la complicidad de su esposa. Estos cortesanos pueden leerse como una representación metafórica de los románticos como Vicente Fidel López, con los cuales Sanfuentes polemiza desde el teatro pero también (y sobre todo) desde sus artículos periodísticos publicados en el *Semanario de Santiago*. Sus cuestionamientos son similares a los que desarrolla Alberdi en su artículo *La generación presente a la faz de la generación pasada* (*El Iniciador*, Montevideo, 15 de junio de 1838), y los cortesanos de su obra responden a las características negativas que el propio Sanfuentes atribuye a los románticos, pero también a las que Carl Schmitt atribuye al romanticismo político: frente a los compromisos existenciales, los románticos se harían fuertes (seguimos en este punto al estudio de Dotti sobre Schmitt) en la ironía y la intriga que son los expedientes para transformar toda situación en un espacio lúdico, donde ninguna posibilidad queda ya descartada e implica un abanico de virtualidades excluyentes, pero también en la poesía que según Badiou sería portadora de una verdad concreta superadora de la mezquindad de los conceptos y que aquí ponen de manifiesto la frivolidad de quienes la practican.

El segundo caso es el de *Remanente de invierno* (1994), del argentino Rafael Spregelburd, texto representativo del teatro posmoderno. De un modo que hace pensar en las autorrepresentaciones de los artistas características del romanticismo, Spregelburd presenta al personaje de Silvita (una nena que funciona como una suerte de alter ego suyo) en una búsqueda de “identidad” que finalmente encuentra de manera parcial en un proceso de desterritorialización a la vez espacial y lingüístico. *Remanente de invierno* nos habla de este modo de una problemática netamente romántica: el

enfrentamiento entre el individuo y la sociedad, entre un individuo que realiza una serie de prácticas desubjetivantes a fin de resistir a una civilización que ejerce su poder a través de los medios masivos y de la educación formal. Esta civilización está representada por la familia, los vecinos, los conductores televisivos y la psicopedagoga, pero también por los electrodomésticos, los medios de comunicación y el lenguaje (la gramática) todos ellos vinculados a un orden represivo en un universo regido por una lógica propia que exagera irónicamente las tendencias del mundo actual, parodiando especialmente a la sociedad de consumo. Se parodian personajes como el topo Menéndez (que nos remite claramente al Topo Gigio pero también a Teddy, el osito interactivo creado por Gerardo Sofovich), la gramática —vinculada al “sentido común” y a la conservación de las tradiciones—, los medios de comunicación y el progreso tecnológico pero también el habla de clase media (que aquí aparece fragmentada y transgredida, lo cual vuelve imposible la comunicación) y discursos sociales como el de la publicidad, que contrastan con el “discurso subjetivo” de Silvita, caracterizado por prácticas “barbarizantes” como el “mal uso” del lenguaje (especialmente de las preposiciones) y la transgresión de sus normas en los niveles fonológico, morfológico, sintáctico y semántico.

Esta parodia se produce también por medio de personificaciones de objetos —como el San Bartolomé, “virus horroroso que sodomiza a los aires acondicionados”— y apunta a generar un efecto humorístico pero también a criticar a una sociedad signada, en términos de Jorge Dotti, por la “hegemonía de lo mercantil” que regula las relaciones humanas y que es característica de los neoliberalismos en general y del menemismo en particular. Silvita busca su identidad transgrediendo las “normas” de su entorno mediante acciones verbales con las que deconstruye el lenguaje “oficial”, la gramática, sostén de la tradición (“¿Qué sería de nuestras tradiciones si no hubiera un lenguaje!”, dice uno de los personajes). Hay en esta obra un uso “desviado” de la lengua y de los objetos por parte de una protagonista cuyo progresivo engrandecimiento concluye con su partida definitiva, con su desterritorialización “bárbara” en una deriva constante, dentro del espacio rural. Silvita es, como vimos, el “personaje embrague”, aunque la ideología del texto también es enunciada por otros personajes. Encontramos además en este texto personajes “amenazantes” como el electricista y el plomero quienes, tal como ocurre en el absurdo de amenaza de Pinter, proceden de la extraescena e “invaden” la escena. Estos “representantes del orden” ingresan en la casa de Silvita e intentan imponerle normas, le exigen explicaciones y le indican el modo “correcto” de actuar. Pero ello no impedirá que finalmente sean sometidos por el “didactismo posmoderno” de Silvita, a quien en un comienzo habían querido “corregir”.

El tercer caso, cercano semánticamente al anterior a pesar de su melancólico pesimismo y de su evidente distancia estética es el de *Santiago High Tech* (2002), de Cristián Soto. Partiendo de la ciencia ficción como género caracterizado por su capacidad para exhibir mundos futuros que extrapolan y exageran tendencias del presente, Soto nos muestra un universo enrarecido pero anclado en fuertes y reconocibles marcas referenciales una Alameda que posee varios niveles de tránsito, un tren que

lleva al polo sur en un día, una Valparaíso que se ha juntado con Santiago, un lago en el lugar en donde antes se encontraba el desierto de Atacama. En síntesis: un mundo hiper tecnificado e hiper civilizado en donde reina la tolerancia como valor supremo, las diferencias entre los sexos se han disuelto (el protagonista, XY, tiene dos madres y dos objetos de deseo de sexo diverso: XX y XY₂), y parece haberse excluido la idea de crisis que supondría para Dotti una comprensión metafísica, no científica de la historia como drama. Es el mundo del fin de la historia, de la posmodernidad llevada a su extremo, de la hiper racionalización de las relaciones humanas. Un mundo donde “optar no sirve”, donde las pasiones son negadas porque “conducen a los fanatismos y los fanatismos a las destrucciones”. Hay un solo aspecto que perturba este mundo perfecto: los suicidios generalizados de los que participa sistemáticamente la mayoría de la población. Hombres y mujeres que se arrojan, solos o en pareja, de los altísimos edificios de Santiago, entre ellos, las madres del protagonista, que consideran a quienes optan por el suicidio “seres evolucionados que han trabajado para ello”. La obra concluye con la unión entre XY y XY₂, quienes dialogan acerca de su suicidio futuro. Los suicidios estarían dando cuenta de una crisis existencial que no es percibida como tal por personajes que la aceptan y ni siquiera la consideran una disfunción del sistema.

Esta sociabilidad futura en donde la represión del sistema actúa de manera silenciosa y molecular, alentando ante todo la tolerancia como sustento posmoderno de la “verdadera libertad” se caracteriza por una horizontalidad y una atemporalidad en las que, inevitablemente, se cuele la metafísica. Siguiendo a Schmitt y a Dotti, podemos ver que ni la expansión de las diferencias, ni el abandono de la memoria y las identidades, ni la universalización de la superficie, logran evitar la emergencia de lo originario que puede llevar al totalitarismo, pero que también proporciona los principios filosóficos necesarios para decidir en los momentos de crisis, para optar.

Creemos que el estudio de textos como los referidos en este trabajo, sumado al análisis del funcionamiento de los protocampos teatrales (con sus actores, empresarios y críticos) de los que éstos son emergentes, nos permitirán ir diseñando paulatinamente una imagen global de la productividad de la fórmula civilización / barbarie en el teatro latinoamericano romántico, así como también comenzar a pensar sus proyecciones en el teatro latinoamericano de moderno y posmoderno. Partimos para ello de la lectura que Schmitt hace del fenómeno del “romanticismo político” sumamente productiva (tal como lo señala Jorge Dotti en el prólogo) para la evaluación crítica de la cultura posmoderna, particularmente predispuesta al subjetivismo irónico.

Bibliografía

- Amunátegui Reyes, Manuel Luis. *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*. Santiago: Imprenta Nacional, 1888.
- Badiou, Alain. "Teatro y filosofía". En *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- Carilla, Emilio. *El teatro romántico en Hispanoamérica*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1959.
- Elías, Norbert. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Buenos Aires: FCE, 1993.
- Losada, Alejandro. *La literatura en la sociedad en América Latina*. Frankfurt: Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1983.
- Pavis, Patrice. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. La Habana: UNEAC/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1994.
- Pereira Salas, Eugenio. *Historia del teatro en Chile (desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta)*. Santiago: Universidad de Chile, 1974.
- Picard, Roger. *El romanticismo social*. México: UTEHA, 1958.
- Pizarro, Ana (coord). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: CEAL, 1985.
- Schmitt, Carl. *Romanticismo político*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2001.
- Svampa, Maristella. *El dilema argentino: Civilización o barbarie*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 1994.
- White, Hayden. *Metahistoria*. México: FCE, 1998.

El sainete criollo: teatro de autor y de actor

Por largos años, desde 1900 hasta la actualidad, el sainete y sus cultores fueron para gran parte del campo intelectual la “oveja negra” del teatro argentino. Su sola existencia explicaba todos los vicios que se le endilgaban al país por su conservadurismo estético y político, por cómico, por costumbrista, por comercial, por popular y por exitoso, por su “mal gusto”, su “falta de decoro y de capacidad profesional”. La crítica y la investigación modernas saludaron su “desaparición” no como el resultado de un cambio de sensibilidad del público sino como el índice que confirmaba que su bajeza artística y humana había sido superada. Debido a la concepción positivista y progresista de las clases dominantes el “avance incontenible” hacia “formas más elevadas” era merecedor de los más calurosos aplausos.

Se argumentaba que los países más evolucionados —como Francia e Inglaterra— no cultivaron al sainete como género individual y se afirmaba que estos países, a diferencia de lo ocurrido en Argentina, habrían tenido la sabiduría de no caer en “abusos irresponsables”. No pensamos así.

Los textos grotescos y los sainetes figuran, sin duda, entre las piezas más importantes del repertorio teatral argentino. Es un teatro gesticulante, rico en patetismo, pobre en imágenes y profundamente nacional. Tiene un sesgo que nos acerca y nos aleja de él al mismo tiempo. Todo, o casi todo, lo que se dice, por ejemplo, en *Stéfano* (1928), *El organito* (1925) o *Mustafá* (1921) tiene su correlato en el Buenos Aires de los veinte y los treinta. La crisis, el hambre, los nuevos ricos, la cómoda moral del porteño y el inmigrante, pero acompañado por el dolor y el desencanto. El género trasciende lo inmediato mediante una mediana captación artística pero, a la vez, una profunda visión social y humana.

Fue en los grotescos y en *Mustafá* en los que Discépolo, su principal exponente, “descubrió”, puso en movimiento el teatro argentino moderno sin abjurar —como ocurrió con otros de sus colegas— del legado tradicional, y lo hizo con un manejo muy claro del habla popular pero, sobre todo, de la forma de actuar o no actuar de sus personajes. Así, su teatro es rico por sus fuentes teatrales —el grotesco italiano, el realismo psicológico— pero también por su experiencia propia, por la “estructura de sentimiento” que develó, desde la historieta y el pasado popular del sainete. Con esos elementos nos presenta a su protagonista como un personaje “devaluado”. Su obra se constituye en un teatro que fatiga a la tendencia pasatista en la que milita, recreando situaciones, caracteres, maneras de ser que mezcla descubriendo nuevos ángulos y puntos de vista.

En sus textos se expresan, entrecruzados, las huelgas, los golpes o intentos de golpes y los coches a caballo, la vida diaria, con exageración caricaturesca, y en ellos el hambriento, el marginado, el desplazado, ocupa un rol protagónico y atraviesa la vida porteña con los acentos del teatro mundial. Observamos que el personaje se hunde con la cercana compasión del autor.

Han pasado más de cien años desde el nacimiento de Discépolo y más de ochenta del estreno de su primer texto, *Mateo* (1923), que dio a conocer un nuevo apartado para la retórica del teatro argentino, el grotesco criollo, palabra que está presente en nuestra vida política y social. En este caso coincide con su ideograma estético, mostrando personajes poseídos por muecas y maquieta, gesticulantes, perversos, perdidos en la ciudad nueva. Hoy, lejos de su circunstancia histórica, podemos reconstruir su trayectoria como parodia al realismo; su deformidad es una suerte de variante de los personajes de Sánchez. De animalización despiadada, interior, marcadamente moderna, cercana a la de los espejos deformantes de Ramón del Valle Inclán, los personajes se expresan mediante oraciones y diálogos interesados de la tradición sainete. Porque, además, Discépolo fue un gran lector de Carlos Mauricio Pacheco, de Alberto Novión, de las letras de tango. Porque en él esa visión no fue impostada: una vez que descubrió la literatura y el teatro populares los adoptó. Protestando, pero los adoptó, ajustando su escritura a sus modelos, logrando un ensamble de tales características que cuando se aparta de ellos, por ejemplo en *Relojero* (1934), se extraña lo arrabalero, la necesidad de la burla, de localismo y hasta de vulgaridad que brillan en *Mateo* o *El organito*.

La parodia al teatro serio es la otra forma deslumbrante a la que recurrió. Si bien todos los saineteros fueron parodistas, él descolló en el cuestionamiento al teatro de José León Pagano (1875-1964), Emilio Berisso (1878-1922), César Iglesias Paz (1881-1922). Sus textos en colaboración con Rafael José De Rosa y Mario Folco cuestionan de manera cómica a la “comedia de salón” con que la alta clase media y la crítica “teatralizaban” sus delirios de grandeza, poniendo de manifiesto lo falso, lo ridículo y lo trasnochado de personajes y situaciones y exponiendo sus debilidades.

Esta parodia se constituyó a partir del actor cómico argentino, que no necesitaba de otros actores, ni de su mirada, ni entablar relaciones, como el actor moderno, para actuar o ensayar. Trabajaba con su propio aura teatral, sobre el ensayo y el error, mirándose al espejo e imitándose después. Durante el siglo XIX se creó una escuela argentina de actuación que se tornó remanente después del treinta, pero debemos señalar que esa demostración de capacidad creativa fue un hecho importante en un país en el cual es difícil crear algo propio. Hablamos de “escuela” porque su arte se basa en un compromiso absoluto con el pasado. A diferencia del actor moderno —que establece rupturas, cortes con el pasado— el actor de escuela mantiene una relación integradora con el pasado, comienza siempre “a partir de”.

Se creó una verdadera tradición del actor nacional que concretó un canon de interpretación, con una rica codificación original intensificada por el paso del tiempo.

Su arte era directo, espontáneo, y cuando decimos espontáneo no nos referimos a lo “espontáneo” romántico, que es una forma de manifestar la expresividad totalmente intuitiva, es decir, sin saber bien cómo; estamos aludiendo a la capacidad del actor popular que se recreaba constantemente a partir del canon del pasado. Cada actor nacional ha creado siempre teniendo como referencia ese pasado y se ha constituido a partir de una serie de roles básicos, nada más.

En la época del auge del sainete (1910-1930) las compañías tenían una alineación totalmente reglada, conformada por un primer actor, dramático o capocómico, un primer actor cómico, un galán joven, un joven cómico, un primer característico —es decir un personaje de edad— un segundo característico, actores y actrices de conjunto (los llamados “sacamuertos” y “entrasillas”), una primera actriz dramática, una primera actriz cómica, una primera característica y una segunda característica. El actor conocía de antemano qué rol iba a personificar, y el autor era consciente al escribir una obra de que sus personajes debían responder a todos y cada uno de estos roles para que ningún miembro del elenco quedara sin subir al escenario.

El todo estaba constituido alrededor de la alternancia entre lo sentimental y lo caricaturesco (el sainete como pura fiesta) y la alternancia entre lo patético y lo caricaturesco (sainete tragicómico) y la fusión entre lo caricaturesco y lo patético (grotesco criollo). Los actores articulaban su juego escénico en múltiples oposiciones, selecciones y coordinaciones de los procedimientos, entre los que se destacaba una serie de artificios básicos, como la mueca y la maquieta. Eran verdaderos especialistas en la concreción de los diferentes procedimientos. Por ejemplo, un actor podía especializarse en la mueca (Enrique Santos Discépolo, Luis Sandrini), en la maquieta (Olinda Bozán, Enrique Muiño), o en el aparte (Pepe Arias, Marcelo Ruggero). Era un teatro de especialistas.

Tanto la mueca como la maquieta eran principios constructivos o estructurantes de la interpretación a los que se sumaban, además, una cantidad de procedimientos a los que el actor debía recurrir según el tipo de personaje que le correspondiera representar: para “armar” los personajes cómicos debía utilizar la maquieta, en tanto que los personajes sentimentales o patéticos exigían el recurso de la mueca.

Paralelamente con el desarrollo del género y las técnicas actorales, que se enriquecieron con nuevas combinaciones, los autores intensificaron y profundizaron su escritura y se fue creando un público que poseía una suerte de “biblioteca del sainete”: conocía sus reglas, conocía al actor. Es decir, iba al teatro porque actuaba determinado intérprete, Pepe Arias, Enrique Muiño, Olinda Bozán. Disponía de los elementos que le permitían decodificar lo que le ofrecía la escena y juzgar el empleo, adecuado o no, de los medios con que había trabajado su personaje el actor.

El género tomó conciencia de sí a medida que avanzaba hacia la tercera fase. En la primera (1890-1906), tanto para el autor como para el actor el objetivo era la diversión del público, pero al llegar a la tercera, el grotesco criollo (1923-1934), había una limitada claridad ideológica, a la que contribuyó la evolución que sufrió la interpretación,

pilar importante puesto que la escena seguía estando basado en ella. A pesar de la mezcla de lo cómico y lo serio, el tipo de actuación tendió a privilegiar lo cómico, en la convicción, compartida por actores, autores y empresarios, de que la comicidad era la que atraía al público.

En cualquiera de las tres fases del sainete el actor fue consciente de todo su cuerpo debía estar involucrado en la actuación. A diferencia del actor culto de la época, su cuerpo debía ser creador, no sólo “ilustrador” del personaje. El hecho de que representara caricaturescamente no lo eximía de respetar la edad, el temperamento y el estado social del personaje. El sainete siempre cuestionó la posición que consideraba al teatro como pura declamación, lo cual era muy típico en el actor culto, que recitaba constantemente sin detenerse demasiado en el sentido del discurso y dedicaba un especial empeño en destacar lo bello y el carácter de las figuras teatrales que rescataba del texto.

Se puede afirmar que Armando Discépolo fue uno de los ejes alrededor de los cuales se erigió el teatro nacional contemporáneo cimentado en el actor creador. Aprovechó sus defectos y virtudes, fue clave, punto de partida y modelo. El actor nacional trascendió el teatro popular al tiempo que fue un ejemplo ilustre de él y se propuso como superador del teatro de su tiempo.

Es necesario señalar que este sistema teatral fue un modelo en variación entre 1890 y 1930, etapa en que se produjeron cambios, renovaciones, recreaciones, remanencias, pero a la manera de una “escuela”. Una primera conclusión que se desprende del análisis es que se respetaron siempre los elementos constitutivos, sus procedimientos, con cambios de funciones, a veces módicas, a veces intensas. Se puede tratar de dignificar el sainete y hasta cierto punto reformarlo (como hicieron Pacheco o Discépolo) pero cuidando de no perder el contacto con el público que lo sostiene. Cabe agregar que el histrionismo del intérprete, lejos de marcar su decadencia, fue el recurso que más contribuyó a su apogeo y la base de su éxito de público, que a su vez representó su victoria artística. El actor nacional fue el artífice del género en todas sus versiones. Hubiera sido imposible el sainete “como pura fiesta” sin Florencio Parravicini, el “tragicómico reflexivo” sin Roberto Casaux y el “grotesco” sin Luis Arata.

La segunda conclusión es que el sainete y el grotesco son una especie de “tragedia rehuida” mediante el autoengaño y la venganza. El rechazo que provoca el conventillo (espacio de miseria del que se pretende escapar) y la ciudad que atemoriza (pero que tienta con sus promesas de una vida mejor), fueron los dos ejes que pusieron en tensión la conducta del personaje y crearon en el sainete tragicómico y en el grotesco personajes habitados por el ansia de venganza que los predisponen al crimen y a la autodestrucción —*Los disfrazados* (1906), *Stefano* (1928), *Don Chicho* (1943)— a través del ideograma “tenía un tigre adentro”. Esto posibilitó un éxito estético no siempre reconocido: la densa gradación de conflictos, que más que informar sobre los personajes inestables y patéticos los define magistralmente. Y lo hace de maneras distintas, pero

que pueden ejemplificarse con una frase: “hay que entrar”: hay que envilecerse para encontrar un lugar en la ciudad.

Por ese camino, el protagonista se instala en la semántica de la queja egocéntrica, que alcanza a gran parte del arte popular argentino (el tango y la gauchesca). Mediante esas ansias de venganza, Discépolo rehuía, negaba la tragedia a partir de la desesperación y la crueldad patéticas; sus personajes consideran su venganza un “castigo justo”, desechando así sus propias responsabilidades sobre el final desgraciado.

También la familia, asimilada a los restantes personajes del conventillo, según los casos, se convierte en verdadera productora de quejas que se encubren en una suerte de ansia de justicia. En lo público y en lo privado el agravio no se perdona y, por el contrario, es un verdadero motor de la acción. No hay tregua para el perdón o la disculpa. Lejos de ser refinada, la “necesidad” de venganza parte siempre de un agravio cuya única posibilidad de superación es la devolución del agravio a quien lo cometió.

Una excepción es Cremona, indulgente y aspirante a redentor. Su profundidad es menor y parece impostada. Sin duda el teatro de Discépolo se concretó más cabalmente cuando reflejó las agresiones y su círculo de humillados y ofendidos. Se puede decir que ésta es una característica moderna de los grotescos, sobre todo su franca y brutal expresión despiadada, sórdida. Los agravios no pueden trascenderse ni dominarse.

Frente a la “fiesta” del primer sainete, en el sainete “tragicómico” y en el “grotesco” se practica una incipiente estética de la crueldad. Este hecho sacude al espectador, lo perturba.

Es por eso que el género, en todas sus versiones, sigue pareciéndonos el “hecho” más profundo de nuestro teatro. Su torpeza coloquial sigue llamándonos la atención: en medio de interjecciones, gruñidos y oraciones truncas, todo intento de comunicación se torna turbio, sospechoso en su intención de viabilidad. Su individualidad no encuentra casi nunca el lenguaje adecuado o directamente choca con limitaciones semánticas, por eso se apela a lo gestual y al balbuceo. Los personajes dicen lo que no querían decir y callan lo que debían verbalizar.

Por otra parte, la simultaneidad de lo heterogéneo entre los distintos códigos escénicos intensificaba la mezcla de discursos, tiempos y asuntos diversos. Hubo de parte de Discépolo y de los autores más caracterizados un evidente esfuerzo por presentar en el desenlace un protagonista que ha perdido su dignidad o está en trance de perderla. Es por eso que en el momento del desenmascaramiento el personaje reniega de su compromiso con la vida, no visualiza ningún tipo de futuro, sólo vive el presente de su duración.

Las ansias de venganza del personaje grotesco, y también del tragicómico, lo llevan a la oscuridad y el desorden. La percepción de su duración termina por destruirlo. Cuando joven, la realidad se presenta como un todo coherente, pero en el momento del desenlace, los años se precipitan sobre él de manera incontrolable y se reconoce como anciano, cuando ha creído estar en su apogeo. Todo queda “congelado” en su fracaso.

Como colofón, nos referiremos a los motivos de la decadencia del sainete, a sus intermitencias, al desvanecimiento de su poética como sistema teatral. Varios son sus motivos. En primera instancia, la política cultural de los gobiernos nacionales tanto conservadores como radicales (1924-1940) que quisieron terminar con el “comercio del teatro”, tomando partido por un “teatro culto”. Con ese objetivo fue creado el Conservatorio Nacional, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro y la Comedia Nacional, instituciones que, según la opinión oficial, iban a “adecentar” el teatro argentino.

Dentro de esta tendencia, la crítica valoraba exageradamente al teatro como hecho literario, concepción que se prolongó hasta la aparición de la crítica moderna (Ordaz y Palazzolo, entre ellos), que tomó partido por los autores y actores que militaban en lo que ella llamaba “teatro de aliento”: Miguel Faust Rocha, Angelina Pagano, José León Pagano, Carlos Gustavino, Luisa Vehil, entre otros.

Pero el motivo fundamental de la cristalización del sainete fue su falta de respuesta para los cambios en la vida de la ciudad, que motivaron la aparición de un nuevo público (los burgueses, hijos de inmigrantes) de clase media. La ideología estética del sainete, su exaltación de la “edad de oro” de los sentimientos no se adaptaba a los nuevos gustos, ya francamente modernos.

Estas circunstancias llevaron a la caída en la remanencia de los actores populares que debieron adaptarse, y algunos lo hicieron muy mal y otros no lo consiguieron, al realismo en todas sus formas que campeaba en el teatro y en el cine argentino. Los que pudieron, trataron de “normalizar”, “regularizar” sus procedimientos actorales siguiendo las formas triunfantes, pero se vieron “limitados” por su origen y por los prejuicios del medio y la moda.

Actores como Enrique Muiño, Luis Arata, Tita Merello, Luis Sandrini, entre otros, resistieron dentro de un espectáculo que poco le convenía a su poética, sobre todo en la comedia asainetada y la comedia blanca, y en última instancia, en el área del drama. Ellos intentaron conciliar lo nuevo con lo viejo a partir de la caricatura interiorizada. En Arata apareció lo que se puede denominar “el cocoliche existencial” o “maquieta existencial”, constituida por procedimientos grotescos y realistas que implicaba la fusión de la mueca y la maquieta destinada a destruir la armonía escénica. Su capacidad interpretativa le permitía comenzar un parlamento riendo y terminarlo llorando, lo que producía en el público un efecto profundamente irónico. Ya en el otoño del género un verdadero maestro del mismo, Luis Sandrini, también trabajaba sin transiciones. Era el artífice de un arte muy sutil que conseguía llevar cualquier pieza sentimental hacia el grotesco. Una verdadera hazaña.

Historia del café-concert en Buenos Aires De la música al humor

Porque está muy de moda / y parece una joda / todos quieren
hacer / café-concert / los hay insalubres y cubiertos de mugre /
mientras hacés franela / te insultan a tu abuela / también hay muy
lujosos / con elegantes mozos/ verás grandes artistas / y muchos
alcoholistas. / Desde las grandes actrices / hasta los aprendices / y
también meretrices / que los harán felices / suelen ponerse plumas
/ o mejor ya ninguna / puede ser pianista / o quizás un guitarrista
/ porque está muy de moda / y parece una joda / todos quieren
hacer / café-concert / y yo también

Café-concert de Alberto Favero y Antonio Gasalla

Este trabajo es sólo la introducción de una investigación mayor sobre el género, cuya finalidad es rastrear en el sistema teatral argentino aquellas huellas que fueron construyendo el café-concert tal y como lo conocimos en la década del sesenta. A fines del siglo XIX, pequeños cafés con despacho a la calle, denominados café-concert y las confiterías con escenario para conciertos pueden tomarse como un primer antecedente en el país del café-concert que se desarrollaría más adelante. Los primeros cafés abrieron en 1760, pero casi un siglo y medio después, por Corrientes, desde la avenida Callao y hasta la calle San Martín, abundaron los cafés con sabor a tango. Félix Cassoulet, fundó en el café que había heredado de su padre, Lorenzo Cassoulet, en 1886 uno de los primeros café-concert, según aparece en el facsímile de la habilitación municipal. El Café Domínguez, ubicado en Corrientes y Paraná, fue el primer café de veinticuatro horas, en su espacio tocaron y cantaron: Francisco Canaro, Noli, Roberto Firpo, Juan Maglio (Pucho). En su salón se estrenaron dos tangos; *Tierra negra* de Graciano de Leone y *Un lamento* de Numa Córdoba. Vecino al Domínguez el bar *Iglesias* fue testigo del estreno de *La Cumparsita*. En Corrientes y Talcahuano *Tango Bar* recibió a muchas orquestas nacionales entre las cuales se encontraban, entre otras, la de Osvaldo Pugliese, y Astor Piazzolla. Otros, ubicados cerca de los teatros más populares recibían en sus mesas a los artistas más nombrados del momento, como el Café Apolo, vecino al Teatro Apolo; lugar de concurrencia asidua de los Hermanos Podestá y luego de los Hermanos Ratti. Si bien en principio estos locales estaban asociados a la prostitución legal que existía en la época, y eran una preocupación para nativos y extranjeros por el problema de la trata de blancas,¹ luego fueron adquiriendo las características que

1 En las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del siglo XX (aproximadamente entre 1875 y 1914), una gran inmigración europea llegó a la Argentina, y buena parte de ella se asentó en la creciente ciudad de Buenos Aires, especialmente en sus arrabales o en conventillos, donde tenían como vecinos a integrantes de las clases bajas locales. Así, en 1855 Buenos Aires tenía 92.000 habitantes, y

los pusieron de moda en la década de los sesenta y setenta. Aquel café-concert era de nacionalidad criolla o española, como por ejemplo “La copla andaluza” donde actuaban “cantaoras” flamencas; y que se desarrollaba en un amplio sótano con su tabladillo, decorado y ambientado típicamente al estilo español. Estos cafés competían en España con el género chico español que se consolida en 1849 con la pieza *El duende*; cuando al actor Antonio Riquelme, se le ocurre ante la merma de público por cuestiones económicas en vez de funciones que duran entre tres y cinco horas, y que resultan caras para los bolsillos, ofrecer un espectáculo por secciones de horas, a un precio accesible. Pero también el tango que había nacido como coreografía necesitaba un espacio para desarrollarse, “Los estrechos límites del prostíbulo, las antesalas bailables al proxenetismo, las *academias* céntricas y periféricas proponían un esparcimiento restringido, sistemáticamente marginado. Los bares y bodegones de la Boca, los pequeños teatros como el *Sicilia* (Necochea, 1339), los restaurantes de propietarios italianos y las cantinas eran ámbitos comunes para el fondo musical de dúos, tríos y cuartetos de la guardia vieja” (Pujol, 1989: 87). También José Gobello señala en su trabajo *Orígenes de las letras de tango*, que:

El pequeño café con despacho a la calle y la gran confitería, con escenario para conciertos e instalaciones interiores, va desalojando al prostíbulo tolerado... Y cada noche, merced a la licencia consentida, niñas que no han cumplido quince años se exhiben en las tablas de cualquier café-concierto para divertir con escenas lúbricas a la numerosa clientela que los llena, atraída por el servicio femenino que comparte sus libaciones con la concurrencia.

No solamente desde el ámbito tanguero provenían los músicos que desarrollaban su talento en los cafés de entonces; Mario Gallo, un italiano que había arribado a la Argentina en 1905, director de coros de un elenco de operetas, que luego cambió al mundo del cine, también se desempeñó como pianista de café. Luego, cuando en 1936

en 1914, 1.576.000. Entre 1869 y 1914, la población extranjera fue mayor o igual que la local; por ejemplo, en 1887 la ciudad tenía 432.000 habitantes: 228.000 eran extranjeros (138.000 italianos) y 204.000 eran argentinos. El mayor número de extranjeros provenía de Italia (especialmente de Liguria) y España. Se trataba, en su amplia mayoría, de hombres jóvenes solteros. En 1869, de cada 5 varones de entre quince y 35 años, cuatro eran extranjeros (dos de ellos, italianos). Se produjo de esta forma un fenomenal desequilibrio demográfico: en 1855, vivían en Buenos Aires 46.000 hombres y 46.000 mujeres; en 1887, 243.000 hombres y 190.000 mujeres; en 1914, 850.000 hombres y 726.000 mujeres. Estas condiciones fueron inmejorables para el auge de la prostitución. Y a la hora de divertirse, los jóvenes extranjeros coincidían con los jóvenes criollos, los compadritos, en los prostíbulos. Allí, el inmigrante iba como cliente, y el compadrito, como cliente o como fiolo (proxeneta) de una o más mujeres. Con el paso de los años, también los extranjeros incursionaron en el negocio de la prostitución, especialmente franceses y polacos de origen judío. En estos sitios comenzó a tocarse y a bailarse el tango. Un pianista o un pequeño conjunto (aún sin bandoneón, incorporado en la primera década del siglo XX) amenizaban la tertulia y ejecutaban piezas bailables —algunas de ellas, tangos o “prototangos”— que las trabajadoras compartían con los clientes antes de pasar a las habitaciones. Varios de esos tangos tenían como letra coplas obscenas en las que no faltaban palabras lunfardas referidas al sexo. Fue en los prostíbulos, entre otros lugares de interacción, donde algunas de las palabras de los inmigrantes fueron escuchadas por los compadritos, y comenzaron a ser utilizadas por ellos. *Aproximaciones al lunfardo* de José Gobello; tomado de <www.ar.geocities.com/lunfa>, 2000.

se abolió la legalidad de la prostitución, para evitar la posibilidad de un trabajo clandestino en los *café-concert* se prohibió la contratación de mujeres para las orquestas, o cantantes femeninas en los locales.² De esta manera se produce un espacio temporal en que el *café-concert* originario, dejó de funcionar. Sin embargo, hay quien explica el origen del *café-concert* en el *variété*. Este género que nació en Francia a fines del siglo XIX, en épocas del Segundo Imperio (fundado en Francia por Napoleón III en 1852) surge según el actor, docente y director Leandro Rosati en las improvisaciones que tras las fiestas, integrantes de la clase alta realizaban, demostrando algunas de sus habilidades; cantar, bailar, o llevar adelante las cosas más zafadas debido al grado de alcoholismo en que se encontraban. De este género afirma Marchini surgen:

las bailarinas de *can can*, las “troupe” (compañías de cómicos o comediantes), dúos y tríos de cantantes, parejas de baile de salón, danzarinas exóticas, transformistas, y un popurrí de expresiones artísticas que conformaban y caracterizaban este polifacético género (2002: 9).

De Francia pasa a España donde se va desarrollar a la par de una composición musical: el *cuplé*, una canción que surge del suburbio como el tango. Las cupletistas tenían una canción *El relicario* que aunaba el canto a la actuación: con una forma de vestirse, moverse, de entrar y salir en escena para la representación del melodrama que ocurría en los pocos minutos que duraba el canto. El artista comenzó a pulir su presentación y hasta 1925 el género se instaló como una moda internacional en todo las capitales del mundo occidental, incluyendo a Buenos Aires, donde dentro del rubro *variété* había grupos folclóricos, campeonatos de *catch*, ventrílocuos, ilusionistas, magos, y todas aquellas habilidades que podían interesar a un público popular. Uno de los espacios del *variété* era el cine, había funciones con o sin el *plus* del número vivo como también se lo conocía. Uno de sus mayores exponentes fue el actor Florencio Parravicini

2 El tango y otras manifestaciones de la cultura popular fueron perseguidos por campañas dirigidas a mejorar la fibra moral de la sociedad argentina. En nombre de la decencia, los reformistas criticaron los cabarets, el cine, la radio, el teatro y otras formas de entretenimiento en que se ejecutaba música y se exaltaban los valores de la clase baja. La censura se justificaba por los principios de la organización antiesclavista, la Federación Abolicionista Internacional, que apoyaba “la lucha contra el libertinaje y la pornografía (Guy, 1991: 216).

Para promover estos objetivos, los miembros de la federación en todo el mundo pedían que las municipalidades controlaran todos los “espectáculos públicos”, prohibieran cafés con cantantes femeninas y lucharan contra el alcoholismo (216).

María Elena Walsh que en la década del sesenta formaría parte de la movida del *café-concert* con sus “Canciones para ejecutivos” entre otros *shows*, compuso una canción que recordaba aquellas orquestas de señoritas:

En sus mármoles y sus bronce / parecía la Chacarita / aquel viejo café del Once / con orquesta de señoritas [...] En su palco las señoritas / repetían con todo esmero / pasodobles y rancheritas / que no daban para el puchero; Eran rubias, llevaban flores / en el pelo y en la cintura / Se movían como muñecas / con tristísimo compostura [...] Un noche se hicieron humo/de su palco descolorido / y tomaron, violín en bolsa, / un tranvía para el olvido (*Orquesta de Señoritas*).

De todos modos, el *café-concert*, con orquestas masculinas sigue funcionando como lo demuestra el debut del conjunto típico dirigido por Osvaldo Pugliese, en el café El Nacional situado en Corrientes 974, en el año 1939.

quien comenzó en el conocido Concierto *Variété*, lugar donde no se cobraba entrada pero era de consumisión obligatoria; su número consistía en desnudar a su *partenaire* a tiros, los que se pegaban en los broches que sostenían su vestido; también el cantante Carlos Gardel y la actriz Iris Marga se iniciaron en el género cantando. El actor considerado por la crítica de su tiempo un “bufo” de café-concert (Bosch, 1969: 278); denominación que tenía una connotación peyorativa; ya que tanto el tipo de actuación como el género eran considerados subalternos para un público igualmente subalterno; desarrollaba a principios del siglo XX una labor intensa en el género. Maltratado por la crítica, que lo acusaba de hacer teatro bufo, pornográfico y grosero, el actor se vengaba retirando los avisos y las localidades a los diarios. Reproducimos a continuación un fragmento de la lectura que se hacía de estos espectáculos:

Los carteles anuncian a diario una serie de obras cuyos títulos disfrazan con aviesa intención la índole del asunto que tratan de manera de atraer al público femenino a quien se sirven luego algunos groseros monólogos que a falta de “*esprit*”; están sazonados con gestos propios del café concierto. Se hacen frecuentes interrupciones del público pidiéndole compostura a los actores [...] Es bueno recordar a este actor que la sala de ese teatro se diferencia con mucho a la del *music-hall* en que hizo sus primeras armas con el aplauso de las camareras y la gente maleante que frecuentaba el sitio” *El País*, 27 de febrero de 1910 (Bosch, 1969: 280)

En el Teatro Argentino Parravicini realizaba además en 1912, actos de *variété* donde se incluía el travestismo; en la pieza *Gastón y Renée*; salía a escena “vestido de mujer en el segundo acto, con peluca rubia y representando a una *cocotte*...” (Bosch, 1969: 281). Los géneros café-concert, *music hall*, *variété*, comedia bufa, o bufonadas eran tan comunes en la época que hasta había piezas que llevaban por título el nombre del género, como el sainete de Carlos Mauricio Pacheco *Café concert* (1916), o la pieza de Ivo Pelay y Asdrúbal Salinas, *Café concierto 1900* (1934) donde en evidente meta teatralidad la intriga se desarrollaba y mostraba el funcionamiento de uno de estos espectáculos. Por otra parte, en *La Tigra* Florencio Sánchez construye su personaje a partir de la figura de una ex prostituta que trabaja para mantener a su hija como camarera en un “café cantante”. El desarrollo de los procedimientos del *variété* y el café-concert en el teatro son un fuerte antecedente para las creaciones que luego se verán en el café-concert de los sesenta y setenta, que tienen entonces un antecedente dentro del sistema teatral argentino, en los pioneros de la actuación popular. Después del *crack* económico del treinta se perdió el glamour de estas representaciones. En 1940 comienza una nueva etapa; y el *variété* se incorpora a la estructura de la Revista Porteña. Un género con características propias es el *variété* judío, que está emparentado con el cabaret berlinés de la posguerra (1920-1933), pero con una temática más ingenua. Este *variété* en su desarrollo entre 1920 y 1950 trabajaba con procedimientos rudimentarios: bigotes de corcho quemado, abundancia de boas, mucha música de violines que apoyaba el aire decante del espectáculo, con un lenguaje que mezclaba el idish con el castellano. El teatro representativo de esta modalidad era el teatro Soleil en el barrio del Once y su figura principal durante muchos años, Javel Katz. En la década del noventa, la directora

Lía Yelín pone en escena de su autoría *Varietei (Con Limene)* (1995) en el teatro IFT; en homenaje a estos espectáculos. Será de la suma de todas estas variantes desde donde en la década del sesenta surgirá el café-concert como una variedad del *variété*. No hay que confundir este género con las realizaciones que se producían en el Instituto Di Tella, el espacio de la *performance* y el *happening*, si bien parecía similar, ya que los actores generaban sus propios espacios, y escribían sus guiones; lo que cambiaba era el discurso, que se concentraba en lo psicológico, lo político y en la trasgresión.

Mientras los críticos discutían los alcances de la confrontación entre teatro realista y teatro del absurdo, una serie de “pequeños” espectáculos irrumpió en la cartelera porteña. En un comienzo, todo pareció igual y diferente a la vez. Los *happenings* de Marta Minujin y las canciones de Nacha Guevara; la pantomima de *Brikosis* de Norman Briski y *La Botica del Ángel* de Eduardo Bergara Leuman... Pero cuando a mediados de 1966 se estrenó *Help... Valentino!* En el Teatro de La Recova, muchos tuvieron la impresión de que algo diferente se había puesto en marcha. (Pujol, 2002: 242).

Además, la relación con el público era más activa, éste estaba sentado en mesas, o en butacas que tenían un apoyo brazos con un cenicero y un agujero para poner el brazo; por otra parte, los actores se metían entre la gente, siendo ellos los que definían el espacio con su propuesta y se fusionaban con músicos, bailarines y artistas plásticos, así nacieron Les Luthiers. Es importante aclarar que tampoco hay que confundir a las producciones de la década de los sesenta y setenta con lo que se denomina el humor *stand up*, que es un espectáculo unipersonal; que se origina en Norteamérica en la década del cincuenta y que va a desarrollarse en nuestro país a principios de los noventa. Esta modalidad presenta un actor solo frente al público, contando y opinando sobre sus vivencias y su relación con el mundo. Básicamente no parece muy diferente al café-concert, sin embargo, en el *stand up* el actor se despoja de todo artificio de maquillaje, vestuario o recurso escénico y pone el énfasis en la opinión. Apela al discurso y no a la imagen; como opina Walter Wainstein: “se vuelve a la raíz del comediante como un observador del mundo que lo rodea y un opinador que actúa sobre la realidad. En general actúa en torno al concepto: el mundo contra mí, y sobre ese conflicto elabora su humor” (sección Espectáculos del diario *El Día* de La Plata, 8/7/2005). Es así, que en la década del sesenta el café-concert se convirtió en el refugio joven del humor irreverente, con nombres conocidos como María Elena Walsh³ y sus canciones para ejecutivos, Bergara Leumann y la Botica del Ángel, Carlos Perciavalle, y Antonio Gasalla, Edda Díaz, y Mariquena Monti. Según la investigación de Sergio Pujol, “el café-concert logró cristalizar la sensibilidad de la época en una forma teatral libre y poco estructurada, capaz de ‘citar’ diversos materiales e intervenir en la realidad de un modo casi instantáneo” (Pujol, 2002: 242). La diferencia con el teatro experimental del Instituto Di Tella la marcó el estreno de *Help Valentino* (1966) en el Teatro La

3 En 1966, uno de los primeros espectáculos de café teatro fue “*Del tiempo de los carozos* (marzo 1966) adaptaciones de diversos autores, con música de Marilina Ross y letra de Francisco Urodo, con la actuación de la misma Ross, Carlos Moreno y Federico Luppi...” (Pellettieri, 1997: 145)

Recova, con un elenco conformado por Carlos Perciavalle, Antonio Gasalla, Edda Díaz y Nora Blay, que comenzó en un ámbito distinto y con expectativas modestas, para luego convertirse en un éxito de público y crítica. Una de las protagonistas del evento, Edda Díaz, recuerda:

A la gente le divertía mucho venir a este conventillo que estaba enfrente al Ital Park y entrar y ver que estaba la ropa colgada, la ropa colgada de los vecinos, tener que entrar corriendo la ropa... se armó lo que yo llamo el fenómeno de la histeria... Nosotros hacíamos tres funciones los sábados, dos los domingos, dos los viernes. Evidentemente, el '66 fue un año de mucha fuerza para las artes... (Pujol: 242).

De la cita se desprende una de las características principales del género; la relación con el público, ya que desde allí se permitía el juego con lo prohibido, con lo censurado en un escenario más tradicional. De esta manera lo destacaba el crítico de *Talia* Eichelbaum ante el estreno de *Help Valentino*:

Lo característico de este espectáculo es, con el humor, un dinamismo desenfrenado y la estrecha participación del público, en parte debido a la pequeñez del local y en parte a la actuación de los nombrados intérpretes (21).

Otra característica de estos espectáculos era la creación colectiva; el grupo de actores, era el autor de los textos que se desarrollaban a lo largo de la puesta. También en el caso que fuera un unipersonal, la autoría correspondía la mayoría de las veces al actor que monologaba, o sino era el autor de la selección de los textos que componían el trabajo. Estos actores que pertenecían a la tribu del *underground*, funcionaban como grupo; casi todos tenían formación teatral, algunos de ellos habían estudiado en la Escuela Nacional de Arte Escénico; otros provenían del vanguardista Instituto Di Tella, como Nacha Guevara y Jorge Schussheim, de la televisión, como Marilina Ross, pero ninguno llevaba adelante una actuación que se acercara al realismo, ni al tipo de trabajo que se desarrollaba en el teatro independiente; los actores que integraban los espectáculos de café-concert se identificaban con las figuras del teatro de revista. Otros provenían del coro de la Facultad de Ingeniería, allí se formó I Musicisti, germen de Les Luthiers, o del Collegium Musicum donde enseñaba piano Gladis Le Bas antes de ser Ladyvaverde. Esta actriz era además compositora que sobresalía como letrista; en cuanto a su trabajo en los shows, era una excelente animadora y la crítica resaltaba como manejaba los matices para cada frase y la intención con que había que dotar a cada fragmento del espectáculo, uno de sus shows más recordados fue *Farrería* (1970) junto a Jorge Mayor y Elita Aisemberg. El único que durante nueve años había participado en el movimiento independiente, el grupo Nuevo Teatro que dirigía Alejandra Boero, para luego pasar a escribir guiones a varios integrantes del *under* del café-concert, fue Enrique Pinti, quien redactó entre otros, un monólogo para Elsa Berenguer en el espectáculo *Loca por el biógrafo* que se estrenó en el Gallo Cojo en un ciclo sobre el cine y sus divos; donde además había material de cinemateca y números en vivo.

Primeras conclusiones

La evolución del género desde sus comienzos, presentó un cambio desde un locus para orquestas y cantantes femeninas, o el espacio donde el genio del actor popular desarrollaba la acidez de su humor, al humor trasgresor de alto vuelo político y sexual en la década del sesenta, con una búsqueda de improvisación y teatralidad a partir de la relación con el espectador, pero desde un actor que transgrediendo su propia trayectoria, ya que provenía de la academia, recuperaba un género popular y lo convertía en un producto nuevo para una nueva clase de público. El desplazamiento de lo musical al humor, es el momento en que el café-concert incorpora las características de otro género como el *variété*, que como espectáculo agregado a cuadro dentro de un espectáculo mayor como la *Revista*, fue transformándose por las características de sus participantes y de la relación con el espectador al que conocimos en la década del sesenta cuando el público empezaba tímidamente a participar en el juego que el género planteaba, sin embargo, veinte años después, el espectáculo presentaba un espectador que fluía en la sala junto a los artistas. Hoy el café-concert utiliza las dos variantes mencionadas: la musical y el humor. Por lo que encontramos en las carteleras shows que ofrecen recorridos musicales, y otros cuya estructura es el humor. De estos dos elementos unificados el género se nutre constantemente mostrándose en múltiples propuestas.

Bibliografía

- Ábalos, Ezequiel. *Historias del rock de acá. Primera generación*. Buenos Aires: AC, 1995.
- Acosta, Ivana. "Hace treinta años nació el café-concert. En 1966, con ¡Help Valentino! la resistencia cultural creaba un género", *Clarín Digital* [Internet], 19/12/1996.
- Bosch, Mariano, G. *Historia de los Orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires: Solar/Hachette, 1969.
- Casadevall, Domingo F. *El tema de la mala vida en el Teatro Nacional*. Buenos Aires: Guillermo Kraft Limitada, 1957.
- Couselo, Jorge Miguel. "El período mudo". En la publicación colectiva *Historia del Cine Argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.
- D'Addario, Fernando. "Humor sinónimo de corrosión". *Página 12*, 08/07/2000.
- Díaz, Silvina. "José María Muscari: la fascinación de la mirada". *Micropoéticas I*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2002.
- Dubatti, Jorge. *Otro Teatro. Después de Teatro Abierto*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho, 1990.
- . *Batato Barea y el nuevo Teatro argentino*. Buenos Aires: Temas de Hoy, 1995.
- Eichelbaum, Samuel. «Crítica de *Help Valentino*». *Talía*, s/d (julio 1966).
- Fingueret, Manuela (comp.). *Jóvenes en los noventa. La imaginación lejos del poder*. Buenos Aires: Almagesto, 1993.
- Forn, Juan, *Enrique Pinti. Conversaciones con Juan Forn*. Buenos Aires: Emecé, 1990.
- Guy, Donna. "Tango, género y política". *El sexo peligroso*. Buenos Aires: Sudamericana, 1991.
- Luraschi, Ilse; Sibbald, Kay. *María Elena Walsh o el desafío de la limitación*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
- Marchini, Liliana. *El tango en el teatro. Entretelones de una época. Parte 2*. Buenos Aires: Centro de la Cooperación, 2002.

- Nudler, Julio. *Tango judío. Del ghetto a la milonga*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- Pellettieri, Osvaldo. *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- Pujol, Sergio. *Las canciones del inmigrante*. Buenos Aires: Almagesto, 1989.
- . *La década rebelde. Los años sesenta en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé. 2002
- . Club de Tango, 45 (noviembre/diciembre 2000). <www.clubdetango.com.ar/articulos/cafés_corrang2.htm>.

Las variantes populares de la comedia porteña (1910-1960): El imaginario social de la nueva clase media

Desde sus orígenes, la comedia en nuestro país estuvo ligada al acontecer histórico y se manifestó como un género teñido de un fuerte didactismo que ya puede observarse en *El hipócrita político* (anónimo 1820), la primera comedia de costumbres del Río de la Plata. A partir de entonces, fue frecuente la utilización del género para debatir el contexto histórico imperante. Piezas como *El gigante Amapolas* (1841), de Juan Bautista Alberdi, *Don Tadeo* (1860), de Claudio Mamerto Cuenca o *Al Campo!* (1902), de Nicolás Granada, sólo por nombrar algunas, funcionan como metáforas de distintos momentos de la vida nacional. Por otra parte, la familia como centro dramático de muchas de ellas, aparece como un microcosmos que deja entrever la realidad política del momento. Así, ya en *El hipócrita político*, obra en la que se ponen de manifiesto las instancias posteriores a la Revolución de Mayo, la pareja de Don Teodoro y de Carlota, representa a la incipiente patria que se ve amenazada por las maquinaciones de don Melitón.

Junto a esta tradición de largo alcance a la que venimos haciendo referencia, entre fines del siglo XIX y principios del veinte se desarrolla un microsistema de corte popular que incluye a la gauchesca y al sainete criollo. En este momento comienza a desarrollarse el proceso inmigratorio que cambia la configuración de la ciudad de Buenos Aires para convertirla en un centro cosmopolita. Sumado a esto, el proyecto roquista de “orden y progreso” moderniza el país al tiempo que lo subordina a los centros imperialistas. Ante este fenómeno surge el debate que tendrá su punto culminante en el año del centenario pero que comienza ya al iniciarse el siglo oponiendo lo nacional a lo extranjero entendido esto último como la relajación de las tradiciones y costumbres criollas frente al avance de una población que cada vez incorpora más inmigrantes que se hacían en los conventillos, pueblan las calles y “arruinan el idioma”. De este modo surge la necesidad de crear una conciencia nacional que se manifiesta en la labor historiográfica, en el establecimiento, de emblemas patrios y en un programa cultural que no excluye al teatro. El paso de la gauchesca con sus protagonistas marginales (gauchos perseguidos y fuera de la ley) representados fundamentalmente por *Juan Moreira* y —todos los que le siguieron— hacia el nativismo, con personajes como Calandria que terminan adaptándose al molde establecido, resulta significativo para lo que venimos diciendo.

Esta polémica que opuso a criollistas y defensores del avance inmigratorio, se vio cristalizada en textos como *Al Campo!*, de Nicolás Granada *Los mirasoles* de Julio Sánchez Gardel y otros que defendían los valores de la tradición, frente al paulatino

ascenso de los inmigrantes que ponía en peligro a la clase media de origen hispano. Esta textualidad, no se agotó en las piezas que se produjeron específicamente en esta época, sino que continuó conviviendo, de manera remanente, con aquella que surgió como representante de la nueva clase media que poblaba las salas teatrales en la década del diez y del veinte: la que estaba constituida por inmigrantes enriquecidos que comenzaron a adquirir poder económico, y como consecuencia de ello, también poder político. Por este motivo, surgió la comedia asainetada. El público constituido por los primeros inmigrantes había necesitado una visión abuenada del mundo tenebroso que se desarrollaba en el conventillo real. De este modo, se convirtió en un espectáculo popular que llenaba los teatros y generaba importantes recaudaciones. Al ascender progresivamente hacia la clase media necesitó nuevas imágenes que ya no podía ofrecerle el sainete. Si bien éste continuó con una importante productividad, cambió la funcionalidad de sus procedimientos para constituir el sainete tragicómico primero y el grotesco criollo después. Estas nuevas formas pusieron en el centro dramático la figura del inmigrante y comenzaron a mostrar sus problemas de adaptación. Comenzó a verse en este aspecto, una visión crítica de la realidad que se relaciona con la necesidad de revisar los orígenes de un espectador que ahora es el hijo de aquellos primitivos inmigrantes. Pero el ascenso económico de esta nueva clase media que luego buscaría figuración social y poder político acompañó el surgimiento de otra variante en la evolución de las textualidades de consumo popular que se concretaron en el cruce del sainete con la comedia. De este modo, como dijimos, surge la comedia asainetada a la que nos referimos más arriba. En este plano, no pueden dejarse de lado los aportes de Gregorio de Laferrére. Las comedias asainetadas que comenzaron a surgir poco antes de la década del diez, muestran una fuerte intertextualidad con *Las de Barranco*, hecho que se manifiesta fundamentalmente en la construcción de los personajes, sobre todo el de la madre autoritaria, aunque se observa una evolución progresiva del modelo hacia su popularización que se manifiesta en la inclusión paulatina de procedimientos saineteros como el chiste verbal, la intensificación de la caricatura y el uso del idiolecto.

En estas piezas, entre las que podemos citar a *Gente bien* (1909), *Las d'enfrente* (1909), *La edad de merecer* (1913), *La familia de mi sastrero* (1917), y *Mamá Clara* (1920) de Federico Mertens, *El novio de Mamá* (1914), *Mi mujer se aburre* (1914), de Armando Discépolo, Rafael José De Rosa y Mario Folco, *Delirio de Grandezas* (1918) de José Antonio Saldías y *Yo quiero ir a Mar del Plata* (1931) de Alberto Novión, entre otras, nos encontramos con sujetos muy activos que se desempeñan teniendo como objeto la concreción de una pareja o el cuidado de los hijos. Osvaldo Pellettieri al hablar de las obras en colaboración de Armando Discépolo dadas a conocer entre 1914 y 1917, realiza una caracterización de la comedia asainetada, donde la define como un híbrido que suma a los procedimientos de la comedia, aquellos que provienen del sainete. El motor de la acción es sentimental como el del sainete, pero su trama se desarrolla con ciertos rasgos frívolos que incluyen una desaprobación sutil de la realidad que se manifiesta en los personajes que rodean a la pareja imposible propia del melodrama (Pellettieri, 1990: 75-83).

El éxito de esta nueva poética, la aceptación de las modificaciones señaladas, por parte del público, nos hablan de importantes cambios en su composición y en su horizonte de expectativa como producto de serias modificaciones en el contexto social. La comedia, que ya en *Las de Barranco* iba dirigida a un espectador burgués, de clase media, no varió su destinatario. Lo que sí varió es la configuración del sector medio de la población en el Buenos Aires de entonces. José Luis Romero señala que el censo realizado en 1914, mostraba una realidad que venía gestándose desde tiempo atrás en el país. Las clases medias crecieron en número diversificándose cualitativamente con la inclusión de los inmigrantes enriquecidos, perdiendo significación la vieja clase oligárquica que ya no monopolizaba los medios de producción. (Romero, 1983: 97-153). Este hecho, significó la necesidad de nuevas imágenes de sí misma para esta clase en formación que por otra parte, se vio fortalecida por el triunfo del radicalismo que ya se advertía en la composición de la cámara de diputados de 1912 y que se concretó de manera definitiva con el triunfo de Hipólito Yrigoyen en 1916. La presencia de este nuevo espectador al que hacemos referencia se confirma en las afirmaciones de quienes observaron el fenómeno en su momento. Federico Mertens al hablar de Orfilia Rico, protagonista de muchas de estas piezas, incluso de doña María en *Las de Barranco*, señalaba que

[...] la genial intérprete es quien nos inspira con su personalísima escuela teatral, resultante directa de la observación de nuestra clase media, que ella realizaba desde el teatro, en tanto yo lo hacía en los periódicos (Mertens, 1948: 89).

Quizá las afirmaciones de Mariano G. Bosch, sean las que nos ilustren de manera más contundente acerca de lo que venimos diciendo, porque explícitamente se lamentaba de la presencia de un nuevo público en las salas teatrales, que con sus exigencias, según él, trajo como consecuencia el “derrumbamiento del teatro nacional”. Al referirse a Orfilia Rico repudiaba el hecho de que quien había sido la “preferida de las familias distinguidas” hubiera optado por el aplauso de

[...] los ingenuos de la clase media, los *parvenus* o la pequeña burguesía inartística, concurrentes de plateas o palcos, muchos de los cuales, si no todos, debían serlo del paraíso. (Bosch, 1969: 285).

Demás está decir, que estos *parvenus* que no deberían ocupar la platea, no son otros que los integrantes de la nueva burguesía a la que hacemos referencia.

En suma, podemos decir que los inmigrantes, primitivos consumidores del sainete, al ascender socialmente necesitaron, como señala Osvaldo Pellettieri, “nuevas imágenes idealizadas de su existencia, adaptada a sus gustos e intereses” que obtuvieron de la comedia (Pellettieri, 1990: 70), pero ésta debió modificarse para representar efectivamente la realidad de este sector. En este sentido, si como señala David Viñas, el grotesco discepoliano es la metáfora del fracaso del proyecto liberal (1969), la comedia asainetada es su contracara y la metáfora de aquellos que pudieron insertarse socialmente y prosperar. En esta línea, nos interesa observar cómo en estas piezas,

surge la pugna por la figuración social y se plasman imágenes de confort, de lujo y de prestigio social que figuran en el imaginario colectivo. La caricatura del inmigrante que todavía se manifiesta en ellas sigue siendo un rasgo importante de comicidad pero los ideogramas referentes a la familia, al amor al trabajo y al esfuerzo se constituyen en la semántica dominante de una poética que defiende valores sólidamente arraigados en la nueva burguesía.

A manera de ejemplo, nos referiremos a dos piezas que ilustran lo que venimos diciendo. Se trata de *Las d'enfrente* (1909) de Federico Mertens y *Yó quiero ir a Mar del Plata* (1931) de Alberto Novión.

En la obra de Mertens, si bien al igual que en la primera versión del sainete, la caricatura del inmigrante, en este caso italiano, es la fuente de comicidad, estos personajes van avanzando de la periferia hacia un lugar central en el desarrollo de la acción. Si observamos el avance de la acción en la pieza elegida para trabajar, podemos ver que si bien el mismo se produce por los desempeños de un sujeto criollo como lo es Dorotea, la mujer de Esteban y sus hijas que quieren lograr una figuración social que no les corresponde y que se basa en el desprecio por los orígenes itálicos de éste así como de su oficio de almacenero, el carácter de oponente de Esteban adquiere importantes dimensiones que hacen girar el desarrollo de la acción en un sentido que desbarata los desempeños de su mujer e hijas. De este modo, la oposición entre criollos e italianos que ya se observaba en la primera versión del sainete, dejando mal parados a los últimos, comienza a revertirse.

A nivel de la intriga, como decíamos más arriba, la caricatura del inmigrante sigue siendo una potente fuente de comicidad, pero a ella se suma la caricatura de aquellos criollos que adoptan actitudes ridículas como Dorotea y sus hijas, cuyo proceder queda desvalorizado por este artificio. De este modo, el intento de Dorotea por copiar de manera indiscriminada las actitudes de sus vecinas, en su pretensión por ganar prestigio, la llevan a los proceder más disparatados, como convencer a su hija de que se case con el dependiente de su marido, también un inmigrante italiano, Genaro, sólo para ganarles de mano a las *d'enfrente* entre quienes se estaba por producir un enlace. De este modo, la caricatura al inmigrante italiano que se basa fundamentalmente en el uso del cocoliche queda suavizada. El hecho de que estos personajes pasen además a funcionar como personajes embrague que defienden los valores de esta clase en ascenso privilegian ciertos ideogramas como el valor del esfuerzo, el trabajo y la honestidad que comienzan a aparecer como propios del inmigrante italiano.

En el caso de *Yó quiero ir a Mar del Plata*, los inmigrantes italianos, Victorio y Filomena se desempeñan en pos de la honra social que se traduce en la figuración y en la felicidad de los hijos. El deseo de su hijo Fernando de casarse con la Nena, hija de don Melitón, un criollo que se enorgullece de ser argentino “desde las guampas hasta la pezuñas” genera una cantidad de enfrentamientos que producen una fuerte comicidad. La oposición entre el idiolecto italiano de Filomena y Victorio en oposición al exagerado criollismo de Melitón genera un efecto cómico que no alcanza para descalificar a

la pareja, ya que ésta logra ponerse en igualdad de condiciones defendiendo su “italianidad” frente a la petulante exhibición de criollismo que hace el padre de la novia. Así, el diálogo muestra una tensión en la que los inmigrantes italianos exhiben un discurso que se muestra triunfante. La síntesis entre criollos e inmigrantes tiene lugar a partir de los hijos, que concretan el final feliz poniendo fecha para su casamiento con el consentimiento de los padres.

La construcción de los personajes que sigue siendo caricaturesca como en el sainete los pone en una nueva categoría con respecto a este género, como decíamos al comenzar: son los transmisores de un mensaje que ratifica sus propios valores.

Si nos detenemos en la referencialidad de las piezas citadas como ejemplo, vemos que el mundo que se reconstruye en ellas es el de una clase media idealizada. Ha quedado atrás el patio del conventillo que fuera el escenario donde se movían los inmigrantes del sainete para dar lugar a la casa de familia. Los signos reveladores de cierto status como el piano en *Las d'enfrente* o el veraneo en Mar del Plata en la última pieza a la que hemos hecho referencia, revelan un nuevo imaginario que responde al ascenso social del inmigrante italiano que ahora integra la clase media.

Las relaciones que se establecen a partir del diálogo, muestran la misma evolución que estamos intentando demostrar. El discurso de los inmigrantes se vuelve preponderante dado el carácter de personaje embrague que adquiere. En *Las d'enfrente*. La voz de Esteban va adquiriendo fuerza frente a la de su mujer y la de sus hijos que termina siendo acallada ante la ineficacia de su discurso. Las últimas palabras de Esteban, con las que finaliza la pieza, ponen de manifiesto la estupidez de su mujer que se revela en su imposibilidad de emitir una réplica. Cuando Esther anuncia que se ha suicidado la madre de las d'enfrente, Esteban remata la obra diciendo: “Vieca! No hay que ser menos que las d'enfrentes! Mátese!... Mátese osté también!”. Por otra parte, el final feliz que se verifica cuando Ricardo, un melancólico que no quería trabajar, decide casarse con Elena y ayudar a su padre en el negocio, confirma el triunfo del discurso de este último que se orienta, como decíamos a la defensa del trabajo y el esfuerzo.

A medida que avanza el siglo, no sólo los hijos sino también los nietos de los inmigrantes conforman este sector social. El microsistema premoderno que tuvo sus orígenes en nuestro teatro con la aparición del sainete, a fines del siglo pasado, y que continuó con la producción de comedias asainetadas, comedias blancas y sainetes en sus distintas versiones, hasta mediados de nuestro siglo, siguió circulando con gran profusión, aunque de manera remanente al llegar a la década del cincuenta.

En relación con la comedia asainetada, se observa entonces que los rasgos sobresalientes del modelo, sobre todo aquello que se refiere a la figura del inmigrante, se va diluyendo progresivamente.

En textos como *Fiera viuda y avivata busca soltero con plata* (1949), *La viudita se quiere casar* (1950), *Casarse con una viuda que cosa más peliaguda* (1950), *El amor a los cincuenta llega siempre con tormenta* (1957) de Germán Ziclis, *Qué luna de miel mamita* (1953) de Botta y Bronemberg, y *Qué lindo es estar casado y tener la suegra*

al lado (1958) de Juan Carlos Muello, el conflicto ya no tiene que ver con el carácter de inmigrante de los personajes, sino que, cuando estos existen, se constituyen en un rasgo secundario de comicidad. En el caso de *Fiera viuda y avivata...* el idiolecto del inmigrante ha sido reemplazado por el del hombre del interior como ocurre con Dositeo y Eulogio.

La carga referencial de estos textos, permite reconocer a los personajes como representantes de una clase media idealizada en la que el inmigrante ya no lucha por ser aceptado en este medio. Pertenece a él por derecho propio cuando aparece en los textos y por lo tanto, sus problemas no son el centro del conflicto. Se trata de personajes adaptados a su entorno.

El fuerte desarrollo de la función expresiva que se centra en la comicidad dada por el chiste verbal, y por los rasgos sentimentales que defienden al matrimonio y a la familia, se muestran como un elemento que sobrevive al modelo original.

Bibliografía

- Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*, México: Gaceta, 1986.
- Bosch, Mariano G. *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*, Buenos Aires: Ediciones Solar/Hachette, 1969.
- Mertens, Federico. *Confidencias de un hombre de teatro. Cincuenta años de vida escénica*, Buenos Aires: Nos, 1948.
- Pellettieri, Osvaldo. “Las primeras obras de Armando Discépolo en colaboración (1914-1917)”. *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna, 1990.
- Romero, José Luis. *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, Buenos Aires: Solar, 1983.
- Viñas, David. “Armando Discépolo: Grotesco, inmigración y fracaso”. *Obras escogidas*. Ed. de Jorge Alvarez. s/d, 1969.

Capítulo 2

Teatro latinoamericano y europeo

Os Sertões del Oficina: manifiesto teatral de lucha y resistencia

En 1902, el periodista y geólogo Euclides da Cunha hacia publicar su *opera prima*, *Os Sertões*, imponente odisea que relataba la saga de Canudos, reducto de una comunidad de devotos instalada en el árido *sertão* de Bahía, nordeste de Brasil, liderada por el carismático beato Antonio Conselheiro. Canudos había sido considerada una amenaza a la República recién proclamada y fue objeto de diversas expediciones del ejército, entre 1896 y 1897, cuando finalmente fue arrasada. Euclides da Cunha, como corresponsal del diario *O Estado de São Paulo*, acompañó la última excursión militar que logró derrotar a Canudos y fue testigo ocular de la gran masacre que ocurrió en la región. Obra de difícil calificación,¹ *Os Sertões* se constituye en un edificio narrativo de gran envergadura con pretensión de análisis científico (de carácter determinista), dividido en tres partes: en la primera, “La Tierra”, el autor describe el ambiente *nordestino*, desde el relieve geográfico a la fauna, del clima a la flora, situando en él al hombre *sertanejo*; en la segunda parte, “El Hombre”, avanza más en el estudio del hombre y de la cultura del sitio; y en la tercera parte, “La Lucha”, se detiene en la descripción de los episodios de los que fue testigo en Canudos.

Exactamente un siglo después, el director José Celso Martinez Correa, al frente de su legendario Teatro Oficina, estrena la primera parte de su espectáculo monumental *Os Sertões*, basado en el libro de Euclides da Cunha. Instalados en la misma dirección de su histórica sede, pero ahora con el teatro totalmente reformulado,² José Celso y su colectivo llevarían a la escena el primer episodio, *La Tierra*, en diciembre de 2002. Hasta 2006, presentarían otras cuatro partes de la obra, cada una con extensiones que varían entre cinco y siete horas de duración; en 2003, *Hombre I* y *Hombre II*; en 2005 *La Lucha-Parte I*, y en 2006, cerrando la pentalogía, *La Lucha-Parte II*.

En la versión del Oficina, la saga de *Os Sertões* se concentra en la resistencia de la comunidad de Canudos frente al Ejército brasileiro, que subestimó la capacidad de lucha de aquel agrupamiento de hombres zaparrastrosos y desarmados. A medida que se sucedían las embestidas de las fuerzas del Ejército, los resistentes de Canudos ganaron

1 El historiador Franklin de Oliveira así se expresa, en capítulo dedicado al autor: “*Os Sertões* es una obra de ficción, una narrativa heroica, una epopeya en prosa, de la familia de *Guerra y Paz*, de la *Canción de Rolando*, y cuyo antepasado más ilustre es la *Ilíada*” (Coutinho, 1959: 294).

2 En 1992, el teatro fue reconstruido según el proyecto de la arquitecta Lina Bo Bardi, asistida por el arquitecto Edson Elito. El edificio, que pasó a llamarse Teatro Oficina Uzyna-Uzona, resultó una obra de carácter extravagante: su espacio central se asemeja a una calle, a un lugar de pasaje, cercada por estrechas gradas verticales donde se aloja el público, pero que es también área de juego; tiene, además, un foso, una fuente de agua, piso de tierra y techo retráctil.

estatura y mostraron habilidad estratégica, derrotando y avergonzando a los militares que se habían desplazado hasta la región agreste de Bahía para obligarlos a rendirse.

Para José Celso, ese ejemplo de lucha ofrecía un campo fértil de comparaciones con las luchas que él mismo llevaba adelante. José Celso alimentaba desde hacía mucho tiempo el sueño (del cual la reforma de Lina Bo Bardi ha sido sólo el primer paso), de abrir el espacio de su teatro, integrándolo a un conjunto arquitectónico de amplia envergadura, comenzando por un Teatro de Estádio Total Multimídia³ —un gran anfiteatro al aire libre, parte de un conjunto de edificios culturales que sería construido en el corazón del barrio de Bexiga, donde se ubica el Oficina—.

En el deseo y en la imaginación del director, el Teatro de Estádio realizaría, finalmente, la gran fusión del Oficina con el entorno del Bexiga —barrio de clase media baja, antiguo foco de la colonización italiana en São Paulo—, cumpliendo una etapa importante en el proceso de construcción, ahora en el plan simbólico, de un *Nuevo Teatro* —como lo desean siempre los renovadores del arte escénico—.

El impedimento más grande para la realización de ese proyecto fue la colateralidad del Oficina con terrenos del empresario y comunicador Silvio Santos, dueño de una de las más grandes potencias televisivas brasileras, la red SBT. Silvio Santos intentó comprar el Teatro Oficina (considerado patrimonio histórico desde 1982) y tiene proyectada la construcción de un gigantesco *shopping center* en los terrenos que circundan al Teatro. Proceso complicado de negociaciones, lleno de idas y venidas, que desemboca siempre en encrucijadas, mientras la resolución jurídica del caso, para definir los derechos de uso del terreno circundante y la construcción del *shopping*, sigue transitando por los pasillos de la Justicia.

En lo que concierne a la puesta en escena de *Os Sertões*, esa querrela alimenta el ánimo guerrero de José Celso, que hizo de la lucha por el Teatro de Estadio y todos los emprendimientos agregados,⁴ su razón de ser y el motor de su proyecto estético. Independientemente de cual haya sido la motivación directa —*Os Sertões* ha sido un proyecto alentado a lo largo de muchos años— los sentidos de la puesta en escena residen en los contenidos de guerra de resistencia de los cuales el episodio de Canudos es portador. “Canudos no se rindió”, dice Euclides da Cunha en el capítulo final del libro. El carácter resistente de la comunidad de Canudos gana, en la visión del Oficina, una dimensión extendida, temporal y geográficamente hablando. El alcance previsto para la obra es sedimentado en los términos de la dedicatoria que acompaña las cinco partes de la epopeya. Aparece reiteradamente en los programas de la obra:

3 En el origen de ese proyecto se encuentra la inspiración ofrecida por el modernista Oswald de Andrade que en los años de 1940 había soñado, también él, con la idea de un teatro-estadio, lugar de celebración del teatro como gran fiesta popular (manifiesto “Do teatro que é bom”, 1943)

4 Entre esos equipamientos estarían: un “Ágora Plaza Cultural”, una “Universidad Brazyleira de Cultura Antropofágica de Mestiçagem Multimídia”, una “Oficina Uzyrna Uzona de Florestas”, el propio *shopping*, transformado en “Trans-Shopping”, además de emprendimientos acoplados como la producción de “Festivales Internacionales de Teatro Total” (“Olimpiadas Dionisiacas”).

A criação deste trabalho é dedicada a todo poder de Desmassacre da Arte do Teatro e da atuação do Poder Transhumano da Multidão, seu público, para não somente conter a ameaça do Teatro Oficina ser Massacrado por um Shopping Center mas principalmente para Criar em seu entorno tombado a Orgya, o prazer do Teatro de Estádio, abraçado por Oficinas de Florestas, estudando a Multidiversidade de Cultura Popular Brasileira Antropofágica respirando na Praça da Cultura transfiguradora do Minhocão.⁵

El lenguaje exaltado, apasionado, de la dedicatoria refleja el potencial de agitación (en el mismo sentido que usamos en el teatro de *agitprop*) que sazona los sinnúmeros manifiestos difundidos por José Celso durante los cuatro años que duraran el proceso de *Os Sertões*. Como un Oswald de Andrade redivivo, de modo profuso y en un lenguaje lleno de inventiva —*neologismos, acoplamiento de términos, usos de mayúsculas para dar mayor sustancia de sujeto a las expresiones, todas remisiones directas a los manifiestos del modernismo, en especial a los de la Antropofagia*— José Celso expresa sus estados de espíritu, y registra, como periodista comprometido, los diversos estadios de las negociaciones con Silvio Santos y las consecuentes estrategias de lucha.

Los “manifiestos” que produce en abundancia son además reguladores/ordenadores semánticos de la obra, portadores externos de los significados de la puesta en escena de *Os Sertões*. Allí reverberan los referentes a los cuales José Celso y su colectivo hacen mención, de modo explícito y por vías indirectas, en la dramaturgia espectacular.

Y esos sentidos son muchos, ya que José Celso, autor de la dramaturgia de los cinco espectáculos, opera por adición, por asociación, encadenando remisiones al contexto de la lucha en contra de Silvio Santos, al proceso de trabajo, a la historia del Oficina, a la Historia del Brasil y a la realidad brasilera, alcanzando diversos niveles de citación.

La obra de Euclides da Cunha, también por su carácter profuso y su exuberancia descriptiva, favorece la multiplicidad, la coexistencia de la diversidad que alimenta ideológicamente el Oficina:

Quem lê varias vezes os Sertões, perfura o livro ponta a ponta, vai se formando num pensamento contraditório, paradoxal e misturado de línguas. Do ibérico antigo, ao brasileiro, passando pela linguagem sertaneja, indígena, africana, pela língua da geologia, das artes marciais, da antropologia, da sociologia, da história, da engenharia, da botânica, da estratégia militar tanto ocidental clássica quanto de guerrilha, oriental antropofagiada na sertaneja (Manifiesto “Primeiras Considerações Intempestivas para a Criação do Primeiro Teatro de Estádio”, 2004).

La primera actitud, por lo tanto, antes de fundar ficcionalmente la Comunidad *Uzona* de Canudos, es legitimarla como “gran teatro del mundo”, como espacio de

5 El “Minhocão” se refiere a un gran viaducto que atraviesa el centro de la ciudad de São Paulo, construido durante el período militar y responsable de la gran degradación urbana que afligió el área después de su instalación en los años setenta. El Teatro Oficina está ubicado al lado de ese símbolo de la arbitrariedad de la dictadura y la idea de apropiarse del sitio y de transformarlo en una ocupación cultural, es uno de los sueños más resistentes de José Celso.

correspondencia alegórica: “Canudos es el acontecimiento simiente, llave para una gran interpretación de Brasil y del mundo contemporáneo”, dice el programa de *La Tierra*.

Instaurada esa llave, que abre la correspondencia entre la obra y la actualidad, las emisiones del texto euclidiano alimentan abundantemente la versión escénica, sustentada en la imaginación sin freno del Oficina.

Desde el punto de vista de la fábula, *Os Sertões* de José Celso no se aparta nunca en demasía de *Os Sertões* de Euclides da Cunha. El Oficina, sin embargo, hace sus elecciones y defiende su *parti-pris*, extrayendo de la obra euclidiana los constituyentes —personajes, episodios— que alimentan más substancialmente su propósito ideológico. Y, principalmente, reconformando la obra según algunos principios que constituyen históricamente para José Celso, su teatro y dan sustancia a su militancia.

Não copiamos os fatos, alteramos todas as datas, todas as genealogias, todos os desenhos do acontecimento, criamos nomes, personagens, só não afirmamos aquele velho clichê de que qualquer semelhança é mera coincidência porque não desfiguramos a alma, nem a cor, nem os sentimentos canudenses, nem os nossos, ou os euclidianos (Manifiesto “Conclusões finais de um início”, 2005, programa de *A Luta-Parte II*).

También del punto de vista del lenguaje, hay respecto y correspondencia directa con Euclides da Cunha, cuyo estilo fue considerado un tanto excesivo, aun mismo para la época. Como dice el historiador Franklin de Oliveira, el *barroquismo* del autor aparece manifiesto

[...] nas combinações de imagens dissimilares; na aproximação de palavras que se repelem; na descoberta de semelhanças ocultas em coisas que antes se mostravam dispares; na apresentação do impossível como possível; na progressão imaginativa substituindo a progressão lógica; na intensificação do pormenor; na tendência para a apreensão das imagens em seu momento tensorial mais fremente, qualquer coisa como captação de uma parada brusca no núcleo mesmo do movimento. Depois, o espesso, o coeso, o compacto. A amor do monolítico e da construção monumental. Ainda a tendência para o escultural, o convulso, os traços ásperos, os ângulos mais agudos, os relevos mais agressivos, as arestas mais contundentes. A ausência quase total de nuances, matizes inflexões, Nenhuma capacidade para modular —tendência exclusiva ou quase exclusiva para agrupar massas, volumes— nada de meios-tons. (Coutinho, 1959: 295).

En simetría con el original, la dramaturgia del Oficina tiene naturaleza intertextual, se constituye en camadas superpuestas que resaltan las reverberaciones semánticas que tienen como fondo, en última instancia, la lucha cotidiana de los brasileros por su supervivencia —asimilada a la resistencia de los *jagunços* (aquí en sentido de guerrilleros) de Canudos—. Esa penetración textual alude a la diversos referentes fácilmente asimilados al emprendimiento guerrero del Oficina contra “la máquina del poder caído de podrido” (Manifiesto “No Meio-Dia dos Sertões”, programa *A Luta-Primeira Parte*).

En una división que nunca es simplemente maniqueísta —y también por amor a las antítesis y paroxismos— el Oficina alinea de uno y otro lado no solamente a los

personajes euclidianos, como todos los desdoblamientos que una imaginación desabrida puede promover. Y delimita, así, las largas fronteras que, hasta perderse de vista, abrigan su red de significantes.

De ese modo, los escenarios de *Os Sertões* son poblados por alegorías; además de figuras prestadas a la historia, al pasado mítico, a la historia del Brasil; de personalidades de la historia del teatro; de figuras de distintas nacionalidades, inspiradas en los noticieros, de entidades sagradas, así como combinaciones esdrújulas de varios personajes, personajes fantásticos o inventados, y por ahí va. De ese modo, se entrecruzan personificados en la escena: la República y el río São Francisco, Menelau y el Mariscal Costa y Silva, un cierto teniente del Ejército llamado Stanislavski y su coronel Godot; palestinos, judíos y chechenios, Xangô y las Bacantes; Jesucristo y Juana DeArco; Peter Pan y Chorus Line, Walt Disney y Mata Hari, João Gilberto y el propio Euclides da Cunha, además de su mujer en compañía del amante Dilermando de Assis (asesino de Euclides da Cunha) y Condoleezza Rice, y otros sinnúmeros de personajes imaginarios, calificados por adjetivos significativos como “El degradado hermafrodita”, “La vedette-concha de las coristas de los cielos”; “La adorable jovencita mórbida con su abuela” y “El corifeo de los palimpsestos ultrajantes”.

Ordenando esa multitud de personajes, hay algunos constituyentes que hacen parte históricamente del lenguaje poético del Oficina. Uno de ellos es la presencia del coro, o de los diversos coros, alzados, en la expresión del director, a la condición de protagonista (el “coro como protagonista”). La dominante coral del teatro de José Celso,⁶ gana dimensión expandida en *Os Sertões* con la multiplicidad de las voces corales y con la complicidad activa de segmento importante del público.

En la propuesta escénica de *Os Sertões*, como en otros espectáculos anteriores, la actividad coral es la que sostiene no solamente el hilo de la fábula —tanto desde el punto de vista de su estructura como, y en especial, por la elección de un colectivo como agente/protagonista de esa fábula—, sino que también constituye los “bordes porosos” que absorben segmentos del público.

La inclusión del público en el espectáculo es acción vital que consagra el teatro como una gran celebración pública. Es la *presentificación* del ritual en el cual oficiantes y fieles se confraternizan en un mismo corpus demiúrgico. En *Os Sertões*, esa relación con la comunidad se da concretamente, en primera instancia, con la inclusión literal, en el espectáculo, de la comunidad del entorno.⁷

El mérito de agregar un reparto numerosísimo —de sesenta a cien personas en escena— y el uso del espacio-calle, acrecentado por sus extensiones aéreas y el foso,

6 Esa revolución coral, José Celso la comenzó en el tiempo de la puesta en escena de *Galileo Galileu* (1968), en la dilatación del lugar que la escena del carnaval de Venecia ocupaba en el original de Brecht. Allí la presencia del coro (de jóvenes actores desconocidos) suplanta la trama central, abandona la escena y baja a la platea, envolviéndola en el juego escénico.

7 En el momento de la puesta en escena de *Os Sertões*, el Oficina desarrollaba un proyecto de acción cultural en el cual estaban involucrados cerca de sesenta niños del barrio, de los cuales unas dos docenas fueron parte integrante del reparto del espectáculo.

abierto en casi toda la extensión del escenario-pista, define y da el ritmo espectacular. En ese ritmo no se puede olvidar, como hecho importante, el acceso fácil y facilitado del público a la pista, que duplica o triplica el número de “actuales” en diversos momentos de las obras.

La idea de comunión entre actuales y espectadores, incorpora, en la trayectoria del Oficina, su traducción a distintos sentidos, todos íntimamente conectados: unión de todas las barreras intermediarias, como acto compartido de creación, como fusión de cuerpos y espíritus. La sistemática remisión a los ritos —del candomblé al dionisismo— marca la *praxis* artística del Oficina desde la concepción del *te-ato*, término que José Celso elige para substituir la condición agotada del *teatro*. El *te-ato* sería la dimensión no mediatizada de la vida en estado de arte, la abolición de la frontera entre arte y vida.⁸

Romper las barreras que aíslan el espectador, hacerlo actual, partícipe del mismo ritual sagrado que lo devuelve a los orígenes, al deseo no reprimido, a la sexualidad expandida como fuente de amor y creación, son principios sagrados para el Oficina. En una perspectiva psicoanalítica, como la propuesta por el investigador Mauro Meiches, se alinean acá dos órdenes del deseo: el deseo del *antes* y el deseo del *afuera*, o sea, para que se realice la comunión deseada, se debe presuponer una vuelta al ritual —el *antes*— que implica la extinción del teatro y el *afuera*: “poder hablar de su desmesurado deseo a partir de un punto que se sitúa *fuera del lenguaje*” (Meiches, 1997: 52-53, subrayado nuestro). Si esa formulación constituye una imposibilidad —imposibilidad de trascender el lenguaje, imposibilidad de fusión entre arte y vida, de control sobre el deseo del otro— existirían, sin embargo, zonas de licencia en las cuales ciertas “desmesuras” podrían ser practicadas. En ese nivel podemos comprender el lugar dominante que el cuerpo desnudo y la sexualidad, a veces francamente expuestas, ocupan en las presentaciones del Oficina.

Es en la imposibilidad de la fusión —utopía en la cual todos serían actuales del *te-ato*—, es en el campo de la licencia poética que realiza provisoriamente esa intención, que el Oficina erige su teatralidad desbordante y atrevida y pone en conexión los principios —organización coral, colectivismo, ritualismo, sexualidad, horizonte utópico—, que enlazan los procedimientos escénicos que estructuran formalmente el espectáculo.

En el entretejer de referencias, se va construyendo el verdadero *topos* de *Os Sertões*; su topografía coincide con el espacio-pasaje del Teatro Oficina; sus protagonistas/coro se metamorfosean en tierras, bichos, soldados, mandrágoras, multiplicándose en decenas de otras formas, bajo muchos nombres, tratando de dar cuenta de la naturaleza, del ser humano y de la historia.

Os Sertões son el no-lugar donde habita hoy José Celso y sus “jagunços”; son la *Utopia* —útero más utopía— que los paren (del verbo parir) y los mantienen respirando.

8 El pasaje del Oficina al *te-ato* así como de la concepción del *actor* a la de *actual* se realiza como experiencia en el espectáculo *Gracias Senhor* (1972).

Bibliografía

Coutinho, Afrânio (coord.). *A Literatura no Brasil*. Río de Janeiro: São José, 1959. Tomo I, vol. III.
Meiches, Mauro. *Uma Pulsão Espetacular*. San Pablo: Escuta/Fapesp, 1997.

Dietética y ética en *Manteca* de Alberto Pedro Torriente

A lo mejor un día tenemos que aplicar los conceptos de la guerra de todo el pueblo para la supervivencia de la Revolución y del país. Sí, esos conceptos, eso que llamamos Período Especial, porque nadie sabe qué tipo de problemas en el orden práctico, pueden sobrevenir.¹

Cuatro años después de que el mandatario pronunciase estas palabras, el dramaturgo cubano Alberto Pedro Torriente expuso en *Manteca* hasta qué punto los hombres y mujeres de su país conocieron —encarnaron— los alcances de la desintegración del bloque soviético y de la intensificación del bloqueo económico sobre la isla,² y de qué manera la radicalización del racionamiento alimentario —una de las medidas adoptadas en orden a enfrentar la coyuntura—, se constituyó en un telón de fondo sobre el que se recortaron nuevas cotidianidades, nuevos dictados y, con ellos, la revisión del ideario revolucionario todo.

Si los títulos de las piezas funcionan metalingüísticamente —instruyendo sobre la elección del mundo de referencia y condicionando en parte la posible interpretación—, deberemos coincidir en que en la obra de Torriente la alusión a la manteca refiere no ya sólo a las limitaciones del contexto político cubano (en la medida en que es uno de los insumos sobre los que con más crudeza recayó el recorte); sino que también puede ser leída en relación con la noción de *exceso*. La manteca es también tanto aquel bien que en el imaginario colectivo aparece asociado al gasto improductivo, al despilfarro, a una suntuosidad innecesaria (tomemos, por caso, la connotación que entre nosotros encierra la expresión “tirar manteca al techo”), como un alimento que burla y provoca

1 Fragmento del discurso pronunciado por Fidel Castro en la inauguración del combinado de materiales de la construcción “Roberto Milian Milian”, en San Miguel del Padron, La Habana, el 7 de noviembre de 1989. En <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1989/esp/f071189e.html>>.

2 A partir de 1990, la Unión Soviética disminuyó en gran medida su ayuda económica a Cuba, causando un acelerado decrecimiento del volumen comercial entre los dos países. En 1991 las dos partes terminaron el comercio de trueque de mercancías para dar lugar al intercambio mediante el pago de divisas fuertes y precios internacionales. Después de la desintegración soviética, Rusia declaró el término de todas las ayudas a Cuba, lo que significó la máxima disminución del volumen de intercambio comercial bilateral. Por su parte, Estados Unidos intensificó el bloqueo contra Cuba en un intento más de derribar al gobierno, aprovechando la onda expansiva que la desintegración del modelo socialista europeooriente tuvo sobre la Cuba socialista. A partir de la segunda mitad de 1990 y hasta 1991, EEUU obligó a la URSS a interrumpir las ayudas a Cuba. Tras la desintegración soviética, Washington lanzó su segunda ofensiva contra Cuba, aprovechando las dificultades económicas del país caribeño. En 1992, EEUU promovió activamente una moción para intensificar el bloqueo, y en octubre del mismo año dio a conocer una nueva ley contra Cuba: la Ley Torricelli, que apunta en lo fundamental a prohibir que las compañías norteamericanas en el extranjero establezcan vínculos comerciales con Cuba y a anular las ayudas económicas norteamericanas a cualquier país que brinde ayuda económica a Cuba. En la práctica, esta nueva ley causó grandes pérdidas económicas para Cuba.

el imperativo ascético y dietético que, en materia de “salud”, ha devenido ley en el mundo que habitamos.

Es justamente ese sutil contrapunto entre el ahorro y el exceso —que es también el existente entre el idealismo y el materialismo hedonista, entre el compromiso público y los deseos privados, entre la civilización y la barbarie— el que recorre la obra dramática a través de un sistema de personajes cuyas debilidades y contradicciones oscilan en privilegiar a un tiempo un aspecto u otro de esa tensión; metaforizando en la ambigua relación con la comida, el vínculo también ambiguo que mantienen con el régimen.

La metaforización más notoria aparece ya en los primeros tramos de la pieza. En el puerco que los tres hermanos alimentan clandestinamente con vistas a obtener la carne y la grasa que les permita sortear las limitaciones de la racionalización, existe una clara referencia al gobierno y, más específicamente, a la propia figura de Fidel. “Esta situación es insoportable”, “Que se vaya”, “¿Por qué? Yo nací aquí. Tengo incluso más derecho que él, porque soy de La Habana ¡Y él es del campo!” (104),³ discuten los hermanos Pucho y Celestino.

A tal punto se confunden deliberadamente ambas figuras, que las intenciones de matanza del animal pueden sugerir la voluntad de conspirar contra el régimen, y son tanto el puerco como el líder quienes esclavizan y determinan el encierro de los personajes, exhalan un olor nauseabundo y opresivo, confinan a una espera indeterminada, y despiertan tanto rechazo como devoción, necesidad de eliminación como afecto culposo. La valentía que requiere el sacrificio del puerco es la indispensable para desprenderse del inmenso padre político, y la incertidumbre dolorosa en torno a un futuro desprovisto de las obligaciones impuestas por la crianza secreta del animal, es la que aún hoy despiertan las especulaciones en torno al después de la muerte de Fidel.

Otras correspondencias más sutiles trasuntan en torno al alimento, devenido obsesión porque falta: los deseos atraen la atención sobre las urgencias del cuerpo que se anuncian cuando el alimento se hace esperar. La comida es siempre un sistema de signos en cuyo interior funcionan códigos extremadamente bien integrados; siempre condensa significación. En términos de Onfray (1999), en materia de alimentos,

[...] se distinguen las materias consumibles y aquellas que no lo son, las asociaciones convenientes y las otras, los alimentos laicos y aquellos que rebosan de sacralidad. Toda práctica gastronómica es tributaria de dichos tabúes y hábitos, de dichos valores y principios. Cocinar, saborear, es poner en juego los valores de una civilización, ya sea criticándolos o negándolos. Ninguna sustancia que entra en el cuerpo es neutra, y siempre está cargada, positiva o negativamente, en el doble terreno de la historia individual y colectiva.

Manteca abunda, en este sentido, en desplazamientos metonímicos mediante los cuales, al destacar los personajes las cualidades de determinados alimentos, elevan nostálgicamente las bondades del régimen soviético, cuyo respaldo los contuvo. Denostando

3 Fidel Alejandro Castro Ruz nació el 13 de agosto de 1926 en Birán, antigua provincia de Oriente.

el arroz que en el período especial se constituyó en la base de la alimentación cubana, Celestino refiere:

La papa es mucho más nutritiva [...] En la Unión Soviética comíamos papa, muchísima papa y nadie se murió [...] Esa historia de que la papa produce acidez estomacal es un cuento. Allá los niños comen papas y crecen más fuertes que los de aquí [...] Yo la comí siete años y me gradué de ingeniero y tenía mucha más lucidez que ahora” (105).

En igual sentido, Dulce afirma: “aquella carne que nos salvó, cuando ningún país quería mandarnos nada, aquella carne a mí me caía bien; y eso que era carne en conserva” (107).

Pero el eje del tópico alimentario va en *Manteca* más allá de la celebración o condena de un sistema político. En su centro se levantan problematizaciones vinculadas con el cuerpo, concebido como cepa de identidad y como “la superficie de inscripción de los acontecimientos” (Foucault, 1998) —así se desprende de los ejemplos citados, en los que la autorreferencialidad acusa tales inscripciones—. Es en el cuerpo donde se juegan las batallas más radicales en relación con la tensión existente entre lo público y lo privado que, en el contexto del período especial en tiempos de paz que azotó a Cuba a principios de la década del noventa, adquiere particular relevancia. Se trata de la disyuntiva entre satisfacer los imperativos corporales o postergarlos por fidelidad a los dictados de un régimen o una ideología, de responder a la lógica de la libre voluntad y el placer o inscribir al cuerpo en la lógica de la necesidad y la coerción, contradicción profunda por condensar un tópico muy caro a la identidad del pueblo cubano, como es la atención al bien común.

En el personaje de Celestino parece sugerirse que es a costa del sacrificio del cuerpo individual que habrá de delinearse la pertenencia a un cuerpo social. Repetidamente —así se lo reprochan sus hermanos—, choca con su bicicleta contra el mismo camión, se golpea, se lastima por no ver el cartel que indica que en esa intersección —que es también su encrucijada personal— es menester ceder el paso, esto es postergarse para que otros avancen. Del mismo modo, en el relato de su sueño —aquel en el que se reencuentra con su mujer y sus hijos residentes en la Unión Soviética—, pone en la voz de su esposa idéntica tensión: la hace afirmar que prefiere que los cuerpos de sus hijos se congelen de frío antes de regresar a La Habana. El cuerpo se concibe así como una posesión menor en relación con el valor otorgado a una ética apoyada en la ideología, a la noción de que existe un eslabón necesario entre la ética y las estructuras sociales, políticas y económicas. Celestino, cuyo cuerpo en el sueño responde a su realidad cubana (“Hacia frío, mucho frío, pero yo no tenía. Yo andaba en camisa de mangas cortas como si estuviera aquí en La Habana”, señala), se afirma en otro tramo de la pieza en su identidad nacional y comunista, es quien menos acusa el impacto de la carencia de alimentos y minimiza la “peste” que Dulce percibe como creciente (“Aquí no hay peste. Hay un olor fuerte y nada más, pero peste, lo que se dice peste, no la hay, porque nosotros dos no la sentimos y la peste percibida por una sola persona es peste subjetiva.

Por lo tanto, tu peste no tiene valor real”). Si bien es el personaje que asesina al puerco, *Manteca* parece sugerir que lo mueve la valentía y su carácter “cojonudo”, más que la necesidad de satisfacer los dictados del hambre.

Pucho, en cambio, homosexual y escritor, y como tal seguramente más resistido por el régimen —lo que lo ha llevado a buscar micro espacios de pertenencia, en el marco de una comunidad que define como “racista, xenofóbica y fundamentalista”—, parece entender que los hombres no deben vivir en un mundo donde los productos son calibrados para contribuir a la emergencia de una vida también calibrada. Al rechazar el mando que impone la racionalización alimenticia, pretende actuar según su capricho de sujeto libre e independiente, viviendo intensamente y respondiendo a sus necesidades corporales. “Tenemos una vida, una sola, una sola. Quién sabe si de pronto a cualquiera de nosotros le da un mareo y se tiene que ir a la tumba con las ganas [...] ¿En qué lugar del mundo ocurre esto? ¿En qué ciudad con un mínimo de civilización?”

El cuerpo de Pucho insiste y es ese impulso lo que lo fuerza a pensar. Es que, como señala Gilles Deleuze “el cuerpo ya no es un obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo”. Lejos de ello, lo corporal es el dominio donde el pensamiento ha de sumergirse, y la satisfacción de los imperativos del cuerpo son los que imprimen una posición ética en la construcción de la subjetividad. La ética de Pucho se evidencia así bien diferenciada de la que sustenta aquella *lógica del ahorro* a la que parece adherir Celestino. Porque si aquella se construyó sobre la base de la responsabilidad sociopolítica que conduce a una suerte de idealismo ascético, ésta se funda en un “materialismo hedonista” que, naturalmente, carga con el sino de un presunto apoliticismo (“Yo por lo menos sigo afiliado a mi partido. A un grupo que nada tiene que ver con la política”).

Hablando a través de sus escritos, Pucho fija su posición: es necesario magnificar la índole excepcional del instante presente, fugaz. Se trata de una valoración de lo efímero que presenta diferentes niveles de análisis. Por un lado, acusa una oposición al clima imperante que, al resultar siempre igual a sí mismo, vulnera la naturaleza singular, única, e irrepetible de los instantes: “Da la impresión que el tiempo se detuvo”, refiere la didascalía inicial; una quietud y circularidad que refuerzan las acotaciones posteriores al indicar que en la puesta en escena debe sonar siempre la misma música, *Manteca*, de Chano Pozo. Por el otro, tal valoración está asociada al mismo acto de comer: en el proceso de nutrición, no duran ni el deseo ni la satisfacción, como tampoco lo hacen los alimentos (todo ello, aún cuando en un momento de desesperación el personaje define a la felicidad “como la prolongación resbaladiza eterna de la manteca”). En último término, su posicionamiento encierra indudables connotaciones políticas porque en la necesidad del personaje de atender a los dictados inmediatos del cuerpo sustrayéndose a las imposiciones del régimen, en su adhesión a una suerte de lógica excesiva, se erige una nueva contradicción entre el instante presente y la noción de porvenir, entre la saciedad instánea y la responsabilidad de una austeridad que el régimen presenta como conducente al sostener que es justamente el cuidado de un futuro que en el período especial se hace esperar, el que impone la resistencia de los cubanos ante las privaciones.

Así se desprende del discurso que el mandatario pronunció el 17 de diciembre de 1993, en el marco de la clausura del VIII Foro Nacional de Ciencia y Técnica:

Revolución es esto, defender la patria es esto, escribir la historia es esto. Y los tiempos difíciles pasarán, tendrán que pasar, porque no somos revolucionarios de tiempos fáciles, tenemos el inmenso honor de ser revolucionarios de tiempos difíciles [...] En el futuro [...] habrá todavía más ciencia y más técnica cuando no haya período especial y será más necesario, porque hoy estamos aprendiendo verdaderamente a resolver problemas difíciles, hoy estamos aprendiendo verdaderamente a ahorrar, hoy estamos aprendiendo a construir en las condiciones más adversas [...] Estoy convencido de que las generaciones venideras se sentirán orgullosas de esta generación: la generación que no claudicó, la generación que no se rindió.

El alimento racionalizado, calculado —que Dulce organiza prolijamente por día— se inscribe así en *Manteca* en el centro de un conflicto amplio, que alude a la identidad —revolucionaria, en el caso—, y a las responsabilidades individuales en el marco de lo colectivo. Pucho brega por un pensamiento que le permita liberarse de las codificaciones que produce la sociedad, pero a la vez pretende no desterritorializarse de forma permanente. Busca, como hemos señalado, la contención de un microcosmos de pertenencia en su grupo de amigos escritores, como Dulce busca hacer pie en su grupo familiar para superar las adversidades, aún a costa de transgredir o ignorar los imperativos sociopolíticos, si fuese necesario:

La verdadera democracia esa de que tanto hablan está dentro de esta casa, donde cada cual es como es, pero la sangre se respeta [...] Ni la política, ni el trabajo, ni la religión. Lo principal es la familia y ese animalito mantenía unida a lo que se salvó de la familia.

Sin embargo, la búsqueda de Pucho —el personaje embrague del texto dramático—, trasciende a su propia coyuntura (al debate en torno a qué hacer con el puerco, a la asunción de sus debilidades, y aún al problema de la racionalización de la comida). Se direcciona después de todo, al cuestionamiento de aquella normatividad exógena —tan ajena como propia—, que opera como límite, habilita el absurdo, resta alternativas. Una vez más, será a través de los escritos que lee a sus hermanos, cómo delinearán una posición que encuentra su asidero en el entrecruzamiento de legalidades. El relato acerca de aquel rey cuyas órdenes debían adaptarse al horizonte de razonabilidad del súbdito para ser obedecidas, resulta una clave para entender la tesis del texto dramático, condensando el prisma a través del cual la obra elige mirar la realidad de Cuba a finales del siglo, pero también el futuro, y el modo en que habrá de sostenerse y renovarse la utopía.

Si bien el relato de Pucho parte del ya clásico fragmento del rey de *El principito* (1943) en el que, temeroso de perder su dominancia, el monarca transformaba en órdenes las decisiones individuales y caprichosas que, con anterioridad, habían tomado los habitantes de su comarca, Torriente imprime una reflexión filosófica y política a la fábula, haciéndole decir a Pucho:

Es necesario exigir a cada uno lo que cada uno puede dar. La autoridad reposa ante todo sobre la razón. Nunca pidas a los hombres lo que no son capaces de hacer. Si ordenas a tu pueblo tirarse al mar, hará la Revolución.

El posicionamiento de Torriente se vincula así con los postulados que, a mediados del siglo XIX, Henry David Thoreau volcó en *Desobediencia civil* (1849). No sólo porque en el personaje de Pucho se evidencia el rechazo a entregar la conciencia individual al gobernante —aún aunque la determinación conduzca al incumplimiento de la ley—; sino sobre todo porque, como Thoreau, el autor parece afirmar que tal elección puede eventualmente constituirse en una acción capaz de modificar el orden imperante: “Deje que su vida sea la contra fricción que pare la máquina” (Thoreau, 1849).⁴

En síntesis, *Manteca* parece relativizar los términos de la oposición entre la conducta privada y la obediencia pública, entendiendo que, aunque en principio pueda parecer paradójico, es la inobservancia a una orden que la subjetividad identifica como irrazonable, la que asegura la continuidad del régimen.

Bibliografía

- Boudet, Rosa Ileana. *En tercera persona. Crónicas teatrales cubanas: 1969-2002*. Irvine: Gestos, 2004.
- Foucault, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pretextos, 1998.
- Onfray, Michel. *La razón del gourmet*. Buenos Aires: de la Flor, 1999.
- Thoreau, Henry David. *Desobediencia civil*. Internet. Biblioteca virtual Antorcha. http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/politica/desobediencia/desobediencia.html. Septiembre 2003.
- Torriente, Alberto Pedro. *Mar nuestro / Manteca*, Puerto Rico: Fragmento/Imán, 2003.

4 Esta es la cita completa:

Si la injusticia es parte de la fricción necesaria de la máquina del gobierno, vaya y venga, tal vez la fricción se suavice —ciertamente la máquina se desgasta. Si la injusticia tiene un resorte, una polea, un cable, una manivela exclusivamente para sí, quizá usted pueda considerar si el remedio no es peor que la enfermedad; pero si es de tal naturaleza que le exige a usted ser el agente de injusticia para otro, entonces yo le digo, incumpla la ley. Deje que su vida sea la contra fricción que pare la máquina. Lo que tengo que hacer es ver, de cualquier forma, que yo no me presto al mal que condeno. En cuanto a adoptar las maneras que el Estado ha entregado para remediar el mal, yo no sé nada de tales maneras. Toman mucho tiempo, y la vida se habrá acabado para entonces. Tengo otras cosas que hacer. Yo vine a este mundo no propiamente a convertirlo en un buen sitio para vivir, sino a vivir en él, ya sea bueno o malo. Una persona no tiene que hacerlo todo, sino algo; y puesto que no puede hacerlo todo, no es necesario que ande haciendo peticiones al gobernador o al legislador más de lo que ellos me las tienen que hacer a mí. ¿Y si ellos no oyen mi petición, qué tengo que hacer? En este caso el Estado no tiene respuesta: su propia Constitución es el mal. Esto puede parecer fuerte, terco y no conciliatorio, pero es tratar con la mayor amabilidad y consideración al único espíritu que puede agradecerlo o merecerlo. Así que todo es cambio para mejorar, como el nacimiento y la muerte, que convulsionan el cuerpo.

La representación de la alteridad indígena en el teatro mexicano contemporáneo

I.

En 1990 apareció el primer tomo, de un total de tres, de lo que sería un repaso de la historia y la cultura mexicana de la segunda mitad del siglo XX, es decir, se trata de la crónica de la entrada del país a la modernidad. El título de la serie, *Tragicomedia mexicana*, refleja la irreverencia de su autor, el viejo joven de la Onda de los años sesenta, José Agustín. Evadiendo el rigor académico, Agustín presenta con soltura, el despliegue del drama político, social y cultural mexicano que, después de la consolidación de la revolución, ni alcanza las alturas de la épica triunfalista ni se derrumba trágicamente, sino que se construye a sí mismo como tragicomedia.

Agustín nos hace saber que se trataba de la aparatosa entrada del país a la modernidad, gracias a la Segunda Guerra, a la transición propiciada por Lázaro Cárdenas del militarismo revolucionario al gobierno civil, a la transformación de las oligarquías en grupos empresariales, a la derechización encubierta de la ideología revolucionaria, y la creación de una dictadura política de partido, que funcionó efectivamente por medio del fraude electoral, la corrupción y el control de las manifestaciones culturales.

En otras palabras Agustín reseña lo que Víctor Turner ha llamado “dramas sociales” (Turner, 1982: 65). Al darle a la historia mexicana y sus crisis un sentido tragicómico, Agustín permite observar el desarrollo sociocultural del México posrevolucionario y premodernista como un drama de crisis de identidad. Se trata, pues, de un drama social centralista cuya expresión estética es un teatro que se convierte en eco del discurso oficial de la modernidad, a veces para respaldarlo, a veces para cuestionarlo.

Uno de los rasgos sobresalientes de tal drama social que adquiere forma estética en la escena mexicana, es la transfiguración de la imagen del indígena quien, en la realidad, había sido abandonado paulatinamente como objeto del proyecto revolucionario, dando origen al crecimiento de la emigración de campesinos a los Estados Unidos. Esta primera ola de migrantes debió regresar debido a cambios en la política Norteamericana, sólo para encontrarse con un país que los marginaba aún más porque el discurso de la modernidad había adquirido dimensiones racistas:

Todo güerito de ojos claros (oh maravilla tener ojos verdes o, mejor aún, azules) era bien apreciado, así como se repudiaba a los prietos y aindiados. Si de plano eran indios, peor; aunque los indios eran objeto de las dosis más siniestras de

paternalismo y de la condescendencia, ningún grupo social ha sido objeto de tanto despojo, explotación, discriminación o repudio en nuestro país [...] Ni la reforma juarista ni la revolución escaparon de aplastar a los grupos indígenas del país, y siempre se consideró que la esencia nacional era el mestizaje, por lo que los indios tenían que “integrarse”, esto es: aculturarse, y perder lenguas, tradiciones y formas de vida (133).

Lo singular de la narración de Agustín es que él recalca el nacimiento de una identidad que quiere desesperadamente alejarse de la realidad indígena, para forjarse una nueva identidad más adecuada a los tiempos modernos.

En efecto, en el período posrevolucionario se había visto la reivindicación de una identidad “mestiza” que comenzó a construirse desde el siglo XIX, en medio de las luchas por consolidar la Nación independiente, encontrando su expresión más alta en la estética del muralismo mexicano. Por consiguiente, no es sorprendente encontrar que esa misma estética sea la que asume el teatro configurado desde el centro hegemónico subvencionado por el Estado moderno.

Tal estética, puesta al servicio de la configuración de la identidad moderna y de un nacionalismo sofisticado, siguió el patrón que el criollismo del siglo XVII empleó para forjar su propia identidad, la de ser una Nación a la vez mexicana y europea. Ahora, eran los mestizos otrora despreciados por los criollos, que toman el modelo para pulir su propia visión “mestiza” desde una perspectiva más cosmopolita.

Este esfuerzo se observa en las manifestaciones teatrales que abordan el tema de la identidad mexicana a partir de los años cincuenta (como puede verse también en las otras artes), a través de las reconstrucciones del pasado indígena para apoyar el discurso de la modernidad, a la vez que dan elementos que justifican la marginación de los indígenas “reales”.

II.

Sin duda, el proceso dramático de configurar la identidad moderna mexicana a partir del pasado indígena, se inicia en 1954 con el estreno de *Moctezuma II* de Sergio Magaña, primero en Xalapa, Veracruz, estado del que era oriundo el presidente en turno, en la sala del Seguro Social, institución que el Estado usa para apoyar los proyectos teatrales afines a su ideología. Magaña se había consagrado como autor dramático con *Los signos del Zodíaco* en 1951, estrenada en el Palacio de Bellas Artes, bajo los auspicios del recientemente creado Instituto Nacional de Bellas Artes, otro instrumento de construcción ideológica del Estado.

Magaña pertenecía, pues, a esa generación afortunada que encontró eco en el Estado Moderno, e interesado en construir una imagen cultural acorde a su benefactor y promotor. Por lo tanto *Moctezuma II*, no podía sino ser un retrato del conflicto entre la modernidad y el pasado atávico de una nación bárbara. Según Fernando de Ita:

Magaña presumía que en esta obra cumplió impecablemente con las reglas de la tragedia clásica que reclama unidad de tiempo y espacio, así como la vida de un

hombre cuya suerte está decidida de antemano por los dioses, de modo que no hay poder humano que pueda cambiarla” (Ita, 1991: 435).

Moctezuma II representa entonces la transformación de un tema nacionalista en un asunto de dimensiones universales, haciendo eco al discurso de un México moderno que entra en el concierto cultural de las demás naciones europeas y anglosajonas. Para ello, Magaña transforma al proverbial cobarde y supersticioso Moctezuma que permitió la caída de Tenochtitlán, en un personaje moderno que precisamente desea terminar con las supersticiones religiosas y el culto sanguinario. Su tragedia no es, entonces, el ser vencido por el destino, sino el haber sido un rey demasiado avanzado para su tiempo, al no lograr vencer el atavismo del pueblo y de sus dirigentes religiosos, las divisiones y rencillas políticas de los líderes, ni a las fuerzas militares que escondían su deseo de poder bajo un falso nacionalismo.

Moctezuma: [...] Nunca he visto en torno mío sino la veleidosa controversia de estos señores, tan ufanos de su clase militar como los niños de sus impertinencias. ¿Y qué dirán? Pues lo sabemos tú yo. No es difícil agotar su reducido vocabulario: matanza, sangre y muerte. Triste es que los mexicanos seamos únicamente respetados por sanguinarios [...] (Acto II, 471)

Ministro: (*Con indignación y terror*) [...] Es sacrílego de mi parte soportar tu petulancia, en estos momentos de extrema y suma gravedad para nosotros, con la furia de los dioses extranjeros a las puertas de tu gobierno. Qué hablas aquí tú de jefes, cuando deberías estar con ellos en la adustez del templo, pidiendo a Nuestro Señor una mirada de perdón para tu mala fe.

Moctezuma: Más sangre entonces... y hundir ese cuchillo congelado de muerte en el pecho de treinta infelices, a quienes Nuestro Señor Hutizilopochtli importa tanto como sus dioses familiares. ¿A eso me conduces, abuelo? Entiéndeme, esos sacrificios nos dan mala fama y por ello nos temen y nos odian. (Acto II, 472)

Por el contrario, Cuauhtémoc, quien históricamente es visto como el valiente heredero que toma el lugar de Moctezuma para defender a la nación, es retratado como un personaje igualmente sometido a un atavismo cultural que le ciega:

Cuauhtémoc: Sea. ¿Le importaría esos, cuando en esta casa él ha consentido siempre que las danzas y los cantos del mismo modo que hace de los sacrificios un espectáculo en vez de una devoción? No soy quien lo dice, son ellos, afuera... Retardó cuanto pudo la ceremonia, e hizo desfilar a los esclavos y señores para negarse después a cumplir su penitencia, no obstante que todos nuestros ojos lo estaban viendo. Luego adoptó su postura de acostumbrada altivez, absolutamente incomprensible si no tuviera como fondo su mala fe (Acto II, 485).

La crítica de Cuauhtémoc y de los ministros de Moctezuma no es sino la imposibilidad de comprender su actitud “moderna”:

Ministro: Acabaré juntando mis lágrimas de viejo a la tristeza de tus vasallos. ¿Qué te ha transformado? Vas de pena en pena, manifestando siempre... debilidad.

Moctezuma. Linda palabra.

Ministro: No lo es.

Moctezuma: Pero acabas de inventarla contra mí y la darás a ellos para que me juzguen. No sabes cuánto daño habrá de causarme. Tanto más cruel porque exactamente no me califica. Yo no me siento débil; pero entiendo que este pueblo nuestro sí lo es. Sus odios, sus riñas, sus violencias... (*Triste.*) Yo lo conozco y presiento a veces con espanto a dónde me conducirá (Acto II, 491).

En efecto, en la representación de las disputas sobre el futuro de la nación entre los señores, los militares y aún las naciones vecinas, sale a relucir, una y otra vez, el juego de la simulación política, la hipocresía diplomática, la corrupción, el interés personal, la superstición como encubrimiento del miedo y a la vez el ansia de poder. Y todo ello sirve para representar a un Moctezuma que pertenece a otra casta (representada también por su hija y el señor de Tacuba que lo apoyan), a otra visión del mundo, a otra realidad.

Finalmente Moctezuma se doblega ante los augurios que le presentan y en los que se resiste a creer, pero en el tercer acto se recupera para aceptar el destino inevitable, que se realiza no por voluntad de dioses, sino porque el pueblo es incapaz de trascenderse a sí mismo. El, pues, acepta ser la víctima sacrificial ante la historia, a sabiendas que la realidad es otra:

Moctezuma: La catástrofe... el fin (*Con rabia.*) ¡Pero no como ellos quieren! Ministro, si la lucha es contra los dioses, nos aliaremos a los dioses [...]

Ministro: Te queda un soplo de vida y lo desperdicias en escarnio.

Moctezuma: No me juzgues. Estoy más allá de ti.

Ministro: Se explica entonces que nunca te haya comprendido. Vivimos, parece, en tiempos distintos. No era el tuyo todavía.

Moctezuma: Sí, no era mi tiempo todavía.

Ministro. Y cuando un hombre está fuera de su tiempo, los Dioses los destruyen [...] (Acto III, 542).

No es difícil encontrar en la obra un discurso que demanda dejar atrás los estereotipos de la violencia, el militarismo, la hipocresía y del fanatismo religioso del mexicano para entrar en la modernidad. Pero es significativo que quien lo pronuncie sea no el indígena común, sino un personaje que “ha cumplido los cincuenta años, pero que se ve aún esbelto y ágil. Su rostro es moreno, hermoso y lleno de majestad” (441), es decir, un aristócrata ilustrado que no hace distinción entre el pueblo y la clase dominante, y que si acaso para él ambos sólo son masa (no obstante que en la obra se muestran desplantes de generosidad hacia los humildes, cuya función, sin embargo, es enaltecerlo aún más al soberano).

Moctezuma es, entonces, el héroe que cumple la ambigua función de apropiarse de la identidad prehispánica para purificarla con una perspectiva tomada de la modernidad, y a la vez, la de ser el portavoz de un estado que reclama para sí la tarea de modernización, lo que requiere encubrir al verdadero indígena, como lo hicieron los

criollos independistas y los mestizos revolucionarios, para inventar una identidad histórica moldeada por la ideología de una modernidad estatal naciente.

III.

Pocos años después, Rodolfo Usigli abordó el mismo tema desde una perspectiva diferente en forma pero similar en fondo. Se trata de *Corona de fuego* de 1960. Cuando Magaña estrenó su obra, Usigli ya era una institución teatral en México, no sólo por su producción dramática sino también por su reflexión sobre la importancia del teatro en la configuración de la Nación, lo que en ocasiones le lleva a mantener una relación conflictiva con el Estado. Habiendo escrito su obra más conocida, *El gesticulador*, en 1938, tuvo que esperar hasta 1947 para que Alfredo Gómez de la Vega la estrenara en el Palacio de Bellas Artes, siendo director de Teatro del INBA Salvador Novo, quien la retiró a pesar del éxito que tuvo, argumentando el fin de la temporada, pero bajo la sospecha de que siguió las instrucciones del presidente Miguel Alemán, pues fue considerada como una crítica a la clase revolucionaria que ahora ostentaba el poder político. No obstante la marginación que sufrió Usigli, él se convirtió en el forjador del Teatro Nacional y formador de la primera generación de nuevos dramaturgos para el moderno teatro mexicano. Fue después de varios años de exilio con cargos diplomáticos, que regresó a la escena mexicana con una trilogía de obras que él bautizó como “antihistóricas”.

En el prólogo a la edición de 1965 de *Corona de luz* escrito en Oslo donde fungía como embajador, define la antihistoria:

[...] el adjetivo “antihistórico” no se refiere a un simple desordenamiento de los sucesos históricos o de su cronología, ni de un *parti pris* de marchar ciega y denodadamente contra la historia —eso sería estúpido—, sino que involucra, o pretende involucrar, un examen y una proyección de los acontecimientos históricos en forma diversa de los que les conceden los historiadores en general. Lo más curioso de los historiadores, y no lo digo por mal, es que no retratan nunca sino un momento de la historia —el momento estante y estático del pasado—. “*Lo caído, caído*”, como decimos en México, y lo demás, es decir, el presente, es decir, el futuro, no existe para ellos (1965: 57).

Por supuesto, la obra de Usigli da amplio testimonio de una concepción moderna de lo que significa la identidad individual y nacional, no sólo en *El Gesticulador*, sino también en sus tres *Coronas*. Usigli fue sin duda dolorosamente conciente del carácter innovador, moderno, de su propuesta. Al revisar la reacción de la crítica mexicana a *El Gesticulador* no pudo sino exclamar: “Lo que duele en mi pieza no es la crítica sino la autocrítica: el desnudarse de lo falso para quedar revestido sólo con el pudor extraordinario de la desnudez y la verdad” (533). Sobre el héroe de *El Gesticulador* añade, “No puede decirse que el falso César Rubio, redimido de su mentira, transfigurado por la fe en la vitalidad de la Revolución, y que muere por ella, sea un valor negativo” (534). En efecto, César Rubio es la nueva nación mexicana, con todas sus contradicciones,

asesinada precisamente por el falso nacionalismo de una revolución demagógica que inevitablemente daría paso a una nueva oligarquía.

Uno tendría que ahondar en el brillante ensayo que precede al estreno de *El Gesticulador* titulado “Epílogo sobre la hipocresía del mexicano” de 1938, para entender que la obra no es una crítica destructiva de la Revolución y del carácter de César Rubio, sino todo lo contrario. Es el rescate de la verdadera revolución, de aquella que inaugura la modernidad contemporánea en América Latina. De la misma manera, también se trata de una propuesta de identidad verdadera, cuya cimentación es la revelación de la máscara impuesta por la colonización con el propósito de mostrar lo que podría ser una identidad verdadera, acto que efectivamente se manifiesta en César Rubio. Usigli señala en el ensayo mencionado:

El sistema colonial que protegió la hipocresía y la mentira de los indios, mestizos y hasta los inoculados criollos, privando a aquellos de su idioma y de sus dioses, limitando sus transacciones comerciales, y frustrando a los otros de los mejores empleos y prebendas, es la primera fábrica oficial de la verdad mexicana (458).

Desde luego los héroes de Usigli, tanto el Maximiliano de *Corona de luz*, como Cesar Rubio de *El Gesticulador* o el Cuauhtémoc en *Corona de fuego*, son el prototipo del héroe moderno, que deben poseer una visión de conjunto del pasado desde su propio presente para proyectar un futuro que es, según Walter Benjamín, la visión que la modernidad humanista opone a la modernidad ilustrada.

Curiosamente uno de esos héroes es Maximiliano de Habsburgo, el monarca impuesto a México, quien, sin embargo, se identificó con un proyecto de nación independiente. Tal vez porque Usigli, siendo hijo de padres extranjeros, no ve la nacionalidad como la raíz de la identidad, sino el compromiso con el desarrollo del país en el marco de la verdad y la justicia, al grado de que se está dispuesto a morir por ello, como lo hacen sus personajes paradigmáticos, incluyendo a Maximiliano. Para Usigli, ser moderno es ser universal a partir de una realidad local, arraigada en una historia verdadera que se proyecta en la configuración de un futuro. Por eso para Usigli, como para otros tantos pensadores de la modernidad, el teatro es el paradigma por excelencia de lo verdaderamente moderno. En su “Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática” de 1947, Usigli propone que el teatro es articulador del tiempo, retextualizador de la historia y, por consiguiente, formador de la verdadera política. “Separada de la estética —dice— y, por consiguiente, de la ética y de la conciencia puras, la política mexicana se desvinculó del concepto filosófico de la política, convirtiéndose en una fuerza ciega y mortal”.

Tal vez por ello, Usigli también abraza el realismo como la estética preferida en su dramaturgia, de cara a las vanguardias europeas que sus contemporáneos proponen para la modernización del teatro mexicano, y de las cuales él es perfectamente consciente. Sin embargo, para él la realidad no es asunto de “realismo” mimético sino de construcción estética, esto es, de aquello que sea lo más pertinente para la representación de la verdad. Lo que le resulta imperdonable es un acercamiento vanguardista

alejado de lo que para él es la esencia del teatro: la revelación de la falsedad que pretende pasar por realidad, esto es, del carácter “teatral” de lo que se pretende verdadero. De esta manera, Usigli busca trascender tanto un nacionalismo que se oculta en la máscara del pasado, como un esteticismo desconectado de la realidad histórica. Por el contrario, él ve el teatro como conciencia de un pueblo dispuesto a asumir su futuro, y es en este sentido que su obra mira hacia dónde se mueve la historia, no para aceptar sus designios incondicionalmente, ni para rechazarla tajantemente, sino para enfrentarla con la verdad.

Es bajo esta visión del teatro, que Usigli dramatiza la narración sobre el viaje de Hernán Cortés a las Hibueras para controlar el aparente levantamiento de su lugarteniente, y que se encuentra en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo. Cortés se hizo acompañar de Cuauhtémoc y un séquito de indígenas en calidad de prisioneros, para evitar que al quedarse en Tenochtitlán, propiciaran una insurrección. *Corona de fuego* es así un intento de “transponer al teatro mexicano el género trágico en la forma canónica de Grecia” (TC III, 791), aunque en realidad se trata de la confrontación de dos tragedias, la de Cortés y la de Cuauhtémoc, o la del mundo español y la del indio.

Sin embargo, es Cuauhtémoc el centro de la atención dramática, ya que es él quien es elevado a la categoría de héroe, en particular porque Usigli ve en sus rasgos indígenas el carácter mismo del protagonista trágico:

[...] encuentra lógico en su temperamento, en su orgullo, en su mexicana capacidad de silencio y de paciencia: el camino largo del sacrificio. El sacrificio, que es lo único que —como nos lo ha probado a nosotros los de *hoy* la proyección histórica— le permitirá derrotar a Cortés en el futuro. Este es el aspecto antihistórico, es decir, dramático, de mi esquema. No soy historiador, sino dramaturgo. (TC III, 809)

La derrota de Cortés por Cuauhtémoc se perfila, entonces, no como una derrota militar que el monarca azteca ve ya como imposible, a pesar de que los otros caciques indígenas se muestren estar dispuestos. La derrota vendrá por asimilación de la cultura en la que había de prevalecer si no la realidad, sí el espíritu de la nación indígena:

Cuauhtémoc:

No puedo ya mirar hacia el pasado
Porque se ha detenido, y sólo el giro
Del tiempo lo unirá con el futuro.
El presente es más un abismo y trampa
¿y qué será si doy muerte a Malinche,
si incendiamos el bosque que fingen ser los Teules?
Ay, sobre las cenizas del árbol de Castilla
Vendrá el odio reptil y ancestral de las tribus
Y una vez más por siglos nos veremos dispersos
Como la lava que arroja de su centro el volcán.
Y una vez más no habrá, no podrá haber aquello

Que sé que hay que buscar... no habrá la patria
 Mexicana, en la que hasta el español
 Ha de ser parte [...].
 [...]
 [...] Entonces hay que poner por abono
 de víctima, de azteca, de Cuauhtémoc.
 Porque Cuauhtémoc es el jefe de los hombres
 Que guardan ya silencio en nuestra tierra.
 La sangre de Cortés haría que esta tierra
 Prodigiosa se nos volviera estéril.
 [...]
 Justo es que el español llegue a ser mexicano,
 Y que sude y que sufra y que en México pene
 Y que a México de su mano y su trabajo
 Y al fin el corazón algún día ¡Algún día!
 El corazón es el único precio
 Que paga el derecho de señorío.
 Y mi muerte, si muero, es cosa que no importa.
 Lo que importa es mi vida... pero fuera del tiempo.

De esta manera, el peregrinaje a las Hibueras, que potencialmente podría haberse extendido hasta, adquiere un sentido simbólico, como el Éxodo de un pueblo hacia una nueva forma de nación, en el que los protagonistas representan dos alternativas posibles. Mientras Cortés opta por la subyugación de México a la corona española, Cuauhtémoc opta por una nación que eventualmente habría de ser mestiza e independiente, abierta a un futuro en el que participarían todos los mexicanos independientemente de su origen o su raza.

De este modo, Usigli rechaza la imagen utópica del pasado indígena construida por el criollismo del siglo XVII y el mestizaje del XIX, a la vez que se niega a imponer en su personaje una visión ilustrada, como lo hace Magaña con Moctezuma, aunque si propone a fin de cuentas una integración cultural que apunta hacia un nuevo futuro. Y por ello, al igual que en Magaña, Usigli termina sepultado la realidad indígena contemporánea, en función de la perspectiva trágica que le impone a su personajes, ese sacrificio hacia un proyecto nación en el que la inclusión del indígena mexicano real no está contemplada, y quizá ni siquiera considerada.

IV.

Elena Garro es ampliamente conocida por su participación en el llamado “realismo mágico” a través de su obra narrativa y dramática, en cuya obra Stacy Southerland encuentra: “la apropiación de la escritora de sistemas semióticos tradicionales, a los cuales le atribuye significados alternativos para crear un discurso más apropiado a la expresión de una nueva concepción de la realidad” (243). Southerland también señala que Garro tiene: “una predilección por temas relacionados con las facciones marginadas, reprimidas de la sociedad, específicamente el pobre y la mujer” (243). Sus textos, en especial

los textos dramáticos, se prestan a ver a la mujer como sujeto. “Garro sostiene que lo que muchos identifican como tendencias feministas en su discurso era puramente un coincidencia” (243).

Garro inicia su carrera como dramaturga con *Felipe Ángeles* en 1954, pero es su participación en el movimiento *Poesía en voz alta* fundado por Juan José Arreola, Octavio Paz, Juan Soriano y Leonora Carrington, un movimiento que, a través de varios proyectos escénicos, 1956 y 1963 se propuso renovar el teatro mexicano. A raíz de este ejercicio, Garro publicó obras en un acto en el volumen titulado *Un hogar sólido* en 1958. En la edición de 1983 añadió seis obras más: *Los perros*, *La Dama boba* (1963), *La mudanza* (1959), *El árbol*, *El rastro* y Benito Fernández. En 1963 recibió el premio Villaurrutia y publicó *La señora en su balcón*.

A diferencia de Magaña, Usigli, y otros dramaturgos como Carlos Fuentes, Vicente Leñero o Juan Tovar, quienes, como los autores aquí reseñados, elijen el contexto prehispánico o colonial para ubicar a sus personajes indígenas, Garro es tal vez la única dramaturga que efectivamente aborda al indio actual.

En *Los perros* Garro opta por seguir el modelo de Juan Rulfo al construir la alteridad indígena a partir de estructuras enraizadas en la realidad contemporánea del indio mexicano, en la que aún se conserva el universo mágico del mundo prehispánico, como lo ha mostrado Francisco Beverido. La obra, ubicada en una choza de un pueblo provinciano, reúne a dos mujeres, la madre y la hija, para representar el ciclo de explotación sexual y tribal a la que son sometidas las mujeres por los caciques locales.

Manuela, la madre, apresura a la hija, Úrsula, para llegar a la fiesta del pueblo, pero en sus palabras la fiesta adquiere el sentido de la fatalidad de los calendarios indígenas: “¡Desgraciado el que quede fuera de los días señalados, porque será señalado por la desgracia!” (125)

La fiesta indicaría así la entrada a un nuevo ciclo y, con ella, de una nueva posibilidad ante la recurrente fatalidad de la vida:

Manuela: ¿Quieres quedarte fuera de éste día? Quieres que sigamos caminando días descoloridos, días en los que sólo cae tierra sobre mi cabeza. Tú, mi única hija, quieres quedarte en ellos, dándoles vuelta, como la mosca en la llaga del perro.

Úrsula: Prefiero la llaga del perro... ¡quédese conmigo!

Manuela. No quiero oír palabras viejas en boca nueva. No quiero que los días pasados ahoguen a los días nuevos. Hija, plancha tu vestido. Hace años que me pides uno de ese color y ahora que lo tienes lo desprecias.

[...]

Hay que entrar con pie nuevo y vestido nuevo en día nuevo.

Con estas preñadas palabras Garro sintetiza magistralmente la condición y el universo indígena, atrapado en un tiempo detenido, sin progreso, cuya única posibilidad de cambio es la irrupción, una sola vez, en la realidad cíclica del tiempo, de un tiempo

festivo y mágico. Pero Úrsula percibe que esto es una trampa: “Yo tengo miedo. El pueblo está lleno de agujeros, la feria también está llena de agujeros. No quiero ir”

El temor que flota en el aire es el temor al hombre. Aquel que le ha echado el ojo a Úrsula, como en el pasado lo hizo con Manuela, por puro capricho, y que significará la violación y el abandono, el fin de las ilusiones y el comienzo de la verdadera vida de la mujer indígena. Y contra esto sólo tienen la protección de los perros, cuyos ladridos suenan como advertencia, y cuyo silencio indica que el predador los ha eliminado para conseguir su presa.

Y con estas imágenes, Garro reconstruye metafóricamente lo que realmente ha significado el mundo para el indígena, y en especial para la mujer indígena. Presas de los ciclos fatídicos del tiempo, y víctimas de un mundo que no pueden controlar y que no tiene ningún interés en ellas, sólo les queda la creencia de que habrá un día nuevo que, sin embargo, nunca llega.

No resulta difícil ver que Garro también alude a la modernidad mexicana del discurso oficial, la entrada a una nueva era, tal como lo prometen los discursos en cada sucesión presidencial desde la Revolución. Pero como dicen Manuela, eso no es más que una red de agujeros, como reza el lamento indígena por la destrucción de Tenochtitlán por los conquistadores, rescatado por Miguel León Portilla en su edición de poemas indígenas de la conquista titulado *Visión de los vencidos*:

Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe,

Y era nuestra herencia una red de agujeros.

Con los escudos fue su resguardo,

Pero ni con escudos puede ser sostenida su soledad. (*Visión de los vencidos*, 166)

Elena Garro asume un papel diferente al representar la realidad indígena en medio de la modernidad como una denuncia de la inconsistencia de la misma en relación con el indio real. Tal vez por ello su propuesta no adquiere el reconocimiento inmediato que recibieron Magaña, Usigli y otros, quienes optaron por reflejar un pasado indígena utópico como sustituto y forjador de la “identidad” indígena, eludiendo así al verdadero “otro”, confinado a su jacal y a sus creencias, esperando, como dice Garro, el nuevo día que termine con el ciclo de la fatalidad, de su red de agujeros.

V.

Tres visiones que representan al “otro” indígena en un intento de asimilarlo al discurso de la modernidad. En ellas encontramos cómo el teatro adquiere un papel importante que confronta o contribuye a forjar los diferentes proyectos de nación articulados por su entorno social, cultural y político. El fenómeno, por supuesto, se repite, una y otra vez. Casi cada dramaturgo, hombre o mujer, ha ofrecido su propia perspectiva en contextos específicos, hasta nuestros días. Y esto es, sin duda, debido a que el problema del otro indígena continúa deambulando entre los intersticios de Nación y la identidad

de un país que aún no enfrenta, con verdad y justicia, como diría Usigli, la parodia teatral que ha significado su historia.

Bibliografía

- Adame, Domingo. "Teatralidad e historia en dos obras sobre la Conquista de México *Moctezuma II* de Sergio Magaña y *La noche de Hernán Cortés* de Vicente Leñero". En Meyrán (ed.), 1999, 257-281.
- Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana I. La vida en México 1940-1970*. México: Planeta, 1990.
- Basurto, Lus G. "Usigli y la liberación del coloniaje cultural". En CITRU, 1992b, 189-194.
- Baudot, Georges y Tzvetan Todorov. *Relatos aztecas de la conquista*. México: Conaculta-Grijalbo, 1990.
- Beverido Duhalt, Francisco. "Una lectura de *Los perros* de Elena Garro". En CITRU, 1992a, 69-74.
- Bhabha, Homi K. *The Location of culture*. Londres: Routledge, 1994.
- Bhabha, Homi K. (ed). *Nation and narration*. Londres: Routledge, 1993.
- Cantú, Anne Lombardi. *La Desestabilización del discurso de la conquista en el teatro contemporáneo mexicano. Poder, mito e identidad nacional en obras de Sergio Magaña, Sabina Berman y Hugo Arguelles*. Tesis doctoral. Boston: Boston College, 2003.
- Carlson, Marvin. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003.
- CITRU. *Elena Garro, reflexiones sobre su obra*. México: INBA-CITRU, 1992a.
- . *Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro. Memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli 1990 y 1991*. México: INBA-CITRU, 1992b.
- Cypess, Sandra Messenger. "Visual and Verbal Distances in The Mexican Theater: The Plays of Elena Garro". En Carmelo Virgilio y Naomi Lindstrom (eds.), *Woman as Myth and Metaphor in Latin American Literature*. Columbia: Missouri University Press, 1986.
- Dauster, Frank. "El teatro de Elena Garro: Evasión e Ilusión". *Revista Iberoamericana*, 30 (1964), 81-89.
- Dussel, Enrique. *El encubrimiento del indio: 1492. Hacia el origen del mito de la Modernidad*. México: Cambio XXI, 1994.
- Frischmann, Donald H. "Etnicidad activa: nativismo, otredad y teatro indio en México". En la publicación colectiva *Memoria del III encuentro nacional de investigación teatral*. México: INBA-CITRU, 1992.
- Garro, Helena. *Un hogar sólido*. México: Universidad Veracruzana, 1983.
- Gutiérrez de Velasco, Luz Elena y Gloria Prado G. Eds. *Elena Garro: recuerdo y porvenir de una escritura*. México: Universidad Iberoamericana, 2006.
- Larson, Catherine y Vargas, Margarita (eds.). *Latina American Women Dramatists. Theater, Text and Theories*. Bloomington: Indiana University Press, 1998.
- . "Recollections of Plays to Come: Time in the Theatre of Elena Garro", en *Latin American Theatre Review*, 22.2 (Spring 1989): 5-17.
- Melgar, Lucia y Gabriela Moral. *Elena Garro: lectura múltiple de una personalidad compleja*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002.
- Meyran, Daniel. *El discurso teatral de Rodolfo Usigli*. México: INBA-CITRU, 1993.

- . “Historia y teatro, teatralidad e historicidad”. En Meyrán (ed.), 1999, 9-19.
- Meyran, Daniel (ed.). *Teatro e Historia. La conquista de México y sus representaciones en el teatro mexicano moderno*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 1999.
- Muncy, Michèle. “Encuentro con Elena Garro”. *Hispanic Journal*, 7.2 (1986), 65-71.
- Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro. “A propósito del teatro de Elena Garro”. En CITRU, 1992a, 27-34.
- . “Tres coronas para México o el viaje de Usigli hacia la historia”. En CITRU, 1992b, 116-127.
- Rojas-Trempe, Lady. “Elena Garro dialoga sobre su teatro con Guillermo Schmidhuber”. *Revista Iberoamericana*, 55.148-149 (1989), 685-690.
- Rozat, Guy. *Indios imaginarios e indios reales, en los relatos de la Conquista de México*. México: Tava, 1992.
- . *Los orígenes de la nación. Pasado indígena e historia nacional*. México: Universidad Iberoamericana, 2001.
- Stoll, Anita K. (ed.). *A different Reality: Studies in the Work of Elena Garro*. Lewisburg: Buckwell University Press, 1990.
- Southerland, Stacy. “Elusive Dreams, Shattered Illusions: The Theater of Elena Garro”. En Larson y Vargas, 1998.
- Valero, Carolyn. “Usigli, creador de un teatro nacionalista”. En CITRU, 1992b, 32-34.
- Tavira, Luís de. “El teatro histórico en la trilogía antihistórica de Rodolfo Usigli”. En CITRU, 1992b, 79-90.
- Unger, Roni. *Poesía en Voz Alta*. México: INBA-UNAM, 2006.
- Unruth, Vicky. “(Free) /Plays of Difference: Language and Eccentricity in Elena Garro’s Theatre”. En Stoll (ed.), 1990.
- Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. Ed. de Miguel León Portilla. México: UNAM; 1971.
- Zelaya, Leslie, Imelda Lobato y Julio César López. *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña (1924-1990)*. México: CITRU-Secretaría de Cultura de Michoacán, 2006

Comunicación, incomunicación y soledad teatral en Carajo, Malena o tres maneras de quedarse sola, de Zaría Abreu Flores

La obra de la dramaturga mexicana Zaría Abreu Flores “Carajo, Malena o Tres maneras de quedarse sola” fue ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia Joven Gerardo Mancebo del Castillo 2003, en el que participaron 59 obras de distintas ciudades de la república de México. No tengo noticias de quién o quiénes convocan a este premio, pero sí sé que el jurado estuvo integrado por tres conocidas personalidades de la actividad teatral de ese país: los escritores Silvia Peláez, Carmina Narro y Felipe Galván. La pieza ganadora, junto con otras cuatro que resultaron finalistas, fueron publicadas en el volumen “Teatro de la gruta IV”, por el Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2004, y fue a través de esta publicación que llegó a mi conocimiento.

El jurado, al premiar la pieza de Zaría Abreu Flores, la destacó como “una obra potente y atractiva en su audaz estructura, además de sus personajes consistentes, juegos escénicos, vitalidad en la búsqueda de nuevos lenguajes y visión personal de las relaciones amorosas y sexuales”. Todos estos elementos, por supuesto, concitaron mi interés en la obra, pero la mayor razón para haberla elegido como tópico de esta ponencia es que, a mi ver, esta pieza propone una manera original de entender el problema de la comunicación o, mejor dicho, de la incomunicación en el lenguaje teatral, y esto nos remite a la vez al tema de la soledad, el aislamiento y las diversas formas de desamparo, abandono y frustración en la sociedad contemporánea.

La autora designa su pieza como “una obra en tres obras”, que sólo es otra forma de referirse a “tres actos”. En este análisis, voy a concentrarme únicamente en la primera “obra”, o primer acto, que es a mi juicio el que mejor se presta para tratar el tema de la comunicación/incomunicación y la soledad con todas sus implicaciones ya mencionadas. La obra se estructura, entonces, en tres actos (u “obras”) y cada uno de estos actos propone dos o tres distintos finales, de acuerdo al orden que la puesta en escena haya resuelto. En su conjunto, por lo tanto, la pieza ofrece una gran libertad escénica, en el sentido de que el orden de los tres actos y sus respectivos finales pueden alterarse de acuerdo a cómo los concibe el director de la puesta en escena.

El primer acto u obra es casi enteramente un monólogo de Malena, excepto en los pocos minutos finales en que aparece el personaje de Andrés. Sin embargo, no se trata estrictamente de un monólogo, porque Malena dialoga en ocasiones a través del teléfono con otros personajes, vivos o inanimados. Estos personajes son: Ariela, la antigua amante de Malena (obviamente, una relación homosexual), cuya imagen se ve

en un altar improvisado, puesto que Ariela ya ha muerto; Andrés, el viudo de Ariela, con quien Malena mantiene una ambigua relación, que no excluye el sexo; la Alcuina, actual amante o en vía de serlo de Malena; el Gato de Trapo, a quien Malena dirige un discurso evocativo y por supuesto sin respuesta; y finalmente el Contestador del teléfono, que con cierta libertad hermenéutica puede considerarse también un “personaje”, ya que a través de este artefacto Malena se comunica, en ausencia y a destiempo, con algunos de sus interlocutores.

Creo que una atenta lectura de la obra nos permite identificar no sólo tres (como sugiere la autora) sino hasta cinco maneras que quedarse sola, y esto no como única referencia al espacio escénico; también al espacio simbólico que el teatro pretende abarcar más allá de sus límites figurativos. Estas cinco maneras, enumeradas sumariamente, son:

1. La relación entre Malena y el altar de Ariela, es decir, la relación no sólo con un icono o una imagen, sino con una ausencia que todavía condiciona su afectividad y su sexualidad;
2. La relación con el gato de trapo, a través del cual Malena evoca a su madre;
3. La relación con Andrés, que por extensión debe entenderse como simbólica de la insatisfactoria relación que Malena mantiene con los hombres;
4. La masturbación, entendida como un acto solitario de autoerotismo, y por lo tanto la relación que Malena establece consigo misma o con su yo profundo, más que con sus fantasías eróticas; Malena incurre varias veces a lo largo de la obra en el acto de la masturbación;
5. Y, finalmente, la relación que Malena mantiene con el contestador telefónico, que no sólo es un artefacto de intermediación entre dos comunicantes, sino un medio de despersonalizar al interlocutor, estableciendo lo que puede interpretarse como un obstáculo para la comunicación directa y un recurso arbitrario que permite al recepcionista de la llamada decidir si desea o no contestar el mensaje.

Al llegar a este punto, debo decir que éste es, en realidad, uno de los aspectos que más me interesó en la pieza de Abreu Flores. Ya se sabe que como recurso teatral o incluso fílmico, la introducción de un artefacto tecnológico como único medio de comunicación no es original. Basta pensar en el monólogo de Jean Cocteau, “La voz humana”, y la magnífica interpretación que del mismo hizo Ana Magnani sin otro instrumento que el teléfono. Sin embargo, el recurrir al contestador en lugar del teléfono implica diferencias importantes, porque como ya hice notar, el contestador difiere, posterga o incluso niega la comunicación directa, y por lo tanto funciona como interpósita persona, aunque el uso del término “persona”, en este caso, resulta una contradicción. Malena está presente cuando suena el timbre del teléfono, pero casi nunca contesta de inmediato o simplemente no contesta. Escucha el mensaje, y luego habla al contestador, como si la voz que quedó registrada allí pudiera responderle. Cuando quien llama es la Escuincla, que aspira a ser su amante, Malena a veces escucha, deja

pasar unos segundos, y luego reflexiona o habla consigo misma. Por ejemplo, este fragmento de la página 23 del libro:

Recado de la Esquincla: Hola, soy yo, de repente me dieron ganas de cantarte una canción de cuna...para que duermas bien. (*Canta*) ‘A la rorro niña, a la rorro ya.’

Malena: Mierda (*detiene la contestadora*) ¿Es que esta esquincla no entiende razones? El otro día me llevó flores, me las dio enfrente de todo el salón. ¿Qué se cree? ¿Qué no sospechan? Bonita me vería yo con una alumna. (*Pausa*) Me acordé de mí: cuando iba en la facultad, no sabes cómo acosé a una de mis compañeras, una vez le llevé tres ramos de gerberas, de doce flores cada uno...

Esto también puede interpretarse como dos monólogos que no se comunican, o si se quiere una forma de diálogo que propongo llamar *doble discurso*, aunque no en el sentido en que se usa la expresión en términos políticos, para aludir a posturas ideológicas contradictorias; se trata de un doble discurso en el sentido de que son dos discursos paralelos, no comunicantes, que no se entrelazan, anudan o intersectan. Otro buen ejemplo lo encontramos en la página 33 del libro:

Suena el teléfono. Malena no contesta, deja que entre la contestadora.

Recado de la Esquincla: Malena, ya no sé ni como decírtelo, ya me acabé la florería, las palabras...en serio, me gustas, con todo y tus dolores y tus necesidades, y ese complejo de avestruz que te cargas. Los avestruces, cuando esconden la cabeza, paran el culito ¿te has fijado?

Malena se ríe, descuelga.

Malena: No soy un avestruz, soy un pingüino. (*Pausa*) Es en serio. (*Pausa*) Tendrás que averiguarlo, qué ignorante. (*Pausa*) No puedo, tengo muchas cosas que hacer. (*Pausa*) Ok, Ok, está bien. ¿A qué hora? (*Pausa*) Paso por ti, entonces. (*Pausa*) Igual. Adiós.

Otro ejemplo de esta introducción del contestador, que en lugar de facilitar la comunicación funciona como una obstrucción se encuentra algo más adelante, en la página 36: suena el timbre de calle. Malena no abre. Luego suena el teléfono y Malena no responde. Escucha el mensaje en el contestador. Es la Esquincla que le dice estar en la puerta de su casa, y, obviamente, es ella quien ha hecho sonar el timbre de calle. Esta es una de las situaciones más claras en la pieza que ilustra el tema de la incomunicación y los obstáculos que se interponen a la relación personal, a pesar de que cada uno de estos medios han sido concebidos precisamente para cumplir la función opuesta, facilitar la comunicación. Basándonos en esta escena, podemos enumerar cuatro de estos obstáculos: el timbre de calle, que uno puede perfectamente ignorar; la puerta, en tanto que obstáculo físico que impide la entrada; el teléfono, ante el cual el receptor tiene la opción de contestar o no contestar; y finalmente el contestador, que permite una segunda opción: escuchar y contestar, o escuchar y postergar o negar la respuesta. En esta escena la despersonalización es total. La comunicación humana se ve obstruida por una serie de artefactos materiales, algunos muy simples, como el timbre de calle y

la puerta, otros de mayor complejidad tecnológica, como el teléfono y el contestador. En el momento en que sonó el timbre de calle, Malena se hallaba hablando a la imagen del altar, Ariela, su amante ya fallecida. Luego suena el teléfono, Malena no contesta, comienza a funcionar el contestador, la Alcuinca deja su mensaje, y cuando éste finaliza, Malena retoma su no-diálogo con la imagen del altar:

Malena: Mugre escuincla...si a esa edad piensan que lo entienden todo, que lo sienten todo, con su experiencia de Kinder, hablando de que me siento triste o tengo miedo...Ay, Ariela, ya tengo edad para saber que no es buena idea...(Pausa) Dice que soy vital, pero no se da cuenta de que es por ella...por esa manera de acosarme que tiene con terquedad de mosca estrellándose contra un cristal...(Pausa) No tengo ni la mitad de su energía.

Apaga la luz, silencio absoluto, la vuelve a prender.

Malena: ¿Qué se siente al hacer el amor con un hombre? A fin de cuentas ¿no da lo mismo si es plástico o piel?

Vale la pena rescatar estos dos últimos parlamentos, porque el primero reafirma la soledad en que se encuentra Malena al rechazar el diálogo con la Escuincla y retomar su muda conversación con la imagen, por un lado; y por otro, a partir de la segunda reflexión, uno podría inferir, con cierta libertad de interpretación, que incluso el sexo, no como acto sexual en sí, sino la diferencia sexual, en tanto diferenciación ontológica, puede constituirse en un obstáculo para la comunicación.

Para encarar el tema de la comunicación y/o incomunicación en esta obra, voy a referirme al modelo teórico establecido por Charles Morris en *Foundations of the Theory of Signs* (1938) y Rudolf Carnap en *Introduction to Semantics* (1942); este modelo propone que la comunicación humana puede subdividirse en tres áreas: *sintáctica, semántica y pragmática*.

El área *sintáctica* abarca los problemas relativos a la transmisión de la información, por lo que constituye desde el punto de vista teórico el campo fundamental relativo a la comunicación, en relación con los problemas de *codificación del mensaje, canales de transmisión, capacidad o volumen de la información, ruido, redundancia*, y otras propiedades estadísticas del lenguaje. Estos problemas son de índole exclusivamente sintáctica y no involucran el *significado* de los símbolos empleados en el mensaje. Si nos remitimos otra vez al texto de la obra, los canales que supuestamente transmiten la información son el teléfono, el contestador, incluso el timbre de calle, pero, según hemos visto, estos canales están casi siempre bloqueados, es decir, no cumplen su función específica, de modo que se tornan en medios que acentúan la incomunicación y soledad de la protagonista, hecho explícitamente declarado por la autora de la pieza al subtítular a la misma “tres maneras de quedarse sola”. También este aspecto tiene que ver con la *codificación y decodificación del mensaje* y el *ruido*, entendiendo por esto último toda forma de interferencia que obstruye la transmisión. Es obvio que la Escuincla y Malena manejan dos códigos distintos, basados en las diferencias de edad, de experiencia y en la condición de cada una, puesto que la Escuincla es alumna de

Malena. Estas diferencias actúan como interferencias o *ruidos* en la relación entre ambas y acentúan el problema de la comunicación.

La preocupación central del aspecto teórico que denominamos *semántico* es el *significado* del mensaje. El mensaje puede ser transmitido con corrección sintáctica, pero a menos que exista un *consenso* o *convención* en cuanto al significado de los símbolos empleados entre el *emisor* y el *receptor*, el mensaje resulta ininteligible. Nuevamente, esto se aplica sobre todo a la relación entre Malena y la Alcuina, aunque también a la relación entre Malena y Andrés. En el primer caso, porque la Alcuina parece no entender la incidencia del factor edad en la relación homosexual, que en este caso se ve agravada no sólo por el hecho de que Malena ya ha vivido una intensa experiencia homosexual con alguien de su misma edad, sino también porque existe algo que ya señalamos al referirnos a los problemas sintácticos, y que podemos llamar ahora una *asimetría jerárquica* entre ambas: Malena es la profesora de la Alcuina, es decir, detenta una posición de poder respecto a ella, y esto se advierte en la actitud casi humillante de sometimiento por parte de la Alcuina. En el segundo caso, la relación Malena/Andrés, la incomunicación entre ellos no se basa exclusivamente en la diferencia de género, es decir de sexo, por lo cual la relación pierde su carácter homosexual, sino en el hecho de que Andrés ha sido el marido de Ariela, la ex-amante de Malena. Hay aquí también una obstrucción no sólo sexual, sino también emocional. Un lacónico parlamento de Malena, en la página 27 del libro, contestando el teléfono tras una llamada de Andrés, explicita este hecho:

El teléfono suena dos, tres veces. Luz. Malena está en camión, contesta.

Malena: ¿Bueno? (*Pausa. Empieza a hojear un viejo periódico*) ¿Otra vez con eso? (*Pausa*)

Ay, Andrés, no sé, ya no te andes haciendo chaquetas mentales, nos quería a ambos (*pausa*) de distinta forma, no puedes quedarte en el pasado toda la vida.

Pausa incómoda

Malena: El altar es otra cosa, un recuerdo, nomás. (*Pausa*) Miralo así: nos dejó la ventaja de acompañarnos y a ti te dejó la ventaja de que soy más joven, eso me hace más divertida. (*Pausa*).

No es sólo eso, también es que coger con un güey ha de estar de la chingada, sinceramente. Soy mejor en la cama que tú. (*Pausa*) No cojo con hombres, corazón. (*Pausa. Ríe*) Ok, te mando un beso. Bye.

Es decir, Ariela amó a Andrés de un modo *distinto, diferente*, a cómo amó a Malena, y además Malena “no coge con hombres”. El vehículo emocional tanto como el sexual con respecto a Ariela está codificado en un sistema en el caso de Andrés, y en otro sistema diferente en el caso de Malena.

La comunicación también afecta a la *conducta* y a la *acción*, y éste es el aspecto *pragmático* de la misma. Es lo que en lingüística se conoce como la función *comativa* del lenguaje. Al expresar un deseo, dar una orden, hacer un pedido, etcétera, actuamos

con el lenguaje modificando la conducta propia y con la intención de modificar el comportamiento del receptor del mensaje. Es decir, el emisor actúa sobre el receptor, pero también la reacción del receptor se revierte o retroalimenta al emisor. Se trata, por lo tanto de una doble reacción. En la teoría de la comunicación se habla de *cismogénesis* complementaria cuando la conducta de un individuo está culturalmente concebida como pauta o modelo de autoridad, y exige sometimiento a la misma; y de *cismogénesis* simétrica, cuando la conducta genera un cambio progresivo o competitivo, en el que no existe sometimiento sino evolución de dos pautas de conducta similares y por lo tanto competitivas.

Ambos tipos de conducta se ejemplifican en el caso de Malena, dependiendo de quien sea el receptor de la misma, la Alcuina o Andrés. Malena está sola en casi todo el primer acto de la pieza, que es el que estamos analizando aquí, excepto en los últimos minutos en que Andrés entra en escena. Sin embargo, como ya vimos, este acto no es un monólogo, porque otras voces operan a través del teléfono y el contestador, y las actitudes y conducta de Malena cambian cuando se producen estas intervenciones, modificando a su vez la conducta de aquellos que se enfrentan a ella, principalmente la Alcuina y Andrés. Aquí estamos probablemente en el aspecto más sutil de lo que hemos llamado comunicación e incomunicación teatral, porque el efecto del cambio de conducta no está dado por el contenido semántico del mensaje, es decir el *significado*, sino por la forma en que éste llega al receptor. Casi podríamos citar a McLuhan cuando nos dice que “el mensaje es el medio”, vale decir, la forma o vía por la que éste se transmite. Todo el análisis de la conducta de Malena, sus cambios de estado de ánimo, sus posturas, sus expresiones gestuales y corporales, están determinadas por los artefactos que transmiten los diferentes mensajes. En la teoría de la comunicación se habla de *retroalimentación* cuando parte de la salida de un sistema vuelve a introducirse en el sistema como información acerca de dicha salida. La retroalimentación es negativa cuando la información se utiliza para disminuir la información de la salida; es positiva, en cambio, cuando la misma información actúa como medida para aumentar la desviación de la salida, y resulta así positiva en relación con la tendencia ya existente hacia la inmovilidad o la desorganización. Si alteramos los términos de la teoría y los sustituimos por aumento de la incomunicación o de la comunicación, tendremos una descripción bastante exacta de los niveles de incomunicación y soledad que ocurren en la pieza analizada.

Desde esta perspectiva pragmática, vinculada a la función conativa del lenguaje, toda forma o cambio de conducta es comunicación, no sólo el habla, sino los gestos, los silencios, incluso los indicios comunicacionales vinculados al contexto, el ámbito donde se produce la comunicación. Dentro del marco teórico que estamos utilizando, toda comunicación no verbal se entiende como *comunicación analógica*, mientras que la comunicación que se vale de las palabras, vale decir de símbolos arbitrarios para designar algo, se entiende como *comunicación digital*. Estas dos formas de comunicación están relacionadas con lo que en psicología se distinguen como *proceso primario*

y *proceso secundario* respectivamente. En la obra de Abreu Flores, el comportamiento de Malena reconoce mayormente los *procesos secundarios*, es decir, la comunicación analógica mediante formas de expresión corporal, gestos, ademanes, reacciones temperamentales. Todo esto, que en cierta forma se relaciona con la semiótica, y en particular con la semiótica social, tiene que ver con el teatro, o lo que es lo mismo con la semiótica teatral. En ese sentido, la obra de Zaría Abreu Flores me parece especialmente ilustrativa no sólo de los problemas de comunicación e incomunicación en esta cultura *postmoderna* dominada por la tecnología y tantos artefactos como el contestador automático y el celular, para no mencionar la inmensa variedad de juguetes electrónicos en que el individuo se aísla completamente de su entorno y de quienes los rodean para enfrascarse en la micropantalla de su entretenimiento, sino un brillante ejemplo de resolución teatral, en el que el habla, tanto en su modalidad dialógica como en el monólogo interior o exterior, la conducta, el lenguaje corporal e incluso los silencios han sido utilizados para obtener la mayor eficacia posible en términos empírica y específicamente teatrales.

La crítica rioplatense ante José Ricardo Morales, el último joven dramaturgo español impulsado por Margarita Xirgu¹

Sola o en colaboración con Cipriano Rivas Cherif, ya en su etapa al frente del Teatro Español, a comienzos de los años treinta del siglo XX, Margarita Xirgu se había fijado como propósito impulsar la renovación de la escena española. Uno de los medios que empleó para tal fin consistió en la incorporación al repertorio de su compañía de textos de jóvenes e incipientes dramaturgos que con el tiempo cobrarían justa fama. Es el caso de Alejandro Casona, Rafael Alberti y, sobre todo, Federico García Lorca. Sin embargo, esta útil y necesaria experiencia se vería truncada en 1936 con el estallido de la Guerra Civil. El conflicto sorprendió a la Xirgu de gira por tierras americanas y derivó inevitablemente en un forzoso alejamiento de la diva catalana respecto a lo que podía y debía ser su renovadora nutriente literaria: García Lorca había sido asesinado; Casona salió del país vinculado a la compañía de Josefina Díaz; y Alberti se quedó en España realizando múltiples actividades en defensa de la legitimidad republicana. Durante un tiempo la actriz se mantuvo con el repertorio que traía de España, aunque pronto se vio obligada a reponer obras antiguas o a explorar textos extranjeros. Concluida la guerra con resultado adverso para sus intereses, Margarita Xirgu se vio imposibilitada de regresar a su patria. Lo que había comenzado como una simple gira por el exterior se transformó en un exilio definitivo. Exilio compartido con muchos otros artistas y creadores republicanos, como Rafael Alberti, a quien reencontraría en Buenos Aires a principio de la década de los cuarenta, estrenándole inmediatamente una de sus obras más celebradas: *El adefesio*.

En estos años, a la espera del resultado de la Guerra Mundial², Margarita Xirgu se refugió provisionalmente en Santiago de Chile, comenzando allí una nueva experiencia que más tarde desarrollaría de manera sistemática en Montevideo: la docencia, la formación de nuevos actores. Y fue precisamente entonces cuando entró en contacto con un joven dramaturgo valenciano³, exiliado también como ella, José Ricardo Morales, quien se había iniciado teatralmente años atrás en el mítico grupo El Búho, de la Universidad de Valencia, que dirigía Max Aub, y que había sido en 1941 uno de los

1 Este trabajo forma parte del proyecto FF12008-00730/FILO del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

2 Los exiliados españoles pensaban, esperanzada e ilusamente, que la derrota de las potencias del Eje supondría también la caída del régimen de Franco.

3 Morales nació circunstancialmente en Málaga en 1915, pero su familia, valenciana de origen, regresó a Valencia cuando contaba apenas un año de edad. Y allí vivió hasta su marcha al exilio en 1939.

fundadores⁴ del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, la institución que marcaría el arranque de la modernidad teatral en el país trasandino.

Con José Ricardo Morales la actriz catalana vio la oportunidad de revivir su ya asentada práctica de ofrecer la alternativa escénica a nuevos valores. Buen conocedor de la literatura clásica española, y no sólo de la dramática, el joven escritor había compuesto una deliciosa farsa, *El embustero en su enredo*, de sabor antiguo en su expresión, pero de moderna concepción, muy en la línea de esa sabrosa conjunción de tradición y vanguardia que ya habían probado con éxito García Lorca, Alberti, Casona o Miguel Hernández. Así que Margarita Xirgu se aprestó a ponerla en escena. El estreno tuvo lugar en el Teatro Municipal de Santiago el 11 de mayo de 1944. De lo acontecido en aquella circunstancia hemos dado cuenta en otro lugar (Diago, 2005: 214-222), en todo caso conviene recordar que buena parte de las críticas, favorables por lo general, resaltaron la calidad del lenguaje, pero pusieron serias objeciones a la estructura de la pieza, que concluía a modo de moralidad medieval⁵, con personajes alegóricos como La Duda, La Idea o La Mentira, cosa que, según estos comentaristas, no encajaba con la atmósfera presentada en los primeros actos.

El embustero en su enredo en Buenos Aires

Influido sin duda por estas apreciaciones, el autor decidió revisar la obra y cambiar el final, aunque, según nos comentó el propio Morales, la actriz no lo veía necesario. La nueva y definitiva versión⁶ se daría a conocer un año después en Buenos Aires. El estreno tuvo lugar en el Teatro Avenida el 8 de junio de 1945. Una fecha quizá no muy conveniente para una empresa de este tipo, pues fue justo después de haber bajado de cartel el estreno más sonado de cuantos Margarita Xirgu realizó en América, esto es: *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca.

Enfrentada a un autor novel y desconocido la crítica porteña no contará desde luego con muchos asideros para documentar sus asertos, salvo el programa de mano, con un elogioso texto de Alejandro Casona y, quizá, alguna nota de prensa. De ahí que casi todas las reseñas, además de elogiar a la diva por su noble actitud, pusieran el énfasis en el carácter primerizo de la obra y el autor:

La eximia actriz española Margarita Xirgu estrenó anoche en el Avenida “El embustero en su enredo”, de José Ricardo Morales, escritor español, que con esta obra se pone, por primera vez, en contacto espiritual con el público porteño. (“Una graciosa y fina farsa”, *Noticias Gráficas*, 9 de junio de 1945).

4 A Morales le cupo el honor de dirigir la primera de las obras estrenadas por el TEUCH: Ligazón, de Valle-Inclán, aunque muchos cronistas suelen omitir este dato en beneficio del segundo montaje (se trataba de un programa doble) dirigido por el chileno Pedro de la Barra: La guarda cuidadosa, de Cervantes. En cualquier caso, tanto el texto de Valle-Inclán como el de Cervantes habían formado parte del repertorio de El Búho, lo que lleva a pensar que Morales debió influir bastante en la elección de estas obras inaugurales de la andadura del TEUCH.

5 Los dos primeros actos los planteaba el autor en tono de farsa, el primero, y de tragicomedia, el segundo.

6 El texto definitivo se publicó por primera vez en España, con un prólogo mío, en 2005 (Morales).

Renovadora inquieta, buscadora infatigable de valores literarios para incorporarlos a la gran falange de la dramática, Margarita Xirgu ofreció anoche la primera obra de un escritor joven español residente en Chile: José Ricardo Morales. (Carlos H. Faig, “Margarita Xirgu dio a conocer la obra de un escritor nuevo”, *Crítica*, 9 de junio de 1945).

Anoche, en el teatro Avenida, Margarita Xirgu, noble exploradora de valores teatrales, estrenó con su compañía “El embustero en su enredo”, farsa en cuatro actos del escritor y poeta español José Ricardo Morales. La inquietud oteadora de la insigne actriz, ha tenido también esta vez el premio de revelar un escritor que en plena juventud, posee un estilo propio, una originalidad sin mácula y el absoluto dominio del idioma, que se ofrece rendido a su maestría, prestándole a las ideas el opulento ropaje de palabra con relieve y volumen, claras, jugosas, limpias, cristalinas y de una flexibilidad tan ondulante, que son verdadero recreo del espíritu. (“Revelación de un escritor: «El embustero en su enredo»”, *El Diario*, 9 de junio de 1945).

Margarita Xirgu, amiga de los poetas, de los escritores nuevos por la edad o por el arte, trajo de la mano anoche a otro de ellos, con la primera representación en el teatro Avenida de “El embustero en su enredo”, farsa en cuatro actos de José Ricardo Morales. Por las referencias anticipadas, se sabe que el autor de la obra estrenada ayer no ha cumplido aún los treinta años y es licenciado o doctor en filosofía y letras, datos que acaso parezcan superfluos, pero que se reflejan en la farsa, que como siempre reverbera la personalidad del creador en la creación, pues aunque no lo quiera la estética realista, el autor es siempre el primer personaje de su drama. José Ricardo Morales es, por tanto, un escritor joven y un escritor especulativo, si acusa alguna inexperiencia en la técnica tiene ya un concepto filosófico de la vida, y con su juventud y sus ideas afirma, por lo pronto, una personalidad propia. No es —Dios sea loado y lo recompense— un nuevo e insuficiente imitador del tantas veces copiado y siempre inasible García Lorca. (“Margarita Xirgu estrenó ayer una farsa literaria”, *La Nación*, 9 de junio de 1945).

Margarita Xirgu, tan amiga de los poetas, sobre todo de los poetas clásicos y de los poetas jóvenes, nos dio a conocer en el teatro Avenida la primera obra de un joven autor español, José Ricardo Morales. Este se nos muestra en “El embustero en su enredo” como un poeta con algo de clásico y algo de moderno, lo cual no le impide exhibir también su propia manera y su propia personalidad (“«El embustero en su enredo» resulta una bella farsa admirablemente dialogada”, *El Nacional*, 10 de junio de 1945).

Margarita Xirgu, al estrenar el año anterior una comedia de Rafael Alberti, dijo desde el escenario algo referente al íntimo placer con que llegaba a un tablado de la mano de un poeta. O un poeta de su mano, con más propiedad. Ahora reafirma ese halago: y es José Ricardo Morales, joven escritor y poeta malagueño, quien se inicia con la tutela afectuosa de intérprete tan valorada (“Obra de un novel en el T. Avenida”, *La Razón*, 11 de junio de 1945).

En un gesto de desinterés y autenticidad que si bien no sorprenden en quien registra antecedentes artísticos y humanos como los de Margarita Xirgu, no deben por ello dejar de ser señalados a la consideración pública, esta eximia directora y actriz ha estrenado *El embustero en su enredo*, inteligente farsa de un autor novel que aún

no ha cumplido treinta años (Vagabond Jim, “El embustero en su enredo”, *Criterio*, 14 de junio de 1945).

Y casi todas las críticas coincidirán también a la hora de señalar las virtudes y defectos de la obra. Así, el lenguaje empleado por Morales será destacado por todos los comentaristas como el elemento mejor elaborado y de mayor riqueza formal:

La obra, escrita en buen castellano, es ágil en sus expresiones y rica en figuras literarias. En cuanto al diálogo, no le va en zaga en lo que respecta a su perfección y donaire... (“Una graciosa y fina farsa”, *Noticias Gráficas*, 9 de junio de 1945).

“El embustero en su enredo”, tal es el título de la farsa, muestra un escritor dotado de atributos no comunes, por cierto: lenguaje de gran riqueza expresiva que le permite sostener un diálogo animado, airoso y de encantadora fluidez, no obstante el empleo de voces arcaicas o de vocablos de poco uso; una facultad lírica creadora de bellas figuraciones poéticas... (Carlos H. Faig, “Margarita Xirgu dio a conocer la obra de un escritor nuevo”, *Crítica*, 9 de junio de 1945).

Es realmente hermoso el lenguaje de “El embustero en su enredo”. Las frases brotan rápidas, breves y exactas, impregnadas de siglos de cultura y de casi vegetal olor a suelo español. Ocurre la farsa en algún pueblo de la zona fronteriza de Castilla y Andalucía, donde el plateado lujo de los olivares empieza a ceder ante la austeridad de los solitarios chopos, y eso pareciera reflejarse en el idioma del joven poeta José Ricardo Morales. El gracejo de las gentes del sur bulle refrenado dentro del sentencioso concepto. Objetos, oficios, costumbres, sentimientos, están dichos con sus nombres justos y con el natural movimiento de la vida misma. Clásico, por el equilibrio y la economía, y no obstante sin afectación alguna que huelga a biblioteca, dispone el modernísimo autor, revelado ayer por Margarita Xirgu, de un admirable instrumento de expresión (“El embustero en su enredo”, *El Mundo*, 9 de junio de 1945).

Los diálogos son muy teatrales y de buena factura técnica. Morales escribe un castellano purísimo y la utilización de las frases cortas en muchas réplicas hacen adquirir a la palabra jerarquía de nota musical. El chisporroteo verbal en ciertos momentos es todo un alarde de gracia e ingenio (Vagabond Jim, “El embustero en su enredo”, *Criterio*, 14 de junio de 1945).

Nadie cuestionará, pues, la calidad literaria de la obra. Es más, algún crítico llegará a apuntar que allí radica no sólo el interés principal, sino la misma esencia de la pieza:

No es mucho, en realidad, lo que allí sucede; pero el interés de esta farsa, más que en lo que ocurre, está en cómo ocurre.

Los hechos son escasos y la acción es poca; pero la sugestión de aquélla y de ésta se concreta y se expresa admirablemente mediante la palabra, que va adquiriendo una preponderancia tan grande en la representación, que puede decirse que es ahí, en el diálogo, donde reside la verdadera acción de la fábula y donde la obra alcanza su máxima jerarquía artística y su mejor eficacia teatral.

Obra conversada, ciertamente, “El embustero en su enredo” logra mediante el diálogo, pleno de ingenio, de gracia, de sutileza y de riqueza idiomática, un poder de atracción y de encanto que raramente puede oírse y gustarse en nuestro

escenarios (“El embustero en su enredo” resulta una bella farsa admirablemente dialogada”, *El Nacional*, 10 de junio de 1945).

Una opinión que no será compartida, desde luego, por el comentarista teatral de *La Nación*, quien piensa que la brillantez del lenguaje empleado por Morales más bien es un lastre para la eficacia de la farsa:

José Ricardo Morales se complace en examinar una idea y enfocarla desde diversos puntos de vista, y expresarla, además, con las frases más brillantes y cambiantes con que pueda reproducirse. Y eso constituye un riesgo grave sobre la escena, especialmente cuando se prefiere un género como la farsa, que exige una agilidad constante. Este regusto, este paladeo del idioma, que se justifica en quien lo posee tan bien como el nuevo comediógrafo español, paraliza demasiado el desarrollo del tema, que no se desenvuelve con la gradación necesaria y gira continuamente sobre el mismo punto (“Margarita Xirgu estrenó ayer una farsa literaria”, *La Nación*, 9 de junio de 1945).

Ahora bien, el problema principal que presenta la obra para la crítica porteña es su estructura. Salvo el anónimo comentarista de *El Pueblo*, que encomia a Morales por “sus extraordinarias condiciones para la creación teatral, tanto en la arquitectura perfecta de la pieza como en el lenguaje pulcro, castizo, exacto que constituye uno de sus valores” (“El embustero en su enredo” dieron en el T. Avenida”, *El Pueblo*, 9 de junio de 1945), el resto de los críticos coincidirá en poner de relieve las carencias en la composición del texto que, por lo general, atribuyen a la inexperiencia del autor, cosa, por lo demás, perfectamente excusable:

“El embustero en su enredo”, farsa en cuatro actos, es la primera obra de este autor, que, si tiene mucho que aprender de esa mecánica de la escena —algunos de cuyos cánones son inamovibles, lo quiera o no el tiempo—, posee en cambio, un concepto propio de la literatura, innegable personalidad, y un dominio del idioma en que la frondosidad no fatiga, ni le resta gracia o espontaneidad.

[...]

Aunque la obra abunde en defectos de oficio —no ya en el exceso de verba, atenuado por la belleza del idioma, sino en la reiteración de situaciones y motivos en los tres primeros actos—, aun cuando el peligro de excederse en la imaginación significó un escollo para la labor del comediógrafo, hay que reconocer que el teatro gana un autor muy personal, de clásica raigambre castellana y dueño del idioma (“Obra de un novel en el T. Avenida”, *La Razón*, 11 de junio de 1945).

El comediógrafo flaquea en la acción, en el afán de incidir en la idea central, lo que resiente la textura de la sátira que por otra parte, contiene a menudo aciertos directos provocados por sugestivas situaciones teatrales... (“Una graciosa y fina farsa”, *Noticias Gráficas*, 9 de junio de 1945).

Faltan en “El embustero en su enredo” dos condiciones sin las cuales la obra escénica no llega a sostenerse: fuerza de síntesis y un mínimo de acción. La primera exigencia no está lograda porque el autor, envuelto en la maraña del propio raciocinio, no observa que opera constantemente con un solo motivo cuya repetición

indefinida, como en una sinfonía, acumula desventajas para el lenguaje hablado. Hay allí análisis y no síntesis. La segunda no se da —a nuestro juicio fundamentalmente—, porque la farsa de José Ricardo Morales no parte de un asunto o tema, sino que se limita a desarrollar y desmenuzar una idea sin asirse de pasiones, dolores o dudas comunes a la naturaleza humana.

[...]

El juicio particular que pueda merecer esta primera obra de Morales no importa desconocer las facultades destacadas al comienzo: se trata de un escritor muy personal, dotado magníficamente de lo esencial. Futuras experiencias le irán confirmando el dominio de los instrumentos escénicos, sin la posesión de los cuales no es posible llegar a la emoción del público, receptáculo primero y único, de la vida y la muerte de los personajes de ficción (Carlos H. Faig, “Margarita Xirgu dio a conocer la obra de un escritor nuevo”, *Crítica*, 9 de junio de 1945).

A parecidas conclusiones llegará el crítico de *La Nación*, probablemente el más severo en su juicio:

En realidad, la obra se basa sólo en una situación: la del embuste del mentiroso ante la estupefacción de sus interlocutores. Sobre todo, los dos actos primeros tienen una semejanza peligrosa: en ellos reitera el autor conceptos parecidos y se atiene al mismo resorte escénico; el tercero no ofrece variaciones muy caracterizadas, y únicamente en la jornada última se deshace el estatismo teatral para lograrse un desenlace rápido. Una mayor habilidad técnica hubiese aconsejado varios cortes y la unificación de los actos iniciales, con lo que se habría conseguido una definición muy clara del tema, un planteamiento dinámico del asunto, una síntesis teatral limpia y flexible, sin desmedro de la sutilidad de la intención. Pero son estas insuficiencias de oficio muy naturales en un escritor que comienza (“Margarita Xirgu estrenó ayer una farsa literaria”, *La Nación*, 9 de junio de 1945).

Esta actitud un tanto paternalista de la crítica porteña afectará incluso a Vagabond Jim, un crítico mucho más predispuesto que los anteriores a las innovaciones estéticas, a los experimentos formales. De hecho en su crónica, mucho más meditada y extensa, sabe apreciar aspectos eludidos o poco precisados por sus coetáneos:

Pocas veces se ha acertado más en una clasificación de farsa que en este caso. Todo da en ella sensación de irrealidad bufa. El trazado de los personajes —un mentiroso maniático, un alguacil grotesco, dos desconocidos marionetísticos— responden exactamente a los cánones del género.

Morales ha presentado a sus personajes en situaciones casi carnavalescas y en algunos casos, hasta disfrazados. Tras la función, el espectador queda con la sensación de haber pasado un excelente momento, comprable a un extraordinario concierto de música ligera magistralmente instrumentada que le resonará gratuitamente en el oído durante mucho tiempo (Vagabond Jim, “El embustero en su enredo”, *Criterio*, 14 de junio de 1945).

Sin embargo, y a pesar de que en algún momento de su crónica el comentarista advierte con agudeza que “Ante esta obra el crítico debe andar con pies de plomo pues

su comprensión es asaz dificultosa”, poco después incurrirá en la misma actitud que el resto de sus colegas:

Morales no ha podido escapar al sino de los noveles inteligentes y por temor de hacer concesiones al público, ha dejado a su pieza algo trunca. Ello es lamentable, porque la calidad literaria de *El embustero en su enredo* es de tal jerarquía que una mayor maduración del desenlace, aun cuando hubiera requerido largo tiempo, se habría justificado ampliamente (Vagabond Jim, “El embustero en su enredo”, *Criterio*, 14 de junio de 1945).

El embustero en su enredo en Montevideo

Desconozco si el cronista de *Criterio* ignoraba que precisamente el final de la obra fue la parte más trabajada por el autor. Y no sé tampoco si, cuando se presentó en el teatro 18 de Julio el 26 de septiembre de 1945, la crítica uruguaya estaba al tanto de los juicios que sobre el texto habían vertido sus colegas del otro lado del río de la Plata. En cualquier caso, la opinión de la prensa uruguaya no será muy distinta, si acaso más breve y rotunda en el señalamiento de los aspectos negativos, como ocurre con la opinión insidiosa de Ramón I. Álvarez:

Margarita Xirgu presentó anoche en el 18 de Julio la farsa del poeta malagueño José Ricardo Morales titulada “El embustero en su enredo”. De ese título es fácil deducir ya la raíz calderoniana que da vida al asunto, como efectivamente sucede. No es lo menos sorprendente que un autor joven, debutante en la dramaturgia, según se dice, no haya sentido la tentación de salir de los viejos moldes y reincida en los tópicos de la España de pandereta, una España que a través de la farsa de Morales aparece con todos los arrequives y pintoresquismos superficiales que han dado especial característica a la zarzuela.

El que el autor exponga en esta pieza cualidades innegables de poeta, un evidente dominio del diálogo dramático y hasta cierta visión un poco retórica pero a veces acertada de la plástica escénica no salva al tema abordado de su falta de médula para sostener cuatro actos en tono de juguete cómico... que no alcanza a serlo tanto (Ramón I. Álvarez, “Una magnífica interpretación de la Xirgu”, *La Razón*, 27 de septiembre de 1945).

O como sucede con la anónima crónica de *El País*:

“El embustero en su enredo”, he ahí una farsa, con mucho de enredo, mucho de embuste, pero con no tanto de teatro.

El novel autor, nos referimos a José Ricardo Morales, pagó tributo a lo que puede ser inexperiencia escénica, haciéndonos una farsa que es, fundamentalmente, palabras y más palabras, cayendo sobre un centro en el que, junto a su contenido humorístico, aflora a veces cierto angustiante ademán filosófico.

[...]

Pero sin embargo, es necesario destacar que existen valores poéticos bien logrados; que el diálogo se hace bruñido y acerado, de tal manera, que por momentos

adquiere un bello acento incisivo. Tampoco puede desconocerse el ingenio que juguetea en la concepción y a veces en el trazado. Pero lo cierto es que el moverse con idénticas situaciones, el enclavar al personaje central frente a un incambiado panorama, hace que esta farsa, a pesar de los nobles valores que en ella viven y que auguran a un autor de levantada jerarquía, no logra ser una pieza de limpia y ajustada realización (“«El embustero en su enredo» se estrenó en el Teatro 18 de Julio”, *El País*, 28 de septiembre de 1945).

Ahora bien, lo cierto es que la mayor parte de las gacetillas de la prensa montevideana o son benévolas o son francamente elogiosas:

Por intermedio de Margarita Xirgu, conocimos anoche en el 18 de Julio, a un nuevo escritor español que, a través de la obra estrenada en la fecha citada por este conjunto, evidencia, pese a que, según se dice, es aún joven, un concepto cabal de la vida.

Nos referimos a José Ricardo Morales, cuya farsa “El embustero en su enredo”, si no ha sido totalmente lograda como expresión teatral, encierra, no obstante, valores poéticos, filosóficos y humorísticos dignos de consideración, que redimen, en parte al autor, de su falta de experiencia escénica (“Margarita Xirgu estrenó anoche”, *La Mañana*, 27 de septiembre de 1945).

La compañía de Margarita Xirgu dio a conocer anoche en el 18 de Julio, una obra en extremo original e ingeniosa, aunque quizás no enteramente lograda en todos sus aspectos. Con el estreno de la farsa “El embustero en su enredo”, del poeta malagueño José Ricardo Morales nos ha puesto en contacto, la gran actriz española con la producción de un escritor de indiscutible personalidad, novel autor dramático, que por su enjundia merece ser considerado con detenimiento y espacio... (“«El embustero en su enredo» estrenó anoche Margarita Xirgu”, *El Día*, 27 de septiembre de 1945).

Es una comedia desarrollada al estilo de farsa antigua, fina en su concepción y en su gracia, y escrita en depurado estilo.

[...]

Este tema está planteado con acierto: la comicidad es efectiva y de la calidad que conviene al tono poético que se advierte en toda la obra. Y acredita en Morales, condiciones para el teatro que nos prometen otras realizaciones de mayor importancia y significación (“Se estrenó anoche «El embustero en su enredo»”, *El Plata*, 27 de septiembre de 1945).

Como lo es también, elogiosa, la extensa crónica firmada por Emaso en *El Tiempo*. En esta crítica el comentarista destacará, ante todo, la valentía y el acierto de Margarita Xirgu a la hora de poner su arte al servicio de jóvenes valores, como en su día lo fueron García Lorca y Alejandro Casona, o como lo es ahora José Ricardo Morales:

Un escritor de calidad indiscutible. Un autor dramático movido en afanes de innovación que ha compuesto “El embustero en su enredo”, desarticulando los cánones de la estructura teatral dominante, para tornar al clasicismo de Lope, o de Calderón. Para adornar graciosamente el diálogo y presentarnos al pícaro cervantino, de palabra fácil y rápida respuesta, de sentencias y proverbios. Para crear

una psicología extraña, de contumacia simpar, casi un ejemplo de estudio clínico como el de “El cornudo magnífico” (Emaso, “Telón y candilejas”, *El Tiempo*, 27 de septiembre de 1945).

Aunque no todo son flores. El crítico reprochará al autor la falta de adecuación entre el personaje y su habla. No parece sensato, a su entender, que un hombre de campo, como lo es el protagonista de la obra, emplee vocablos cultos, más propios de un aristócrata que de un “sacamuelas”. Ese léxico galano resulta agradable, pero es impropio. Aun así:

todo este ropaje ampuloso si no es de la hechura que debieran haber tenido los protagonistas de la farsa, sirve al menos para deleitar nuestro oído e inclinar el juicio en el sentido de enfrentarnos con una pantomima en cuatro actos. Con un “ballet”, donde las palabras sustituyen correctamente a las melodías musicales; donde la danza y la plástica, la coreografía y la escena han tomado una forma nueva absolutamente verbal. (Emaso, “Telón y candilejas”, *El Tiempo*, 27 de septiembre de 1945).

Pero será *El Debate* quien nos ofrecerá la valoración más positiva de cuantas aparecieron en la prensa rioplatense:

El embustero en su enredo, del escritor español José Ricardo Morales, que acaba de dar a conocer, en el 18 de Julio, la compañía de Margarita Xirgu, es una interesante farsa. No posee una trama orgánica, un asunto, porque la naturaleza de la pieza no reclama una anécdota, sino ante todo, un juego espiritual, destreza en el manejo de los elementos subjetivos y no graduado desarrollo dramático y utilización de recursos ingeniosos, porque los procedimientos formales que se emplean en la farsa difieren de los del teatro burgués, con su unidad temática, sus principios ortodoxos y un conflicto central.

“El embustero en su enredo”, tiene una raíz clásica. Es genuinamente española. Por el tema, los caracteres, el ambiente, la crítica de la institución conyugal y del clan familiar, y porque se aúnan en perfecto equilibrio la punzante sátira, el trance lírico, el drama psicológico y los elementos de la pantomima.

[...]

Hay allí honda raigambre clásica. Un interesante conflicto, animando la farsa vivaz, cuyo centro es cervantino, se desarrolla graciosamente, sin caer ni en preciosismos ni someterse a una línea inflexible, de acuerdo a los cánones de la escena actual.

El autor, con desenfado, nos presenta al pícaro español, de proverbios y refranes, de sentencias y frases determinantes.

Donosamente, nos va mostrando una galería de personajes de vigencia perenne y de rasgos universales, aun cuando entroncan con los personajes de la novela clásica o peninsular.

Este embustero de graciosa ornamentación verbal tiene dignidad escénica y atrae porque está reflejado con exactitud no exenta de elegancia espiritual (“Los estrenos”, *El Debate*, 28 de septiembre de 1945).

Eso sí, la nota crítica del anónimo cronista no elude señalar el único rasgo que considera inapropiado:

El primer acto, empero, es lento, excesivamente conversado, más para ser leído que representado. Luego la obra va adquiriendo fisonomía, vivacidad y los tipos y caracteres adquieren categoría, saliendo de lo difuso, para cobrar fuerza expresiva, sin menoscabar la esencia del género y sin apartarse nunca del sesgo peculiar que tiene la escena desde sus escenas iniciales.

Compuesto en forma vacilante el 1er acto, los subsiguientes están mejor contruidos teatralmente (“Los estrenos”, *El Debate*, 28 de septiembre de 1945).

A modo de conclusión

Desde luego no es nuestro propósito aquí y ahora entrar a polemizar con los juicios valorativos de otro tiempo. Pero el examen de este cuerpo crítico sin duda ha de sorprender a quien conozca el texto de José Ricardo Morales. Más allá del tono paternalista de muchos comentarios (me pregunto si los críticos hubieran dicho lo mismo en el caso de ignorar el dato de la juventud del autor), llama la atención la escasa perspicacia analítica de la mayor parte de los comentaristas. Ninguno ha sabido entender cabalmente las claves de la pieza, el porqué de su factura, la evolución del personaje protagónico, que en modo alguno es arbitraria. Todos, sin embargo, destacarán la puesta en escena y la actuación, y todos, por supuesto, se desharán en elogios hacia Margarita Xirgu, incluido Vagabond Jim, que alguna vez puso reparos a la gran diva⁷. Todos menos uno, el crítico de *El Debate* montevideano, que no dirá una sola palabra sobre el espectáculo y que, curiosamente, será quien mejor sabrá apreciar las bondades del texto, quién sabe si porque tuvo ocasión de leerlo. Porque lo cierto es que la crítica de su tiempo sólo conoció la obra de Morales a través de la propuesta escénica de Margarita Xirgu. Y aquí surge la gran pregunta, que obviamente no puede tener respuesta: si los críticos del momento se mostraron tan despistados, a mi juicio, ¿no sería porque la puesta en escena no supo reflejar el texto adecuadamente?

Sea como sea, lo cierto es que cuatro años después, en 1949, ya radicada en Montevideo, Margarita Xirgu alcanzaría uno de los éxitos más notables de su dilatada carrera con el estreno de *La Celestina*. Un espectáculo que años más tarde le serviría para reencontrarse con el público porteño, del que se había visto forzosamente separada, como es sabido. Las críticas de un lado y otro del Plata fueron harto elogiosas, tanto para ella como para el muy hábil y docto adaptador de la obra. ¿Me creerán si les digo que el autor de la celebrada versión no era otro que el poco antes imberbe e inexperto autor de *El embustero en su enredo*? Pues sí, lo era. Cosas veredes, que dijo el otro.

7 “Margarita Xirgu, a quien alguna vez hemos criticado el énfasis de su tono, nos sorprendió con un trabajo de magnífica factura. Su peculiar manera de hablar no conspiró en lo más mínimo contra su actuación y tuvo momentos como el monólogo final del tercer acto en los que su labor hubiera bastado para consagrarla definitivamente, si ya no lo hubiera estado. (Vagabond Jim, “El embustero en su enredo”, *Criterio*, 14 de junio de 1945).

Bibliografía

Diago, Nel. “La recepción crítica del estreno de *El embustero en su enredo*”. *Laberintos*, 4 (Primer Semestre 2005), 214-222.

Morales, José Ricardo. *El embustero en su enredo*. Valencia: Universidad de Valencia, 2005.

Sarah Kane: cuerpo sufriente y creación

Sentirse dilapidado también como humanidad —y no solamente como individuo (en palabras de Nietzsche [Safranski: 179])— es el más alto de los sentimientos...pero ¿Quién está en condiciones de *soportar* un *sentimiento* de semejante magnitud? Sin duda el poeta —afirma Nietzsche— que siempre sabe consolarse. Pero Kane/autora parece no encontrar consuelo en su obrar artístico y, a la hora de afrontar lo insoportable, la *afirmación estética* tampoco le resulta suficiente. Los dramas de Kane despliegan un proceso de dilapidación que culmina en *4.48 Psicosis*, su última obra y en su propio suicidio. La paradoja es que ese proceso se “revitaliza” —si se nos permite la palabra— en cada nueva puesta de sus piezas: “Por favor, abran las cortinas”, dice Kane al finalizar *4.48 Psicosis*; y una vez, y otra, el telón se levanta dejando al descubierto la *monstruosidad en lo social* y esta “cruel totalidad del enrejado humano” (Safranski, s/d: 178) desafiada y padecida en los dramas de Sarah Kane.

Por nuestra parte, dentro de los marcos de esta exposición, procuraremos entreabrir el telón del universo teatral de Kane para entrar en contacto con su geografía dramática; para reconocer sus desafíos y sus tipos de apuestas, para ver cómo se relaciona el lector con sus obras, el actor con sus “personajes”, el director con un texto que abre camino a nuevas convenciones escénicas. Estas cuestiones, aunque queden planteadas a modo de incentivo, nos permitirán incursionar en la geografía escénica de Kane. Tomaremos como principal referencia a tres obras: *4.48 Psicosis*, *Crave* y *Cleansed*, no sólo por el lugar que ocupan en el corpus de la obra de Kane, sino también porque en Buenos Aires estas piezas están en circulación de modo que podemos disponer tanto de los textos como de las puestas.

El teatro de la crueldad, al cual se asocia el de Kane, se encuentra radicalizado en la autora británica: a diferencia de lo que sucede con la propuesta artaudiana la crueldad *se muestra* en escena. En sus tres primeras obras hay todo un despliegue de violencias físicas y morales que generaron gran rechazo —en el mejor de los casos— por agresivas “desesperadas y chocantes”. Kane, “figura de proa” del teatro contemporáneo inglés, replica afirmando que “los actos de violencia ocurren *normalmente* en la vida”, sin embargo, a pesar de ser horribles, no logran mayor trascendencia.

A diferencia de las crueldades reales que anidan impunes en archivos o en la trastienda de muchos ámbitos humanos, el “teatro cruel” de Kane ha logrado trascendencia escénica, como lo atestiguan las innumerables puestas de sus obras consumadas ante las más disímiles audiencias internacionales. Este teatro coloca al espectador en situación de afrontar lo insoportable, frente a hechos que se encuentran en el límite de la representación y que la resisten. Kane pone en acción fragmentos de “la cruel

totalidad del enrejado humano” y le recuerda al espectador que forma parte de esa intrincada totalidad.

Hay un tema que a Kane la inquietaba mucho: lo inadecuado del lenguaje para expresar las emociones. No renuncia a él, explora las relaciones entre teatro y poesía buscando nuevas opciones y nuevas posibilidades expresivas para esa sensibilidad física casi corporal que reclama —como se decía anteriormente— un *cuerpo* lingüístico intenso y bello. Es esta relación compleja entre cuerpo y lenguaje, entre texto y escena —con las consecuencias dramáticas, estéticas e ideológicas que ella tiene— las que deberían ser dirimidas en la puesta en escena de sus textos, un desafío complejo que no siempre es resuelto.

Los personajes hacen la diferencia

La manera en que Kane relaciona el texto con los personajes permite marcar diferencias dentro de su propia producción. En *Blasted* (*Devastados*, 1993) los personajes portan nombres, tienen identidad, profesiones, hay una historia violentamente explícita. En *Phaedra's Love* (*El amor de Fedra*, publicado en 1996) y en *Cleansed* (*Purificados*, publicado en 1998) los personajes se tornan más ambiguos. En *Fedra* son figuras mitológicas, ya desde el título hay una vacilación, no se puede afirmar con certeza si éste designa el sentimiento de Fedra: el amor, o el objeto de su deseo: Hipólito —observa con agudeza Gaëlle Reynaud (2005: 28)—; ese juego de espejos plantea la posibilidad de que el personaje sea sólo un reflejo, “una proyección de sí mismo en una pantalla” (*id.*, 30), pero la obra no ahonda esta posibilidad y retoma la convención.

En *Cleansed* las acciones se desarrollan en el espacio de una universidad en un tiempo lineal, los personajes aún conservan su identidad pero esta aparece menos “legible”, en algunos casos podríamos hablar de personaje poliédrico cuyas tantas facetas lo tornan inasible. En los textos siguientes la inflexión en relación con los personajes se va radicalizando. En *Crave* estos aparecen designados por letras A, B, C, M (lo que es indicativo de su falta de caracterización) y en *4.48 Psicosis* ya no ostentan ninguna referencia —sólo hay guiones de diálogo y algunas líneas breves, punteadas que cortan el texto—. Los aspectos íntimos de sus “personajes” quedan expuestos al lector o al espectador; son las compulsas del amor, sus mentiras, los atolladeros del deseo, la imposibilidad del encuentro los que se vierten en monólogos o en réplicas incisivas, a veces la confrontación, se concentra en una serie compulsiva de afirmaciones y negaciones monosilábicas .

El estallido del personaje, se corresponde con los del tiempo y el espacio, no hay vestigios de linealidad, esto no quiere decir que desaparezca como afirma Gaëlle Reynaud, sino que se posiciona de otro modo en relación con el texto, es un replicante que confronta, provoca o monologa desarrollando un “juego de construcción” en relación con el empleo del lenguaje que contribuye al despliegue del drama.

Cleansed: eros mutilado

Las acciones de *Cleansed* (*Purificados*) —obra que impone como pocas, a actores y espectadores, una violencia física sin precedentes— se desarrollan, significativa y paradójicamente, en una universidad: en el gimnasio, en el sanatorio, en la biblioteca...son espacios polifacéticos que van sugiriendo otras identidades: sala de torturas, laboratorio siniestro, campo de concentración... hasta funciona un *peep-show*. Pero el verdadero escenario de la violencia son los cuerpos brutalmente intervenidos, desmoronados, saqueados...

La sexualidad, aquí indisociable de la violencia, se manifiesta en la condición estética e ideológica de la puesta. Una sexualidad, cuya representación, por cierto, involucra también la representación de lo social. Se está en presencia de un teatro de la crueldad que a diferencia de lo que postulaba Artaud la muestra en escena, constituyéndola en su materia física y dramática. La obra propone un ritual cruento impulsado, en parte, por los fantasmas violentos que acechan a Kane; la ritualidad de la pieza ya se encuentra sugerida en el propio título.

Cleansed (*Purificados*) admite asignaciones diversas. Purificar implica “quitar de una *cosa* lo que le es *extraño*”. Operación¹ que requiere un protocolo, un ritual. El significado de la purificación está saturado de antiguas connotaciones litúrgicas, ceremoniales, sacrificiales pero también tiene connotaciones contemporáneas, laicas y políticas.

Respondiendo a la lógica transgresora del texto, en la obra se invierten las relaciones semánticas habituales que se le atribuyen a la purificación. Sostiene Mary Douglas que “una estructura social que se apoya en un alto grado de control consciente encontrará su estilo en un alto nivel de formalidad, en una estricta aplicación de la regla de pureza” (Douglas, 2007); es *esa regla* la que Kane invierte y desafía; la que busca quebrar, para que emerjan por sus grietas los *terribles fondos* del ser y al hacerlo intenta descensos dramáticos al “abismo abierto en nosotros por el erotismo y la muerte” (Bataille, 2006: 76).

Cleansed propone la *experiencia directa de la crueldad impulsada por la violencia* que se ejerce en contra de los *cuerpos*. Allí se suscita en primera instancia el movimiento escénico a través de un vector de fuerzas que tiene en ellos su punto de partida. Este descenso a los infiernos —urbanamente ubicados en el racional espacio de una universidad— encuentra, en la *palabra poética* de Kane, un contrapunto cuya función no es compensatoria del horror que se despliega. El lenguaje incorpora, mezcla otras facetas de los personajes cuyo espacio subjetivo se superpone al ámbito de abyección y oscuridad en el que yacen. El sol, la lluvia, el amor, el sexo advienen a través del diálogo (y las didascalías) hay algo que *aún subsiste* en medio de la devastación, resultado de la agresión activa en contra de los cuerpos, devastación que también se manifiesta a través del lenguaje. Las palabras obscenas, emitidas en la obra, fundamentalmente, por

1 De hecho en la obra y en la puesta hay una suerte de operación “quirúrgica” mediante la cual Grace, la protagonista cambia de sexo.

el agente de la violencia, desgarran el tejido del *lenguaje* desafiando sus convenciones, colocando a éste “...en el cuerpo pulsional en el movimiento *de rechazo y de apropiación del otro*” (Kristeva, 1977: 137 y 138 [subr. nuestro]).

Crave y 4.48 *Psicosis*: una conjunción de teatro y poesía

En Sarah Kane —como en Nietzsche— *el sentimiento del estilo* se manifiesta a través de una sensibilidad, física, *casi corporal*. La fuerza transformadora de una obra así, orientada al ámbito del cuerpo, sólo puede fraguarse “si se reviste de un cuerpo lingüístico de gran belleza y densidad” (Safranski, s/d: 191). En pos de esta fuerza, Kane, fue intensificando en las obras posteriores su búsqueda poética plasmada en un “teatro del yo”. Esta propuesta demanda una manera diferente de actuar y de comunicarse con el espectador dirigiéndose de la propia subjetividad a la del otro.

La escritura dramática² de la autora británica, en particular la de sus dos últimas obras —*Crave* y 4.48 *Psicosis*— es rica en procedimientos poéticos y teatrales que se compulsan mutuamente potenciando la dramaticidad del texto. Sin embargo, no nos encontramos ante una propuesta estética que explora y reitera los mecanismos del lenguaje *per se*, en una suerte de comentario que se vuelve cerradamente sobre sí misma. Por el contrario, los textos de Kane se abren al mundo, podríamos decir que se arrojan en él con agresividad, que lo interpelan desde una subjetividad poderosa y quebrada; es en esa confrontación desigual y revulsiva donde se tensa —*palabras mediante*— la situación dramática.

Una situación que pareciera necesitar más de un *dispositivo de enunciación neutral* que de una resolución escénica realista, porque la teatralidad en la obra de Kane pivota indisoluble mente en el *intercambio verbal*; *la acción se aloja en la palabra misma*, palabras que responden a una partitura —sin duda recreable en escena por los actores— pero que, desde lo textual, manifiesta repeticiones intensidades y alturas y duraciones de un modo específico. El texto se espacializa, como ocurre en ciertas formas poéticas, a través de la disposición tipográfica; este espacio textual se manifiesta claramente en la dos obras citadas con anterioridad.

En *Crave* la frase “Qué me han hecho” se repite diecisiete veces constituyéndose en un bloque de seis líneas, en cada una de las cuáles se repite tres, excepto en la última en la que sólo se reitera dos veces, el tercer espacio queda en blanco.³ La actuación del ritmo y la sonoridad son fundamentales en esta obra y, por cierto, están en relación directa con la actuación de los significados. Ninguna de estas actuaciones es uniforme todas varían en extensión e intensidad. Y si insistimos en la cualidad poética del texto

2 En esta escritura resuenan otras voces pertenecientes a grandes poetas y dramaturgos: Beckett, Elliot, Pinter, Bond , por citar sólo algunos nombres, y —desde otro lugar— Artaud y por cierto, Shakespeare.

3 El lector puede encontrar otros ejemplos muy significativos en 4.48 *Psicosis*, puede decirse que todo el texto está organizado como una composición visual (Kane, 2005: 68, 78, 84, 85, 90, 100 y ss.).

es porque es decisiva para el trabajo dramaturgico. Si no, ¿cómo darle “forma sonante” a un texto si no podemos reconocer su tipo de voz?

A su vez caben otras preguntas: ¿cómo hace el actor para poner vocalmente en acción la subjetividad poética de estos textos y el director para procurarles las mejores condiciones escénicas de escucha y así compartirlos mejor con el otro? Sin duda esto requiere una amplia disposición y apertura del colectivo que interviene en la puesta que se traduciría en la flexibilización de los roles que tradicionalmente asumen.

Kane buscaba explorar en su escritura la conjunción de teatro y poesía, quizá en la perspectiva de ir más allá o poner en evidencia una cuestión que le interesaba y la inquietaba mucho: lo inadecuado del lenguaje para expresar las emociones. *La intensificación* funciona como principio compositivo del texto. Ritmo y sonoridad, se corresponden con la intensificación de la emoción vivida que marca las oscilaciones y las alturas dramáticas del texto.

Estas historias fallidas *de amor, de locura y de muerte* son profundamente movilizadoras, hablar de la muerte es hablar de la vida. Muerte, matar, morir, son nombres recurrentes en estas obras; en *Crave* aparece ya en la primera réplica: “Estás muerta para mí” repitiéndose al final de la obra. Pero también son recurrentes los términos del amor. “Nadie puede sobrevivir a la vida”, afirma A —uno de los “personajes” de *Crave*—. Morir aparece asociado al deseo más radical, a las ansias más difíciles de colmar y, la vida, como una tierra baldía, como la muerte misma.

Con Nietzsche, Kane podría decir que ha estado —y no sólo con su pensamiento— “en los tres abismos de la tragedia; sus nombres son: delirio, voluntad, dolor” (Kane, 2005: 41).

Bibliografía

- Bataille, Georges. *Les larmes d'Éros*. París: 10/18, 2006.
- Douglas, Mary. *Pureza y Peligro*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.
- Frapppier-Mazur, L. *Sade y la escritura de la orgía*. Buenos Aires: Artes del Sur, 2006.
- Kane, Sarah. *Crave. 4.48 Psicosis*. Buenos Aires: Artes del Sur, 2005.
- Kristeva, Julia. *Polylogue*. París: du Seuil, 1977.
- Raynaud, Gaëlle. “Un teatro para la libertad”, *Teatro al Sur*, 29 (2005).
- Safranski, Rüdiger. *Nietzsche. Biografía de un pensamiento*. Barcelona: Tusquets, s/d.

Apuntes sobre la espacialización de *Desig, Deseo*, de Josep M. Benet i Jornet

Siguiendo a García Barrientos, al estudiar el espacio en *Deseo* lo hacemos pretendiendo darle importancia como elemento constitutivo de la construcción dramática de la obra.

Un primer elemento a ser considerado tendría que ser la relación entre la sala y la escena¹, sin embargo nuestro análisis a nivel de puesta en escena se basa en la adaptación presentada por la Televisió de Catalunya en la cual no se evidencia la relación entre los espectadores del espacio teatral (de la sala) con la escena. Sin embargo, cabe suponer cierta consideración sobre la puesta en escena dirigida por Sergi Belbel. Puede en ella estimarse una coincidencia con la tradicional forma de *oposición*² entre sala y escena. Así, puede apreciarse un tipo de escenario a la italiana que permite un tipo de tensión entre ambos espacios teatrales, así como entre el público y los actores-personajes. Esta relación escénica, conocida como *escena cerrada*, ayuda a favorecer los efectos ilusionistas, así como también ayuda a suscitar procesos de identificación o empatía.

El modelo de análisis de García distingue entre tres estratos conceptuales o teóricos en la obra teatral, a saber: la *fábula*, el *drama* y la *escenificación*. Estos dan paso al estudio de los planos *diegético*, *dramático* y *escénico*. Si bien en el plano diegético encontramos los espacios relacionados al argumento, el plano escénico es el espacio real de esos espacios argumentales. Ambos son llevados a cabo por una relación muy compleja que se da en el espacio dramático, si entendemos a éste como la relación entre el espacio escénico y el diegético. De este modo, cabe cuestionarse cómo se llevan a cabo estos planos en la obra *Deseo* y a qué otros recursos espaciales recurren Josep Benet i Jornet y Sergi Belbel en tanto dramaturgo y director, respectivamente. Para ello, parecería necesario comenzar por un acercamiento al argumento de la obra.

Deseo es la historia de una mujer llamada *ella* que vive casada con un hombre, *el marido*. La relación entre estos dos personajes parece estar en crisis debido a una distancia

1 García Barrientos establece la distinción entre sala y escena, en principio, no estableciendo una distinción “entre lugares arquitectónicamente prefijados, sino definiendo la escena y la sala como los espacios de los actores y del público respectivamente (124)”. No obstante, esta distinción no debe ser entendida de manera restrictiva, sino que debe ser enmarcada dentro del concepto de espacio teatral. Éste es concebido por él como: “la extensión mayor y englobante de la espacialidad en el teatro (123)”. En este punto, García parecería coincidir con la definición de Patrice Pavice sobre espacio teatral: “es el espacio escénico definido de forma más precisa como el espacio en cuyo interior se sitúan el público y los actores sobre la representación (175)”.

2 Recordemos que, según García, esta relación de oposición nunca es absoluta, pues ello impediría la comunicación.

o frialdad caracterizada no sólo por los diálogos entre ambos, sino también por la agencia que ambos perpetúan y que se nos hace evidente a nivel de las actuaciones. Sin embargo el lector-espectador, a lo largo de la obra se irá dando cuenta de que ello es debido a un deseo aparentemente reprimido de una antigua relación sentimental de *ella* con otra mujer, *la mujer*. Otro hombre sirve de enlace para el reencuentro que se llevará a cabo entre ambas mujeres. Él, llamado *el hombre* aparenta ser el marido de *la mujer*, quien —de nuevo— aparentemente apoya el reencuentro de ambas mujeres por estar enfermo y querer lo mejor para su esposa.

Como puede extraerse de nuestro argumento, es imposible hacer alusión a la obra sin valernos del término “aparentemente”. Ello da cuenta de un juego ficcional que abre la obra a múltiples interpretaciones por estar embebido de una ambigüedad ceñida al filo de la distinción entre la realidad y la fantasía. Esperamos poder dar cuenta de esto a lo largo de nuestro análisis, el cual proseguiremos siguiendo los espacios dramáticos de la obra de la manera en que aparecen tanto a nivel del texto dramático como de la puesta en escena, considerando, cuando sea necesario hacerlo, las diferencias que puedan haber entre dos espacios aparentemente similares.

Espacio I-A³

El primer espacio dramático que encontramos (tanto diegético como escénico) es el de una vivienda unifamiliar. Esta vivienda se encuentra lejos de la ciudad, lo que ya podría implicar una especie de guarida o refugio. Una ventana en el centro de la sala da cuenta de un día sin sol. Hace frío y la casa parece vacía. Todo esto contribuye a generar un clima de desamparo y de aburrimiento que más tarde entenderemos como metonimia de la relación marital entre *ella* y *el marido*. Como indica García Barrientos:

el espacio dramático patente se presenta siempre al espectador o lector como parte de un espacio más amplio que se prolonga o continúa más allá de los límites del espacio escenográfico. [...] Detrás de la puerta o desde la ventana de un decorado hay siempre o se podría ver siempre un espacio que forma parte de la historia que se representa [...] (137).

La ventana, además, ayuda a recrear un clima de acecho haciendo énfasis en la dicotomía dentro/fuera, protección/incertidumbre. Sin embargo, el diálogo de los personajes pone en tensión esa aparente seguridad que puede generar el espacio interior del hogar:

Ella? No tendríamos que haber venido.

(El marido ha empezado a trabajar, rebajando la madera con el formón, acoplando piezas, practicando agujeros, clavando clavos...) (40).

3 Lo denominamos espacio I-A porque más adelante este espacio volverá a aparecer (espacio al cual llamaremos I-B para no perder de vista la secuencia espacio-temporal). Lo mismo sucederá con otros espacios.

Esto marca un clima tenso que implica cambios. Así como el bloque de madera recibe los cambios que le produce el formón, la relación matrimonial que se nos presenta podría estar al acecho de posibles cambios⁴. Esa relación tan fría, que nos recuerda el frío que dicen sentir los personajes, puede ser puesta en peligro en cualquier momento. A través de la ventana que se encuentra impetuosa, en pleno centro de la casa, se puede percibir la posibilidad de todo un mundo exterior que podría desestabilizar lo de la casa que, aunque frío y aburrido, se encuentra resguardado. Desde luego que a este nivel de la historia es muy difícil darnos cuenta de lo que, en efecto, más adelante sucederá. Pero nos encontramos, sin lugar a dudas, ante todo un código de símbolos que nos comienza a significar desde el comienzo de la obra.

Otro elemento que se suma al clima de acecho que venimos resaltando es la irrupción de una llamada telefónica:

(Suenan el timbre del teléfono.)

El marido: [...] (Descuelga el aparato, porque ella no se ha movido.) Diga. Sí, un momento. (A ella.) Para ti.

(Ella deja lo que está haciendo y va a coger el auricular de manos del marido.)

Ella: Diga. Diga. (Irritada) ¡Diga! (Espera un momento y cuelga.)

El marido: Problema de líneas.

Ella: ¿Quién era?

El marido: No lo sé, una mujer.

Ella: ¿Qué mujer?

El marido: No he reconocido la voz, ya volverá a llamar.

(El aparato telefónico hace un clic.)

Ella: Ahora ha colgado.

El marido: Volverá a llamar.

Ella: Y encima, es como si viviéramos aislados del mundo.⁵ (40-1).

Dentro de este aislamiento, la llamada telefónica opera como acechanza de un mundo exterior. Hay una voz femenina que no sólo pregunta sino que nombra. Pero, ¿qué sucede cuando es *ella* quien está al teléfono? No logra escuchar la voz. No logra sentirse

4 Al respecto de un clima que implica cambios, puede destacarse también el hecho de que esta casa sea de vacacionar y no el hogar fijo del matrimonio.

5 Ante este reclamo de aislamiento, *el marido* contesta: “No estamos aislados; hay poca gente, pero no estamos aislados” (41). Más adelante, *ella* dirá: “El problema es que no hay problema” (42). Parecería ser ésta una frase de transición a un tema, precisamente, más problemático: por un lado, el de la distinción entre la realidad y la fantasía. Por otro, el tema de la fantasía en sentido psicoanalítico. Nótese al respecto la cantidad de veces que empieza a ser enunciada la palabra “fantasía”:

Ella: Lo digo yo y ahora pretenderás que son fantasías (44).

Ella: Pues no son fantasías [...] (45).

Ella: Todo lo extraño que quieras, y no me gustó nada y, además, no son fantasías (47).

nombrada. Si como alega Slavoj Žižek, “Es la Ley del nombre la que repara nuestra identidad (91-2)”⁶, que *ella* no alcance a ser llamada por su nombre en esa misteriosa llamada podría aludir a una identidad en estado de fragilidad.

Si dentro de este clima de encierro o aislamiento sumamos lo significativo de esa ventana central que da al exterior, y ahora una voz desconcertante que logra entrar a la casa por medio del teléfono, el resultado es una extra-escena totalmente amenazante. Una extra-escena que se hace permeable de manera violenta, ya que la angustia que puede causar en el matrimonio (y más específicamente sobre ella), como se verá, alcanza un grado tal que no sólo develará la psique profunda de los personajes sino que, a su vez, dará paso a toda una transformación regida por el deseo.

Al nivel de expectativas que genera este primer espacio se suma una de las características principales de la obra, el de la confusión. La llamada telefónica, según nos enteramos, aparentemente ha ocurrido en otras ocasiones:

Ella: Quien ha llamado no vuelve a llamar.

El marido: ¿Esperas alguna llamada?

Ella: La semana pasada lo mismo, igual (42).

Este diálogo, índice de que la llamada había pasado antes, nunca queda del todo claro a lo largo de la obra. ¿Quiere decir esto que nos encontramos ante un juego de apariencias o de metateatralidad donde los personajes actúan como si no supieran las cosas que, en el fondo, saben que ocurren? Es decir, en este momento de la historia, ¿ha habido otros encuentros entre *ella* y *la mujer* y esto se repite sistemáticamente a través de la aparente ingenuidad o ignorancia de los personajes sobre los acontecimientos, hasta causar la circularidad absoluta de la obra?⁷ Pensemos, por ejemplo, en la obra *La noche de los asesinos*, de José Triana, por mencionar sólo alguna que se valga de este recurso, donde la metateatralidad no permite la distinción nítida entre realidad y fantasía provocando, a su vez, un juego elíptico interminable.

Dentro de este espacio que muestra el acecho inminente de una fuerza y que marca un clima de ambigüedades o de con-fusiones, será donde aparecerá el tema del deseo. Los diálogos entre marido y mujer nos dejan saber que *ella* nunca se acostumbró a su marido. El deseo pasaba por otro lugar, un deseo latente desde la oclusión.

6 Citado por Judith Butler en *El grito de Antígona*: 94.

7 Al respecto nótese, por ejemplo, que luego de que *ella* se ha visto con *el hombre* en la estación de autoservicio, en el próximo encuentro *el hombre* niega haberla visto antes:

El hombre: ¿Dónde nos hemos encontrado?

Ella: ¿Será capaz? Le he llevado al self-service y allí me ha obligado a soportar una escena lamentable...

¿Eso también querría olvidarlo, borrarlo, negarlo?

El hombre: Señora, no sé de qué me habla (107).

Espacio II-A

El segundo espacio dramático que encontramos se da en la oscuridad. Aquí es *el hombre* quien habla. Este espacio será compartido individualmente por los cuatro personajes en diferentes momentos donde se valdrán del monólogo. Siguiendo a Patrice Pavice, el monólogo permite o garantiza la unidad del sujeto de la enunciación. En una especie de *monólogo interior*, los cuatro personajes, en cuatro diferentes momentos dan paso a un fluir de conciencia donde expresan su estado emocional. Por otro lado, el tipo de monólogo al cual recurren los personajes de esta obra se acerca bastante al *monólogo lírico*, asociado a un “momento de reflexión y de emoción de un personaje que se abandona a las confidencias” (Pavis: 298).

En el caso de este primer espacio, el de *el hombre*, se nos revela algo que ocurrió hace más o menos treinta años, pero que no pudo ser concretado. En este marco, la enfermedad opera como dispositivo de entendimiento. Todo aparece aquí ante el lector/espectador como mera sospecha. Es el caso, por ejemplo, de una primera intriga sobre el por qué de las intervenciones de este hombre:

El hombre: [...] Entender, sobre todo, este frío húmedo que se mete en los huesos, que estremece tu cuerpo enfermo. La enfermedad. La condena que aguza los sentidos, que permite entender, que permite estar aquí, paciente y expectante. Que aún no impide escuchar aquellos sonidos que más se esperan (53).

Más allá de entender, el personaje en este espacio nos estaría mostrando su comprensión, si definimos comprender como “encontrar justificados o naturales los actos o sentimientos de otro (RAE)”.

Espacio III-A

El tercer espacio representa una carretera. Es la carretera que va desde la casa unifamiliar hasta una estación de autoservicio. Este es el lugar de encuentro entre *ella* y *el hombre*.

En el primer espacio, el de la casa, *ella* describe el espacio de la carretera como uno solitario, el cual le hacía sentir sentimientos incomprensibles. Relatándole a su marido que había encontrado a un hombre que le hacía señas para que se detuviera, dice: “Me dio no sé qué. Todo eso está tan solitario que no fui capaz de pararme (45)”. Todo parece indicar que este espacio “solitario” es uno de auto encuentro. En este sentido ese hombre “infeliz” a quien *ella* encuentra detenido en la carretera no es otro que el espejo de su propia infelicidad: “Más bien parecía un infeliz (45)”. A manera de espejo, *ella* podría estar descubriendo sus propias sensaciones debido a la presencia de este personaje que, en este punto de la historia, resulta tan enigmático y vinculado a la fantasía.

El carro detenido en este espacio toma vital importancia pues podría estar indicando la necesidad en *ella* de detenerse a reflexionar sobre sí misma, a re-pensarse. No es fortuito que más adelante la escuchemos decir: “He parado y no me iré sin saber qué pasa” (56). Evidentemente, si hubiese seguido de largo, como en otras ocasiones,

hubiese seguido evadiendo el problema que venimos percibiendo subyacente desde el comienzo de la obra. No en balde, más adelante replica: “Si llego a pasar de largo, después no lo hubiera soportado” (61). Asimismo, resuenan en nuestros oídos aquellas palabras del primer espacio (la casa), donde le decía al marido: “Me voy, no sé qué hago aquí sin moverme” (49). Así, mientras el primer espacio, el del hogar, el interior, representaba una resistencia al cambio y estaba asociado a la inacción por parte de *ella*; este otro espacio, el de la carretera, el exterior, representa lo contrario: la movilidad, el cambio.

Espacio II-B

De nuevo la oscuridad y el monólogo interior. Esta vez habla *la mujer*. Aunque de manera indirecta para el lector/espectador, reflexiona en torno a su relación con *el hombre* y el deseo de haber podido ser correspondida por quien ama en realidad (ELLA).

Estos espacios íntimos intercalados, a la vez que permiten explorar la psique de los personajes, proporcionan los diferentes niveles de prehistoria necesarios para que el lector/espectador arme el mapa argumental de la obra. En este sentido, coincidimos con Montero cuando alega que esta obra requiere una mayor implicación por parte del lector.

Espacio IV

Este espacio es el del *self-service*, al principio descrito por *ella* como un sitio espantoso: “No sé qué problema puede resolvernos el *self-service*. Es un sitio espantoso. No nos sacará de ningún apuro (45).” Luego nos damos cuenta de que el *self-service* es un lugar desolado donde todo es descartable. Un lugar que a pesar de estar calefaccionado resulta frío emocionalmente porque no conserva características que aporten a la calidez humana. Más adelante, *ella* se refiere a este lugar como un sitio “infecto (92)”.

Hay un dato importante que habría que mencionar aquí. Se trata de la música que toma protagonismo como transición entre el espacio anterior y el *self-service*. Aunque el texto dramático no especifica la canción, en la puesta de Sergi Belbel puede identificarse una canción en inglés que habla sobre el amor. Al respecto, *ella* comenta: “Música de plástico, la llamo. Digna de un *self-service* donde todo es plástico, incluidos el café con leche y la cerveza (69)”.

En este espacio ocurre el reconocimiento de los dos personajes femeninos; ocurre el *punto de giro*⁸. Se entiende, al fin, la relación que une a estas dos mujeres y que ha venido amenazando con desestabilizar a *ella* y a su relación con el marido.

8 Por punto de giro entendemos, junto con Josep Sirera, el momento en que se produce un marcado cambio en el texto dramático.

Espacio V

Denominamos espacio V a un espacio reconstruido desde la memoria de *la mujer*. Es el espacio en donde se amaron ambas mujeres, en la propia casa del personaje *ella*. Aquí toman vital importancia tres objetos que ayudan a la comprensión de la historia. Ellos son el armario, el reloj y la colcha:

La mujer: Aquella habitación en que hicimos el amor la primera vez. Cierro los ojos y la veo. Había una colcha blanca, de ganchillo. La cama no era muy grande. Había un armario de luna, pequeño, antiguo, de madera negra. Había un reloj infantil, con una figurita que movía los ojos al ritmo de los segundos, y que tenía las agujas por brazos. Recuerdo el tic-tac de aquel reloj, la colcha arrugada que había caído al suelo, nuestra imagen a través del armario de luna.

Me acordaré siempre, aún me dura el amor (83).

El teatro cuenta con signos escenográficos, verbales, corporales y sonoros para representar el espacio (García, 134-5). Nos encontramos, pues, ante un espacio dramático *verbal*. El mismo adquiere una doble importancia ya que, por un lado, revela la historia de amor entre los dos personajes femeninos de la historia y, por otro lado, sirve de enlace con el final de la obra donde *ella* nos retotraerá a este espacio al mencionar (y son éstas, de hecho, las últimas palabras enunciadas en la obra): “El armario, el reloj y la colcha (115)”.

Espacio II-C

Al espacio IV, el del *self-service*, donde se crea verbalmente el espacio V que recién comentamos, le sucede nuevamente el espacio II, el de la oscuridad y la interioridad, en su tercera variante. Esta vez es *el marido* quien ocupa el mismo. A nuestro modo de ver, este espacio funciona como espacio de reconocimiento ante el autoengaño generado en su matrimonio. *El marido* reconoce que vive una relación de apariencias. Cuando comenta, por ejemplo, que: “La madera tiene nudos, pero es preciso que la herramienta se mueva allí con ligereza, aun con más habilidad, sin perder el control (85)”, no hace sino reconocer su habilidad para limar las asperezas de la relación y hacer que ésta se sostenga aún cuando, en el fondo, sabe que no hay un deseo bilateral que lo posibilite.

Espacio I-B

Nos encontramos de nuevo ante el primer espacio que nos presentaba la obra. El espacio interior de una casa de familia. Esta vez se van viendo las fisuras que existen en el matrimonio. Aquí toma particular importancia el formón, pues parecería anticipar la necesidad del corte de un nudo como el que momentos antes describía *el marido*.

García Barrientos habla de una autonomía funcional del objeto cuando dice que: “los objetos visibles en el espacio, en cuanto signos dramáticos, ocupan un lugar intermedio y equívoco entre los signos del decorado y los del vestuario, hasta el punto de que no resulta fácil en ocasiones diferenciarlos de aquellos (137)”. Tal parecería ser el

caso del formón a lo largo de toda la obra. Su autonomía funcional se ve desde el principio cuando, como dijimos, ayudaba a crear un clima de acechanza, de conflicto subyacente. También es muy significativo cuando la vemos a *ella* retraída con el formón en la mano como sabiendo la necesidad de un corte, de romper con la relación matrimonial que la ata. Al final de la obra, como veremos, el formón también adquiere una función importante junto a la sangre generada por la agresión de *ella* a la *mujer* con este objeto.

Espacio II-D

La cuarta variante del segundo espacio, esta vez con *ella*, parece estar mediado por la cerveza. Dentro de este espacio íntimo y oscuro, la cerveza incrementa la posibilidad de duda entre la realidad y la fantasía. Por un lado, cuando dice: “demasiada cerveza” podríamos estar ante una persona con un orden alterado de conciencia el cual genera toda esta serie de encuentros y de situaciones (que bien podrían provenir de la represión de sus pulsiones, de su deseo). Por otro lado, la cerveza podría funcionar aquí como agente de desinhibición de dichas pulsiones reprimidas. De hecho, las palabras siguientes remiten a la infancia, donde aparentemente quedó marcada por la autoridad de sus maestras quienes la castigaban por su aparente excitación y dominio con relación a los demás niños:

Ella: Demasiada cerveza... Viene de la cerveza, esta sensación de no y no y no, un no que no para.
Un no que me baila dentro no sé bien desde cuando.
¿Desde cuándo?
Yo era mala. Me castigaban.
No tenían otro remedio.
Excitaba a los otros niños y...
Sí, sabía cómo jugar, cómo dominar, cómo utilizar a los otros niños. Aquellas pobres mujeres tenían que castigarme, claro [...] (101-2)

Es en este punto donde el deseo, título de la obra, podría adquirir el más alto nivel de importancia. Si tomamos en cuenta que “el deseo inconsciente tiende a realizarse restableciendo, según las leyes del proceso primario, los signos ligados a las primeras experiencias de satisfacción (Laplanche: 96).” ¿Estaremos acaso ante la evocación de una de esas experiencias de satisfacción reprimidas debido al castigo de aquellas “pobres mujeres”? Esto parecería ser así si tomamos en cuenta los estudios de Foucault sobre la sexualidad y la relación estrecha que ésta ha guardado a lo largo de la historia con el castigo y la represión normativa. Recordemos, por ejemplo que: “la sexualidad está del lado de la norma, del saber, de la vida, del sentido, de las disciplinas y las regulaciones (179)” Sin lugar a dudas, Benet i Jornet ha sabido demostrar bien esto mostrando cómo todo ello opera en los sentimientos y el deseo de *ella*.

El espacio íntimo creado por Benet i Jornet a nivel de texto dramático y a nivel espectacular por Sergi Belbel, como hemos venido viendo, está apuntando claramente

a un espacio donde afloran no sólo las expresiones más íntimas de la conciencia de los personajes, sino que también apunta a la evocación de ciertos niveles del inconsciente. Otra vez, este espacio onírico nos remite a discusiones en torno a la/s fantasía/s, en sentido psicoanalítico, y a discusiones en torno a la distinción entre realidad y fantasía. Sabemos que la fantasía es una especie de trazo imaginario donde el sujeto representa su deseo, aunque éste sea inconsciente. En este sentido, el hecho de que nunca nos quede del todo claro si lo que estamos leyendo o viendo representado está, en efecto, sucediendo o no, correspondería, más bien, a los procesos defensivos que por lo general ocurren durante este proceso. Si a esto sumamos el deseo reprimido de perpetuar su relación con *la mujer*, relación interrumpida años atrás, el resultado de esta especie de viaje al interior de la psique del personaje —lograda por la distinción espacial— podría corresponder al cruce de ambos deseos latentes. Así, no resulta extraño escuchar *al hombre* contarle a la mujer una historia de su infancia. Esta historia, aparentemente inconexa con la historia que venimos siguiendo a lo largo de la obra toma un sentido relevante cuando nos damos cuenta de que *el hombre*, aparente esposo de *la mujer*, intenta ayudar a que ambas estén juntas debido a la enfermedad que tiene. Al estar enfermo, su último deseo es que su mujer pueda concretar el deseo de estar junto a *ella*. Es por eso que antes de relatarle su historia de infancia, le dice a *ella*:

El hombre: Pero si dentro de usted hubiera... Entiéndalo, es una pretensión infantil, ya lo sé. Si dentro de usted hubiera la sombra de alguna preocupación que no tengo por qué conocer, que desde luego, no tiene nada que ver conmigo... Una preocupación que no es ningún miedo, pero que, perdone, se aproxima de lejos al miedo...; en ese caso hipotético..., y absurdo... (I I I).

Con estas líneas *el hombre* no hace sino justificar el por qué de retrotraer los recuerdos de la infancia para justificar los del presente. Vemos claramente su intención de hacer que *ella* supere sus miedos y se decida a concretar su deseo, el de estar con *la mujer*. Todo esto ocurre en una segunda variante del espacio III, el de la carretera, que en un principio corresponde al segundo encuentro concreto (o que al menos nosotros leemos/vemos) en la carretera. Si bien al principio de este encuentro están sólo *ella* y *el hombre*, luego *el hombre* se irá para dar paso al encuentro final entre *ella* y *la mujer*.

Espacio III-b

En este último espacio volvemos a ver la importancia que tiene el formón, pues en un momento dado, *ella* arremete a *la mujer* con el mismo. En una escena violenta, aunque irónicamente hermosa a la vez, *la mujer* se limpia la sangre que brota de su mano tras ser agredida y le impregna un poco de la misma acariciando suavemente la cara de *ella*. Nos encontramos ante la resolución del conflicto. La sangre en esta escena estaría apuntando, por un lado, a la violencia generada por todo el conflicto amoroso. La situación que se nos ha presentado es, sin lugar a dudas, una muestra de lo difícil que representan las relaciones de parentesco. Los lazos, como sabemos, pueden tanto unir como impedir desplazamientos:

La palabra *lazo* apunta a varios significados. El de ligadura y unión es el más común; el de trampa y fraude, el menos usado; por último, el de vínculo, cuya declinación en plural es más frecuente (lazos), es el que conduce a la esfera de lo familiar. La ligadura o unión define, a su vez, la misma idea de vínculo. Por eso en su versión figurada, “lazos de amistad” o “lazos de parentesco”, la ligadura alude a “lo que une moralmente a las personas” (Moliner, 1996). De modo que la misma palabra “lazos” lateralmente nos introduce en el tema que es objeto de nuestra reflexión. ¿Caprichos del diccionario? ¿Extravagancias del lenguaje? Lo que une también separa. Así, otra de las acepciones de “lazo” señala que la ligadura es lo que impide a alguien hacer cierta cosa u obrar de cierta manera (Amado, 14).

La sangre se convierte así en metáfora del desplazamiento, en una ruptura psíquica que permite la asunción del deseo. Por otro lado, esta sangre apunta a la profundidad del vínculo entre ambas mujeres. Ahora ambas están impregnadas de la sangre que las une. Irónicamente, si vimos la sangre como símbolo de ruptura, ahora tendríamos que entenderla como alianza de un nuevo vínculo, como si no hubiese escapatoria a la lógica de las relaciones de parentesco.

Consideraciones finales

El análisis estructurado de la espacialización en *Deseo* plantea una relación directa con el significado de la obra. Siguiendo a García Barrientos, convendría situar su valor significativo dentro de la *tematización* del espacio, es decir, entender su sobrecarga semántica en función de la significación o tema de la obra.

La relación tensa y de aparente carencia de felicidad que se muestra al inicio de la obra dentro de un espacio de vivienda familiar interior se ve desplazada por una relación violenta que se evidencia en el espacio exterior (bien, a través de la extraescena o bien, en la carretera) directamente vinculada al deseo del personaje *ella*. Los espacios íntimos logrados a través de la oscuridad y el monólogo interior enlazan semánticamente los vínculos entre los cuatro personajes de la obra. La fragmentación espacial que provocan estos apartes contribuye a generar tanto unidad como segregación espacial. Es evidente que el lector/espectador adquiere una función más activa en la interpretación temática de los otros espacios sin dejar de lado el examen de las relaciones tanto paradigmáticas como sintagmáticas de estos espacios entre sí, resaltando incluso oposiciones espaciales como dentro/fuera, interior/exterior, luminoso/oscuro, campo/ciudad, cálido/frío, diurno/ nocturno y hasta público/privado.

Aunque el comentario que hemos realizado sobre el espacio en la obra *Deseo* no pueda dar cuenta de la totalidad del análisis de la obra, esperamos haber podido trazar una línea de discusión que pueda abrir camino hacia el comentario de los otros elementos de análisis, así como otras posibles lecturas interpretativas.

Bibliografía

- Amado, Ana y Nora Domínguez. *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004, 13-39.
- Benet i Jornet, Josep M. *Deseo*. José Sánchis Sinisterra (trad.). Madrid: Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1990.
- Butler, Judith. *El grito de Antígona*. Trad. Esther Oliver. Barcelona: El Roure, 2001.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad: la voluntad del saber*. vol. I. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina, 2005.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2001.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- Montero, Josu. “Un presente en busca de sus pasados”. *Artez*, 73 (mayo 2003).
- Pavice, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Regidor Nieto, María del Pilar. *Textos teatrales de Sergi Belbel, Josep Ma Benet I Jornet, Ignacio del Moral y Jordi Sánchez y sus adaptaciones cinematográficas (1995-2000)*. Tesis doctoral de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Facultad de Filología, Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura. 2004.

Capítulo 4
Teatro uruguayo

La obra gauchesca de Elías Regules (h.): *Martín Fierro* (1890) y *El Entenao* (1892)

En el coloquio del año pasado, comenzamos planteando que la paulatina evolución de la gauchesca teatral, desde su obra inicial, *Juan Moreira* de Gutiérrez-Podestá (1886), hasta culminar en el nativismo —concretado a partir del estreno de *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón— ha sido un proceso netamente rioplatense, ya que se ha producido progresivamente y en forma paralela en ambos márgenes del Río de la Plata.¹ Vicente Rossi en 1910, en su libro *Teatro Nacional Rioplatense* (1969), ya había abordado el teatro entre 1870 y 1910 desde una perspectiva “rioplatense”, subrayando el poderoso vínculo que une a los teatros de ambas naciones. Su texto, mas allá de su discutida hipótesis del origen de este teatro en el *Juan Moreira* —que omite obras y hechos anteriores— se destacó por reivindicar los elementos uruguayos en la conformación del teatro de ese período (1969: 173).

Mas allá del intento reivindicatorio excesivo de Rossi —que llegó a afirmar que el teatro nacional de este período bien pudo llamarse uruguayo, dado que “sus fundadores y la enorme mayoría de sus cultivadores y sostenedores fueron y son uruguayos” (1969: 173)—, en la creación y evolución del teatro gauchesco cobraron importancia dos factores de origen uruguayo: por un lado la compañía de José J. Podestá, familia de origen oriental, que estrenó las obras paradigmáticas de la gauchesca, tanto aquí en el Uruguay como en el litoral argentino, recorriendo con su carpa de circo todo el ámbito rioplatense, y en ese sentido se convirtieron en fuertes conectores entre la cultura teatral de ambos países. Claro ejemplo de esto son las significativas innovaciones en la puesta en escena de la obra modelo de la gauchesca, *Juan Moreira*, que tuvieron origen aquí en el Uruguay, a las que nos referimos el año pasado.² El otro factor de

1 La autora se refiere a su ponencia, ahora publicada (v. Mogliani, 2009) [N. del e.].

2 En 1889, al fin de una de las representaciones de Juan Moreira en Montevideo, José Podestá conoció a su connacional Elías Regules (padre), quien le sugirió el cambio del gato que se bailaba en el segundo acto por el pericón, una danza que se bailaba en la campaña uruguaya, desconocida en la Argentina, y que Regules consideró “más apropiada y de mayor efecto para la fiesta campestre del drama” (Podestá, 1930: 57), lo que señala que el objetivo del cambio fue el aumento de la espectacularidad escénica. Como la compañía también la desconocía, Regules les enseñó personalmente la danza, junto con un grupo de guitarreros orientales que conocían la música, y esa misma noche lo estrenaron ante el público. En 1893, también en Montevideo, Alberto Palomeque le informó a José Podestá que había visto que al bailar el pericón en Tacuarembó, los bailarines realizaban una figura en la que formaban guirnalda y la bandera nacional con pañuelos blancos y celestes, y le sugirió que incorpore esta modalidad. La compañía la ensayó y a partir de ese momento quedó incorporada la figura del “pabellón patrio” al pericón de las representaciones de Juan Moreira. Nuevamente, el motivo de esta incorporación fue la intención de aumentar la espectacularidad, dado que Palomeque le aseguró que esta figura era de

origen uruguayo fue el contacto de los Podestá con un conjunto de autores orientales, de los que estrenaron un corpus de obras en las que además, en los últimos tres casos, la acción se ubicaba en el Uruguay: *Martín Fierro* (1890) y *El Entenao* (1892), ambas de Elías Regules (hijo); *Julián Giménez* de Abdón Aróztegy (1891); *Juan Soldao* de Orosmán Moratorio (1893) y *¡Cobarde!* de Víctor Pérez Petit (1894). Entre estas obras, nos centraremos en esta ocasión en el análisis de las dos obras de Elías Regules —*Martín Fierro* (1890) y *El Entenao* (1892)—, fundamentalmente porque ambas fueron publicadas recién en 1996, por lo que su estudio se constituye en un nuevo aporte a los trabajos ya existentes sobre la gauchesca (Mogliani, 1997). Su reciente publicación les ha permitido a estas obras sumarse al corpus de la literatura gauchesca uruguaya, tan productiva no solo en el campo del teatro, sino también en el de la poesía y la narrativa.³

Además, queremos focalizar también la mirada sobre su autor, Elías Regules (h) (1860-1929), figura eminente no solo en el campo de las letras, sino también de la medicina y la política tanto universitaria como nacional uruguaya.⁴ Activo militante del criollismo tradicionalista, fue fundador de la Sociedad Criolla, primera institución tradicionalista del Uruguay; que aún hoy existe aquí en Montevideo y que ahora lleva su nombre —la primera de muchas de su tipo creada en este país y cuyo fin es salvaguardar las tradiciones criollas—. También fue presidente de la Comisión Delegada en 1919 por la Federación Rural para levantar el Monumento al Gaucho erigido en esta ciudad y habitual colaborador de la revista *El Fogón* (1895-1913), primera revista tradicionalista de una extensa serie posterior. Como autor literario; cultivó la poesía, la narrativa y el teatro gauchescos. Publicó *Versitos criollos* (1894), poemas, cantares y versos que incluye su poema más reconocido “La Tapera”; ampliados y corregidos en *Versos criollos* (1900); *Renglones sobre postales* (1908), nueva colección de composiciones versificadas, y *Veinte centésimos de versos* (1911). Su obra narrativa está conformada por *Pasto de cuchilla* (1904), colección de cuentos, y su labor teatral, además de las obras analizadas aquí, incluye a *Las vivezas de Juancito* (1893) y *Los guachitos* (1894).

“mucho efecto” (Podestá, 1930: 88-89), así como la exaltación del emblema patrio, que coincidía con el espíritu criollista que sustentaba Podestá.

- 3 En cuanto a la poesía gauchesca uruguaya, se destaca la obra de Bartolomé Hidalgo (*Cielitos y Diálogos*); Antonio D. Lussich (*Los tres gauchos orientales y el matrero Luciano Santos*, 1872); el mismo Elías Regules (*Versitos criollos*, 1884; *Renglones sobre postales*, 1908) y de José Alonso y Trelles, bajo el seudónimo “El tío Pancho”, cuya recopilación *Paja Brava* fue publicada en 1916. En cuanto a la narrativa, podemos mencionar la colección de cuentos *Pasto de cuchilla* de Elías Regules y las novelas de Eduardo Acevedo Díaz.
- 4 El Dr. Elías Regules (h) nació en Sarandí del Yí en 1860/1861 y falleció en Montevideo en 1929. Se graduó como médico en la Universidad de la República de Montevideo en 1885. Fue catedrático de Medicina Legal e Higiene en las Facultades de Medicina y Derecho entre 1885 y 1928. Tras desempeñar el Decanato de la primera por tres períodos, fue luego Consejero y Rector de la Universidad de la República entre 1922 y 1928. También tuvo actividad política, como diputado y consejero de Estado (1898), participó e integró el Partido Constitucional.

Regules tuvo una fuerte vinculación artística con José Podestá, con quien compartió su vocación criollista. La fundación de la Sociedad Criolla ya mencionada se realizó en la carpa del circo-teatro Podestá, donde luego se celebró este hecho con una fiesta campestre. En sus memorias, Podestá destacó a Regules como un “amante respetuoso de las costumbres y tradiciones criollas” y como el primer intelectual que supo interpretar el futuro de su obra, ayudándoles a perfeccionarse con valiosos consejos, así como reconoce a *El Entenao* como una “obra en que el sentimiento nativo se mostraba en toda su sencilla modalidad y el ambiente puro de la tierra llenaba generoso el escenario” (Podestá, 1930: 59-61). Esta vocación criollista de Regules redundó en su obra en un notable incremento del costumbrismo en relación con el modelo canónico de lo gauchesca. Este incremento se convierte en uno de los índices de la continua y paulatina evolución de la gauchesca al nativismo, constituyéndose en uno de los rasgos innovadores que luego sentarán las bases de la convención nativista (Pellettieri, 1987a; 1987b, 1990, 2002; Mogliani, 2002a). Regules tuvo, por lo tanto, un rol significativo en el proceso de evolución de la gauchesca al nativismo.

Martín Fierro

El manuscrito de *Martín Fierro* (1890), adaptación de Elías Regules del poema de José Hernández, fue hallado por Teodoro Klein en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro y publicado —como ya dijimos— en 1996. Con vistas a concretar la puesta en escena, Elías Regules seleccionó los momentos más pregnantés del poema, y los estructuró en dos actos, coincidiendo el primero con *La Ida* —primera parte del poema— y el segundo con *La Vuelta* —su segunda parte—. En varias ocasiones los personajes recitan o cantan versos del poema original, y en otras ocasiones el personaje de Martín Fierro utiliza un discurso sumamente poético, cuya base es el poema original transpuesto en prosa, por lo que la intertextualidad con su paratexto, obra paradigmática de la lírica gauchesca, se refuerza constantemente. Regules mantuvo en su adaptación los rasgos principales del modelo de la gauchesca: el héroe romántico perseguido por la fatalidad social e individual, la restitución de la “verdadera” justicia como móvil de la acción del sujeto, la estructura de intriga fragmentada en cuadros, unidos con una causalidad en ocasiones cercana a la espacial, la alternancia entre escenas representadas en el picadero y en el proscenio; la utilización de un codificado y acentuado idiolecto gauchesco proveniente de la intertextualidad con el poema hernandiano; la denuncia de los abusos a los que eran sometidos los gauchos por las autoridades civiles y militares, etcétera.

En cuanto al costumbrismo, su tratamiento es limitado, como ocurre en la obra modelo de la gauchesca, *Juan Moreira*. La acotación inicial brinda mínimos detalles sobre el espacio de la acción, sin detenerse en una descripción costumbrista. No obstante, el inicio de la acción sí presenta elementos costumbristas,⁵ lo que preanuncia un

5 Antes de iniciarse la acción, hay en escena un caballo atado a una estaca. Benigno ingresa en escena con un cojinillo y freno y canta una cuarteta. Le siguen luego cuatro gauchos que se dirigen al fogón y

recurso posterior del nativismo: los inicios costumbristas, con la presentación escénica de expresiones musicales o acciones costumbristas.

Uno de los recursos innovadores que tienden hacia la evolución al nativismo es la intensificación de lo cómico, tanto verbal como físico. En cuanto al verbal, se incluyen juegos de palabras, confusiones provocadas por el uso del idiolecto del italiano, etcétera. Y en cuanto a la comicidad física, al igual que en la versión de *Juan Moreira* de 1891, se delegan secuencias cómicas a la improvisación de los actores —como en el cuadro primero, que entra el italiano con el mono, baila y toca el organito—. En la versión editada por Klein se incluye una canción hallada en forma separada del manuscrito, interpretada por el napolitano en ese cuadro (1996: 77).

En el cuadro cuarto, denominado “Bautizo de Goyito”, se encuentran presentes tanto elementos costumbristas como cómicos (1996: 51-54). Toda la primera parte del cuadro, como una típica secuencia costumbrista, permanece al margen de la línea de acción central, siendo de carácter ornamental. El cuadro incluye una parodia al ritual del bautismo —propio de la religiosidad popular rural— y el baile del pericón en la fiesta con la que éste se celebra, luego del cuál se reinicia la acción dramática (una pareja de negros ingresa a la fiesta, el Negro pelea con Fierro y éste lo mata, debiendo huir después, perseguido por los soldados). Por lo tanto, aunque el inicio del cuadro es de carácter ornamental, su existencia da lugar a la situación dramática. El cuarto cuadro, denominado “Encuentro de Fierro con sus hijos”, tiene un marcado matiz costumbrista.⁶ Nuevamente, como ocurría también en *Juan Moreira*, la secuencia costumbrista es interrumpida —en este caso abruptamente— por el aviso de que Fierro ha caído del caballo en el que estaba compitiendo en la carrera, accidente que le provocará la muerte en el cuadro siguiente.

Este desenlace se constituye en otro elemento innovador que tiende hacia la poética nativista, dado que no obstante la muerte de Fierro, se puede afirmar que estamos frente a un final caracterizado por la armonía entre el héroe y el medio social en el cual ya se ha reinsertado. De acuerdo al discurso reformista de la segunda parte del poema de Hernández —*La Vuelta*— al abandonar la vida de matrero, Fierro había iniciado una nueva etapa de su vida: la justicia ya no lo perseguía y se había reencontrado con sus hijos y con el hijo de Cruz, a quien había prometido proteger. En este marco, su muerte accidental y el afecto que en todo momento le propensan sus hijos, disminuía la denuncia social propia de la gauchesca.

A pesar de este desenlace, que provoca modificaciones a nivel semántico, no coincidimos con el planteo de Jorge Dubatti (1996), quien consideró que este manuscrito

hacen fuego. Mientras éstos dialogan con Benigno, éste prepara en escena su caballo con los elementos que ha traído, monta a caballo y sale al galope.

6 Este cuadro se inicia con una secuencia costumbrista, en la cual el pulpero y los paisanos “se saludan, beben y hablan de carreras”. Picardía toma una guitarra y canta estrofas del poema original, y más adelante, Fierro y el Negro (hermano del que ha muerto en manos de Fierro) se enfrentan en una payada cuyos versos también han sido tomados del poema hernandiano. Se hace referencia a la carrera de caballos que se va a desarrollar y se hacen apuestas.

hallado recientemente fue la primer obra dramática nativista, anterior en seis años a *Calandria*. Dubatti fundamentó esta conclusión en el cambio ideológico, ya que postula que este texto se erigió como continuador y ratificador de la concepción ideológica de *La Vuelta de Martín Fierro* (1879), de José Hernández. Ambos textos propugnaban para este autor el reingreso al mundo social del gaucho rebelde, reemplazado así por el gaucho trabajador, y una ideología sustentada en los valores de la paz y la reconciliación, con la disolución de todo reclamo político contestatario (presente tanto en la *Ida* como en *Juan Moreira*). Por el contrario, consideramos que aunque esta obra aporta nuevos elementos a la evolución de la gauchesca al nativismo —como el cambio del punto de vista ideológico del final mencionado por el crítico—, sin embargo no diluye el reclamo contestatario del resto del texto, en especial del primer acto. Además, no llega a constituirse en el punto de inflexión con el nativismo ya que detenta elementos formales propios del modelo de la gauchesca tales como una estructura fragmentaria, consecuencia de su carácter de adaptación del poema original. Asimismo, su recepción contemporánea la acerca a la gauchesca. El público le otorgaba a la obra la misma función reivindicatoria y contestataria del poema original y de las otras obras de la gauchesca teatral, motivo por el cual esta obra fue prohibida por el intendente de Rosario en 1893 junto con *Juan Moreira* y *Juan Cuello*, gracias a la campaña montada por el diario *El Municipio*, que quería demostrar que “un supuesto aumento de la criminalidad era debido a la influencia de los dramas criollos” (Podestá, 1930: 77).

Y, por último, también a nivel de la puesta en escena, *Martín Fierro* permanece en la práctica escénica de la gauchesca, ya que en su texto quedó consignado el uso alternado entre escenas representadas en el picadero y escenas en el proscenio, lo que variará posteriormente a partir del estreno de *Calandria* (1896), de Martiniano Leguizamón, pieza inicial del nativismo que se presenta ya en el escenario de un teatro a la italiana (Mogliani, 2002b). Además, la puesta en escena gauchesca, en especial la de *Juan Moreira*, se caracterizó por ser una puesta en evolución. A lo largo de su historia fue sufriendo diversos cambios, que fueron incrementando su espectacularidad y la presencia de elementos cómicos, lo que inició a muy poco tiempo del surgimiento de la gauchesca el camino de su evolución al nativismo (Cilento, 2002). Como queda documentado en *El Nacional* (17/2/1892), también la puesta en escena de *Martín Fierro* fue evolucionando con el tiempo, incrementándose en espectacularidad, como lo refiere su propio autor:

Martín Fierro desde la última vez que se representó ha sido corregida de algunos defectos y aumentada con algunos cuadros. Al final se le ha agregado una apoteosis en que el gaucho argentino canta en una tirada de versos la excelencia del suelo americano (Regules, 1996: 36).

El Entenao

El manuscrito de esta obra fue hallado en 1995 por Eneida Sansone de Martínez en Montevideo y, posteriormente, Teodoro Klein halló una segunda versión en el

Instituto Nacional de Estudios de Teatro de Buenos Aires. Esta segunda versión presenta diferencias con la encontrada en 1995, dado que incluye la escena de teatro dentro del teatro en las fiestas de ño Serapio. Ambos manuscritos fueron publicados en forma conjunta por Klein en 1996.

Como en *Martín Fierro*, la estructura dramática propia de la gauchesca se observa en su estructura a cuadros: en ellos el personaje protagónico hace avanzar la acción, dotándolos de una relativa unidad y continuidad. Un ejemplo de esta yuxtaposición de cuadros se presenta en el pasaje del segundo al tercer cuadro del segundo acto, que transcurre en la cárcel y que no tiene ninguna conexión evidente con la acción central hasta la aparición en escena de Camilo Flores, el protagonista. Otro elemento propio de la gauchesca canónica es la escasa relevancia asignada a los personajes femeninos y a nivel semántico, la denuncia social. Esta se desarrolla, fundamentalmente, en el cuadro de la cárcel, dónde el director del penal concreta un abuso de autoridad sobre los presos y actos de malversación de fondos públicos semejantes a los realizados por los militares en la versión de Regules de *Martín Fierro*.

El protagonista, Camilo Flores, es —como Juan Moreira, Martín Fierro y Juan Soldao— víctima del abuso de la sociedad oficial, en este caso representada por Don Manuel —su padrastro—, quien se ha quedado con el campo y la hacienda de la madre de Camilo, que le correspondían por herencia. Don Manuel cuenta con el apoyo del poder: como él mismo lo expresa, es amigo del comisario y algunos “jefes”, con cuyo apoyo intenta perjudicar a Camilo. Como le estorba, intenta engañarlo y enviarlo al cuartel para que se incorpore como soldado a la fuerza, y luego lo acusa por un supuesto robo con la policía, por lo que es llevado a la cárcel. Hasta aquí, permanece absolutamente fiel a su modelo. Ahora bien, *El Entenao* presenta un rasgo fundamental que aporta una innovación al modelo original y que produce un cambio significativo a nivel semántico: el desenlace esta vez es positivo para el héroe. En vez de culminar con la pérdida total para el protagonista, con su muerte, Camilo triunfa por sobre Don Manuel con la ayuda del abogado Vázquez, quien logra sacarlo de la cárcel y que se le restituyan los bienes que le corresponden por herencia. Así, *El Entenao* carece del final trágico propio de la gauchesca, pasando de ser un drama a una comedia, lo que queda en evidencia además en el cambio del título de la obra: en el primer manuscrito se lo denomina “Drama”, mientras que en el segundo este término se ha reemplazado por “Comedia” (Regules, 1996: 83). Así como el desenlace conlleva una ganancia absoluta para Camilo, supone también la pérdida absoluta para el personaje villano de Don Manuel, que no sólo pierde sus bienes sino también a su novia, al enterarse su padre que éste se ha vuelto pobre. En la mirada final, Camilo invita a su futuro casamiento con Rosa, culminando la obra con el baile de un vals, un tradicional fin de fiesta que preanuncia el final positivo de *Calandria*.

Es evidente que para la escritura de su primera obra original, Elías Regules tuvo en cuenta el cambio de horizonte de expectativa que él mismo observó en el público

popular de la gauchesca, como le advertía a José Podestá en una carta que le envió en 1891, el año anterior al estreno de esta pieza:

Me parece que para dar otras piezas habría conveniencia en buscarlas con estas dos condiciones: 1° que sea en lo posible eminentemente cómica, y 2° que no recuerde en nada las peleas, payadas, etcétera, de los dramas que ya se están dando. Hay que fijarse en que lo que gusta de las obras teatrales es lo jocoso (escena campestre en Moreira, Marcelaño y Vizcacha en Fierro, etcétera) y después de esto el público no se prestaría a recibir nada que fuese serio. (Rama, 1982: 143)

Por esta razón, no sólo decidió cambiar el desenlace prototípico, sino también incluyó en su obra personajes que buscaban provocar un efecto cómico: el delicado Cascales, “de maneras afeminadas”; Federico, su criado inglés; Miguel, paisano “de poca cabeza e ignorante”, supersticioso, burlado por Camilo reiteradamente en escena; y El Pechador (Paisano 3ro.), creación de Jerónimo Podestá, quien pedía en verso cigarros, lumbre, etcétera.

Además del desenlace positivo y del aumento de la comicidad, *El Entenao* presenta un tercer rasgo innovador en el modelo de la gauchesca, y que marca su continua y paulatina evolución hacia el nativismo: el notable incremento del costumbrismo. Dicho aumento tiene que ver con la ya mencionada vocación criollista de Elías Regules, en total sintonía con el objetivo nativista de representar las costumbres criollas en escena con el fin de rescatarlas y preservarlas de su desaparición.⁷ Así, la obra inicia con la representación en escena de una esquila, hecho que nos permite reconstruir cómo se desarrollaba esa actividad en el pasado, en un país que hacia 1892 sufría un importante proceso de modernización. La escenificación de esta labor ganadera era absolutamente realista, ya que al iniciarse la acción, varios esquiladores en diferentes actitudes realizaban su trabajo.⁸ Así, a nivel de la acción el inicio lo constituía una secuencia transicional referencial totalmente costumbrista y ornamental —en la que la acción dramática todavía no se iniciaba— y que solo daba pie a una posterior secuencia transicional referencial, en la que Camilo dialogaba con los esquiladores y los ponía al tanto de su situación económica.

7 En este punto coincidimos con lo postulado por Eneida Sansone de Martínez, con respecto a que el rescate de una realidad que va a desaparecer fue una de las motivaciones que generó este texto (Klein, 1996: 82).

8 A un costado de la escena, se encontraba una bolsa grande colgada del techo, dentro de la cual se ubicaba un embolsador que recogía los vellones que iban obteniendo los esquiladores. Por algunos minutos solo se escuchaba el ruido de las tijeras y luego uno de los esquiladores silbaba un estilo criollo. Uno de los peones entraba con una oveja, traída de una pata, la volteaba y la maneaba, iniciándose recién entonces el diálogo dramático. Un esquilador le entregaba el vellón que había obtenido a Don Manuel, el patrón, quién le daba “una lata” en forma de pago de su trabajo. Otro solicitaba que curen a una oveja lastimada, que era curada por “el que hace de médico, con un tarrito y un pincel” y luego soltada en escena. La acción continuaba como fondo del diálogo entre Don Manuel y Vázquez hasta que, al terminar la esquila, los trabajadores soltaban a las últimas ovejas, el embolsador salía de la bolsa y se ponían todos a fumar (Regules, 1996: 86-87)

El cuadro segundo del primer acto también tiene un inicio costumbrista, la acción se ubica en medio del campo y Camilo ingresa a escena a caballo, seguido por Miguel que prepara un fogón en la escena. Ambos se sientan al costado del fogón y toman mate, otra de las infaltables costumbres criollas presente en todas las obras gauchescas. El cuadro cuarto del primer acto vuelve a ser de carácter costumbrista, presentando una práctica recreativa criolla: una carrera de sortijas.⁹ Esta secuencia costumbrista permitía exhibir las destrezas ecuestres de los actores, en especial de José J. Podestá, que representaba el rol de Camilo, quien sacaba la sortija y se la entregaba a Rosa como ofrenda. Esta carrera se repetía a continuación en una versión cómica que parodiaba estas destrezas: los personajes cómicos de Don Manuel, Cascales, Federico y Miguel exhibían su ineffectividad para montar a caballo correctamente y realizar pruebas habilidosas sobre él.

El cuadro segundo del segundo acto, denominado “En las fiestas de Ño Serapio” es, también, netamente costumbrista.¹⁰ En éste se presenta en escena una fiesta campestre, dentro de cuyas actividades recreativas se anuncian una riñas de gallos, carreras y una rifa de chanchos. Para la historia de nuestro teatro, la relevancia de esta escena radica en que muestra la fuerte presencia que el circo y el teatro tenían en las fiestas populares: los paisanos describen los números de circo que se presentaron el día anterior (volatineros que hicieron diversas pruebas, el payaso, etcétera), y anuncian que ese día van a actuar “los comediantes” en un teatrillo improvisado que se ha ubicado en un sitio destacado de la escena. Al concretarse esta actuación, se crea una escena de “teatro dentro del teatro”, que parodia una puesta en escena romántica propia del teatro español de la época. En efecto, la obra presentada se denomina “La flor perdida”, remitiendo en forma paródica a *Flor de un día* (1851) de Francisco Camprodón. En esta escena, a nivel de los recursos actorales, *El Entenao* presenta un antecedente significativo del canon de interpretación del actor nacional, dado que entre los diferentes elementos parodiados, se destaca la mala pronunciación de los actores populares del texto culto, lo que constituye una parodia a la declamación de los actores serios, que será uno de los recursos fundamentales del actor popular (Pellettieri, 2001: 14).

Además, la representación está interrumpida constantemente por los comentarios de los paisanos, espectadores neófitos que desconocen la convención teatral básica (De Toro, 1987: 77) y el funcionamiento de la denegación propio de la representación teatral (Übersfeld, 1989: 33), lo que reproducía la participación activa de los espectadores

9 En un costado del picadero se ubicaba un arco de sortija adornado con cintas, banderitas y flores, mientras que en el medio se montaba una pequeña enramada, debajo de la cual había sillas y bancos donde se sentaban los personajes espectadores de la carrera. Ingresaban a escena paisanos a pie y a caballo, con los caballos adornados con cintas en las crines para la carrera. Cuando ésta se producía, los concursantes montaban a caballo y corrían por turno alrededor del picadero pasando por debajo arco y sacando la sortija, mientras la banda tocaba “una pieza adecuada”.

10 Esta fiesta campestre ya lleva seis días de duración, por lo que su decorado lo constituyen varias carpitas diseminadas en el picadero —con banderitas y adornos de colores vivos—, frente a algunas de las cuales se ubican mesas y bancos, a la manera de negocios improvisados para abastecer a los asistentes.

en las representaciones gauchescas en el marco del circo, su identificación asociativa con el espectáculo que llegaba al punto de moverlo a ingresar al espacio escénico a intervenir en la acción. Al finalizar esta representación, los paisanos se sientan en rueda, uno empieza a tocar la guitarra, e invitan a Camilo a cantar. Este canta las décimas “Soy el criollo americano” y luego otro paisano recita la “historia del viejo Tomás Paredes”, relato en verso sobre un viejo tacaño que establece una evidente relación intertextual con el personaje del Viejo Vizcacha de *Martín Fierro*. El carácter espectacular de ambas presentaciones se pone en evidencia porque al finalizar los intérpretes son aplaudidos y festejados.

Por lo tanto, podemos concluir que el costumbrismo se ha incrementado notablemente en esta pieza, adquiriendo una función claramente ornamental, ya que su relación con la acción se ha minimizado: las secuencias costumbristas podrían omitirse sin afectar el desarrollo de la intriga. Este notable incremento responde a la vocación criollista de Regules y es uno de los índices de la continua y paulatina evolución de la gauchesca al nativismo, constituyéndose en uno de los rasgos innovadores de la obra de Regules que luego sentarán las bases de la convención nativista. Ahora bien, este aumento se realiza en forma gradual: en *Martín Fierro* su tratamiento es semejante al modelo de la gauchesca canónica, mientras que en *El Entenao* su notable incremento nos permite reconocer a la obra de Regules como un fundamental antecedente del nativismo.

Bibliografía

- Cilento, Laura. “El texto espectacular de la gauchesca”. En Pellettieri (ed.), 2002. 117-131.
- De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 1987.
- Dubatti, Jorge. “Martín Fierro” de Elías Regules: una parábola nativista”. En Regules, 1996.
- Mogliani, Laura. “Un hallazgo historiográfico: dos manuscritos gauchescos”, *Teatro XXI. Revista del GETEA*, III.5 (primavera 1997), 86-87.
- . “Concepción de la obra dramática del nativismo”. En Pellettieri (ed.), 2002, 175-182.
- . “La puesta en escena nativista”. En Pellettieri (ed.), 2002, 183-193.
- . “Julián Giménez de Abdón Aróztegui, una obra emblemática del primer nacionalismo uruguayo”. En Roger Mirza (ed.), *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Universidad de la República, 2009, 195-207.
- Pellettieri, Osvaldo. “Cambios en el sistema teatral de la gauchesca rioplatense”, *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, 2.4 (noviembre 1987a), 115-124.
- . “Resumen en el sistema de la gauchesca teatral alrededor de 1893: *Juan Soldao* de Orosmán Moratorio, entre *Juan Moreira* y *Calandria*”. *Revista del Instituto Nacional de Estudios de Teatro*, VI.15 (1987b), 28-35.

- . “*Calandria*, de Martiniano Leguizamón, primer texto nativista”. *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna / IITCTL, 1990, 15-26.
- . “En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo”. *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino*. Buenos Aires: Galerna / Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, 2001. 11-40.
- . “A qué llamamos gauchesca teatral. Obra dramática de la gauchesca”. En Pellettieri (ed.), 2002, 163-166.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol. II. La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna, 2002.
- . *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol. I. El período de constitución (1700-1884)*. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- Podestá, José J. *Medio Siglo de Farándula*. Córdoba: Río de la Plata, 1930.
- Rama, Angel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: CEAL, 1982.
- Regules, Elías. *Martín Fierro. El Entenao*. Ed. de Teodoro Klein. Buenos Aires: del Jilguero, 1996.
- Rodríguez, Martín. “Continuidad de la gauchesca (1835-1853)”. En Pellettieri (ed.), 2005, 351-358.
- Rossi, Vicente. *Teatro Nacional Rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*. Buenos Aires: Solar/Hachette, 1969.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1989.

Ironía y anarquismo en *Diálogos de actualidad* (1900), de Luciano Stein¹

La combinación del diálogo y la ironía diseñan una estrategia recurrente en la literatura anarquista durante la modernidad del entorno del *Novecientos* en el Río de la Plata, si bien la seriedad de la reflexión y de la propaganda domina en las obras libertarias.²

La ironía invade los monólogos, los diálogos y las obras de teatro de un acto escritas por jóvenes anarquistas en Montevideo para ser representadas en los escenarios de los Centros de Estudios Sociales, entre ellos el Centro Internacional de la calle Río Negro.³

- 1 Esta ponencia es resultado de la investigación *Poesía y dramaturgia social del 900 en el Uruguay (1878-1920)* financiada por la CSIC de la Udelar y de mi tarea como colaborador en el grupo de investigación sobre el teatro dirigido por el Prof. Dr. Roger Mirza, director del Departamento de Teoría y Metodología Literarias de la FHCE, Udelar.
- 2 El humor y la ironía mantuvieron su espacio en el repertorio elegido en cada velada artística de los libertarios a inicios del siglo XX. Sin embargo, alguna voz crítica convocó a la censura de los textos humorísticos y reafirmó la elección por la seriedad de la llamada literatura de propaganda. Así, en 1901, un crítico anarquista anónimo censuró el “*monólogo jocoso*” recitado por el artista S. Reinoso en el Centro Internacional e hizo votos para en el futuro “*escoger obras más en armonía con la seriedad de la propaganda, y con la misión social del arte*”. Su colega de *La Rebelión* confesó al año siguiente ser contrario a la representación de farsas como la italiana *I due sordi* [*Los dos sordos*], de Juan Catalina, que era representada en el mismo centro libertario. Recordó que “*varias veces hemos tenido ocasión de dar nuestra opinión contraria a la representación de dichas farsas*”. A pesar de sus esfuerzos, los censores anarquistas fracasaron. Entre 1901 y 1902 las veladas anarquistas de los cuadros dramáticos del Centro Internacional incluyeron comedias, diálogos y monólogos “*jocosos*”: *Una guerra conyugal*, de S. Reinoso, *Sueño dorado*, de Vital Aza, *Ojo y nariz*, de Ramón Valladares y Saavedra, *Los martes de la Gómez*, *La gallegada*, *Basta de suegros*, también “*la brillante farsa en un acto Il Baccio*” o “*el hermoso juguete cómico en un acto, en italiano, titulado “Stenterello al veghione Di pagliano”, además, “la brillantísima farsa en un acto en italiano, titulada La consegna e di Russare*”. Este repertorio humorístico fue ampliado en las dos décadas siguientes e incluyó, al menos en tres veladas y dos de ellas en el Centro Internacional, la censurada *Los dos sordos* (“En el Círculo Internacional”, *Tribuna Libertaria*, Montevideo, II, 32, 7 julio 1901: s/n; “Centro Internacional”, *La Rebelión*, Montevideo, 5, 31 agosto 1902: s/n; Vidal, 2009).
- 3 El Centro o Círculo Internacional de Estudios Sociales, la nominación alternativa aparece en los periódicos de la época, fue fundado en 1897 por un grupo de obreros sastres en Río Negro 214, renumerada 1180 en el año 1913 (Sección Nomenclatura y Numeración del Servicio de Geomática de la Intendencia Municipal de Montevideo). El local fue sede de una sala teatral inaugurada el 16 de diciembre de 1900 hasta su cierre en 1928. Entonces, fue construido un nuevo edificio y en él, a mediados del siglo XX, se instaló el Teatro La Máscara, cerrado durante la dictadura civil-militar y reabierto en diciembre de 2009; también funcionó el “Ateneo Popular” y el Sindicato Único de la Aguja, nombrado “Bernardo Groisman” a inicios del siglo XXI. Una placa colocada en la puerta de entrada recuerda la presencia de Florencio Sánchez en este centro cultural y social: “*Aquí en 1899 estrenó Florencio Sánchez su 1er. obra teatral. Homenaje del Gobierno Departamental de Montevideo-1975*”. La fecha de referencia no ha sido documentada por ninguna investigación o bibliografía aquí consultada.

Varios de estos diálogos son bocetos dramáticos: involucran a dos personas, son breves, refieren a un solo tema, contienen escuetas didascalias y están plagados de repeticiones más propias de la oralidad que de la escritura, reacia a las redundancias inútiles. Integraban el repertorio de las veladas teatrales realizadas a la par de monólogos y piezas de dramaturgia social de autores nacionales y extranjeros, tal como sucedía con *Puertas adentro*, de Luciano Stein (seudónimo de Florencio Sánchez), o con *Entre dos jueces*, de Luis Bonafoux, o el titulado simplemente *Diálogo*, interpretado por Balmelli y X.⁴

Florencio Sánchez fue en su juventud un escritor adicto a la ironía. Irónicos y sarcásticos son los textos de su columna titulada “Crick... crrik”, las dos notas-relatos “Alrededor de un garrotazo” y el “drama joco serio cómico burlesco” *Los soplados*, publicados en el periódico *La Voz del Pueblo*, de Minas, en 1891, y firmados por Jack (sin destripador), cuando el futuro dramaturgo tenía apenas dieciséis años. La ironía guió la escritura de la hoja satírica *El Combate*, periódico escrito a mano en medio del fragor de la revolución nacionalista de 1897⁵ y subraya las ideas de *Cartas de un flojo*, escritas unos meses después.⁶ Y son irónicos los relatos breves *La justicia en China* (1900), *El mundo elegante* (1901) y *Los cachalotes* (1901), firmados por Jack the Ripper y por Luciano Stein.⁷

En esta línea se inscribe *Diálogos de actualidad* (1900) uno de los primeros bocetos con pretensión teatral de Florencio Sánchez firmado L. S., iniciales del seudónimo Luciano Stein, publicado en el periódico anarquista *Tribuna Libertaria* el 16 de diciembre de 1900.⁸

- 4 Los diálogos que remedan conversaciones callejeras o entre amigos, en estos casos no necesariamente de factura o aspiración escénica, abundan en la prensa anarquista de la época y en la prensa de otros sectores. Por otro lado, en la dramaturgia, el citado *Puertas adentro* habría sido escrito en 1897 y estrenado en 1901 en el Centro Internacional de Estudios Sociales; los diálogos *Diálogo*, de Balmelli y X y *Entre dos jueces*, de Luis Bonafoux, fueron presentados también en 1901 en el mismo escenario (“Velada literario-musical”, *Tribuna Libertaria*, Montevideo, II, 26, 17 marzo 1901: s/n.; L. Remnes. “Nuestras fiestas teatrales”, *Tribuna Libertaria*, Montevideo, II, 27, 21 abril 1901; “Gran velada literario musical”, *Tribuna Libertaria*, Montevideo, II, 28, 1º mayo 1901, s/n).
- 5 Este periódico habría tenido sólo cuatro ediciones manuscritas en una hoja-volante cada uno. En 1958 Tabaré Di Paula editó en el semanario *Marcha* los textos de una de estas hojas.
- 6 Escritas al término de la guerra civil de 1897, las *Cartas de un flojo* fueron publicadas en el semanario *El Sol* de Buenos Aires los días 24 de setiembre, 8 y 16 de octubre de 1900.
- 7 En *El Sol*, Buenos Aires, III, 68, 24 enero 1900; *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 2 y 16 noviembre 1901; Lafforgue, 1968, Imbert, 1954.
- 8 No he podido comprobar si se trata de una primer edición o si el referido diálogo había sido ya publicado en alguno de los periódicos argentinos en los que colaboró el dramaturgo uruguayo pocos años antes. García Esteban afirma que Sánchez publicó en *El Sol* sus “diálogos de actualidad” con el seudónimo Luciano Stein y los califica de “fuertes” pero “tontos”, y no especifica sus contenidos. Este *Diálogos de actualidad* no fue publicado ni mencionado en *El caudillaje criminal en Sud América* (1914 y 1962), tampoco en Cúneo (1941, 1952 y 1964), Imbert (1954), Cruz (1966), Rela (1967a, 1967b y 1973), ni en Lafforgue (1968). Rossi (1954: 27) refiere a los que llama “*Diálogos de oportunidad*” pero descarta comentarlos. Las ediciones nombradas sólo consideran como “Diálogos de actualidad” a *La nena y el juez*, *Las señoras de P. y de X*, *Pedro y Juan* y *El nuevo “affiche”*, si bien este último es una prosa breve. Resulta relevante que la publicación de este diálogo haya coincidido con el día de la inauguración del teatro del Centro Internacional.

Diálogos de actualidad es un diálogo realista entre una madre y su hija de diez años, sin referencia explícita espacial o temporal. Trata sobre la prostitución, las prostitutas y la ética que las condena. La niña pregunta a su madre qué es la prostitución y compara los hábitos de sus padres y de los hombres con los de las meretrices. Propone, con aparente inocencia, invertir la estigmatización social de las prostitutas y sugiere considerarlas personas decentes.

Utiliza las estrategias discursivas recurridas por los anarquistas en un período en que el joven Sánchez era activo militante de esta corriente de pensamiento⁹, es decir: presentación clara y concisa de un tema social expresado con lenguaje sencillo y directo; esquematización de contenidos dentro de un mundo de antagonismos explícitos; maniqueísmo y escasa evolución psicológica de los personajes, presencia del personaje esclarecido y del personaje espejo.¹⁰

Está presentado desde las didascalias iniciales, de la siguiente manera: “La nena. Diez años de edad. Supongámosla inocente aunque no sea más que por esta vez. La señora”.

Y comienza así:

La nena: ¡Mamá! ¡Mamá! ¿Quiénes son las prostitutas? ¿Qué quiere decir prostitución?

La señora: Prostitución quiere decir... quiere decir... quiere decir una cosa mala... mujeres malas.

La nena: ¡Ah! ¿Así como tía Cándida que siempre me pega?

La señora: ¡Niña! ¡Qué temeridad! Tu tía es una señora decente.

La nena: Entonces, ¿las prostitutas son decentes?

La señora: No, hija, son mujeres que no son ni solteras, ni casadas, ni viudas...

Las nenas: ¿Qué son pues?

La señora: Son mujeres como las demás, pero besan a los hombres y se acuestan con ellos.

La nena: ¡Qué gracia! ¿Acaso tú no besas a papá y te acuestas con él?

La señora: Sí, pero soy casada con él y ellas no se casan con nadie, porque ninguno las quiere, porque son malas personas.

La nena: Pues si los hombres no las quieren, ni se quieren casar con ellas, ¿por qué las besan entonces?

La señora: ¡Porque ellas son unas sinvergüenzas y unas cochinas!

9 Sobre este tema importa diferenciar el autor empírico del dramaturgo representado en los textos. Florencio Sánchez fue autor, actor, conferencista e incipiente *propagandista* del anarquismo desde su breve pero intensa actividad en el Centro Internacional de Estudios Sociales de Montevideo. Entre diciembre de 1900 y junio de 1901 representó en el escenario de este local sus piezas *¡Ladrones!* y *Puertas adentro*, posiblemente escritas en 1897; integró el elenco de aficionados *Arte del Pueblo* y representó la obra *Primo Maggio* (1898), de Pedro Gori; brindó al menos ocho conferencias o “*charlas familiares*”, fue orador en el mitin anarquista realizado el 8 de mayo de 1898 y participó de una asamblea para organizar el gremio del hierro de Montevideo (Vidal, 2009). A pesar de esta actividad sectorial es debatible su condición de dramaturgo anarquista, rechazada por Golluscio de Montoya (2002).

10 Sobre el tema cf. Golluscio de Montoya, 1988, 1995, 2002 y 2007; Giustachini, 2007, retomado por Perinelli, 2007a y 2007b.

Se trata de un diálogo de relación: no conocemos más que el vínculo de los dos interlocutores —madre/hija— que a su vez refieren a otras relaciones —tía/sobrina; prostitutas/hombres, madre/padre—; es un diálogo temático, sin desarrollo de intriga.

Este diálogo utiliza la *ironía interrogativa* o *ironía socrática*¹¹ como principio estructural¹², colocada por el dramaturgo en la voz de la niña y así, confunde inocencia auténtica con ignorancia fingida.

Al término del diálogo el inquisidor alcanza una verdad retenida en el anverso del discurso superficial de la institución: la justicia, el matrimonio, la moral, las buenas costumbres tal como son presentadas por la madre esconden en realidad un código opuesto al conocido.

Ese objetivo es alcanzado mediante la repetición de idéntica operación retórica: la ironía interrogativa. Cada pregunta es un acicate en sumatoria, otro flanco del adversario reposicionado por el atacante que calcula cada movimiento y recuerda una partida de ajedrez. El jaque mate se produce cuando el discurso del interrogado, es decir la continuidad de sus respuestas, pierde su lógica y deviene en absurdo, mientras que la otra serie, la de las preguntas, construye una lógica nueva, interiormente armónica y compatible con la vida real. A la lógica de la razón se confronta otra lógica menos razonada pero aprobada en la vida. La llamada cuarta pared es prácticamente transparente, la ficción y el mundo exterior se funden. Todo lo enunciado en el diálogo adquiere sentido al ser interpretado desde un contexto social y un código compartido entre el dramaturgo, los personajes y el público. En efecto, el tema de la prostitución ocupó la atención de los montevideanos en 1900 y años siguientes de la mano del debate sobre la nueva reglamentación impulsada por la Junta Económico-Administrativa.¹³

Para desvirtuar el punto de vista de la madre sobre la prostitución, la ironía es la herramienta esencial. Primero, por su capacidad de *subvertir*.¹⁴ Al término del diálogo ocurre una doble subversión. Primero, queda subvertido el discurso ético institucional: según la niña, el padre es un inmoral y la prostituta una víctima de la inmoralidad. Segundo, invierte el lugar del poderoso, identificado con el saber. La dupla interrogado-interrogador representa el no saber y el saber, pero el final de la inquisitoria

11 Es este el sentido primitivo de la ironía a diferencia del sentido moderno y corriente que señala a la ironía como una especie de *antífrasis* (Lalande, 1953: 709; sobre la ironía, cf. Jankelevitch: 1986, Mortara Garavelli, 1991).

12 Siguiendo a Pavis (1990: 279), la ironía dramática “*es un principio estructural y siempre está vinculada a la situación*”.

13 La nena afirma haber leído en el diario “*la noticia de que van a dejar a las prostitutas que vivan donde quieren*”, exactamente como planteaba la reglamentación presentada por el Consejo de Higiene en la Junta Económico Administrativa de Montevideo en su punto segundo: “*Supresión de los radios oficiales de prostitución*”, hasta entonces limitada a determinadas calles del casco viejo de la ciudad. El nuevo reglamento fue aprobado recién el 23 de octubre de 1905 (“El asunto de la prostitución. Libre y reglamentada. Resolución probable”, *El Día*, Montevideo, 3,251, 15 agosto 1900: 1; “El asunto de la prostitución. Las bases de la reglamentación”, *El Día*, Montevideo, 3,255, 20 agosto 1900: 1).

14 Subvertir y no invertir, es decir, incluido el sentido de trastorno y perturbación; la inversión no necesariamente acarrea esta carga semántica.

evidencia la falacia de estos roles. La supuesta inocencia de la niña troca en sabiduría menospreciada por el discurso del adulto, que termina ocupando el espacio de la ignorancia y de la mentira. Si aceptamos la proyección posible del destinatario en el personaje de la nena —inocente y sin posesión del saber—, entonces el texto reivindica la revelación del saber oculto del pueblo analfabeto, una especie de saber primario, elemental y poderoso, capaz de destruir el saber institucional.¹⁵

La sucesión de interrogantes sin respuesta satisfactoria coloca a su interlocutor en la *inseguridad*. La madre responde con juicios de valor en vez de ofrecer elementos de prueba o razonamientos, así, las prostitutas “son mujeres malas”, “son malas personas”, “son una sinvergüenzas y unas cochinas”. La ausencia de elementos objetivos en las respuestas constituye un margen estrecho pero eficaz desde el cual el oyente construye su veredicto, favorable a la verdad encubierta por la interrogante gracias a la sutil ironía de su conformación: “¿Entonces, las prostitutas son decentes?”. Así, el mecanismo desliza una frase asertiva camuflada por la interrogación irónica que elude la gravedad de la sentencia doctrinaria pero preserva el concepto que invita a compartir. La sola duda del interrogado, el titubeo en sus respuestas, habilita la lectura y la resolución cómplice ya dichas, además, permite una nueva pregunta, muchas veces engarzada con el resto semántico de la respuesta anterior; finalmente, y como quien va sumando puntos en la posición de uno de los contendientes, inclina la balanza a favor de quien pregunta como aquel que en realidad nunca ha dudado y poseyó siempre la verdad.

El diálogo establece, durante un breve lapso, el dominio del *desorden*. A nivel de la comunicación la cohesión temática sólo está alterada por breves instantes en los que los interlocutores parecen hablar de cosas distintas sin escucharse. En realidad, estas momentáneas alteraciones importan a nivel del metalenguaje. El concepto hilvanador es la prostitución y su materialización en las prostitutas, motivo libertario por excelencia.¹⁶ El diálogo gira alrededor del sentido que cada interlocutor otorga a dichos significantes lingüísticos. Concentran sus argumentos y sus ejemplos en el comportamiento de las personas, por lo que eluden el debate ético abstracto. Cada contendiente expone sus valoraciones sobre la actuación de los seres humanos y con ellos da cuenta a la platea de éticas e ideologías disímiles.

El enfrentamiento entre dos concepciones divergentes se acelera en el juego de breves preguntas y respuestas. Estas últimas no satisfacen la explicación causal requerida por las primeras de modo que lejos de satisfacer el deseo del saber, estimulan la réplica y abren un nuevo campo de dudas:

La nena: ¿Y de qué viven?

La señora: De lo que los hombres pagan.

La nena: ¿Por qué les pagan?

La señora; Para que los besen y los abracen.

15 Sería este quizás el único indicio de evolución psicológica del personaje de la nena.

16 Golluscio de Montoya (2002) refiere al motivo de la prostituta buena rehabilitada en *Los muertos* (1905) y *La Tigra* (1907), y analiza otros motivos predilectos por el anarquismo: el ladrón bueno, el niño ladrón, el niño de la calle, el pan de la deshonra, también presentes en la dramaturgia de Sánchez.

La nena: ¿Y para qué precisan eso? ¿No tienen madres ni hermanas, ni hermanos que les hagan cariños?

La señora: Sí. Pero todo hombre necesita una mujer que no sea hermana, ni madre para formar un hogar y tener hijos. Para eso se ha establecido el sacramento del matrimonio.

La nena: De modo que no siendo casados no pueden formar hogar ni familia.

La señora: ¡No es decente eso!

La nena: Entonces, ¿por qué los hombres van a comprarle los besos a las prostitutas en vez de casarse con ellas?

El diálogo concluye con esta pregunta de la nena que al no presentar respuesta deja trunca la reflexión de la madre.

Esta anarquía de la palabra en intercambio, desestabilizadora, desemboca en un puerto ameno y seguro. La aporía es aparente, queda desactivada por la risa que provoca la exacerbación de la inocencia que disloca la última resistencia de la lógica de la moral cuestionada. La interrogante final expone el *absurdo* en que ha sido acorralado el discurso dominante y la imposibilidad de coexistencia de verdad de las dos proposiciones contenidas en aquel —los hombres compran besos a las prostitutas; los hombres no se casan con las prostitutas—. Este final produce un efecto dominó sobre todas las afirmaciones precedentes.

Es además una aporía circunstancial y fugaz. La destrucción del logos y la ausencia de puntos de apoyo, la total inestabilidad, es sustituida rápidamente por la presencia de una nueva verdad —las prostitutas no son malas—, reveladora pero no nueva sino inclusiva porque nace de la cara escondida, del pliegue que aquella primera, omnipresente y autocrática, no dejaba ver.

La voz escondida emerge con aspiración de novedad. Pero el aura de lo inédito está opacada por la sujeción estructural del diálogo dicotómico. Lo nuevo necesita de su oponente para instalar su identidad. El razonamiento del interrogador incluye la palabra de su oponente y desde allí ofrece las pistas para construir un argumento subversivo. La reconstrucción final ocurre en la oposición binaria entre el bien y el mal, pero dentro del mismo campo semántico: el de la ética, eje del pensamiento y de la praxis anarquista. La nueva tabla de principios gira alrededor de este centro, la moral, ahora con un contenido invertido respecto al estatuto anterior. Pero no destruye la idea de centro,¹⁷ tampoco multiplica los centros, simplemente sustituye un significado por otro. Si antes la prostituta era identificada con el mal, ahora queda del lado del bien, antes era desamor, ahora es amor. Se trata de un juego de proposiciones universales y contrarias de las cuales una es afirmativa y la otra negativa, no pueden ser verdaderas ni falsas al mismo tiempo, no hay espacio para la coexistencia ni para otras posibilidades matizadas fuera de esa bipolaridad excluyente.

La ironía interrogativa ha operado en favor de una *didáctica* que minimiza la acción dramática y durante la cual el trasiego del saber no se traslada de un interlocutor a otro

17 Refiero a la idea de centro tal como la desarrolla Lacan (1981: 55-57) al cuestionar la mal llamada revolución copernicana y reivindicar el cambio de significado aplicado sí por la teoría de Kepler.

sino que uno utiliza a su oponente para volver visible un saber sumergido. La evolución de la ignorancia fingida permite destronar la verdad autoritaria y erigir una nueva verdad conciliada con la vida. Aquella lógica era insostenible porque se colocaba en el lugar del absurdo, fuera de lo realizable, esta, por el contrario, ofrece la seducción y la tranquilidad de ser practicada, a diario, por los hombres de hoy, en esta vida, sin contradicciones entre el hacer y el sentir. Quizás en ese nexo entre razonamiento lógico y vida reside el mayor potencial subversivo del discurso de este breve pero eficaz diálogo. A diferencia de la propaganda y de la arenga de las obras anarquistas de la modernidad, no promete una utopía, de virtudes infinitas pero futuras, sino una realización finita pero palpable, presente y segura.

El tema de la prostitución iba y venía entre la prensa y la conversación informal de la calle, aderezado por las crónicas de algunos periodistas que habían transformado aquellas conversaciones informales y cotidianas en punzantes diálogos entre una madre y su pequeña hija. Para mantener la picardía de aquéllos, los periodistas recurrieron a la explosiva carga de ironía pero sin alcanzar la habilidad discursiva que por la misma época demostrará Sánchez en su *Diálogos de actualidad*. El semanario *La Voz del Teatro* publicó el diálogo anónimo *¡¡Edificantes!!* en su edición del 8 de diciembre de 1900:

(*Diálogo pescado al vuelo. Personajes: una señora y su hija de diez años*)

—Mamá, ¿para que publican los diarios de la tarde el *Reglamento de la prostitución*?

—No sé, hija mía.

—¿Y qué quiere decir *abolición de los prostíbulos*?

—No sé... debe ser algo... que sucede de noche... en fin... yo no sé...

—Pues voy a preguntárselo a papá; él lo sabrá... porque pasa todas las noches fuera de casa y...

—Te lo prohíbo terminantemente. ¡Tu padre tampoco sabe lo que es eso que preguntas!¹⁸

Este diálogo concluye con una nota aclaratoria del anónimo escritor que explicita su condena a la prostitución:

Diálogos del género del anterior, se oyen a cada paso y la prensa popular de esta ciudad parece que sintiera placer en producirlos, ¡con las publicaciones tan inmorales como detalladas que diariamente hace sobre ese repugnante tema! ¡Y pensar que en casi todos los hogares tienen puerta franca los diarios que las insertan!¹⁹

Nótese que la fórmula utilizada replica la recurrida por Sánchez en *Diálogos de actualidad*: interpelación de la niña sobre el sentido de la prostitución desde una inocencia fingida, titubeo en una primera respuesta de la madre, insinuación de adulterio de parte del padre, referencia directa al contexto social. Desaparece la ilación semántica sostenida por sutiles variantes expresivas que identifican el tono natural y la agilidad característicos de los diálogos del promisorio dramaturgo uruguayo. Y en

18 *¡¡Edificantes!!*, 8/12/1900: 185 y 187. Cursivas en el original.

19 *Idem*, 187.

vez de proponer una inversión del código moral ratifica el dominante: la prostitución es sinónimo de maldad.

La ironía interrogativa con el aditamento de la inocencia fingida también aparece en otros diálogos de escritores anarquistas como *Ante el cadalso* (1905), de Pepita Guerra o *La madre y el niño* (1910), de autor anónimo. También se le encuentra inserta en algún drama social como en *Nobleza del Esclavo* (1901), de Edmundo Bianchi, y en otros diálogos del propio Sánchez, los más conocidos *La nena y el juez* (1900) y *Las señoras de P. y de X.* (1900), contemporáneos de *Diálogo de actualidad*.

Pero existen sutiles aunque importantes variantes en los desarrollos y en los remates finales entre estos textos y nuestro *Diálogo de actualidad*.

En *Ante el cadalso*, *La madre y el niño* y *Nobleza de esclavo*, el discurso inocente se ve trastocado por las reflexiones del personaje de la niña que ofrece así conclusiones determinantes y reduce o elimina el trabajo cognitivo que corresponde al destinatario. La oración predicativa aleja el diálogo de la confrontación de ideas y le acerca a la retórica de la propaganda política, de razonamiento lineal, tal como sucede en otros pasajes de las tres obras recién citadas o en otros diálogos no necesariamente irónicos, también teatralizables, comunes en la prensa anarquista y obrera del período. En ellos un obreiro consciente pretende convencer a otro de afiliarse a la Sociedad de Resistencia o un anarquista a un descreído de las bondades de la nueva doctrina, tal como sucede en *Diálogo* (1897), de Neófito y en *Diálogo* (1903) y en *Conversación del natural* (1900), de autores anónimos.

Pero a diferencia de sus colegas, Florencio Sánchez, en este *Diálogos de actualidad*, no incurre en la diatriba política.²⁰ Por ello, en este diálogo lo revolucionario no es tanto el contenido²¹ sino el desmarque del discurso de propaganda y la elección de una figura retórica como mecanismo para asegurar la intervención activa del espectador que el teatro panfletario tradicional considera un minusválido mental y que Sánchez elevó a la categoría de cómplice y coautor.

20 La eliminación de la duda también ocurre al final en los diálogos ya citados *La nena y el juez* y *Las señoras de P y de X*, de Sánchez, aunque sin el modo reflexivo sino a través de la oración asertiva. De todas formas no aparecen ni las largas secuencias expositivo-argumentativas ni las oraciones exclamativas utilizadas por escritores anarquistas contemporáneos.

21 Desde la poesía de Adolfo Berro (*Poesías*, 1841), al menos, el tema de la prostitución está presente en la literatura uruguaya de todas las épocas.

Bibliografía

- Archivo de la Sección Nomenclatura y Numeración del Servicio de Geomática de la Intendencia Municipal de Montevideo.
- Bianchi, Edmundo. *Nobleza de esclavo* [1897]. en Carlos Zubillaga, *Cultura popular en el Uruguay de la modernización. Dos textos desconocidos de Edmundo Bianchi*, Montevideo: FHCE, 2000, 47-75.
- “Conversación del natural”. *Tribuna Libertaria* (Montevideo), 2^a quincena julio 1900, s/n.
- Cúneo, Dardo (comp.). *Teatro de Florencio Sánchez*. Buenos Aires: Claridad, 1941.
- Cruz, Jorge. *Genio y figura de Florencio Sánchez*. Buenos Aires: EUDEBA, 1966.
- “Diálogo”, *El Obrero Panadero* (Montevideo), 04/03/1903, s/n.
- Di Paula, Tabaré J. “Textos inéditos de Florencio Sánchez”, *Marcha* (Montevideo), 25/07/1958, 20-21.
- “¡Edificantes!!”, *La Voz del Teatro* (Montevideo), 10 (08/12/1900), 185 y 187.
- García Esteban, Fernando. *Vida de Florencio Sánchez*, Montevideo: Alfa, 1970.
- Giustachini, Ana Ruth. “La dimensión verbal en el teatro anarquista: la columna de fuego de Alberto Ghirardo.” <<http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/giustachinio01.htm>>. Consultado 09/10/2007.
- Golluscio de Montoya, Eva. “Sobre ¡Ladrones! y Canillitas (1902-1904): Florencio Sánchez y la delegación de poderes”, *Gestos* (Buenos Aires), 3.6 (noviembre 1988), 87-97.
- . “El patrimonio dramático libertario (Río de la Plata 1890-1914). Balance de una investigación”. En Osvaldo Pellettieri (ed.), *El teatro y los días*. Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 1995, 111-118.
- . “La utopía contrariada (Florencio Sánchez)”, *Imagen* (Buenos Aires), 4 (2002), 47-70.
- . “El monólogo: una convención de la escena libertaria (Río de la Plata, 1900)”. <<http://www.teatro-del-pueblo.org.ar/dramaturgia/montoyao01.htm>>. Consultado 07/02/2007.
- Guerra, Pepita. “Ante el cadalso”, *Despertar* (Montevideo), 05/11/1905, s/n.
- Imbert, Julio. *Florencio Sánchez, vida y creación*. Buenos Aires: Schapire, 1954.
- Jankelevitch, Wladimir. *La ironía*. Versión castellana de Ricardo Pochtar, Madrid: Taurus, 1986.
- Jack (sin destripador) o Jack. [seuds. de Florencio Sánchez]. “Crrrik... crrrik”. Sección fija. *La Voz del Pueblo* (Minas), 7, 9, 11, 18, 25 y 30 julio 1891, 21 y 26 enero 1892, s/n.
- . “Alrededor de un garrotazo”, *La Voz del Pueblo* (Minas), 165 y 166 (1^o y 4 agosto 1891), s/n.
- . “Los soplados”, *La Voz del Pueblo* (Minas), 169 y 171 (13 y 15 agosto 1891), s/n.
- Jack the Ripper [seud. de Florencio Sánchez]. *La justicia en China, El mundo elegante y Los cachalotes*. En Julio Imbert, *Florencio Sánchez vida y creación*. Buenos Aires: Schapire, 1954: 309-320.
- Lacan, Jacques. “Aún. 1972-1973”. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20*. Buenos Aires: Paidós, 1981, 51-125.
- Lafforgue, Jorge (comp.). *Florencio Sánchez. Obras completas*, Buenos Aires: Shapire, 1968, 11-56.
- Lalande, André. *Vocabulario técnico y crítico de la filosofía*. Buenos Aires: Librería “El Ateneo”, 1953.
- “La madre y el niño”, *Despertar* (Montevideo), 9-10 (enero-febrero 1910), 153-154.
- L. S. [Luciano Stein; seud. de Florencio Sánchez]. “Diálogos de actualidad”, *Tribuna Libertaria* (Montevideo), 16/12/1900, s/n.
- Mortara Garavelli, Bice. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Neófito. “Diálogo”, *La Voz del Obrero* (Montevideo), enero 1897, s/n.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1990.

- Perinelli, Roberto. "El teatro anarquista y un autor anarquista, Rodolfo González Pacheco". <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/05_sobre_autoresyobras/perinellio2.htm>. Consultado 08/10/2007a.
- . "Aportes para la construcción de una poética del teatro anarquista de aficionados". <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/09_teatro_y_politica/perinellio2>. htm. Consultado 08/10/2007b.
- Rela, Walter (comp.). *Florencio Sánchez. Teatro*. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1967a.
- . *Florencio Sánchez. Guía bibliográfica*, Montevideo, Editorial Ulises, 1967b.
- . *Repertorio bibliográfico anotado sobre Florencio Sánchez (1891-1971)*. Buenos Aires: Instituto de Filosofía y Letras de la UBA, 1973.
- Sánchez, Florencio. *El Caudillaje criminal en Sud América*. Montevideo: Maximino García, 1914. [Incluye *Cartas de un flojo*, *La nena y el juez*, *Las señoras de P y de X*, *Pedro y Juan* y *El nuevo "affiche"*]
- Tribuna Libertaria*. Periódico quincenal. Montevideo, años I-III, nos. 1-39, 29 abril 1900-6 julio 1902.
- Vidal, Daniel. *Un joven anarquista montevideano llamado Florencio Sánchez*, Montevideo, en proceso de publicación.
- Zum Felde, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay, Tomo II*. Montevideo: Imprenta Nacional Colorada, 1930.

Crisis social y el absurdo uruguayo en los años sesenta

Los primeros indicios de Teatro del Absurdo (Esslin, 1966; Pronko, 1963; Pavis, 1983) creados por un uruguayo se dieron en 1956 y 1958 con las presentaciones de *El cuarto de Anatol* y *Lázaro*,¹ respectivamente, de Jorge Bruno.²

Fueron textos y puestas en escena inmersos en un entorno dominado por el realismo y por una escasísima presencia en Montevideo de representaciones de obras vinculadas al absurdo europeo,³ ocupando un espacio de discusión y extrañeza para los críticos y el público ante algo original y desacostumbrado en el ambiente del teatro nacional de aquellos años.⁴ No obstante, y a pesar de estas resistencias, las piezas de Bruno habían conseguido premios y menciones dentro del ambiente teatral, hechos que estaban revelando el comienzo de una aprobación de este tipo de dramaturgia, por lo menos en dicho campo cultural. Una aceptación que empezará a fortalecerse en los primeros años de la década del sesenta, logrando una lenta pero creciente adaptación del público y la crítica, a partir de un sistema teatral montevideano ya consolidado y con la representación más asidua de obras compuestas por elementos de la estética del absurdo. Entre los espectáculos de autores extranjeros, podemos citar: *Rinocerontes* (1961 y 1962) y *La improvisación del alma* (1962), de Eugène Ionesco; *Esperando a Godot* (1961) y *Final de partida* (1962), de Samuel Beckett; y *El encargado* (1961), de

1 *El cuarto de Anatol*, se estrenó el 18 de agosto de 1956, y *Lázaro*, el 23 de agosto de 1958, ambas por la Agrupación Teatral El Tinglado, y dirigidas por Romeo Mella.

2 Los datos sobre las representaciones de obras y sus respectivas fechas de estreno, han sido extraídos de la Base de datos que fue preparada en los últimos años por un equipo de investigadores, el cual integré, dentro del Proyecto de Investigación “El sistema teatral uruguayo contemporáneo, desde 1947 a 1999”, dirigido por el Prof. Roger Mirza, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.

3 Una única representación y en italiano de *Un caso clínico*, de Dino Buzzati, estrenada el 30 de junio de 1954 en el Teatro Solís, por el Piccolo Teatro della Città di Milano, y dirigida por Paolo Grassi y Giorgio Strehler. Un doble programa con *La lección* y *Las sillas*, de Eugène Ionesco, estrenadas el 11 de agosto de 1957 en la sala El Taller, por el grupo nacional Taller de Teatro, y dirigidas por Héctor García Gandós. Y *La cantante cabva*, de Ionesco, estrenada el 6 de junio de 1958 en la sala Zhitlovsky, por el conjunto uruguayo La Farsa, y dirigida por Héctor García Gandós (junto a *Frisette*, de Eugene Labiche y *On purge bébé*, de Georges Feydeau, formando parte de un espectáculo llamado “cien años de teatro reidero francés —del vaudeville a la antipieza—”).

4 A pesar de los desencuentros entre estas obras y la crítica, resulta interesante señalar la presencia de Jacobo Langsner y de Ricardo Paseyro en las primeras representaciones en París de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett. Dichas presencias se reflejaron en sendas notas críticas, aprobatorias de dicha obra, publicadas en revistas uruguayas: Langsner, Jacobo. “*En attendant Godot* de Samuel Beckett”. *Entregas de la Licorne*, Montevideo: 2ª época, N° 1-2 (noviembre de 1953): 175-176 (debo la ubicación de esta nota a Pablo Rocca); y Paseyro, Ricardo. “El teatro nihilista de Samuel Beckett”. *Asir*, Mercedes-Montevideo: N° 34 (abril de 1954): 56-59.

Harold Pinter.⁵ Asimismo, la prensa montevideana estaba publicando con frecuencia informaciones y notas relacionadas con esta estética, y transcribiendo entrevistas a Ionesco, cuestiones casi inusitadas durante el segundo lustro de los años cincuenta.⁶

En este ámbito, entonces, y en lo que respecta a piezas de autor nacional, el 7 de setiembre de 1962 se estrena *La araña y la mosca*,⁷ de Jorge Blanco,⁸ interpretada por el elenco de la Comedia Nacional, y bajo la dirección de Rubén Yáñez.⁹

La obra consta de tres actos. La acción se desarrolla en una sala de ensayos de una orquesta, centrándose en la relación entre el llamado “hombrecito” —el archivista con treinta años de trabajo— que ha perdido una partitura y el “hombre grande” —el timbalista— que lo acosa para que la encuentre, amenazando con denunciarlo al director para que lo despida.

La araña y la mosca se revela como un teatro impregnado por elementos de la estética del absurdo, en que el espectador, escena tras escena, se ve enfrentado ante situaciones repetidas o similares entre sí, y con aparentes intercambios y giros de roles entre los protagonistas. Giros que van desde la euforia hasta la melancolía, desde la violencia

5 *Rinocerontes*, estrenada en Montevideo el 4 de junio de 1961 en el Teatro Solís, por el grupo francés de Madeleine Renaud y Jean Louis Barrault; y por la Comedia Nacional, el 20 de julio de 1962 en el Teatro Solís, y dirigida por José Estruch. *La improvisación del alma*, estrenada el 29 de setiembre de 1962 en el Teatro Solís, por el elenco francés Les Comediants des Champs Elysées, y con la dirección de Maurice Jacquemont (en un doble programa junto a *L'inconnue d'Arras*, de Armand Salacrou). *Esperando a Godot*, estrenada el 5 de julio de 1961 en la sala del Teatro Nuevo Circular, por la compañía nacional de Alfredo de la Peña, y dirigida por de la Peña; y *Final de partida*, estrenada el 14 de noviembre de 1962 en la sala del Nuevo Circular, por Teatro Nuevo Circular, y con la dirección de Elena Zuasti. Y *El encargado*, estrenada el 17 de noviembre de 1961 en la sala del Nuevo Circular, por Teatro Nuevo Circular, y dirigida por Eduardo Schinca.

6 Como ejemplo, en los dos primeros años de la década del sesenta, aparecieron sólo en el semanario *Marcha* los siguientes textos: s/firma. “Reportaje a Ionesco” (recogida de *L'Express*). *Marcha*, Montevideo: Año XXI, N° 996 (6 de febrero de 1960): 17. De Freitas, Gonzalo. “Pocas palabras y un whisky con Ionesco. Carta de Nueva York”. *Marcha*, Montevideo: Año XXII, N° 1.045 (3 de febrero de 1961): 17-16. S/firma. “Anti-teatro y desesperación. Ionesco en teórico”. *Marcha*, Montevideo: Año XXII, N° 1.061 (9 de junio de 1961): 23. Conteris, Hiber. “Godot: Un enfoque bíblico. Siempre Beckett”. *Marcha*, Montevideo: Año XXIII, N° 1.077 (29 de setiembre de 1961): 18. S/firma. “Pinter y su «Encargado»”. *Marcha*, Montevideo: Año XXIII, N° 1.085 (24 de noviembre de 1961): 28.

7 *La araña y la mosca*, estrenada el 7 de setiembre de 1962 en la Sala Verdi, por la Comedia Nacional, y dirigida por Rubén Yáñez. Con la actuación de Wagner Mautone, Jaime Yavitz, Francisco Murel, Omar Scarone, Lalo Gómez, Julio Calcagno, Omar Grasso, Carlos Colla, Walter Cedrez y Raúl Botella. Y con la participación de alumnos de la Escuela Municipal de Música. Apunte: David Niremberg. Traspunte: Luciano Walter Posadas. Escenografía y vestuario: Carlos Carvalho. Peluquería teatral: Cepellini. Utilería: Germán Arteaga. Utilero: Gualberto Márquez. Jefe de maquinaria: Pedro Paladino. Jefe de electricistas: Luis A. Rodríguez. Estuvo en escena hasta el 26 de setiembre.

8 Jorge Blanco (Montevideo, 1940). Dramaturgo, cineasta y actor. Estudió psicología y cursó dos años en la Escuela Municipal de Arte Dramático. Participó en los grupos teatrales La Farsa y Teatro Libre. Sus maestros declarados son Shakespeare, Lope y Calderón; también Ibsen y O'Neill. *La araña y la mosca* es su única obra dramática llevada a escena. También ha incursionado en el cine, como guionista, director, actor y productor. En 1967 se trasladó a Europa, y actualmente reside en París.

9 El hecho de que un elenco oficial, como la Comedia Nacional, estrene una obra de autor uruguayo de esta clase de teatro —pocos meses antes, como ya se indicó, había puesto en escena *Rinocerontes*, de Ionesco; y dos años después, *El rey se muere*, del mismo autor—, es un síntoma claro de la aceptación referida.

hasta la ternura, y desde el despotismo hasta la humillación. Todos ellos matizados, por momentos, por un humor no exento de sarcasmo.

En este sentido, se destaca el siguiente episodio: el hombrecito se encuentra inmerso en una búsqueda desesperada de la partitura perdida, a través de movimientos y quejidos reiterados, como repeticiones mecánicas de sus pesquisas, hasta que el hombre grande lo interrumpe:

H. G. (Tomándolo de un brazo y arrastrándolo hacia el montón): Venga, yo le voy a enseñar cómo se hace. Míreme: Yo tomo la partitura y veo si es la que yo ando buscando. ¿Es? No, no es. Entonces no me sirve. (La tira al suelo). Toma otra. ¿Es? No, no es. (La tira. Se oye la musiquita. El hombrecito se agacha a recogerla). ¿Esta? Tampoco. ¿Esta? No. ¿Esta? No. (Sigue tirando las partituras al suelo donde el otro se esfuerza por ordenarlas de nuevo. Unas le caen al Hombrecito en la cabeza y se desparraman sus hojas por el suelo. [El] H[ombre] G[rande] sigue repitiendo lo mismo y tirando las partituras cada vez más rápido. Algunas vuelan más lejos y el H[hombrecito] tiene que correr para alcanzarlas... (Blanco, 1989: 176).

Y a continuación, cuando el hombrecito queda agotado, el timbalista realiza un giro en su conducta, al tiempo que con ternura le dice: “Quieto abuelo, quieto. Quédese tranquilo. Descanse” (1989: 177). Este vínculo por momentos cambiante entre las dos figuras principales, intertextualiza otras relaciones de pareja del absurdo europeo, como la existente entre Clov y Hamm, en *Fin de partida*, de Beckett.

Hacia el final del primer acto, el archivista descubre que hay un sitio en dónde todavía no buscó: el cajón del hombre grande. Esto provoca un nuevo enfrentamiento, en que el timbalista hace callar al otro increpándole

H. G.: ...Así que no se conforma con perder las cosas, calumnia además, difama, inventa, imagina, en una palabra: miente. Ud. es lo que se dice: un vivo... [...] Ud. va a ser un... desocupado [...] Me aburrió “vivo”. [...] Ud. es una mosca. Las moscas son animalitos indefensos que vuelan (Hace la mímica con la mano) Tienen muchas patas (lo mismo) y se las comen las arañas. (181).

El acto finaliza con el hombrecito tirado en el suelo, luego de haber sido empujado por el otro, y con una música de circo sonando.

Aquí, la visión de Blanco es cruel: para el débil, haga lo que haga, no hay escapatoria. No sirve para nada el oponer resistencia, la araña hace con la mosca lo que quiere ya que domina todas las artimañas para acorralarlo y vencerlo.

En el segundo acto entran en escena varios músicos que, advertidos del peligro de despido que existe sobre el archivista, emprenden en seguida una acción solidaria, salen a exponer de manifiesto derechos gremiales y amenazan con ir a la huelga. El acto llega a su *clímax* cuando todos los músicos, eufóricos, gritan “Viva la Unión” y a “la huelga” (190), y levantan en andas al hombrecito. Pero en seguida el lugar se queda en silencio y el archivista se baja al piso, ante la entrada del hombre grande. Este promete conseguirle un ascenso a uno de los músicos, el resto de la banda se divide y desisten de su lucha. Desarticulado el conflicto gremial, el timbalista se dirige al hombrecito con un tono irónico y a la vez dulce, recriminándole el haber estado organizando una huelga.

El archivero niega su vinculación con dicha propuesta y el otro le contesta que “en las orquestas no quieren agitadores. [...] no quieren revolucionarios” (196), acusándolo de huelguista y comunista, y aclarándole mediante varias comparaciones su situación:

H. G.: ...Usted sabe que la nación más grande oprime a la más chica, la explota, aplasta, siempre, en todas las épocas, sabe por qué? No. Porque es la más grande. Ahí tiene. Cuando caminamos pisamos hormigas, orugas, cucarachas, lombrices: pero no podemos dejar de caminar. ¿Entendió ahora? (199).

La pieza, entonces, revela una intención de ir más allá de la perspectiva minimalista en que la sencillez y la humildad del hombrecito resultan aplastadas por la astucia y la fuerza del hombre grande. En este sentido, se percibe un trasfondo más general y trascendente, en donde se refleja lo que está sucediendo en el país y entre las naciones.

Recordemos que esta obra se gesta durante un período problemático desde el punto de vista político y social, tanto a nivel nacional como internacional. En lo que respecta a la situación interna del Uruguay, la profundización de la crisis económica promovió una agitación sindical constante que suscitó una severa respuesta del gobierno, derivando en la reimplantación de las Medidas Prontas de Seguridad, en agosto de 1959, y en la elaboración de proyectos de reglamentación del derecho de huelga. Numerosos paros y movilizaciones de trabajadores públicos y privados impulsaron al Gobierno a tomar disposiciones duras contra los mismos y a considerar proyectos de reglamentación sindical, sin que en definitiva se aprobaran por falta del necesario respaldo parlamentario.

En cuanto a la situación internacional, se trata de una etapa crítica de la llamada Guerra Fría entre las grandes potencias. Fidel Castro había visitado el Uruguay, en 1959, y Ernesto “Che” Guevara, en 1961. En agosto de este último año se había realizado en Punta del Este la Reunión del Consejo Interamericano Económico y Social que organizó la llamada Alianza para el Progreso, un organismo que intentaba nuclear a los países latinoamericanos bajo la tutela de Estados Unidos, tratando de neutralizar la creciente influencia ejercida por la Revolución Cubana en el continente. En enero de 1962, la VIII Reunión de Consulta de Cancilleres, realizada también en Punta del Este, decidía la expulsión de Cuba de la OEA (Nahum y otros, 1998).

Por otra parte, el director de la orquesta que nunca aparece, al que todos respetan, tienen miedo y obedecen —incluso el hombre grande—, estaría simbolizando la “sociedad disciplinaria” —en palabras de Michel Foucault (1975)—, limitante y condenatoria. Un sistema, según Gilles Deleuze (1995), que en aquel período empezaba a ser desplazado por una “sociedad de control”, fragmentadora y competitiva.

En el tercer y último acto los sonidos son los que marcan la acción. Los músicos irán afinando sus instrumentos, tal como se indica en las acotaciones; de este modo “los ruidos irán progresivamente en aumento, a medida que se desarrolla el acto; al final del mismo éstos serán tan fuertes que no dejan oír las voces de los actores” (200).

Continuando con su búsqueda, el hombrecito descubre que la partitura estaba en el cajón del otro, tal como sospechaba. El timbalista alega que fue una broma, mientras el otro se prepara para informarle al director de toda la situación, proclamando que “un

hombre así no merece estar en la orquesta” (208), empleando el mismo discurso utilizado antes por el otro. El hombre grande implora que no diga nada ya que se quedaría sin empleo, pero en seguida cambia su posición pidiéndole al hombrecito que le cuente todo al director para que lo despidan porque tiene que pagar por su deplorable acción. El archivista se muestra perplejo y confundido, y el otro aprovecha para pedirle de rodillas que no entregue la partitura. Aquí se observa un recurso similar al aplicado por Pinter en *El encargado*, en que se alterna la condición de los personajes, trasluciéndose propiedades sádicas en los masoquistas, y masoquismo en los sádicos; revelando, de algún modo, el carácter contradictorio del hombre y de la sociedad contemporánea.

De pronto, el hombre grande da un alarido de satisfacción y con un manotazo se apodera de la partitura, escondiéndola a su espalda. El hombrecito reclama que se la devuelva y el otro le contesta:

H. G.: Usted está cada vez más loco. Aquí no hay ninguna partitura. Las partituras son un mito. [...] Usted ve visiones. [...] No sé de qué partitura me habla. (Saca un fósforo y lo prende). Esa partitura es una ilusión óptica. Una idea, una confusión, un espejismo, una abstracción, un sueño o una pesadilla. (Le ha prendido fuego a la partitura). [...] En otras palabras, no existe. (210-211).

Consternado, el archivista se dirige a los músicos solicitando que alguno le salga de testigo. Mientras habla, los violines, la trompeta y el trombón se afinan y los sonidos aumentan de volumen.

H.: ...Muchachos, no hay de qué preocuparse, nosotros sabemos la verdad, nadie puede contra la verdad. [...] Alguno de ustedes tiene que haber visto lo que hizo él con la partitura, yo comprendo que no se quieran comprometer, pero alguien tiene que ayudarme. [...] [!]Es injusto! Nunca dejé de lavarme los dientes, tengo ocho horas diarias durante treinta años sobre mis pies, nunca pensé elegir; siempre acepté, voy dos veces por semana a un lupanar modesto. No bebo. [...] No miro las estrellas fugaces. Olvidé el Padrenuestro. A veces me siento solo. (211).

La obra concluye con el hombrecito imitando las notas que interpretan los músicos, hasta que el hombre grande se dirige a los timbales y toca.

De este modo, los personajes terminan profundizando aún más su inmensa soledad y su ineptitud para comunicarse con los otros, aspectos típicos de la estética del absurdo. Por un lado, el hombrecito muestra una vida dominada por el desamparo y la rutina; y por otro, el hombre grande ostenta el aislamiento padecido por el opresor, por el que detenta el poder, aunque éste sea circunstancial.

Si las piezas de Bruno no habían alcanzado el grado de desintegración logrado por numerosas piezas del absurdo europeo, llegando a lo que podríamos designar “primera fase” del absurdo tradicional; en el caso de Blanco, en cambio, la estructura dramática genera un espacio que supera aquella primera fase.

Por otro lado, y teniendo en cuenta la situación crítica de la región, Blanco está acompañado por un círculo del ambiente teatral comprometido con la militancia sociopolítica, que tenderá a renovar la escena nacional convirtiéndola en una tribuna

secundaria para un auditorio que empezaba a requerirle al teatro una veracidad que otros medios de comunicación les ocultaba. Un reclamo atendido por varios dramaturgos, como Rolando Speranza en “El último expediente” (1963), César Seoane en “No sea Ud. subversivo” (1964) y “Hablando de ruiseñores...” (1964), Hugo Bolón en “Water 2000” (1966), y otros,¹⁰ que incluyeron la presentación de episodios absurdos, procurando simbolizar situaciones encubiertas de la realidad nacional o internacional.

Un Teatro del Absurdo —o neovanguardista (Bürger 1987), como también se lo ha denominado—, utilizado una vez más para representar a un arte comprometido con denunciar la decadencia de los valores de la sociedad contemporánea. Porque como señalara Ionesco, “el hombre de vanguardia es el oponente de un sistema actual. Es un crítico de lo que existe, el crítico del presente, no su apólogo” (Ionesco 1961, 18).

Otro aspecto a señalar es el de la recepción. Si la estética planteada por Bruno se había caracterizado por generar confusión, la de Blanco, por el contrario, obtuvo una recepción muy celebrada por el público y la crítica de aquellos años, revelando la adaptación que señalábamos antes con esta clase de teatro. Al respecto, Emir Rodríguez Monegal señala que

la situación inicial es fascinante. Como Beckett, como Pinter, como Albee, Jorge Blanco ha descubierto la terrible tensión subterránea que puede crearse entre los dos hombres que ocupan el centro de su pieza. La víctima y el victimario, la lлага y el cuchillo (para utilizar la metáfora de Baudelaire), el íncubo y el súcubo, son un tema eminentemente teatral. (Rodríguez Monegal, 1962: 8).

Milton Schinca indica que se trata de

una versión que contribuye desde todos los ángulos a convertir esta obra valiosa en un espectáculo vivo, intenso, apasionado por momentos. E ineludible, ni qué decirlo, para todo espectador atento, interesado en el nuevo teatro nacional, o en el teatro, simplemente. (1962b: 16)

Y Yamandú Marichal expresa que la pieza está trabajada

en base a una constante distorsión de sus elementos, remarcando de continuo el absurdo, jugando cada escena en un plano de histeria y de alucinación, convirtiendo cada frase en un pretexto para ejercitar el efectivismo, Yáñez consiguió armar un espectáculo ágil, ameno, hasta brillante. (Yamabé, 1962: 2).

En definitiva, la pieza de Blanco marcó la prolongación de la apertura de un espacio estético ya iniciado en el país por Bruno —y seguido por Seoane, Speranza y otros—, pero a través de un enfoque más afectado por la coyuntura social e histórica del momento.

10 *El último expediente*, de Rolando Speranza, estrenada el 6 de diciembre de 1963 en la sala de El Galpón, por El Galpón, y dirigida por Jorge Curi. *No sea Ud. subversivo*, de César Seoane, estrenada el 19 de junio de 1964 en la Sala Verdi, por el grupo de Sergio Regules y Seoane, y dirigida por su autor. *Y hablando de ruiseñores...*, de Seoane, estrenada el 16 de diciembre de 1964 en la carpa de la FUT1, y dirigida por el propio autor. *Water 2000*, de Hugo Bolón, estrenada el 16 de julio de 1966 en la sala de El Galpón, por El Galpón, y dirigida por Villanueva Cosse.

Bibliografía

- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978. (*Le théâtre et son double*, 1938).
- Barrán, José Pedro, Gerardo Caetano, Teresa Porzecanski (directores). *Historias de la vida privada en el Uruguay. Individuo y soledades 1920-1990*. Montevideo: Santillana, 1998.
- Blanco, Jorge. “La araña y la mosca - 1962” en *50 años de teatro uruguayo. Antología*, Laura Escalante, selección y coordinación. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1989, 167-211.
- Brook, Peter. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro* [1968]. Traducción de Ramón Gil Novales. Barcelona: Península, 1994.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia* [1974]. Traducción de Jorge García. Barcelona: Península, 1987.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo* [1987]. Traducción de María Teresa Beguiristain. Madrid: Tecnos, 1991.
- C. S. “La araña y la mosca, de Jorge Blanco”. *El Plata* (Montevideo), 08/09/1962, 7.
- Deleuze, Gilles. “Post-scriptum sobre las sociedades de control”. *Conversaciones 1972-1990* [Pourparlers, 1995]. Traducción de José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 1999, 277-286.
- “Encuentro con un autor joven a través de su primera obra”. *La Mañana* (Montevideo), 09/09/1962, 13.
- Esslin, Martin. *El teatro del absurdo* [1961]. Traducción de Manuel Herrero. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar* [1975]. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Freud, Sigmund. “Lo ominoso” [1919]. *Obras Completas, Tomo XVII*. Traducción de José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1986, 217-251.
- “Hoy estreno nacional. Jorge Blanco, autor, 22 años”. *Época* (Montevideo), 07/09/1962, 13.
- Ionesco, Eugène. “El teatro de vanguardia”. *Casa de las Américas*, 1.4 (enero-febrero 1961), 17-24.
- Legido, Juan Carlos. *El teatro uruguayo*. Montevideo: Tauro, 1968.
- Mirza, Roger. “El naturalismo y sus transgresiones”. En Moisés Pérez Coterillo (ed.), *Teatro uruguayo contemporáneo. Antología*. Madrid: Ministerio de Cultura, INAEM/FCE, 1992, 11-64.
- . “El teatro: de la ‘refundación’ a la crisis (1937-1973)” en Heber Raviolo y Pablo Rocca (eds.), *Historia de la literatura uruguaya contemporánea (Tomo II: Una literatura en movimiento: poesía, teatro y otros géneros)*. Montevideo: de la Banda Oriental, 1997, 165-198.
- Nahum, Benjamín; Frega, Ana; Maronna, Mónica y Trochón, Ivette. *El fin del Uruguay liberal*. Montevideo: de la Banda Oriental, 1998.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro* [1980]. Traducción de Fernando de Toro. Barcelona: Paidós, 1983.
- Pignataro, Jorge. *El teatro independiente uruguayo*. Montevideo: Arca, 1968.
- Pignataro, Jorge y Carbajal, María Rosa. *Diccionario del Teatro Uruguayo. I. Autores y directores 1940/2000*. Montevideo: Cal y Canto, 2001.
- Pronko, Leonard. *Théâtre d'avant-garde*. Traducción del inglés de Marie-Jeanne Lefèvre. París: Denöel, 1963.
- Rama, Ángel. “Del realismo a la vanguardia”. *Acción* (Montevideo), 08/09/1962, 4.
- . *La generación crítica 1939-1969*. Montevideo: Arca, 1972.
- Rela, Walter. *Historia del teatro uruguayo 1808-1968*. Montevideo: de la Banda Oriental, 1969.
- Rodríguez Monegal, Emir. “Promesa de autor nacional”. *El País* (Montevideo), 09/09/1962, 8.
- . *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Alfa, 1966.
- S[chinca], M[ilton]. “La araña y la mosca. Valiosa aparición de un autor”. *Época* (Montevideo), 09/09/1962a, 10.
- . “Realzando un texto valioso. Versión de *La araña y la mosca*”. *Época* (Montevideo), 13/09/1962b, 16.
- Yamabé [seud. de Yamandú Marichal]. “Una promesa”. *El Ciudadano* (Montevideo), 14/09/1962, 2.

Cuando Brecht cruzó el océano: apuntes sobre el teatro épico en Latinoamérica. El caso de *Fuenteovejuna* (El Galpón en 1969)

La forma es experiencia social solidificada
Ernst Fischer, *La necesidad del arte*

Ese desembarco plantó, de una vez y para siempre, la semilla de
nuestras suavidades y de nuestras asperezas.
Juan José Saer, *El río sin orillas. Tratado imaginario*

Una hipótesis como punto de partida

Existe un teatro hispanoamericano, el cual adopta el sistema Brecht como modelo mimético operatorio para la producción de sus propias obras dramáticas. *Esta producción está lejos de ser una imitación, por el contrario, cada obra obedece a un problema planteado por una sociedad en particular*, problema entregado y presentado a través del sistema mimético brechtiano (De Toro, 1984: 36; subrayado nuestro).

La cita pertenece a De Toro de su libro *Brecht y el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Allí, él estudia la recepción productiva de Brecht en América Latina, y busca comprender por qué ha sido tan cara a sus teatristas la utilización de este sistema.

Efectivamente, los escenarios de nuestros países han encontrado en el teatro épico un sistema a partir del cual dar cuenta de las propias realidades sociales. Sin embargo, esta “apropiación” ha sido tan productiva como “personal”, y en tal sentido son múltiples las propuestas escénicas que pueden relevarse.

Si damos crédito a la hipótesis de De Toro, entendiendo que no se trata de una mera imitación, sino de una apropiación a partir de la cual se pueden plantear los propios problemas, no será menester de este trabajo ejercer sobre su objeto de estudio un ejercicio de constatación del grado de fidelidad de obras latinoamericanas “brechtianas” a los preceptos del teatro épico; sino interesarse por indagar en los procesos e implicancias que esta apropiación supone para el teatro latinoamericano: ¿por qué adoptar en sistema foráneo para dar cuenta de la propia realidad?, ¿qué supuestos concernientes a las propias nociones de identidad cultural contiene esta práctica?, ¿cuáles son sus implicancias?

Latinoamérica, las *palabras* y las cosas: una vieja historia

Nos decían otras muchas palabras malas, y a la postre: “Mirad cuán malos y bellacos sois, que aún vuestras carnes son tan malas para comer que amargan como las hieles, que no las podemos tragar de amargor”

Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista*

Desde la llegada de los colonizadores a América, “nombrar” esta realidad ha sido un verdadero desafío. Conocidas son las necesidades lingüísticas por las que transitaban aquellos para aprehender el Nuevo Mundo *desde* su propia lengua: un estallido de metáforas y neologismos tuvo lugar.

Tiempo después esta dinámica se desdobra y reinventa; si para los europeos, lo latinoamericano era “lo otro”, para los latinoamericanos la propia identidad se forja *desde* esta significación, invirtiendo el espejo.

En efecto, a la hora de encontrar la “propia voz”¹ latinoamericana, se hizo necesario tomar y dejar al mismo tiempo elementos de la cultura colonizadora, resignificando signos y funciones. Al mismo tiempo, el patrimonio cultural universal en su conjunto pasó a ser propio. Esto puede verse claramente en la modernización literaria que vivieron nuestras letras a fines del siglo XIX y principios del XX.²

Se trata de una apropiación cuyos orígenes, y por lo tanto, resultados están sujetos a la situación particular latinoamericana. Al respecto, Ángel Rama³ encuentra cruciales en la génesis misma de nuestras letras modernas la nota subjetiva, la tendencia ideologizadora en la captación de mundo y la actitud crítica en la elaboración de las obras. Acorde a esta descripción, podremos hablar de una suerte de “actitud” típicamente latinoamericana referida a la apropiación de la cultura extranjera. Actitud que supone una especie de reformulación de los elementos tomados de esas culturas, y al mismo tiempo conforma tanto un prisma desde el cual mirarlos, y mirarse.

1 Acerca de este tema resultan sumamente iluminadores los estudios del propio Ángel Rama sobre Rubén Darío (“El poeta frente a la modernidad”) y Martí (“La dialéctica de la modernidad en José Martí”) como escritores de la modernidad. Especialmente éste último, donde Rama analiza el procedimiento dialéctico que Martí realiza en su escritura para poder dar cuenta de la modernidad “desde” su mirada latinoamericana.

2 “El proyecto cultural culto fue ardientemente cosmopolita, por lo cual fueron apetecidas las más variadas literaturas modernas, desde los nórdicos y germanos [...] hasta los norteamericanos. Respondiendo a los mismos intereses metropolitanos, también se produjo la incorporación de literaturas del pasado o las no occidentales...” (Rama, 1983: 7).

3 Al respecto señala Ángel Rama: “Si los latinoamericanos respondieron al mismo impulso que había movido a los europeos cuando la transformación capitalista industrial de sus sociedades, eran sensiblemente diferentes las características de su integración a la economía mundial y por ende diferentes las características de su producción artística. De ahí que las soluciones sincréticas que reintegraban la novedad en el cauce de la propia tradición: *la nota imaginativa y subjetiva que impregnó el rigor de sus exploraciones realistas; la tendencia ideologizadora que subyace a la captación de mundo; la actitud crítica con que se diseñan las obras*» (1983: 11)

Considerando lo dicho, avanzamos con una primer pregunta: ¿no son la *traducción* como tradición y las citadas tendencias críticas e ideologizadoras en la captación de mundo, el caldo de cultivo propicio para que luego, años después, el sistema Brecht irrumpiera con fuerza, surtiendo efectos múltiples y potentes en los teatristas latinoamericanos?

Hacia la conformación del campo cultural: traducción y periferia

Será una actitud crítica. Con respecto a un río, esa actitud consiste en construir diques; con respecto a un árbol fructífero, en hacerle injertos; con respecto a una locomoción, en construir vehículos y móviles; con respecto a la sociedad en revolucionar la sociedad.

Bertolt Brecht, *Breviario de estética teatral*

Para dar cuenta del campo cultural latinoamericano, tomaremos como marco teórico las apreciaciones de Altamirano y Sarlo en su libro *Literatura-sociedad* (1993: 86-90), en tanto consideramos pertinente el punto de vista que ellos plantean acerca de la “dependencia cultural”. Allí, toman de Bourdieu el concepto de “campo cultural”, para hacer una distinción entre campos culturales pertenecientes a países periféricos, y campos culturales de países centrales. Según sus apreciaciones, las variantes económicas que suponen la inscripción en uno u otro lado del sistema capitalista influirían directamente en la producción artística e intelectual⁴.

Ellos asumen que entre uno y otro se establece un intercambio desigual. Asimismo, la forma de las apropiaciones por parte de los campos periféricos estaría sujeta a la dinámica de la traducción, donde ocurren operaciones de transformación y refundición en los signos importados.

En efecto, la situación de periferia económica y cultural es fundante en la constitución de nuestros sistemas culturales. El caso uruguayo no sólo no escapa a esto, sino que resulta paradigmático. Junto con Roger Mirza (2001), anotemos algunos momentos de su historia: él ubica la consolidación del teatro uruguayo a fines de los años cincuenta, prolongándose hasta los sesenta, y presentando un quiebre en los setenta cuando la dictadura cívico-militar padecida por ese país. En ese período se afianza la formación iniciada en los cincuenta, y se consolida a través de la creación de instituciones y organismos formadores y legitimadores (Escuela Municipal de arte dramático, Comedia Nacional, Premios “Florencio”, proyectos editoriales, crítica especializada, etcétera), al tiempo que se convive con un teatro independiente afianzado y se goza de la existencia de un público ya conformado.

4 “[...] esta situación por la cual ciertas posiciones (y tomas de posiciones) dentro de un campo intelectual son estimuladas por las posiciones pertenecientes a otro campo, que funciona como horizonte de paradigmas y que puede conferir una redoblada reputación a los productos y productores del primero sin que el intercambio sea reversible porque es asimétrico, constituye uno de los rasgos más típicos del proceso artístico y literario de los países de América Latina [...] Objeto de análisis y crítica el fenómeno fue definido innumerables veces en términos de “europeísmo”, de “cosmopolitismo” o, últimamente con mayor énfasis de “dependencia cultural” (Altamirano y Sarlo, 1993: 87).

Dentro de este proceso, dos elementos llaman especialmente la atención en tanto característicos del comportamiento de un campo cultural al que llamaríamos “periférico”: por un lado, la imposibilidad de legitimación autónoma; por otro, la fuerte incidencia de lo económico y social en la práctica teatral misma.

En cuanto al primer punto observamos que, más allá de presentar solidez y actualidad en las producciones, la mirada foránea en el mecanismo de la legitimación parece ser sumamente necesaria. En tal sentido, las invitaciones y premios obtenidos en el exterior operaron como potentes elementos de legitimación⁵. Mientras que, puertas adentro, la comparación con los campos centrales, parecía inevitable. Un ejemplo: Juan Carlos Legido para dar cuenta de los montajes destacados de la época, los sitúa en “el mismo nivel de los buenos conjuntos de las capitales de gran tradición teatral” (1968: 8).

Por otra parte, en cuanto a la producción que se realiza, el vínculo con lo extranjero es fuerte. Dos ejemplos: el estreno del primer Brecht en el Río de la Plata (*El círculo de tiza caucasiense*, Teatro IFT de Buenos Aires) y el estreno mundial en castellano de *Marat-Sade* de Peter Weiss (1966, Compañía de Teatro Universal) hablan de una seriedad y “aggiornamento” notables en el teatro rioplatense del período, sin embargo se trata en ambos casos de una apropiación de un texto extranjero. Apropiación ilustre y de avanzada para la época, pero apropiación. Evidentemente estamos frente a un momento de modernización teatral donde la incidencia de los autores “faro” europeos es tan vital⁶, como vigoroso el clamor por la aparición y afianzamiento de nuevos autores nacionales.

Esta descripción del funcionamiento del campo uruguayo, en tanto “periférico” y por lo tanto diferenciado del campo “central”, coincide con los supuestos de Sarlo y Altamirano en el libro citado donde uno se ve “subordinado” a otro.⁷

Desde esta perspectiva, podría decirse que en el modo de funcionamiento del sistema que venimos describiendo, la obra de Weiss legitima de alguna manera al campo

5 “en la formación de los actores y directores del teatro independiente así como en el proceso de su legitimación en el campo intelectual fueron importantes los premios y concursos [...], las invitaciones y premios obtenidos en el exterior...” (Mirza, 2001: 33).

6 “[La incorporación de autores “faro” europeos] será decisiva para la dramaturgia de la época atraída por los autores de la “literatura mundial” contemporánea, y por los grandes temas universales. Esta será también uno de los rasgos de la modernización.

La importancia de dichos modelos y temas universales no sólo para la dramaturgia uruguaya, sino en todo el sistema teatral del momento, se acrecentaba por la intensa circulación de intertextos europeos en Montevideo (en traducciones o en original), y la frecuencia con que visitaban nuestra capital excelentes elencos provenientes sobre todo de Italia y Francia” (Mirza, 2001: 59).

7 En el caso europeo (central):

[...] el campo intelectual funciona como sistema de referencia central para sus integrantes (escritores, críticos, artistas, etcétera) y como centro de decisión cuando se trata de juzgar acerca de la originalidad, pertinencia o validez de cierta obra o tendencia.

Pero, asimismo:

no podría atribuirse este tipo de configuración al campo intelectual de las sociedades latinoamericanas. Incluso allí donde se presenta una articulación compleja [...] como en el caso argentino, es ostensible que un sector decisivo de sistema de referencias está radicado en centros extremos que tienen el papel de metrópolis o polos culturales (85-86).

uruguayo, mientras que el dramaturgo alemán no obtendría una mayor consagración por estar en él. Esta disparidad —que entendemos es perfectamente reconocible por parte de los artistas e intelectuales del momento, pese a que no haya habido una formulación explícita— nos permite pensar en una particularidad del sistema que, creemos, tendrá incidencias en las producciones artísticas y culturales en tanto contribuye a fundar un lugar de enunciación específico: el lugar *desde* donde se emitirán discursos.

En cuanto a la incidencia de lo económico, baste mencionar el comportamiento del sistema en la crisis teatral de los primeros años de la década del sesenta, cuando la influencia económica desestabilizó rápidamente a un sistema que no podía mantenerse autónomo en el devenir de los embates económicos y sociales del país, pero

sin embargo, si es cierto que la crisis económica y social se agudiza progresivamente en la década del sesenta, debe señalarse que se trata también de una década de impresionante efervescencia cultural. La lucha ideológica se vuelve más intensa. El debate de ideas se centra en la reflexión sobre las nuevas condiciones del país y la atención se detiene en su producción literaria y artística y su relación con el contexto social (Sarlo y Altamirano, 1993: 41)

El campo cultural como espacio de resistencia; la reflexión y el hacer artístico de la mano: motivos que se repiten en el concierto de un sistema que pareciera autoimponerse darle la espalda a una visión liviana del “arte por el arte”.

De la carencia virtud

Fuenteovejuna (El Galpón, 1969)⁸ es una versión libre de la obra de Lope que fue realizada por Antonio Larreta y Dervy Vilas y puso en escena el sistema brechtiano.

Elegimos esta obra porque en su momento curiosamente fue —y en la actualidad sigue siendo—, considerada como emblemática de aquella época tanto por la crítica, como por el público y los propios productores. Para un lector desprevenido, desconocedor del teatro latinoamericano, seguramente llame la atención que un montaje cuyo título es un clásico español sea punto de referencia a la hora de hablar de la identidad teatral uruguaya. Seguidamente veremos a qué se debe semejante fenómeno.

En cuanto a las apreciaciones del montaje, resaltan varias coincidencias: en todos los casos se destaca su excelencia artística, su potencia ideológica y su capacidad de hablar como nunca antes de la propia realidad.

Mirza⁹ destaca este momento del teatro uruguayo como el de “mayor auge, con el desarrollo y consolidación de llamado Teatro Independiente” y también define al

8 De las obras de Brecht o “adaptaciones brechtianas” realizadas en Uruguay en ese período relevamos: *Madre Coraje* (1958), *Galileo Galilei* (1964), *Libertad, libertad, El asesinato de Malcom X, El Señor Puntilla y el criado Matti* (1969), *La ópera de los dos centavos* (1970), *Uruguay, Uruguay* (1971), *Morirat* (sobre textos de Brecht), *Operación masacre* y *La resistible caída de Arturo Ui*.

9 Apunta al respecto Roger Mirza (1990: 39-40):

Por múltiples razones se destaca en el período que va desde 1965 a 1975 el espectáculo Fuenteovejuna de Lope de Vega en versión libre de Antonio Larreta y Devy Vilas [...] en primer lugar por la particular situación de la historia de nuestro teatro en el siglo XX en

período como clave en lo histórico y político (confrontaciones sociales, tupamaros, clima de represión, Revolución cubana, etcétera).

Por su parte, Campodónico describe esta puesta como una “uruguayización” de la obra de Lope, donde, la apropiación funcionó a los fines autorreferenciales que provocaron que “para bien o para mal, todos pensarán”¹⁰

Evidentemente, había una plena consciencia de la apropiación y refuncionalización de la obra de Lope con fines concretos *en y para* su propio contexto social: teatro con misión. Saltan a la vista las afinidades con Brecht en el enfoque del *por qué y para* qué hacer teatro. De ahí se comprende que a la hora de la producción teatral, estos teatristas vieran en la utilización de este sistema de representación un medio de gran utilidad. También salta a la vista que la elección de un tema histórico como medio de representar la actualidad es ejemplo de ello.¹¹

Si bien no hemos de detenernos en el análisis pormenorizado del uso en concreto de los recursos brechtianos en el montaje, rescataremos algunos puntos pertinentes a nuestra línea de análisis. Sin duda, el orgulloso “para bien o para mal, todos pensarán” se apoya en una visión de lo teatral cuyo compromiso con la reflexión propia y ajena es troncal. En tal sentido, se hacen evidentes elementos que sustentan un posicionamiento frente al teatro y su sociedad: la adopción de las premisas brechtianas en cuanto a la función que se le atribuye al teatro y la búsqueda de un efecto particular en el espectador; la toma de conciencia acerca de los dilemas de la realidad que le toca vivir y la apelación a un cambio en esta realidad. De esta forma, si durante la primer modernización cultural de América Latina, la actitud crítica e ideologizadora estaba supeditada exclusivamente a los escritores y artistas de la época, mientras que al público apenas le

Montevideo, que alcanza en esta década su momento de mayor auge, con el desarrollo y consolidación del llamado “Teatro Independiente” y de la Comedia Nacional [...]
Por otra parte el período resulta clave también por razones histórico-políticas [...]
Todos estos factores (confrontaciones sociales, Tupamaros, clima de represión, antecedentes del Mayo Francés y la Revolución cubana...) contextuales incidirán de alguna manera, en la lectura e ideologización del texto de Lope, en su adaptación para producir un nuevo texto dramático y en su puesta en escena, que incorpora múltiples recursos brechtianos [...]
Las excelencias de la puesta en escena, el rendimiento de los actores y la calidad del trabajo de todo el equipo de El Galpón [...] convierte al espectáculo en uno de los mejores de la historia del grupo, tal como lo reconocen hasta sus más duros detractores ideológicos, en la polémica que suscitó y la polarización de opiniones de la crítica y del público.

10 “Aquellos campesinos españoles [...] que habíamos deformado para transformarlos en gauchos, fue sin duda de las respuestas más claras que el teatro haya dado a una situación política, a un estado que no era otra cosa que el prólogo a la dictadura que sobrevendría poco después y lo cierto fue que para bien o para mal, aquellos días todos pensarán.” (1999: 74).

11 “Si hacemos actuar a nuestros personajes sobre la escena como impulsados por fuerzas sociales diversas de acuerdo con las distintas épocas, modificamos la tendencia de nuestro espectador a abandonarse al ambiente escénico. Ya no pensará más: “así actuaría también yo”, porque tendrá que agregar “si viviese en las mismas condiciones”. Y cuando representamos trabajos históricos basados en nuestro tiempo, también las condiciones que determinan las acciones podrán aparecer con su carácter particular. Así surge la crítica.” (Brecht, 1963: 36).

llagaba de aquello el eco desprendido de sus producciones; en este momento la apelación directa al público se hace presente. Y necesaria.

Como señala De Toro, el teatro épico se plantea como una nueva forma no sólo de representar, sino de conocer¹² donde se cuestiona la función del teatro dentro de la sociedad en sentido histórico: ¿cuál ha sido la función del teatro anterior en su sociedad?, ¿cuál es la que debe tener ahora?

Recordando estas nociones brechtianas, llegamos a un punto de gran interés para nuestro análisis, ya que consideramos que en el ejercicio de apropiación del que venimos hablando, no son las formas lo que queda adherido al sistema sino las “visiones de mundo” que dieron lugar a esas formas. Desde ese punto de vista, suponemos que en el caso del sistema Brecht, su apelación a la reflexión como mecanismo primordial en el acontecimiento escénico traspasa los límites de la formalidad del teatro épico (por eso no nos interesa especialmente estudiar cómo se adopta uno u otro recurso brechtiano), y es por eso que su aporte mayor excede lo meramente formal. Su mayor potencia radica en instalar inquietudes: cuestionar al teatro dentro de la sociedad; su función, su posibilidad como herramienta para conocer, reflexionar y —en cierto sentido también— provocar. Sin duda, todo esto es vital en la conformación de nuestro campo cultural.

Se instala así un modo particular de vincularse con las producciones culturales. Tanto desde la producción como de la recepción; *Fuenteovejuna* opera como ejemplo vivo de ello. Y puede notarse tanto desde la elección del procedimiento brechtiano para su elaboración (productores), como en la polémica que suscitó (público) (cf. Mirza, 1990).

Con lo dicho, nos atrevemos a sospechar que es desde este lugar, desde esta “actitud”, podrán luego pensarse la incorporación de otras textualidades tales como el absurdo y el realismo reflexivo; donde también ingresa una formalidad extranjera, pero sin dejar de priorizarse la base cuestionadora e ideologizante en concordancia con la propia realidad, en una refuncionalización de los textos modélicos¹³.

A la luz de lo expuesto, pueden leerse ejemplos tales como el del comportamiento registrado en Teatro abierto en la Argentina, donde existió una fuerte interacción entre teatristas y público, signada por lo reflexivo, la búsqueda de comprensión del mundo

12 Tratándose de una *ruptura epistemológica* en términos de Foucault (13). El razonamiento que le da lugar es el siguiente: para una era científica, un teatro científico, es decir que opere en concordancia con su tiempo: el teatro épico. Dicho teatro parte de dos preguntas fundamentales: 1) ¿cómo conocer? A través de la observación “científica” del objeto (hacer de un objeto familiar, uno extraño); 2) ¿cómo representar? A través de la “dialéctica”, concepto extraído de las ciencias sociales (14).

13 “De nuevo el absurdo revela más allá de las apariencias y la agitación de superficie, las condiciones reales de la situación social del espectador”, apunta Mirza, y luego: “durante la dictadura se prolonga el teatro militante que se había incorporado en los sesenta” (1995: 238). Por su parte, Dubatti: “nuestro teatro absurdista está puesto al servicio de la comprensión de la realidad latinoamericana, sus problemas sociales, históricos, políticos y culturales” (Dubatti, 1995). Acerca del realismo reflexivo, Pellettieri dirá que: “es un “drama social” marcado por la responsabilidad individual y la causalidad social” (1997).

a través del arte, y el sentir común del espacio cultural como lugar de resistencia a la dictadura y demás avatares sufridos¹⁴. De esta forma, la función del teatro en nuestras sociedades (tema tan vital para Brecht) sin duda se vio teñida casi siempre de un “extra”; esa actitud que históricamente supo ligar al teatro con la comprensión del mundo y la resistencia cultural a las hostilidades que éste presentaba.

Notas finales a modo de síntesis

A partir de lo aquí expuesto, podemos anotar algunas breves consideraciones:

Que el sistema Brecht funcionó muy bien en un campo que había sido abonado desde su primera modernización (cf. Rama, 1983) por una actitud crítica, con fuerte carga ideológica; en él las propias producciones se vieron impregnadas por la traducción y apropiación de textualidades centrales pero refuncionalizadas en el nuevo campo.

Que la multiplicidad de frentes a ser evaluados en el conjunto del hecho escénico (tanto dentro de la escena como en su contexto social), colaboró en instalar una tradición teatral eminentemente reflexiva; instancia que operó tanto en el hacer como en los fines que ese hacer pudo tener en su sociedad.

Que desde esta plataforma se hizo posible encarnar una “actitud crítica”. Rasgo distintivo del sistema, que si bien a lo largo del tiempo adoptaría otros modelos o formas (realismo reflexivo, absurdo, etcétera) tendería siempre a conservar y reformular su impulso de reflexión y autoreflexión en contexto social.

Que todas las reflexiones anotadas, que devienen del aparato de reflexión brechtiano, como así también su despliegue en los distintos campos teatrales sólo son posibles en el marco de un mundo moderno donde la “las reglas de juego capitalistas” imponen y delinear ciertos códigos de funcionamiento y comportamiento.

Que en la adopción del sistema brechtiano por parte de un sistema teatral periférico, es posible develar una relación propia de la distribución de roles del capitalismo moderno: incorporación de un elemento central (“faro”) por uno periférico. Sin embargo, esta situación lejos de ser limitante y coartar las propias capacidades, da resultados múltiples: el sistema periférico no sólo incorpora formas extranjeras, sino que hace de ellas un medio a partir del cual pensar y discutir la propia identidad (cultural).

Que esta dinámica de la que hablamos pone en escena el mismísimo funcionamiento del sistema, con sus posibles puntos de inflexión y quiebre. De esta forma se hace posible hablar del capitalismo *desde* la periferia (que él mismo crea y sostiene): no es lo mismo montar una obra brechtiana desde un sistema central, que desde uno periférico, y es en esa diferencia que se hace posible vislumbrar por contraste al sistema mismo: hablar de nosotros desde nosotros y hacia el mundo.

14 En cuanto a las estrategias de producción y recepción que los escritores latinoamericanos han desarrollado para “sortear” la censura y establecer un pacto de lectura donde pueda leerse entre líneas la realidad, es sumamente iluminador el libro de Ana María Amar Sánchez (2000).

Bibliografía

- Altamirano, Carlos, y Sarlo, Beatriz. *Literatura / Sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 1993.
- Amar Sánchez, Ana María. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2000.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor, 2002.
- Braun, Eduard. *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires: Galerna, 1986.
- Brecht, Bertolt. *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: La rosa blindada, 1963.
- . *El libro de las mutaciones*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969.
- . “Observaciones sobre la ópera de los dos centavos”. En *Teatro completo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965.
- Burguer, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2000.
- Campodónico, César. *El vestuario se apolilló. Una historia del Teatro El Galpón*. Montevideo: de la Banda Oriental, 1999.
- Ceballos, Edgard. *Principios de dirección escénica*. México: Gaceta, 1992.
- De Marinis, Marco. *Comprender el teatro, lineamientos para una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- De Toro, Fernando. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Ottawa: Girol Books, 1984.
- . *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 1992.
- Dubatti, Jorge. “Carlos Manuel Varela: intertexto absurdisto y sociedad uruguaya en *Alfonso y Clotilde*”. En Pellettieri, 1995.
- Fischer Ernst. *La necesidad del arte*. Barcelona: Península, 1970.
- Frisby, David. *Fragments de la modernidad*. Buenos Aires: Visor, 1992.
- Innes, Christopher. *El teatro sagrado*. México, FCE, 1995.
- Larreta, Antonio y Vilas, Dervy. *Fuenteovejuna* (versión libre sobre texto de Lope de Vega). Montevideo: Institución Teatral El Galpón, 1963.
- Legido, Juan Carlos. *Teatro uruguayo*. Montevideo: Tauro, 1968.
- Marx, Carlos y Engels, Federico. *Sobre el arte*. Buenos Aires: Estudio, 1967.
- Mirza, Roger. “Una versión posible se convierte en arrollador e inolvidable espectáculo”. *La escena latinoamericana. El teatro latinoamericano 1965-1975: una memoria*, 4 (mayo 1990).
- . “Notas para una caracterización y periodización de la producción espectacular uruguaya durante la dictadura”. En Pellettieri, 1995.
- . “Modernización y politización del sistema teatral uruguayo de los sesenta”. *Imagen de la cultura y el arte latinoamericano, Boletín de Historia del Arte Argentino y latinoamericano*, año 3 (noviembre 2001).
- Pavis Patrice. *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- Pellettieri, Osvaldo. *Una historia interrumpida (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- Pellettieri, Osvaldo (comp.). *Teatro Latinoamericano de los setenta. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*. Buenos Aires: Corregidor, 1995.
- Rama, Ángel. “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”. *Hispanamérica Revista de literatura*, 36 (dic. 1983), 3-19.
- . “La dialéctica de la modernidad en José Martí”. *Estudios Martianos*, 1971.
- Williams, Raymond. *El teatro de Ibsen a Brecht*. Barcelona: Península, 1975.

La reescritura en la obra de Víctor Manuel Leites

Cada arte tiene sus técnicas de repetición imbricadas, cuyo poder crítico y revolucionario puede alcanzar el más alto punto, para conducirnos de las taciturnas repeticiones de la costumbre a las repeticiones profundas de la memoria, y después a las repeticiones últimas de la muerte donde se juega nuestra libertad.

Gilles Deleuze

[...] si se ama de veras los textos, es necesario desear, de tiempo en tiempo, amar (al menos) dos a la vez.

Gérard Genette

Si cada arte tiene sus técnicas de repetición, la literatura tiene la suya en la reescritura. Lo peculiar de una reescritura está en los lazos que la “nueva obra” tiende hacia su obra de origen y de la cual deriva, lazos múltiples, a veces muy directos y obvios y a veces más escondidos o improbables.

El acto de la reescritura, acto significativamente infiel, es una de las vías que los autores tienen de dialogar con los materiales heredados del pasado: elaborar su propio relato, releer, revisar la/s historia/s que se ha/n contado a lo largo de los tiempos y sobre todo, hacer memoria.

En ese diálogo que se establece con la tradición el autor juega su libertad y su capacidad de ser infiel al seleccionar, recortar, manipular, adaptar...en definitiva: reescribir. Digo infidelidad en el sentido de que el artista no es un mero “copista” sino que al decir de Genette, hace algo nuevo con lo viejo, en una forma no sólo infiel de escribir sino también de leer ese texto que...“nos invita a una lectura relacionadora cuyo sabor, todo lo perverso que se quiera, se condensa con este adjetivo inédito que inventó hace mucho Philippe Lejeune: *lectura palimpsestosa*...”¹

La mayor parte de la producción dramática de Víctor Manuel Leites (Paysandú, 1933) consiste en la relectura y revisión de obras literarias, personajes históricos y míticos, lo que convierte a su obra en un verdadero palimpsesto (de nueve obras estrenadas, seis comparten dicha naturaleza: *Quiroga* (1978); *Doña Ramona* (Circular, 1982); *El Chalé de Gardel* (Comedia Nacional, 1985); *Varela, el Reformador* (Circular, 1990); *El loco Julio* (Casa del teatro, 1997) y *Amor pasado* (teatro Larrañaga de Salto, 1998).

La obra de Leites es paradigmática en el ámbito teatral uruguayo ya que se sustenta en una forma de reescritura que revisa, en parte, relatos preexistentes acerca de algunos “mitos” del imaginario colectivo nacional, aspecto que caracteriza una tendencia de nuestro teatro y de nuestra literatura. La reescritura es un medio posibilitante para

1 Estas reflexiones aparecen en el apartado “La literatura al segundo grado” de la revista *Maldoror, Revista de la ciudad de Montevideo*, 20, 1985: 114.

el dramaturgo de hacer memoria sobre ciertos aspectos de nuestro pasado que o bien fueron silenciados o tal vez no deberían haber sido olvidados, constituyendo además, un lenguaje teatral apto para comunicarse con el público. Traerlos al presente de la representación no es un hecho inocente, el mismo Leites citando a Achugar lo manifiesta: “La memoria nunca es inocente. La escritura de la memoria que es la historia, tampoco”.²

¿De qué manera el autor es *fiel* al material que hereda? ¿Tiene que serlo? No, necesariamente. Con una propuesta que se inclina predominantemente hacia algunas formas del realismo reflexivo (Pellettieri) y el épico brechtiano; a partir de un lenguaje básicamente coloquial y amparado en una documentación minuciosa Leites cuestiona (entre otros) al Uruguay que se moderniza, al “Mago” que cada día canta mejor y por si fuera poco es uruguayo (¿o no?), al “padre” de la escuela laica, gratuita y obligatoria, además de figuras como Quiroga y Herrera y Reissig...

Conocedor de una tradición artística que lo antecede, Leites insiste en un teatro que no parta “de cero” sino que asuma ese legado y lo reescriba actualizándolo. La reescritura es el “lenguaje” al que recurre el autor para “hurgar entre las raíces”, esto es: manipular los discursos sobre el pasado; elaborar su propio relato desde la historia y la tradición, presentando así el correlato de un imaginario.

Trasladando la idea de que en toda reescritura existe un hipotexto de origen, un “ur-text”, vale pensar la existencia de un hipoinimaginario revisado en la obra del dramaturgo. Podría leerse la reescritura de Leites, como la actualización (¿deconstrucción, continuación, ambas?) de ciertos mitos que conforman o han conformado nuestro imaginario.

Toda sociedad en un momento de su historia se pregunta por su identidad; ¿quiénes somos? ¿a dónde vamos? ¿qué deseamos como comunidad? Castoriadis considera que “la función de las significaciones imaginarias es proporcionar una respuesta a estas preguntas, una respuesta que, a todas luces, ni la ‘realidad’ ni la ‘racionalidad’ son capaces de proporcionar.” (1983: 254-255).

En nuestro contexto el tema ha sido permanentemente debatido y estudiado. Destaco los aportes de Gerardo Caetano y González Laurino, entre muchos otros porque ellos buscan “periodizar” el periplo de nuestro imaginario en lo que respecta a nuestra identidad como nación. La propuesta de Carina Perelli y Juan Rial inserta en el debate la idea de “contraimaginario”, estableciendo en qué consiste el imaginario y cómo el devenir político social del país lleva a una crisis del mismo y al surgimiento de un contraimaginario, Rial menciona cuatro mitos: medianía, diferencia, consenso y el país de los ciudadanos cultos. Todos son deconstruidos en la dictadura y esto es lo que la obra de Leites pone en evidencia. Por su parte, la investigación llevada a cabo por Garcé y De Armas ilumina el tema desde la función de los intelectuales en el proceso de gestación y consolidación de los imaginarios. A la teoría de un único imaginario (el del Centenario) defendida por Caetano, Garcé plantea que “*grosso modo*, a lo largo del siglo XX se sustituyen (aunque

2 En una consulta vía correo electrónico.

se solapan y hasta conviven) tres imaginarios: el del ‘Centenario’, el ‘crítico’ y el de fin de siglo que afortunadamente, ya despunta” (Garcé, 1997: 68).

En las obras: *Doña Ramona*, *El Chalé de Gardel* y *Varela, el reformador* la acción representada está ubicada en contextos históricos que significaron hitos en la construcción de la identidad nacional:

En el caso de *Doña Ramona* (1982) el dramaturgo indica para la acción:

En la primera parte de la obra y en lugar preponderante, lucirá el retrato de José Batlle y Ordóñez durante su primer presidencia (1902-1907). Durante la segunda y en lugar de aquél, el retrato del Doctor Claudio Williman, que le sucediera en la primera magistratura. Tales los períodos en que, sucesivamente, se desarrolla la acción.³

La acotación revela una apuesta teatral con referentes históricos, de hecho, políticos. Las escenas van a mostrar el devenir de los acontecimientos en un Montevideo donde se escuchan “cantos anarquistas”, las voces de los huelguistas, “la música de los bailongos del bajo”, el ruido del tranvía “repechando por la calle Cámaras” entre otros. La relación que se establece entre la familia de la alta burguesía y ese contexto deja en evidencia “lo que latía y se permitía a sí misma la sociedad uruguaya que recibía al batllismo como un purgante, pero sin procesar su ‘purificación’” (Migdal, 1992: 542). Es el período en que, al decir de González Laurino, la “orientalidad” da paso a la “uruguayidad”.

La acción de *El Chalé de Gardel* (1985) se lleva a cabo en la “presidencia” de Terra, cuando comienza a resquebrajarse la solidez de ciertos mitos sustentados hasta ese entonces y la crisis provoca el desencanto que convergerá en la pérdida del “Uruguay feliz”:

Escenario principal y básico, una réplica del que fuera principal café montevideano hasta hace pocos años: el Bar Jauja. Espejos, percheros y maderas muy a la moda de los “twenty” que, llegado el caso y para algunas escenas, pudieran sugerir un escritorio o el indefinido interior de una casa particular.

Época: años de 1933 y 1935⁴

Al igual que en la obra anteriormente citada, Leites vuelve a documentar rigurosamente el ambiente en que se llevan a cabo los hechos. Una vez más Montevideo aparece como escenario elegido donde se mostrará la decadencia moral de un sector social representado en el protagonista, Ricardo Bonapelch (y otros como él) quien recurre a los más sórdidos métodos para complacer al gobierno de turno y a su ídolo: Carlos Gardel.

Varela, el reformador (1990) anuncia desde el título el contexto histórico al que refiere. Leites elige para reescribir la historia el momento en que el “héroe nacional” se enfrenta a un dilema ético, por un lado la posibilidad de concretar el proyecto al que ha dedicado su vida y por otro su tradición política, sus amigos y su familia.

3 Las citas de *Doña Ramona* corresponden a la edición de 1992.

4 Las citas de *El Chalé de Gardel* corresponden a la edición de 1991.

El mismo autor plantea:

Una de las primeras medidas encaradas por la dictadura del Coronel Latorre fue ofrecerle al liberal José Pedro Varela la dirección de la Comisión de Instrucción Pública... Que la dictadura le ofreciera al ideólogo de la enseñanza popular, científica y democrática la dirección escolar no constituyó la única y aparente contradicción en aquel tiempo fermental... De este período, reunido en una jornada teatral, que prolonga hasta nuestros días una controversia puntualmente rescatada casi por los mismos intereses, trata esta obra.⁵

Deleuze señala que la repetición descansa en el desplazamiento y el disfraz y la diferencia lo hace en la divergencia y el descentramiento, estas ideas permiten explicar, en parte, las peculiares formas de repetición y diferencia que hay en toda reescritura. La escritura “palimpsestosa” de Leites muestra ausencias, presencias, permanencias y disidencias en relación con los ur textos que lo preceden. En el desplazamiento que implica la reescritura, el texto (o fragmento) ya existente pasa a formar parte de otro contexto en el que se redefine extendiendo relaciones con el antiguo, del que proviene. En los huecos producidos por esos desplazamientos y recortes se insertan temas, personajes, situaciones que amplían las obras. A su vez, la repetición que encierra la reescritura se da también en el disfraz. Desde este punto de vista el hipotexto es el “pretexto” para mostrar, a través de una máscara, lo que no puede mostrarse desembozado. ¿Qué aspectos de nuestra identidad están enmascarados en estas obras teatrales?

Algunas disidencias

En el caso de *Doña Ramona* uno de los actos disidentes del dramaturgo se manifiesta en el desenlace de la obra. La divergencia es magistralmente representada a partir de un objeto: la mesa.

Dice Bellán al final de su novela:

Y completamente vencido, empujaba al ama hacia el lecho, repitiendo como un idiota; No es nada, no es nada... Y todo ocurrió como si no ocurriera. Unas horas después, frente a frente, ante *la mesa* del comedor, se mostraron con la misma serenidad, igual que antes. Y era que, a pesar del hecho, una simple camisa, un simple pretexto, velaba por la dignidad de los Fernández y Fernández y amparaba sobre todo, la rectitud inconfundible de Doñarramona. ¡Alabado sea el Señor!... “Los últimos serán los primeros.” (143).

Dice Leites en el desenlace de su drama:

Ramona quiere soltarse. Alfonso le rasga la parte superior del vestido...Ramona, desesperada, ahora, ha comprendido debatiéndose en los brazos de Alfonso. Amparo y Concepción, batiendo palmas le cierran el paso. Alfonso levanta a Ramona casi en vilo y se la lleva para el interior de la casa [...].

Amparo y Concepción, señoriales, serias, se dirigen a *la mesa* servida.

5 Material cedido por el autor junto con el texto dramático.

Aparo: Magdalena, por favor, retire los cubiertos de Ramona... (Magdalena obedece)... Comerá con usted, en la cocina...

[...] Las hermanas se han sentado a *la mesa*. Ambas miran hacia Dolores... Con los ojos bajos, pugnando por contener sus lágrimas, se acerca a *la mesa*, como obedeciendo a la implacable y muda orden que emana de los ojos de Concepción y Amparo... Dolores se sienta en su lugar [...] (621, 622).

En 1918 Doñarramona se entrega y así mantiene su lugar en la mesa, en 1982 Doña Ramona es violada y expulsada del lugar reservado a la familia...

La obra de Bellán se inscribe en la época del Uruguay como “país modelo”. A partir de la década del sesenta la realidad ya no puede sostener la imagen de la Tacita de plata y el imaginario nacional comienza a resignificarse. No es una novedad plantear que la dictadura militar termina de dar por tierra con los mitos que sostuvieron el “como el Uruguay no hay”. A través del disfraz de la reescritura Leites muestra que el Uruguay seguro y conciliador cobra cara la intromisión de la diferencia. El país pacífico y democrático ha dado paso a la violencia de “estado” y otras formas de violencia que explican que todo ocurra como si nada ocurriera. Ya no hay muchos llamados y siguen siendo pocos los elegidos y lamentablemente los últimos no son los primeros.

El Chale de Gardel muestra desde la primera escena el descentramiento con respecto a la imagen de la figura mítica del cantor. La obra se inicia con la lectura del controvertido “testamento ológrafo” a cargo de Ricardo Bonapelch quien en su segunda intervención leerá: ...“*Primero: soy francés, nacido en Toulouse*”, la tan mentada “sangre oriental” del zorzal criollo es lo primero puesto en tela de juicio.

Más adelante, en la tercera escena la figura del “troesma” se entrelaza en un diálogo que lo vincula entre otros, con negocios, gobernantes y personajes turbios: Gardel cantando a Terra, Gardel amigo de Bonapelch...

Alí Ben: ¡Ah... dictadura...! (Canturrea) “Sueño querido...”

Alberto: Justamente, pensamos hacer venir a Carlitos para que cante para nuestro presidente... una gran fiesta con repercusión en el Río de la Plata. Los diarios olvidarán huelgas y protestas para hablar del acontecimiento artístico del año. ¿Qué le parece el título para la primera página: “El presidente homenajeado por el cantor del pueblo”?... Nosotros entraríamos al nuevo partido por la puerta grande... Ricardo se encargará de todo...

Alí Ben: Debí suponerlo, ya lo tienen todo cocinado.

Alberto: Carlitos no se le puede negar, y si hay problemas de contratos, Ricardo también se encarga. ¡No le van a faltar pesos a ese loco!

Más allá de la figura del mito, que por momentos es tangencial, un modo de ser uruguayo “masculino y rioplatense” enmascarado en los personajes y situaciones a lo largo de toda la obra es deconstruido por el dramaturgo.

Al igual que en la obra anterior, en el caso de *Varela, el reformador*, son las primeras escenas las que evidencian divergencias con respecto a la figura del héroe nacional, destacando su perfil de hombre común, que es moralmente y éticamente cuestionado

pero que en definitiva es fiel a sí mismo y que será reconocido por aquellos a los que se dedicó, equivocándose o no.

Ante la figura marmórea y hierática, “apóstol de la luz”, que nos lega la tradición en himnos, cuadernos, boletines, papel billete, etcétera. Leites elige poner en escena un Varela cuyo rostro ha sido destrozado por un disparo:

José Pedro: (Señalándose el ojo izquierdo cerrado) Un cíclope... feo de ver... ¿no es así Adela?... Nunca debí aceptar discutir... ¿cómo voy a poner en tela de juicio al gobierno si en cierto modo formo parte de él...

Las obras de Leites dialogan con el imaginario del Centenario, con el de la uruguayidad en crisis (dado que se representan en dictadura y posdictadura), pero a su vez el dramaturgo se separa en parte de esas lecturas y se inserta en otra forma de revisionismo. O sea: ni los “treinta y tres hombres que mi mente adora”; ni “un gaicho, dos gaichos, treinta y tres gaichos” vale decir: “*la tradición no como fin y morada sino como cimiento y punto de partida*” (Garcé, 1997: 71, 72),

¿Variaciones sobre un único imaginario? ¿Nuevo imaginario de fin de siglo? Abril Trigo dice que ...“La realidad, la historia, se escamotean siempre en los pliegues falaces del discurso, en esa irreductible encrucijada donde confluyen los textos y sus voces.”

Leites nos presenta la encrucijada, nuestra es la libertad de seguir o no una de las sendas, tal vez, en alguno de esos pliegues, nos leamos.

Bibliografía

- Abbondanza, Jorge. “Muchachas de buena familia”. *El País*, 22/7/1982.
- Achugar, Hugo. “Parnasos fundacionales: letra, nación y Estado en el siglo XIX.” *Revista Iberoamericana*, 177-178 (enero-junio 1997).
- Achugar, Hugo (ed.). *Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo*. Montevideo: Trilce, 1991.
- Achugar, Hugo y Caetano, Gerardo (comps.). *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* Montevideo: Trilce, 1992.
- Achugar, Hugo; Demasi, Carlos; Mirza, Roger; Rico, Álvaro y Viñar, Marcelo. *Uruguay: cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias*. Montevideo: Trilce, 1995.
- Arias, Jorge. “Varela, el reformador. En el campo de las ideas”. *La República*, 26/9/1990.
- Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. México: FCE, 2006.
- Bajtín, M. M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1985.
- . *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Barrán, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo II: El disciplinamiento (1860-1920)*. Montevideo: de la Banda Oriental, 2004.
- Barrán, José Pedro (dir. y comp.). *Historias de la vida privada en el Uruguay*. Montevideo: Taurus, 1996/1998.
- Bellán, José Pedro. *Doñarramona*. Montevideo: del Nuevo Mundo, 1986.
- Bloom, Harold. *La angustia de las influencias. Una teoría de la poesía*. Caracas: Monte Ávila editores, C. A.
- Brecht, Bertolt. *El compromiso en Literatura y Arte...* s/d.
- Caetano, Gerardo; Rilla, José Pedro. *Historia contemporánea del Uruguay*. Montevideo: Fin de Siglo, 1994.
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets, 1983/1989.

- Claps, Manuel. "Los pensadores", *Enciclopedia uruguaya*, 39, 1968.
- De Armas, Gustavo y Garcé, Adolfo. *Uruguay y su conciencia crítica. Intelectuales y política en el siglo XX*. Montevideo: Trilce, 1997.
- De Torres, María Inés. *¿La nación tiene cara de mujer? Mujeres y nación en el imaginario del siglo XIX*. Montevideo: Arca, 1995.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- De Marinis, Marco. *Semiótica del teatro*. Milán, Bompiani, 1982.
- De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1987.
- Dotta, Sergio. Prólogo. En Leites, 1991.
- Fattoruso, Rodolfo M. "Una pequeña gran joya teatral en el escenario del Circular", *Opinar*, 22/7/1982, 24.
- Fernández Bravo, Álvaro (comp.). *La invención de la Nación: Lecturas de la identidad de Herder a Hommi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1977.
- Genette, Gerard. "Transtextualidades", *Maldoror, Revista de la ciudad de Montevideo*, 20 (1985).
- . *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: du Seuil, 1982.
- González Laurino, Carolina. *La construcción de la identidad uruguaya*. Montevideo: Taurus / Universidad Católica, 2001.
- González Stephan, Beatriz. "Fundar el Estado / Narrar la Nación". *Revista Iberoamericana*, 177-178 (enero-junio 1997).
- Kristeva, Julia. *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos, 1978.
- . *Semiótica II*. Madrid: Fundamentos, 1978.
- . *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen, 1981.
- Lefevère, André. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Madrid: Colegio de España, 1997.
- Leites, Víctor Manuel. "En busca de un lenguaje", *Escenario, Revista del teatro Circular de Montevideo*. III.4 (1982), 40-42.
- . *Doña Ramona*. En Roger Mirza (ed.), 1992.
- . *El Chalé de Gardel*. Montevideo: Instituto Nacional del Libro, 1991.
- . *Varela, el Reformador*. Manuscrito proporcionado por el autor.
- Loureiro, Álvaro. "El adelantado", *El País*, 6/10/1990.
- Machado, Carlos. *Historia de los Orientales*. Montevideo: de la Banda Oriental, 1972.
- Mariani, Alba. "Principistas y doctores", *Enciclopedia uruguaya*, 21, 1968.
- Martínez, Virginia. *Tiempos de dictadura, 1973/1985. Hechos, voces, documentos. La represión y la resistencia día a día*. Montevideo: de la Banda Oriental, 2005.
- Migdal, Alicia. "Burguesía, sensualidad y modernización". En Mirza (ed.), 1992.
- Mirza, Roger. "Grandeza y sabiduría de un gran director", *La Semana (suplemento del diario El Día)*, 24/7/1982, 22.
- . "Víctor Manuel Leites". Entrevista. *La Semana* (suplemento del diario *El Día*), Montevideo, 17/3/1984.
- . "Los reflejos del mito", *La Semana (suplemento del diario El Día)*, 14/9/1985.
- . "Diecisiete espectáculos para la memoria". En M. Pérez Coterillo, (ed.), 1988.
- . "Leites, Víctor Manuel. Guía de dramaturgos uruguayos", *Socio espectacular*, (octubre, 1999).
- . "Texto narrativo, texto dramático y texto espectacular: El Coronel no tiene quien le escriba". En Fernando de Toro (ed.), *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna, 1990, 241-256.

- . “Memoria, desmemoria y dictadura. Una perspectiva desde el sistema teatral”. En Hugo Achugar *et al.*, 1995, 121-132.
- . “El teatro uruguayo ante la caída de los grandes mitos”. En Boris Kossoy (ed.), *Mercosul Cultural. Encontros com a crítica. Danza/Teatro/Artes plásticas*. San Pablo: Centro Cultural São Paulo, 1996, 125-139.
- . “Educar para ser libres”, *Brecha*, 5/10/1990.
- Mirza, Roger (ed.). *Teatro uruguayo contemporáneo, Antología*. Madrid: FCE, 1992.
- . *Situación del teatro uruguayo contemporáneo. Tendencias escénicas, el público, la dramaturgia*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996.
- Muñoz, Carlos A. “Algunos comentarios de la crítica”. En la publicación colectiva *Teatro Uruguayo: Carlos M. Varela, Víctor M. Leites, Alberto Paredes. Premios Florencio: Texto de autor nacional / 1981, 1982, 1983*. Montevideo: Actu/Signos, 1989, 142-143.
- Nahum, Benjamín. *Manual de Historia del Uruguay 1903-1990. Tomo II*. Montevideo: de la Banda Oriental, 1998.
- Novoa, Julio. “Doña Ramona en espléndida versión”, *La Mañana*, 19/7/1982, 21.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro, Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Payrá Elena. “El teatro como alternativa de expresión política en Uruguay durante la dictadura militar”. *Cuadernos del Claeh*, 69 (1994), 127-137.
- Perelli, Carina, Rial, Juan. *De mitos y memorias políticas. La represión, el miedo y después...* Montevideo: de la Banda Oriental, 1986.
- Pérez Coterillo, M (ed.). *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica, Tomo4*. Madrid: Centro de documentación teatral, 1988.
- Pignataro, Jorge. “Hermosa revisión de nuestro pasado”, *El Diario*, 20(?)/7/82, 13.
- . *Directores teatrales uruguayos. 50 retratos*. Montevideo: Proyección, 1994.
- Pignataro, Jorge y María Rosa Carebajal. *Diccionario de Teatro Uruguayo I. Autores y directores. 1940/2000*. Montevideo: Cal y canto, 2001.
- Pons, J. E. “1985-1988: Una difícil recuperación” en Pérez Coterillo, (ed.), 1988, 191-200.
- Rama, Ángel. *La generación crítica*. Montevideo: Arca, 1972.
- Raviolo, Heber; Rocca, Pablo (eds.). *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo II: Una literatura en movimiento (poesía, teatro y otros géneros)*. Montevideo: de la Banda Oriental, 1997.
- Real de Azúa, Carlos. “Pensamiento y Literatura en el siglo XIX: las ideas y los debates”. *Capítulo Oriental*, 6.
- . *Uruguay, ¿una sociedad amortiguadora?* Montevideo: de la Banda Oriental, 1984.
- Real de Azúa, Carlos (comp.). *Uruguay y sus problemas en el siglo XIX*. Montevideo: CEAL: 1968.
- Rela, Walter. *Teatro Uruguayo, 1808-1994, Historia*. Montevideo: Academia Uruguaya de Letras, 1994.
- . *Diccionario de autores teatrales uruguayos*. Montevideo: Proyección, 1988.
- “El texto según Gerard Genette”. *Maldoror*, 20 (1985).
- Rico, Álvaro. “El orden de los simulacros y el orden social en la restauración democrática”. En Hugo Achugar *et al.*, 1995, 121-132.
- Rocca, Pablo (ed.). *Nuevo diccionario de Literatura uruguaya 2001*. Montevideo: de la Banda Oriental, 2001.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Alfa, 1966.
- Rodríguez Villamil, Silvia; Sapriza, Graciela. *Mujer, estado y política en el Uruguay del siglo XX*. Montevideo: de la Banda Oriental, 1984.
- Trigo, Abril. *Caudillo, Estado, nación. Literatura, historia e ideología en el Uruguay. s/d*: Hispamérica, 1990.

- Trochón, Yvette; Vidal, Beatriz. *Bases documentales para la historia del Uruguay contemporáneo, (1903-1933)*. Montevideo: de la Banda Oriental, 1998.
- Ubersfeld, Anne. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna, 2002.
- . *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Viale, Luis. “El talento sube a escena”, *El País*, 21/7/1982, 3.
- Vidal Giorgi, Luis. “La mitología y la identidad nacional en el teatro uruguayo”. Ponencia. Encuentro sobre Creación e Imaginario en el Cono Sur, Montevideo, octubre de 1999.
- Viñar, Maren y Viñar, Marcelo. *Fracturas de memoria. Crónicas para una memoria por venir*. Montevideo: Trilce, 1993.

Formas trágicas de representación de la violencia en la escena uruguaya: *Yocasta* de Mariana Percovich

Durante el siglo XX se observa el gran interés que la psicología y la antropología social, como así también la estética y la literatura, han puesto sobre el estudio y desarrollo de los mitos griegos. La literatura helénica, y en mayor medida la tragedia griega, concretó imágenes paradigmáticas que, durante más de dos mil años, suscitaban nuevas escrituras y representaciones estéticas que dan cuenta de las problemáticas del hombre en relación con su coyuntura histórico-político-social. Porque según Lévi-Strauss, “los mitos claves de nuestra cultura corresponden a ciertos enfrentamientos sociales primordiales, y a la evolución de los esquemas mentales en que dichas oposiciones pueden ser representadas en imágenes. De allí que tenga sentido el retomar los personajes arquetípicos cada vez que, en la historia, se presentan conflictos de orden análogos”.

Por ello, es la intención de este trabajo demostrar que la cosmovisión trágica pervive en nuestra época actual, a pesar de que sus elementos constitutivos presentan cambios y refuncionalizaciones. Sin embargo, esto no impide reconocer que la tragedia griega aún sigue siendo un modelo vigente y productivo para la representación estética de conflictos y traumas que desgarran diversas zonas de la sociedad contemporánea.

A tales efectos, se abordará el texto dramático *Yocasta* —una tragedia—, de la autora uruguaya Mariana Percovich, que toma como intertexto *Edipo Rey* de Sófocles, con el objeto de reelaborar esta tragedia griega y relacionarla, en su productividad textual, con el discurso social en que dicho texto se inscribe, convirtiéndolo así en material decible e identificador de la coyuntura histórica de estos tiempos.

Mariana Percovich comenzó su carrera como directora y autora en la década del noventa con *Te Casarás en América* (1996), ambientada en una sinagoga uruguaya. A ella le siguieron, entre otras obras: *Destino de dos cosas o de tres*, de Rafael Spregelburd, presentada en la estación de ferrocarril de Colón en 1996; en 1997, *Juego de damas crueles* de Alejandro Tantanian, ambientada en las viejas caballerizas del Museo Blanes, obra que obtuvo el “Florencio” al mejor espectáculo del año y se presentó en los festivales de Porto Alegre y Buenos Aires; en 1998, *Alicia Underground* en un espacio vacío del edificio del Notariado; en 1999, *Cenizas en mi corazón*, texto de Percovich que trabaja sobre la figura de Gardel y que se representó en el salón de fiestas del hotel Cervantes. En el 2000 *Ajax* de Heiner Müller en el Instituto Goethe. Dos años después, las escaleras y espacios del Jockey Club mostraron *El errante de Nod. El Vampiro en el Jockey*, de Ana Solari. Al año siguiente, la autora uruguaya escribe y dirige *Yocasta. Una tragedia*.

Esta última obra, que reelabora la tragedia de Sófocles, *Edipo rey*, a partir del personaje femenino de la acción: Yocasta, se estrenó en junio de 2003 en el subsuelo del Hotel Cervantes y fue protagonizada por: Elisa Contreras, en el papel de Yocasta, y Mariana Gómez, como La Mujer. La escenografía y la iluminación estuvieron a cargo de Waldo León.

Como podemos observar a lo largo de sus trayectoria, esta autora y directora pertenece —tal como lo señala Roger Mirza (2007: 17-18)— a “una generación que [...] busca salir de los edificios teatrales para crear nuevos espacios y nuevas propuestas que jerarquizan la presencia corporal de los actores y demás aspectos plásticos de los espectáculos, la música, el ritual, en una nueva concepción teatral que cuestiona las formas tradicionales” y que además coincide con el llamado Teatro de la desintegración, denominado así por Pellettieri (2001) en relación con el teatro emergente argentino de los ochenta y noventa. Este tipo de teatro aparece como la continuación del absurdo, del cual incorpora, tal como sostiene Pellettieri (1998), “lo abstracto del lenguaje escénico y la crisis del personaje psicológico”. Así lo afirma Rodríguez (2001: 465): “Se trata de un texto parásito que se alimenta de otras formas textuales a las que refuncionaliza por medio de la denominada desintegración que aparece como tópico y como principio constructivo al mismo tiempo.”

Dentro de las variantes del teatro de la desintegración, encontramos aquellos textos que mezclan el intertexto de la tragedia griega con una semántica limitadamente posmoderna. Es en esta variante en la cual podemos sostener que se inscribe *Yocasta. Una tragedia* puesto que toma como intertexto el *Edipo rey* de Sófocles entrecruzándolo con otras textualidades y otros procedimientos que se relacionan íntimamente con los textos dramáticos del dramaturgo alemán Heiner Müller.

Al igual que *Medea material* de Müller, texto que refuncionaliza la *Medea* de Eurípides, Percovich concentra la acción en el sujeto femenino de la acción, desplazando así a los protagonistas existentes en el texto sofócleo y, dando de esa manera, únicamente voz a la madre, amante y esposa de Edipo. A partir de un monólogo pautado en once momentos: “Primera muerte”, “El nombre de Yocasta”, “El parto”, “Hestia”, “Yocasta la virgen”, “Concepción de Edipo”, “Cuento”, “La Peste”, “Bajo siete llaves”, “Edipo y Yocasta” y “Final”, la dramaturga uruguaya revive a Yocasta para contar su propia historia y la historia de Edipo desde su mirada. Así lo afirma Percovich: *Yocasta* es “una invención trágica de la femineidad que rescata a la heroína de la muerte en el lecho, por ahorcamiento, oculta y contada por un mensajero, para devolverle la gloria de poder contar su historia a su manera. En definitiva: de recuperar su muerte” (Percovich, 2006: 19).

Al revivirla y volver a darle muerte a esta heroína, Percovich reinvierte la ironía trágica de Edipo que iba del desconocimiento al conocimiento en el texto de Sófocles (y en eso consistió una de sus *hamartíae*) y articula un texto en el cual la fábula se funde a partir del conocimiento: Yocasta se reconoce como mujer, como madre, como esposa y amante de su propio hijo y, fundamentalmente, ya como un fantasma: “Sin

embargo todos hablarán de mí y me temerán./ Mi fantasma no los abandonará jamás./ Yo, Yocasta /la mujer/ la madre/la amante/ la esposa/por los siglos de los siglos.” (Percovich, 2006: 46).

Como podemos ver, el texto uruguayo intenta sacar de la oscuridad la figura de Yocasta y sobre todo, su muerte, la cual en el texto clásico ocurre en la extra escena y solamente se presenta a nivel textual mediante el relato de un mensajero. Respondiendo a una de las tres unidades de Aristóteles, el decoro, la muerte de la madre de Edipo queda encerrada en el lecho nupcial junto con el acto de violencia que realiza Edipo sobre él mismo: quitarse sus ojos.

Caso contrario, en el texto de Percovich no sólo se narrativiza la muerte de Yocasta desde una tercera persona, en la primera escena, sino que también es contada desde una primera persona protagonista en la escena X, produciendo así la reintensificación del acto. Allí, la madre de Edipo narra desde su propia muerte, y a su vez, a través de su relato, narra el final de su hijo. Mediante este procedimiento, se vuelve a descolocar la figura central de Edipo, para concentrar todas las miradas sobre la figura femenina. Sin embargo, no conforme con ello, el texto de Percovich va más allá puesto que muestra en escena el momento en el cual Yocasta se suicida arrojándose al vacío. Asimismo, en la escena final de la obra, y luego de las palabras de Yocasta: “reina de un mundo terrible/ para la conciencia de los venideros” las didascalías nos indican el apagón final, quedando sólo iluminado el cuerpo de La Mujer ahorcada.

Como vemos, el texto uruguayo reelabora el relato sobre la muerte de Yocasta, presente en el texto de Sófocles, con el objeto de mostrar lo no visto, y sobre todo a los fines de escenificar los actos de violencia sufridos y ejercidos (voluntaria e involuntariamente) por una mujer. En este sentido, y con la mostración de esta muerte, el texto de Percovich muestra “la necesidad de socializar el trauma individual a través de la mediación simbólica del arte, de romper el pacto de silencio y decir lo no dicho (o lo no visto) como forma de elaboración, recuperación y enriquecimiento de la propia imagen y de la propia identidad” (Mirza, 2004: 100).

Sin embargo, para poder reubicar la figura femenina en un mundo patriarcal y reafirmar su propia identidad, el texto dramático se vale de otro recurso fundamental que se basa en la reintensificación del carácter trágico de la protagonista a partir del procedimiento de condensación. Podemos ver cómo en el texto uruguayo, y a diferencia del texto de Sófocles, se reducen los protagonistas de la acción a sólo dos: Yocasta y su alter ego, La Mujer. Mientras que en Yocasta se produce la primacía de lo verbal y es ella la encargada de reelaborar la historia de Edipo rey; en La Mujer se privilegia el movimiento y éste se presenta como el vehículo para la narrativización, el cual no siempre coincide con las palabras la esposa de Edipo.

Al igual que *Antígona furiosa* de la autora argentina Griselda Gambaro, es importante señalar que la condensación también se produce a nivel textual, tal como lo señala Laura Mogliani (1997: 100) con relación al texto dramático argentino: “El texto de Sófocles es condensado, resumido, manteniendo en muchas ocasiones las mismas

palabras y en otras sólo cambiándolas, pero no los significados que vehiculizan” produciendo así “una síntesis esencial del paratexto” centralizada, en el caso de *Yocasta*, en su propio conflicto.

A partir de ello, podemos sostener que Percovich logra producir la internalización del conflicto trágico en el sujeto protagonista de la acción, el cual escenifica de manera más profunda y a la vez más desgarradora, la situación de la mujer en una sociedad que se le presenta como hostil. Por tal motivo, al plantearse y enunciarse el conflicto de Yocasta desde su propia subjetividad, se produce un efecto más identificador con la realidad social en la cual este texto se inscribe. Así lo afirma la dramaturga uruguaya:

Todas las situaciones que vive Yocasta se vuelven metáforas de las situaciones terribles que puede vivir una mujer en el mundo contemporáneo: la política que puede llevar a la mujer a la muerte, la violencia del rechazo, el abuso sexual, la violación el incesto, el parto (citado por Mirza, 2007: 19).

Asimismo, y al analizar la puesta en escena, la cual fue tradicional y predominantemente semántica, podemos observar también el lugar de privilegio que tuvo para la directora el universo femenino, el cual se intentó poner de relieve mediante un trabajo singular de la especialización. Si bien el espacio se corresponde con el que define Pellettieri (1997) como “el espacio de la tragedia clásica” el cual implica un espacio neutro, abstracto, simbólico y en donde el actor espacializa mediante su discurso, la puesta de *Yocasta* introduce una escenografía no convencional, convirtiendo así el espacio en un artefacto lúdico: un cubo de tres niveles con nueve celdas por el cual las actrices se desplazaban sin encontrarse nunca, salvo una vez.

Podríamos decir que esta escenografía funcionaría también como metáfora que reintensifica el ocultamiento que ha tenido a lo largo del tiempo la historia de Yocasta, como así también, del lugar de aislamiento al cual se había relegado a la mujer.

Además, y con respecto a la iluminación, mediante un abandono de la luz vertical y desde arriba, se realizó un trabajo que concentraba un uso diferente del color, de tipos de focos, que en palabras de la propia directora, pretendían establecer “el marco de las actrices y teñir los ambientes” (Percovich, 2003). Por su parte, y sumando un plus más a la conformación del universo de la mujer, la música de Michael Nyman —tal como lo afirma Percovich— “intentaba establecer los tiempos, los ritmos de las actrices, conformándose así en un elemento central de la obra.”

A partir de lo expuesto, y tanto desde el texto dramático como desde el texto espectacular, los cuales relacionados producen una puesta ideotextual anclada a un claro referente social, podemos ver que el texto de Mariana Percovich realiza una crítica al lugar de sumisión en el cual la mujer fue ubicada. Además, por medio de esa crítica intenta reubicarla en un mundo que estuvo regido por el discurso dominante de los hombres que pretenden acallarla y pone en manos de este personaje femenino la lucha política, volviéndola así “agente de la rebelión contra la arbitrariedad del poder” (Tarantuviez, 2007: 331).

Bibliografía

- Mirza, Roger. “Construcción y elaboración de lo traumático en el teatro de la postdictadura en el Uruguay”. En O. Pellettieri (ed.), *Reflexiones sobre el Teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- . “Un teatro de la disolución en la generación emergente de dramaturgos-directores uruguayos de la última década. Refuncionalización del mito y la tragedia en la escena uruguaya”, *Teatro XXI*, XIII.24 (otoño 2007), 17-23.
- Mogliani, Laura. “Antígona Furiosa de Griselda Gambaro y su intertexto griego”. En Pellettieri (ed.), 1997.
- Nussbaum, Martha. *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2004.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.). *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino* Buenos Aires: Galerna, 1997.
- . *Historia del teatro argentino. El teatro actual (1976-1998)*, Buenos Aires: Galerna, 2001.
- Percovich, Mariana. *Yocasta-una tragedia*. Montevideo: Artefato, 2006.
- . “Yocasta la tragedia”. Entrevista a Mariana Percovich. *La República*, 05 de julio de 2003.
- Rodríguez, Martín. “El teatro de la desintegración (1983-1998)”. En Pellettieri (ed.), 2001.
- Sófocles. *Edipo rey*. Buenos Aires: Edad, 2005.
- Tarantuvíez, Susana. *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- Vernant, Jean-Pierre y Pierre Vidal-Naquet. *Mito y tragedia en la Grecia antigua I*. Madrid: Taurus, 1987.

Echavarren: margen y fisura homoerótica en el dialogismo de *Natalia Petrovna*

Y nosotros seguimos transitando esta fisura del tiempo
Roberto Echavarren, 2006, 71¹

Introducción

Como señala Noé Jitrik al referirse a Florencio Sánchez, para ciertos autores o ciertas literaturas nacionales la “lectura deviene claramente modeladora y, en consecuencia, se presta a mistificación” (Jitrik 1998: 54). Así puede pensarse, en términos de modelación y mistificación, de la recepción de cierta construcción de cultura “rusa” en nuestro medio, llegada a través de las lecturas de Chejov y Stanislavsky en el ámbito teatral por un lado y del peso de las narrativas de las ideologías que miraron la Revolución Rusa como un ideal de vida colectiva, por otro. Modelizada decimos, ya que la reducción de estas dos vertientes abarcó la escena uruguaya en una tradición de la actuación y estilo teatral de Stanislavsky, de tiempos y estados en Chejov, y un ideal de justicia social, que construyeron durante el siglo XX, mediante narrativas y prácticas, el imaginario uruguayo.

Ambas líneas son tomadas y deconstruidas en esta pieza, de distinta forma, por Echavarren, estudioso de la cultura rusa, pero en otros aspectos: la homofobia y persecución a las identidades gays y lésbicas y, por otra parte, la idealización poética del lenguaje chejoviano confrontada con la violencia de un estilo vulgar.

Digo “Echavarren” porque la designación en sí ha tomado una definición en el campo cultural, a partir de su labor y su fértil quehacer en el plano de los estudios y arte *queer*. Su amplia tarea como escritor en los géneros poético, novelístico, ensayístico, le han otorgado una fuerte presencia nacional e internacional. En este caso se trata de una obra teatral, *Natalia Petrovna*, que fuera seleccionada con mención en un concurso de textos teatrales unipersonales que convocó el Centro Cultural de España en el año 2006.

Nuestro trabajo se centrará en evidenciar las relaciones entre el estilo de su escritura y el concepto de dialogismo en Bajtín, teniendo en cuenta que la fractura del orden heterosexista se produce temática y formalmente, como derrocamiento del orden hegemónico.

1 *Natalia Petrovna*, de Roberto Echavarren, a partir de aquí se designará *NP*.

[...] et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardin, de ma tasse de thé.
(Proust, 2001: 47)²

Una cuestión que hace a la fijación de una tradición puede estar encerrada en un nombre, cuyo significado se contamina semánticamente de otras ideas contiguas, y como memoria involuntaria proustiana, deja salir el recuerdo impregnado de la sensación. El título, *Natalia Petrovna*, referido a la obra de Turguéniev *Un mes en el campo*, es puerta de acceso a ese mundo levantado a través de la expresión “literatura rusa”, notable reducción evocadora, así como se levanta el mundo que recuerda Proust con la frase citada en el episodio de la magdalena. Pero la obra alude, como referente extratextual, a la poeta Marina Tsvetáieva (1882-1941), cuyos poemas el propio Echavarren traduce. Su pieza teatral, monológica, escrita pero “en proceso”, admite según el propio autor la inserción de algunas poemas de Marina Tsvetáieva, del ciclo *Amiga* (1915-1916), poesía de decidido contenido homoerótico. Esta actitud constituye un desvío de la temática masculina propia del autor hacia la representación del lesbianismo y los mitos de su literatura, por más inestable que se quiera hacer esta categoría. Baste esta cita: “Para mí, ese azul del cielo,/los ojos azules de mi amada:/eso me ciega” (MT)³, que remite a ese sistema de tópicos comunes de la literatura lesbiana.

Un personaje masculino, difunto, dialoga con una ausente Natalia Petrovna desde un Gúlag en Macadán, sobre el Pacífico; ambos muertos, él en 1937, ella en 1940. Aún en el proceso de desestalinización, las políticas respecto a la homosexualidad no cambiarían en el mundo socialista: la oposición (y ésta incluía a los homosexuales) era asimilada a una enfermedad mental, y a sus representantes se los consideraba “esquizofrénicos mórbidos”. Los disidentes, afectados por psicosis eran sometidos a pericias en el Instituto de Medicina Legal de Moscú, como sostiene Florencia Preatoni en su estudio. Se desconfiaba de la promiscuidad homosexual. “Tal como habían enseñado los higienistas de principios de siglo, estos lunfardos no eran confiables, eran débiles y delatores [...] vieron en cada maricón a un soplón” (Bazán, 2004: 360). Esa marginalización ha comenzado a ser exhumada por estudios menos temerosos del binarismo político. “A Natalia Petrovna y a mí nos traga el color helado de la noche. Habitamos un solo grito”, dice el personaje de Echavarren (*NP*, 71). La exclusión es evidenciada

2 Transcribo la cita completa a los efectos de completar el efecto de la memoria involuntaria y la poderosa connotación sensorial que emerge de un nombre:

Et comme dans ce jeu où les Japonais s’amusent à tremper dans un bol de porcelaine rempli d’eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés, s’étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l’église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardin, de ma tasse de thé.

3 Utilizo la traducción que realiza el propio Echavarren.

con datos referenciales: “En el 37 me arrestaron a mí, acusado bajo la ley contra la ‘pornografía’ y la ‘pederastia’, promulgada a iniciativa de Yagoda, jefe de la policía política, que condenaba a ocho años de trabajos forzados a las personas que tuvieran sexo con personas del mismo sexo” (NP, 68), aludiendo a esa persecución que llevó a eliminar a las orientaciones sexuales contrahegemónicas. El juicio político resume: “Todo lo hicieron con violencia, fueron torpes, brutales, prepotentes” (NP, 70), “Estoy en Magadán. Recojo oro. Todas las mañanas la cuadrilla de zeks, prisioneros políticos, sale al aire gélido [...] Nos tienen ocho horas hundidos en el agua, cerniendo el oro” (NP, 64).

Un mundo homoerótico femenino, un andrógino

A ella la veo florida, madura, con ese pecho abundante: sí, como un gran velero, con todas las velas desplegadas, navegando en la marea alta, mientras que yo no me alejo de la costa
(Woolf, 1993: 53)

Ella era demasiado loca, demasiado saltada para atrás, cómo decirlo? Sí, esa manera impetuosa, descontenta, siempre conquistadora, siempre demandante, impaciente, ¡qué diablo!
(NP: 65)

La primera cita, de Virginia Woolf a propósito de la escritora y amante Vita Sackville-West tiende un puente con la segunda, de *Natalia Petrovna*, en una percepción del eros femenino.

El andrógino, tópico echavarreano, muta acá en la parte “femenina” de su constitución, para hablar, en un lenguaje de transparencia plena, del homoerotismo. Citemos a Marina Tsvetáieva en sus poemas, colocada en el rol de la amante deslumbrada por la seductora, por el don Juan femenino:

Pero usted, cáustica, quema
más que cualquiera, usted es
mi demonio de frente abovedada;

ya andaba usted con otra
abriéndose paso en el trineo,
otra querida, deseada más fuerte,
en lugar de mí, de mi deseo;

Qué rojo el abrigo plisado en el talle!
Qué caballito de crin más roja!
esa llama divina desplegaba sus bucles!
Más tarde, en la hostería del monasterio
—rumor de campanas al oscurecer— estallamos,
alegres cumpleaños, haciendo las cosas más chanchas
igual que un batallón de soldados.

Cómo bromeaba usted, me llamaba muchacho
Y que yo le gustaba así.

Todo en usted me gusta hasta el dolor.⁴

Así expresa Marina Tsvetáieva, su yo-lírico, el éxtasis amoroso en un vínculo subordinante, la seducción que constituye una construcción del deseo:

Chaqueta tejida de cuello mariposa,
la recuerdo a usted bien, la cara con que entró
sin nada de pintura,
se me acercó mordiéndose el dedito,
esa cabeza protuberante volteada hacia un costado,
esa frente todopoderosa
bajo el peso del casco
rojo: no mujer, no muchacho,
algo más fuerte que yo.

antes de su beso, esta boca era virgen.
Me subía hasta los ojos
un corazón limpio
de niño de cinco años.

Nótese la presencia contigua de los sexos. Los planteos estéticos de Echavarren han girado alrededor de la figura del andrógino como superación de la estabilización de los géneros. Así el personaje de su obra se refiere a “una pareja andrógina”, a “era un don Juan femenino, se veía claro.” Echavarren se apropia de la anécdota de Tsvetáieva, de un cierto código lesbiano, y lo impregna del andrógino, lo filtra. El monólogo presenta esa arquitectura de interpolaciones, intercalado con cartas. Podemos aplicar el concepto de neobarroco, utilizado para su escritura y la de otros postvanguardistas, que lleva en sí la idea de proliferación, tanto conceptual como formal, ya que disloca la legibilidad. Así se plantea teóricamente en *Performance*, la compilación que Adrián Cangi dirigiera en torno a la obra del autor. Género sexual y género literario se tematizan, ahondándose la fractura del continuum sexo-género.

La belleza misteriosa que provoca la coincidencia de los opuestos genera perpetua oscilación, que ya Proust trabajara en su metáfora vegetal, y Colette en el llamado “hermafroditismo mental”. Cito como ejemplo el reciente film de Lucía Puenzo, 2007, *XXY*: “qué iban a sacarle si era perfecta”, dice el padre. Ese magnetismo lo causa el borramiento de los límites, lo imposible que busca materializarse, el retorno, “duplicidad inquietante “que lo devuelve a lo originario, pre-individual, la oscilación que jamás se estabiliza y que deviene una “figuración superadora del hombre y a mujer” (Cangi, 2000: 17).

Es en esa hibridez donde residiría una libertad. “Es preciso distinguir entre la imantación del andrógino como cifra de un deseo —y una postura homoerótica”, dice

4 Vuelvo a remitirme a la traducción de los poemas realizada por el propio Echavarren, inédita.

Echavarren. Esa fisura se verbaliza, se dimensiona en un significante, en una estructura sintáctica determinada, pero no tan proliferante en el caso de esta pieza teatral como observamos en su narrativa o en su poesía. La ruptura está dada, a nuestro criterio, mediante el procedimiento paródico y la plurivocidad en el discurso.

Procedimiento paródico y dialogismo

[...] repuje en la pelambre de una yegua, un cachete con bozo y pelusa, un juguete de felpa; olía un poco a mierda, ese muchachito del polvo; yo quiero ver en sus ojos: porque hay ojos claros verde bosta que son pozos donde se mira el cielo.
(*NP*, 69)

Así se refiere el protagonista a su encuentro con el muchachito de los caballos. Entendemos aquí la presencia de un dialogismo textual que remite a nuestro criterio a una manifestación de la heterotopía y la alteridad. Este procedimiento, novelístico, aplicado a un personaje que se narra solo en escena, habla de la decisión de no ceñirse a un solo registro, y roza la estética *camp*.

Los conceptos asociados de *camp-gender-kitsch-parodia* son señalados por José Amícola como una constelación de manifestaciones surgidas a partir de los sesenta, vinculadas entre sí (Amícola, 2000). El *camp*, relacionado con el travestismo y la *drag queens* norteamericanas marca una tensión estética. El fenómeno del *kitsch* tiene vinculación con la forma paródica, si bien difiere en la no imitación transgresora de un original, tal como lo define Jameson. El *camp* ha sido definido como una “forma representativa teatral sobrecargada de gestualización”, una sensibilidad particular gay propia del siglo XX, desnaturalización posmoderna de las categorías de género. Una apreciación irónica de forma extravagante, desproporcionada en relación con su contenido, que mira socarronamente lo falocéntrico (Amícola, 2000: 52).

La parodización de este mundo “ruso” está apropiada desde un tono que llamaríamos *camp*? “Porque a usted, Natalia Petrovna, ya le afilaba un bigotillo, y él en cambio era lampiño y larguirucho” (*NP*, 64). ¿Debe leerse la obra en el tono lánguido y poético o contiene rasgos de estilo que la ubican en tonos más grotescos y burlones de la modelización, carnavalizadores del lirismo convencional?

Bien señala Amícola que “Bajtín (suponiendo que se hubiera interesado en los fenómenos actuales) no hubiera tenido reparos en decretar que el *camp* viene a taladrar la seriedad épica del arte actual como el carnaval lo había hecho con el género novelístico”. La capacidad de expandirse del *camp* radica en la parodia del discurso gay para hacer un cuestionamiento social. La mezcla de niveles de lenguaje de Echavarren nos lleva al dialogismo bajtiniano. Recordemos la frase: “porque hay ojos claros verde bosta que son pozos donde se mira el cielo” (*NP*, 69), donde se marca la heteroglosia.

Natalia Petrovna presenta un fuerte componente narrativo dado su carácter monológico. Pero muchas voces textuales señalan la diversidad que la voz hegemónica opaca.

Como señalara Bajtín: “un determinado conjunto de ideas, pensamientos y palabras que se conduce a través de varias voces separadas sonando en cada una de ellas de una manera diferente” (Bajtín, 2005: 194). Rescatando el valor sociológico que le otorga a la obra de arte, señala Bajtín “un análisis puramente formal ha de ver en cada elemento de la estructura artística el punto de refracción de las fuerzas vivas de la sociedad, cual un cristal fabricado artificialmente cuyas facetas se construyeron y se pulieron de tal manera que puedan refractar los determinados rayos de las valoraciones sociales, y refractarlos bajo un determinado ángulo” (Bajtín, 2005: 191). El dialogismo se entiende como una cualidad de los discursos novelísticos, integrando múltiples voces, puntos de vista y registros lingüísticos: la heterofonía como la multiplicidad de voces; la heterología, como la alternancia de tipos discursivos como variantes lingüísticas individuales; y la heteroglosia, como presencia de distintos niveles de lengua. A partir de esta estética de la polifonía el texto se caracteriza por su naturaleza ambigua, de versatilidad significativa. Cada individuo, de acuerdo a este pensamiento, estaría construido por muchos “yo” incorporados, que vienen de su experiencia y distintas fuentes de saberes. Es el sujeto social quien produce un texto, el cruce entre los sistemas ideológicos y el sistema lingüístico. El análisis de la lengua en su totalidad concreta conduce a la polifonía, al conjunto de las “voces”.

También el signo será ideológico, es decir, no es inocente, dirigiendo la visión. El signo es un fenómeno complejo que “refleja y refracta” el tejido social: “Ah Natalia Petrovna, nos comprenderá alguien? [...] Somos nosotros los privilegiados del sufrimiento y se referirán a nosotros, y dirán: esos sufrieron de veras la injusticia. Por eso somos ejemplares, y ustedes (se dirige al público), si quieren entender qué sucedió, comprenderán a través de nosotros” (*NP*, 70), dice, más proclamante, Echavarren. Depende del contexto para significar, es generador de nuevas informaciones a diferentes receptores, no clausurado.

Qué vínculo tiene esa plurivocidad con la noción de estilo tal como lo define el propio Echavarren? Este concepto viene a aportar en este camino de fisura de lo hegemónico. El “estilo” para este autor se contrapone al término “moda”. El estilo se define como “una serie de transformaciones de un conjunto inicial de ítems, desplegadas a través de un juego de polaridades internas y definidas en contra de una serie paralela de transformaciones ‘rectas’” (Echavarren, 2000: 176). Viene de abajo. La moda es aristocrática y jerárquica, baja de las clases superiores a la cultura de masas, disciplina. Cada estilo es la experiencia particular de un grupo, y el modo de la transgresión, de allí extrae la fuerza de su repetición. La moda vuelve lógico lo que la poesía quiere mantener ilógico. La genealogía del estilo es la de la irrupción en la diacronía de la moda, y el texto se alimenta de esas irrupciones de jerarquía (Echavarren, 2008).

Textura dramática polifónica, con estallido de quiebre al estilo pulido, construcción de personajes entrelazada donde el protagonista, Natalia Petrovna, en la ficción, Marina Tsvetáieva y Echavarren elaboran un intercambio fascinado de transposiciones. Y aún en el campo de lo “femenino”, el resplandor del andrógino se manifiesta: “El es menor que

ella, un año o dos, creo, y destellan juntos, una pareja andrógina” (NP, 64). La presencia del andrógino puede constituirse en un indecible en el sentido derrideano.

Un lenguaje más fluido, poético con irrupciones de niveles de lengua y formulas paródicas, construyen este texto de factura dramática atrayente, que visibiliza la homofobia revolucionaria y rescata la escritora lesbiana. Así lo proponemos, como transformación en la construcción de un imaginario cultural contemporáneo de un colectivo que se permite replantear solidificaciones conceptuales naturalizadas, desde la relación del estilo con la construcción de género, de la opresión que las ideologías llamadas de “izquierda” ejercieron sobre la diversidad sexual.

A Natalia Petrovna y a mí nos traga el color helado de la noche. Habitamos un solo grito. Recorremos etapas de ese grito. No nuestra suerte sola, no. Las escenas múltiples de ese grito abarcan el conjunto de las instituciones, el modo como se nos obligaba y humillaba [...] Y nosotros seguimos transitando esta fisura del tiempo (NP, 71).

Bibliografía

- Amícola, José. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Bazán, Osvaldo. “Parte VII: La Guerra. Onganía y los efervescentes sesenta”, “Parte VIII: La Revolución. La militancia de los setenta” y “Parte IX: La Dictadura. La represión dentro de la represión ilegal”. En *Historia de la Homosexualidad en la Argentina. De la conquista de América al siglo XXI*. Buenos Aires: Marea, 2004, 293-392.
- Cangi, Adrián. “Selección, compilación y prólogo”. En Echavarren, Roberto. *Performance. Género y transgénero*. Buenos Aires: Eudeba, 2000.
- Echavarren, Roberto. *Arte andrógino. Estilo versus moda*. Santiago de Chile: Ripio, 2008.
- Echavarren, Roberto. “Natalia Petrovna”. En *Solos en el escenario. Primera Convocatoria de Teatro Unipersonal*. Montevideo: Centro Cultural de España, 2006.
- Jitrik, Noe. En Mirza, Roger (ed.). *Sánchez entre dos orillas*. Buenos Aires: Galerna, 1998.
- Preatoni, Florencia. “Contradicciones de la vanguardia política. Un estudio sobre el tratamiento del ‘problema’ de la homosexualidad en el interior de la Unidad Popular chilena”. <<http://www.scribd.com/doc/7330001/Contradicciones-de-La-Vanguardia-Politica>>. Consultado el 14/8/2009. 19.52’hs.
- Proust, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris: Folio, 2001.
- Woolf, Virginia. *Diario íntimo II. (1924-1931)*. Madrid: Mondadori, 1993. Día 21 diciembre.

La escena manchada. *Quitamanchas* de Sofía Etcheverry

Sofía Etcheverry: una teatrística joven

El comunicado de prensa de la obra (Etcheverry, 2007a) presenta a la dramaturga de la siguiente manera:

El texto teatral está escrito por Sofía Etcheverry, actriz de 27 años, egresada de la EMAD en 2004 y estudiante de la Licenciatura en Letras de la FHCE de la Universidad de la República. Como actriz de teatro, ha participado en *Don Juan: el lugar del beso* (Marianella Morena, 2005), *Los últimos Sánchez* (Marianella Morena, 2006) y *Las nenas de Pepe* (Gabriel Calderón, 2007).

Estos tres espectáculos forman parte de un fenómeno emergente en la actividad teatral de nuestro país: *jóvenes autores* nacionales que al mismo tiempo llevan adelante *la puesta en escena de sus textos*.

El primer aspecto que me parece interesante destacar es este doble rol de dramaturgos y puestistas con el que se definen los jóvenes teatrísticos.

Jorge Dubatti (2000) define al “teatrística” como “un creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o actuación o escenografía, etcétera) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo”. Sergio Blanco (2006), quien ha ejercido casi todas las tareas del teatrística, a excepción de la actuación, ha acuñado el término *escenaturgo* para referirse a este creador integral. Esta delimitación terminológica nos permite caracterizar los fenómenos que engloban a los creadores uruguayos de fin de siglo pasado y comienzos de éste, a los que llamaremos “teatrísticos jóvenes”.

Esta categorización y denominación de “jóvenes”, bastante vaga, por falta de otra mejor, nos permite expresamente dejar fuera la calificación de “emergente”. “Joven” emparenta a este grupo de creadores con un fenómeno fermental y fundamental en la actividad intelectual de nuestro país que es el de Teatro joven y Murga joven, de donde han salido muchos de los exponentes más interesante y originales del actual panorama teatral.

¿Por qué dejar de lado el concepto de “emergente”? Tradicionalmente se estudia a los fenómenos teatrales como insertos en una línea cronológica que los resignifica y les da sentido y continuidad. A este respecto define Osvaldo Pellettieri:

Para nosotros periodizar es determinar sistemas, aclarar su significación artística y establecer su relación con los hechos teatrales anteriores y posteriores, establecer períodos, “tramos temporales dominados por un sistema de normas literarias,

cuya introducción, despliegue, diversificación, integración y desarrollo pueden trazarse (2007: 17).

De acuerdo con estos conceptos Pellettieri siguiendo a Raymond Williams establece los llamados “sistemas dominantes”, los “remanentes” y los “emergentes”. El problema de estas clasificaciones es que funcionan, como dice el autor, a nivel de establecer correlatos histórico-evolutivos en la teatralidad de un determinado lugar. Pero obligan, cuando aparece el fenómeno sincrónico, a encontrar regularidades donde no suele haberlas. Es así que los autores que se auto denominan “emergentes” entre los cuales se encuentra Sofía Etcheverry, sí responden a la caracterización de *teatristas o escenaturgos* pero la inclusión en un sistema haría imposible equiparlos. Por eso recurriremos a un concepto de Jorge Dubatti quien afirma:

Llamaremos macropoética o poética de conjunto a la resultante de los rasgos de un conjunto de textos determinados (de un autor, una época, un grupo, etcétera). Implica trabajar sobre realizaciones teatrales concretas, sobre individuos textuales, pero incluye una masa o espesor de textos. Para definir una macropoética hace falta partir del análisis de las micropoéticas y luego considerar estas en conjunto. De este modo se impone revisar el concepto de micropoética. Llamaremos micropoética o poética interna al conjunto de constructor morfotemáticos que determinan la existencia de un texto particular, de una realización textual concreta a la que llamaremos “individuo textual” (2003).

Aceptando que los creadores “jóvenes” pertenecen, de acuerdo con la tipología de Pellettieri, a un sistema emergente, estudiaremos las macropoéticas para centrarnos en los conjuntos de textos de autores determinados que responden a la misma época y que constituyen ya, por su volumen, un espesor de textos. Estaremos entonces en presencia *no* de un canon *que intenta incluir forzosamente, a través de rasgos homogeneizadores, a los integrantes de una comunidad teatral perteneciente al período de entre siglos*, sino a teatristas cuyas micropoéticas, es decir el *corpus* de sus trabajos, presentan una visión original y artísticamente destacada que renueva la escena nacional (Burgueño y Braselli, 2007).

Según Dubatti hoy nadie ocupa el lugar que en su momento tuvieron Beckett, Brecht o Miller. La ausencia de grandes modelos internacionales ilumina una manera inédita de proceder del teatro, verdadero “espejo trizado”, multicentral, complejo, diverso. Cada poética exige conocimientos específicos y encierra saberes (técnicos, metafóricos, poéticos, terapéuticos, políticos, etcétera) que son difíciles de desentrañar en la inmediatez de la experiencia escénica. Jorge Dubatti llama a este contexto el “canon de la multiplicidad”.

Propondremos una caracterización de la macropoética de estos teatristas jóvenes que sin ser restrictiva nos parece que funciona como una primera aproximación (Burgueño y Braselli, 2007), e intentaré aplicarla al caso específico de *Quitamanchas* de Sofía Etcheverry.

Algunos aspectos de la macropoética de los “teatristas jóvenes” uruguayos

El texto en construcción

A modo de ejemplo: Sergio Blanco (2006: 42 y ss.) afirma que “ya no tiene sentido hablar de escritura dramática sino más bien de escritura escénica”. Gabriel Calderón plantea sus textos como *textos en construcción*, que se concluyen solamente luego del trabajo de elaboración y discusión con el elenco y los técnicos. Gabriel Peveroni, originalmente narrador, deviene dramaturgo cuando la directora teatral María Dodera descubre la teatralidad en uno de sus cuentos y decide proponerle una adaptación escénica.

En este sentido *Quitamanchas* funciona como ejemplo. Durante el proceso de ensayo surgieron textos derivados del trabajo que luego fueron sistematizados. En la versión original de la obra no aparecen los textos dichos al final como monólogos tipo *stand up comedy*, solo aparece una guía que las actrices completarán de forma desopilante. En el proceso también trabajaron con entrevistas del elenco a los personajes que iban ganando su propia consistencia a medida que actrices y personajes se fusionaban. Cambios de música, agregado de textos en que los personajes se presentan a sí mismos desde una ficcionalidad de segundo grado y que generan distanciamiento, todo esto fue parte del proceso creativo con este elenco en particular.

El borramiento de la frontera

Se refiere a la derogación de la categorización de “emisor-receptor” en base a el quiebre de los espacios tradicionales reservado para uno y otro y la utilización de espacios no convencionales, cada vez con más intensidad (Burgueño, 1998).

En *Quitamanchas*, la instauración de distintos niveles de ficción generan una complejidad que por momentos borra la frontera. En el resumen de prensa Sofía (Etcheverry, 2007a) plantea: “En esta ficción, que a su vez presenta una dramatización que intenta curar —arte y terapia como espacios de insight y exposición de los dramas femeninos cotidianos— los planos de realidad se multiplican”. Es así que la obra se maneja con desdoblamientos que multiplican a los personajes y los ubica en un espacio escénico y en un nivel encabalgado entre el público y el escenario, entre la realidad y la ficción.

Las variantes en la construcción de una nueva textualidad

La aparición de *textos que, en esencia, niegan la textualidad o proponen una textualidad alternativa* que se manifiesta de maneras diversas: inventando palabras¹ o acepciones que no figuran en los diccionarios (Blanco, 2004: 221),² reescribiendo otras obras desde una perspectiva que las negaba, en vez de reafirmarlas,³ introduciendo el alfa-

1 Una de las obras inéditas de Gabriel Calderón se llama *Llagdán*.

2 La definición de “águila” atribuida a la RAE no pertenece a la fuente mencionada.

3 Por ejemplo: *Kiev* de Sergio Blanco respecto de *El jardín de los cerezos* de Antón Chejov.

beto cirílico, titulado en otra lengua, usando una disposición inusual que rompe con las convenciones gráficas del género. Respecto de la propuesta escénica es frecuente encontrarnos con *parlamentos superpuestos* que parecen inconexos y que nos obligan, como espectadores, a esa mirada bifurcada o trifurcada que nos exigía ya el texto y esa intencional desorientación del espectador funciona, como decíamos, como un fuerte *cuestionamiento al teatro logocéntrico*.

En *Quitamanchas*, la desaparición de la tradicional división escénica o en actos, sustituida por secciones que parecen casi capítulos subtítulos, y el entrecruzamiento de textos de diferente categoría se inscriben dentro de esta particularidad. El uso de neologismos y de definiciones teóricas y citas, con comillado, ubica la obra en una búsqueda de alternativas comunicativas novedosas. También la propuesta escénica funciona en el sentido de poner en juego la fragmentación y la simultaneidad. Los cambios de nivel ficcional no están claramente definidos. Los personajes se superponen en acciones y diálogos contrapuestos. Lo coreográfico no siempre apoya lo que plantean los parlamentos y en varias oportunidades funcionan con un importante efecto disociado.

La exasperación de los procedimientos transtextuales

Hay un uso hipertrofiado de otros textos que entran en co-acción con los nuevos proponiendo a su vez una nueva lectura. A este respecto, continúa el comunicado de prensa al que hacíamos referencia:

Quitamanchas se inscribe en este contexto de producción artística que intenta realizar una reescritura de los clásicos, que se conecta con las raíces del fenómeno teatral nacional y que al mismo tiempo se alimenta de la realidad que lo circunda. (Etcheverry, 2007a)

Canciones y música, un poema de Juana de Ibarbourou, los gráficos del programa extraídos de un libro de medicina, el lenguaje publicitario de los años sesenta, constituyen también dentro de la obra una trama de relaciones transtextuales que apuntan a relecturas distanciadas de textos conocidos.

Una estética actoral jugada a lo corporal

Nos referimos a una forma de dirección de actores que implica un gran compromiso físico, un entrenamiento de danza, acrobacia, y una desinhibición con el manejo del cuerpo que establece un antes y un después de las prácticas escénicas y que ya es marca registrada en los espectáculos de estos jóvenes teatristas. En el caso de *Quitamanchas*, lo coreográfico toma un papel central en la puesta y construye sentidos más allá de la palabra.

Quitamanchas, de Sofía Etcheverry

El título

Quitamanchas hace referencia a la condición femenina, son las mujeres las que “quitan manchas”, las manchas que molestan e incomodan: “La limpieza es *una cuestión de género*. Las toallas, por ejemplo, no se doblan en cuatro, sino en tres. No todo es como uno quiere, *sino como debe ser*”.

También las mujeres tienen manchas, marcas indelebles que tiene que ver con la exigencia, el ideal de perfección:

Mi bisabuela murió con una mancha de pintura en la frente.

Ese parece ser el decreto que cae sobre nuestras nuca femeninas: el establecimiento de un orden externo de la impecabilidad.

Las manchitas molestan, las arrugas perturban. (Etcheverry, 2007b)

Etcheverry presenta así su obra:

Cuatro mujeres manchan la escena para mantenerse a salvo, para recuperar la satisfacción perdida, mientras un hombre las escucha, las ordena, les da el alta.

Pero ellas vuelven, siempre vuelven. (Etcheverry, 2007b)

En este sentido la “*mancha*” parece ser el relato de las historias, la asunción de la imperfección, las confidencias de estas cuatro mujeres que confiesan lo inconfesable: no son felices. Nos preguntamos por qué esa posibilidad de tomar la palabra es una mancha. Ya desde la gráfica del espectáculo parece estar planteado el tema de la palabra justamente, el programa es una gran boca roja con un micrófono evidentemente antiguo. No parece ser el paradigma de la mujer que se confiesa sino de la que instaura la ficcionalidad a través de los medios, la mujer sensual, que canta o encanta con su voz.

La que se encuentra descalificada es la otra voz, la que plantea las frustraciones y amarguras de toda una vida, esa es la que “*mancha*”.

Sin embargo, “*ellas siempre vuelven*” establece una doble significación: ellas “*las manchas*” y ellas “*las mujeres*” que siempre vuelven con el hombre que “*les da de alta*”, el que “*las ordena*”. Aparece aquí en la bisemia la imposibilidad del mantenimiento del orden perpetuo, la lucha condenada contra la “*mugre*”, y la imposibilidad de salir del círculo vicioso de fracaso-frustración-culpa que implica asumir ese rol.

Quitamanchas podría ser la terapia, que permite hacer la catarsis necesaria para que todo siga igual, que funciona como válvula de escape transitoria para que ese lugar esté asegurado.

Hay que llevar la ropa sucia y lavarla en la pileta del fondo, incluso en invierno. Mis manitas frías se rajan ¡ay! de pasar la franela por entre los barrotes de la silla de madera del comedor que tiene polvo acumulado desde hace 24 horas. (Etcheverry, 2007b. Escena IV).

Las manchas son las que aseguran alguna función social a la mujer y su desaparición el gran objetivo que hay que cumplir más allá de toda razonabilidad.

Beatriz: ¿Por qué no te morís?

Teresita: Debería hacerlo... algún día lo haré... aunque *la mancha* nunca venga... acá apenas me dejan secar los platos...no es justo...estoy condenada. Me olvidé de Dios, la misa y la Santa Misa.

Aparece la limpieza y las manchas como condena, también en un sentido metafísico. Pero lo curioso es que la condena no es ser Quitamanchas sino no poder serlo. Perder la posibilidad de la limpieza no solo implica perder el objetivo vital sino perder la ligazón con la institucionalidad religiosa que ubica a la mujer en tanto madre o esposa en el lugar de santidad

En la escena IV aparece una creación literaria en verso, de Amelia:

Azucenas Obscenas: un vals para Mamá

Escupir fuego a chorros,

darse de cabeza contra el suelo,

deshollinarse el alma de abriles inflamados, ¡ay! Nada alcanza.

Escribir sin culpa y sin carne de una vez, desparramando los cristales prolijamente tendidos sobre la mesa, *que se manchen* con la sangre de Cristo y de María Magdalena, que me importa, hay superpoblación de lavaderos en cada esquina...

...¡*No hay franela que pueda quitar aquel polvillo, ni lustramuebles, ni quitamanchas importado*, ni familia que sobreviva a tanta obsesión, a tanto no poder convivir con la entropía del mundo! Tanta grella (Etcheverry, 2007b).

El arte, que parecía ser el único espacio de evasión aparece contaminado también y es de este poema que tomará su nombre la obra. La fusión de lo sacro y lo doméstico, del uso metafórico y cotidiano de la *mancha* reproduce su significación. Las manchas como símbolo de pecado en la referencia a Jesús y María Magdalena se eliminan en los lavaderos. Las manchas, el polvo, como metáfora de los residuos que deja la convivencia familiar y las relaciones fraternas, “tanta grella” no se quita con nada.

Mis hermanos y yo fuimos pupilos cuando mamá partió. Yo tenía cuatro años, y mamá estaba pintando las paredes de casa. La mancha de pintura la mató (Etcheverry, 2007b. Escena IV).

Sofía comenta: “murió de tanto hacer y no saber como parar” (Etcheverry, 2007a).

Pupilas en la nada: un subtítulo ambiguo

Renata: Pupila. Encierro. Ponerme *pupila en el mar, en la playa, en la nada*. Quiero eso. Y si pudiera me llevaría una chica que me hiciera el brushing y las manos. Un submundo de supermercado debajo de la arena. Las cosas emergen bajo mis órdenes. En mi mundo *estoy en la nada*.

Teresita: ¿Cuándo voy a volver a tocar el piano? Se dan cuenta, doce años de pupila me hicieron profesora de piano (Etcheverry, 2007b).

En este sentido *pupilas* se refiere a estar fijadas en un lugar, *la nada* se refiere a un sentimiento de orfandad, de desprotección que todas tienen: Teresita perdió a su madre, Renata murió de cáncer y dejó huérfanas a Beatriz y Amelia.

Por otro lado apunta al deseo de descanso que implica estar en la nada, y la certeza de no poder realizarlo porque no se puede o no se quiere a pesar de todo renunciar a las exigencias de la imagen y del consumo. No se puede ser prescindente de las imposiciones del mercado, y entonces se resignifica la expresión *pupilas* como aquel lugar que no tiene escapatoria. En el mejor de los mundos aparece la peluquería y el supermercado.

Se propone sin embargo otra lectura posible.

Amelia: Mi madre tuvo que huir de su casa para ser ama de su propia casa y además oftalmóloga, “la que hace ver”.

Renata: Yo soy la que curo en esta historia, “la que hago ver”, la que tiene el título de la Universidad de la República, pero no lo grito (Etcheverry, 2007b).

En este sentido hace referencia a la profesión de Renata, oftalmóloga. Aquí *pupilas* se refiere al órgano de la vista.

“Pupilas en la nada” podría entenderse entonces como que no miran nada, no ven nada. ¿No tienen miras? No son conscientes. Lo que miran, en el sentido de *a lo que aspiran* es a la nada, o nada.

También refiere a una profesión que no le provee excesivas satisfacciones o que no le enorgullece o que no proclama: *no lo grito*. Este subtítulo parece hacer referencia al conformismo, a la falta de rebeldía y a cierta forma de condicionamiento casi inevitable que trae adherido el género.

“Te ayudo a autoayudarte, te ayudo”

Cándido: Aunque parezca todo lo contrario, hemos avanzado un poco. Se han desahogado, hablaron de sus fantasmas, reconocen su infelicidad. El resto está en ustedes. (*Mira la hora. Empieza a recoger sus cosas*)

Cándido: ¿Se rieron el día de hoy?

¿Vieron? Y sin ayuda del Whisky (Etcheverry, 2007b).

En realidad la terapia no resuelve nada, genera una sensación de alivio transitorio luego de lo cual ellas preguntan, *¿y qué se hace con lo que se extraña, con lo que no se tiene*: no hay respuestas.

Sofía consigna que la obra se vende a sí misma como un producto pro-felicidad, riéndose del modelo de los manuales de sanación, pero querría en definitiva poder contribuir a la reflexión sobre estos temas, sin llegar a convertirse en otro producto más que pretende dar respuestas a las insatisfacciones cotidianas (Etcheverry, 2007a).

Pero no olvidemos que el terapeuta y único hombre de la puesta se llama Cándido, el ingenuo por excelencia. También desde lo simbólico su nombre nos aporta algunas

pistas. Según Gutierre Tibón (1986) Cándido significa “que brilla por su blancura, inmaculado”. Es decir el único que no mancha ni tiene manchas, es hombre. De manera que su capacidad de entender la dinámica femenina es limitada por su modalidad ingenua, que considera que una risa puede significar una mejoría, por la ciencia, que tiende a generalizaciones, y por su condición de género.

Teatro dentro del teatro, dentro del teatro de la vida

En la acotación de la escena o apartado I se plantea:

Es parte de esta terapia del teatro dentro del teatro dentro del teatro de la vida: los personajes juegan distintos roles, para provocar el desahogo de los otros (Etcheverry, 2007b. Escena I).

En la puesta, el espacio del corredor entre las butacas funciona como un espacio extra-ficcional en el cual los personajes se revelan como otros, dando así la idea de que la terapia es un espacio “teatral”. A la vez la vida aparece como un espacio de representación en el cual a estas mujeres les cuesta conectarse con sus verdaderos deseos y preferirían morir antes que “mostrarse imperfectas”.

Sofía comenta:

Amelia y Beatriz tendrán que pelear por el espacio dramático y físico; sus identidades se disuelven y empiezan a funcionar como un coro femenino. ¿Cuál será la cura para su descontento: la maternidad, el amor, la escritura, la actuación? (Etcheverry, 2007b).

La actuación les dará la posibilidad de ser otra por un momento y de decir aquello que no dirían sin la licencia “ficcional”. Es por eso que los monólogos del stand up comedy son tan desopilantes, es porque se intuye a las actrices debajo de los personajes. La obra es de por sí un ejercicio autobiográfico que se parece a las experiencias porteñas del biodrama.

Dice Sofía en el resumen:

Escribí *Quitamanchas* desde la falta, con el deseo de querer recuperar experiencias no vividas: el encuentro con mi madre en una situación de igualdad y complicidad. Imaginé que si ella pudiera volver, devoraría todo, hecha toda deseo y compulsión sin frenos, vuelta toda ansias de vivir.

Y más adelante:

La obra presenta varios elementos de la biografía de Etcheverry (su propia historia) que es al mismo tiempo la historia de miles de mujeres y rescata la relación entre tres generaciones, no desde el cliché, sino desde una perspectiva propia —una madre ansiosa y depresiva pero que no se medica, sino que sigue adelante con su profesión: la oftalmología—. (Etcheverry, 2007a).

Renata, el nombre del personaje que representa a su madre significa simbólicamente “vuelta a nacer, nacida por segunda vez”. En este ejercicio autobiográfico Sofía hace renacer a su madre para establecer el vínculo de mujer a mujer que hubiera querido,

para plantearse la posibilidad de romper el círculo de condicionamientos que la acecha por su condición de mujer.

La casa y su representación: *El hogar-nido se transformó en prisión*

En el espacio escénico de *Quitamanchas* conviven lo público y lo privado, lo profesional con lo doméstico, presente y pasado en tensión, sin intentar determinar la clara definición de cada uno de esos ámbitos.

La escenografía y los objetos tienen algo de hospital y de cocina: muebles móviles con azulejos antiguos color verde que faciliten la entrada y salida de manera dinámica. (Etcheverry, 2007a)

En la acotación inicial puede leerse:

(Los paneles) están hechos de azulejos limpios de color pastel y papel de empalear, combinando lo profesional de un hospital, con lo doméstico. (Etcheverry, 2007b).

La referencia a lo doméstico y lo profesional (hospital y casa) alude a los dos universos de Renata: los dos impecablemente limpios. También nos plantea lo intercambiable de ambos universos. La profesión concebida como prolongación del hogar. En la puesta los azulejos son de color verde y están discontinuados, el azulejo que de por sí tiene el valor de lo ascético se encuentra vulgarizado por el uso del color.

Las dos tarimas laterales en las que se ubican Beatriz y Amelia, las dos mujeres que hacen terapia, nos refuerzan la idea de la representación, de la ficción dentro de la ficción.

Las cortinas centrales, cortinas como de ducha, funcionan también como telón. Es de allí que salen los personajes cuando monologan al estilo “stand up comedy”. El mal gusto reinante en la puesta funciona como una ironía: tanto trabajo y energía para mantener este universo degradado en pie. La casa se transforma en un reflejo de la mujer, su espejo y su forma de expresión, pero también en su condena.

Amelia: Mi madre tuvo que huir de su casa para ser ama de su propia casa

Beatriz: volviendo a lo de la casa y las amas de casa, me pregunto ¿qué es la casa para una mujer?... algunas se van de viaje, pero... ¿viste cómo tienen la casa?!

Amelia: Hay tantas mujeres como casas. Casi todas queremos un techo que nos defina, un techo que hable por nosotras... un techo que muestre lo que se puede hacer con trabajo. Un techo digno para un hogar seguro.

Teresita: Convengamos que toda mujer es ama de su casa o no es mujer. Es allí donde tiene el poder de cambiar las plantitas de lugar, de ordenar las pequeñas-grandes cosas de la vida, las que nos hacen felices a todos por igual sin distinción de credo, raza o nacionalidad. (Etcheverry, 2007b).

La concepción de que la casa es el universo femenino se transmite de generación en generación. Abuela y nietas lo asumen con algunas diferencias pero con el mismo énfasis.

Y este determinismo se hace consciente. Dice:

Renata: Me estoy pareciendo a mi madre. Si pudiera volver a nacer, viajaría. La casa te insume mucho tiempo y los hombres no te aportan demasiado. (Etcheverry, 2007b).

Repetir la historia, lo cíclico no como recuperación de una tradición ni como un legado es fatalmente recibido.

La maternidad también representa una repetición que se torna ineludible:

Amelia contestando a la provocación de Teresita

¿En qué momento una madre pasa a ser hija de su hija? (Etcheverry, 2007b).

Este fenómeno también es inverso, se podría preguntar en qué momento una hija pasa a ser madre de su madre. Es decir que la opción de la maternidad no es tal desde el momento que el rol caerá en algún momento ineludiblemente sobre los hombros de una hija.

La mujer perfecta

Cándido: No, no imaginen un sargento, ni a una mujer corpulenta, esa sería una mala caricatura; no tiranizemos la imagen de esta mujer: los invito a sentir compasión por ella.

Imaginen en cambio a una tierna madre que respira insatisfacción por los poros. Ese será el alimento para su progenie. Un amargor tibio y penetrante.

Ella quiere lo mejor para su descendencia.

Seguridad.

Ella aparenta ser simple.

Profesional pero de barrio.

Ella es la víctima de sus propias elecciones: ser perfecta en todo.

Ella llena la heladera, la despensa, almacena víveres como en estado de guerra.

Y es feliz con sus helechos y sus bichos.

Pero está cansada y no sabe como descansar. (Etcheverry, 2007b.)

Según Etcheverry:

La obra también habla de la necesidad de recibir modelos, guías, respuestas certeras desde afuera para poder entrar en el camino del éxito y la seguridad: dos de los productos más codiciados en estos tiempos. Desde los años cincuenta, pero más fuertemente en los últimos veinte años, la publicidad mediática ha sido y es la principal promotora de valores y modelos de comportamiento: los productos de limpieza quieren estar dentro del hogar y para eso exigen de sus consumidores un determinado modo de ser “buena madre” o “buena esposa”. (Etcheverry, 2007a).

Y así en la pieza:

Beatriz: Mamá no tenía tiempo para la sobremesa. Hasta el relax estaba rutinizado...

Amelia: Ritualizado. Había poco espacio para la improvisación.

Teresita: Alto grado de exigencia:
Renata: el principal crítico es uno mismo;
Teresita: baja tolerancia a la frustración:
Amelia: no permiten equivocarse;
Teresita: pensamiento catastrófico:
Beatriz: el menor error equivale al fracaso;
Amelia: extremismo
Teresita: Si no son perfectas, son un desastre. (Etcheverry, 2007b).

Ante tanta exigencia de perfección hay pocos espacios para la individualidad y para la libertad.

La salida es la evasión: enfermedad o muerte

Las fobias

Una a una se van enumerando las fobias los síndromes y las somatizaciones. Hasta se consigna cierta moda de los ataques de pánico. *Ataxofobia*: miedo al desorden. *Amatofobia*: miedo al polvo. *Ambulofobia*: miedo a caminar. *Autofobia*: miedo a la soledad.

Todas las fobias tienen que ver con la condición de quitamanchas, es fobia a la sujeción y el desorden, y el miedo principal, al fracaso y la soledad.

Morir sin estar muerta

Renata: Hay algo que me está faltando algo que estoy dejando es una sensación de no producir de no estar siendo hay un orden que no puedo establecer hay un presente en el que no estoy porque me proyecto hacia lo que no tengo ni hice ni soy y me pierdo de los ojos que tengo en frente de la mano que me está acariciando de la boca que en este instante tengo sobre mi cuello

TE AMO

TE EXTRAÑO

CREEME

“Ya se lo que es morir y no estar muerta,

lo que es golpear sobre cerrada puerta

Con puño de mujer cansado y leve”.

No sé si me mató el cáncer o el desamor (Etcheverry, 2007b).

La muerte real es una circunstancia en la biografía que parece confirmar lo que ya antes estaba ejecutado. La rutina, el afán de perfección inalcanzable, la imposibilidad de plantearse el descanso, la soledad, la falta de amor y su aceptación, son formas anteriores y vicarias de morir que terminan matando. Quitamanchas de Sofía Etcheverry se plantea una reflexión sobre estos aspectos.

Bibliografía

- Blanco, Sergio *Opus sextum*. París: Skené, 2004.
- . “La custodia de las palabras. La escritura escénica: la destitución y disolución textual”. Prólogo a *dip-tiko I y II*. París: Skené, 2006.
- Burgueño, María Esther. *El espacio no convencional en el teatro uruguayo*. En R. Mirza (ed.), *Situación del teatro uruguayo contemporáneo*. Montevideo: de la Banda Oriental, 1998.
- Burgueño, María Esther y Braselli, Gabriela. “Los procesos de creación en el teatro uruguayo de entre siglos”. Ponencia. V Congreso nacional y IV Internacional Profesor José Pedro Díaz. Montevideo, 10-12/05/2007. Inédito.
- Calderón, Gabriel. *Llagdán*. Manuscrito inédito.
- Dubatti, Jorge. Prólogo. *La Deriva* de Daniel Veronese. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
- Dubatti, Jorge (ed.). *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002) Micropoéticas II*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2003
- Etcheverry, Sofía. *Resumen de la obra y comunicado de prensa*. [Material impreso de circulación restringida, sobre la pieza *Quitamanchas*]. Junio de 2007a. Inédito.
- . *Quitamanchas. Pupilas en la nada*. Manuscrito Inédito. 2007b. Estrenado en 2007.
- Gutierrez Tibón. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*. México: FCE, 1986.
- Pellettieri Osvaldo (ed.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires* (vol. 5: “El teatro actual” 1976-1998). Buenos Aires: Galerna, 2001.

Capítulo 5
Teatro argentino

Inmigración, inmoralidad, higiene y unidad nacional en *De paseo a Buenos Aires* (1890), de Justo López de Gomara

En este trabajo estudiamos la primera fase de la revista criolla, es decir el comienzo de lo que se conoce hoy como “revista porteña”. Para este estudio tomaremos como texto dramático modelo a *De paseo en Buenos Aires* (1890), de Justo López de Gomara, estrenada por la compañía del español Rogelio Juárez (radicada en Buenos Aires). Como antecedente de esta pieza a la que consideramos el primer exponente del género (Ordaz, 1981: I-X), podemos mencionar a *Don Quijote en Buenos Aires* (1885), de Eduardo Sojo, obra en la que se percibe un predominio de procedimientos propios de la comedia que luego son tomados y refuncionalizados por la revista criolla.

El texto dramático de Justo López de Gomara toma como modelo el texto de Sojo pero también a la revista española, especialmente a *La Gran Vía* (1886), de Felipe Pérez y González, estrenada en Buenos Aires en 1887, y la adapta a la realidad argentina. Conserva de la revista española la estructura en cuadros y los personajes caricaturescos exacerbando la caricatura, limitando el costumbrismo e incorporando elementos de la tradición de la comedia y de la alegoría en sus variantes locales. Tanto la apelación a la comedia como a un género residual como la alegoría tenía por objeto llevar a escena una imagen de nación próxima al proyecto diseñado por el roquismo que puede ser vista como una manifestación temprana y atenuada de “primer nacionalismo” o “nacionalismo cultural” (Sarlo y Altamirano, 1983: 163). “Es un hecho reiteradamente señalado que la generación del 900 desarrolló una actividad literaria y propagandística en torno a los temas del nacionalismo cultural” advierten Sarlo y Altamirano (1983, 161).

En la revista criolla, al igual que en *La Bolsa* (1890), de Julián Martel, se recurre a la alegoría. Pero mientras que en la novela de Martel la alegoría final —la transfiguración de la mujer en un monstruo que dice: “Soy la Bolsa” en la mente alucinada de un protagonista arruinado— “se manifiesta como la subjetivación del espacio de la Bolsa como delirio de la sinrazón y no de las grandezas” (Laera, 2003: 143), en los primeros exponente de la revista criolla asistimos a una alegoría positiva, a un desfile continuo y apenas interrumpido de las distintas formas que adopta el progreso. La alegoría es incorporada a una trama cómica, en la cual todos los conflictos tienen solución y conducen a un desenlace invariablemente optimista. Se trata de la cara y la contracara del progreso, del lado luminoso y del lado oscuro de un proceso que las élites veían como amenazante y que Svampa asocia a las figuras de la “nueva barbarie”.

El desembarco de la revista española en Buenos Aires que se produce con *La Gran Vía* opera como el “estímulo externo” que hace posible la hibridación de estos géneros presentes en el teatro argentino anterior —la comedia y la alegoría— con el objeto de

llevar a escena, de manera casi “futurista”, tópicos e imágenes vinculados a las diversas formas que adopta el progreso.

Quisiera en este punto hacer una digresión para referirme a un tema que considero emblemático: el anacrónico y aislado intento de recuperación que el autor entrerriano Francisco Fernández hace de la alegoría neoclásica, género que ya en 1830 era considerado remanente. ¿Por qué recurrir a este género olvidado a cincuenta años de su casi completa desaparición? Creo que la alegoría aparece en la perspectiva de Fernández como una forma adecuada para pensar teatralmente la nación, y si bien la apelación al léxico republicano, al indigenismo y al ideario masónico puede percibirse como extempórea, la apelación a la forma de la alegoría resulta anticipatoria de la inminente aparición de la revista criolla. En *El Genio de América*, publicada en 1881 en sus obras completas y escrita pocos años antes, se presenta una postura esencialista en la cual la figura del indígena es emblema de lo americano que Fernández pretende integrar a lo universal, a los países más adelantados de Europa. El texto presenta un sistema de personajes alegóricos, polarizado en positivos —los indios— y negativos —el Papado y la Conquista— que funcionan como verdaderas entelequias asociadas a dos sistemas de valores opuestos.

La obra es eminentemente anticlerical, pero hay en ella una fuerte religiosidad. Para Fernández, la religión es un factor de progreso, compatible con el ideario republicano.¹ Fernández busca establecer una genealogía de lo americano y halla en el indio su procedencia y la base y fundamento de los actuales valores. Si bien en el comienzo y desarrollo del texto los personajes positivos vacilan frente a la seducción que la Conquista ejerce tanto sobre ellos como sobre Genio de América, en el desenlace nos encontramos con el triunfo de este último y de las fuerzas positivas a las que representa. Hay en el texto una fuerte justicia poética —la justicia de los hombres coincide con la justicia divina y con las ideas de Libertad y Progreso—, por medio de la cual triunfa el Genio de América por sobre sus enemigos, en este caso la Conquista, el Papado y el Jesuitismo. Todas las ideas anteriormente enunciadas van a ser reforzadas mediante el uso del léxico y de la retórica del republicanismo.

En la revista criolla, se van a limitar los aspectos vinculados a la religión y al ideario republicano y van a ponerse en primer plano aquellos ligados a la industria, el trabajo y la ciencia que ya estaban presentes aunque de manera lateral en la citada obra de Francisco Fernández. No poseo una hipótesis acabada respecto de las razones que llevan a Francisco Fernández a escribir su alegoría; sin embargo creo que es posible encontrar un principio de explicación en el trabajo de Intermezzo González J. V. quien afirma que “...si bien estas presencias positivistas y/o científicas eran sin duda dominantes,

1 La ideología de la obra —el americanismo, el anticlericalismo y el hecho de considerar a la religión como factor de progreso— es bastante cercana a la que presenta José Hernández en el *Martín Fierro* y en sus escritos periodísticos, salvo en lo referido a la representación del indio. En Hernández, el indio era la “otredad” absoluta, la barbarie en su estado más puro —se cuestiona su “irreligiosidad” en múltiples pasajes y mediante el uso del apelativo “infiel”—, mientras que en Fernández, el indio aparece como símbolo de lo americano.

convivían de manera compleja con tendencias espiritualistas” (Terán, 1997: 87). Esta fusión entre cientificismo y espiritualismo que encontramos en *El Genio de América*, su republicanismo, indigenismo, americanismo y antihispanismo, a partir de los cuales construye su imagen de nación van a ser desplazados casi totalmente en la revista criolla. En ella, la nacionalidad ya no va a estar representada por el indio sino por la fusión entre criollos e inmigrantes, tema que tomaba cuerpo en ese momento y que iba a ser objeto de miradas no siempre positivas, pero se va a conservar el modo alegórico de representación de la sociedad y la historia.

De algún modo, la aparición de *El Genio de América* nos habla, en su evidente y fallido anacronismo, de la necesidad del teatro de responder a los reclamos estéticos e ideológicos de un público que quería una escena nacional que incluyera temas de actualidad. La revista se va a hacer eco de estos reclamos —esta vez de manera sumamente exitosa y eficaz— incluyendo a la alegoría dentro de una trama cómica e incorporando tópicos que eran de interés para el incipiente público teatral de fines del siglo XIX.

Vamos a ver de qué manera la revista se apropia de la tradición de la alegoría y de la comedia. En *De paseo en Buenos Aires*, no se representa a la familia como metáfora de la nacionalidad tal como ocurría en la comedia ni al indio como emblema de lo americano a la manera de la alegoría de Fernández. Lo que López de Gomara va a hacer en su obra es incluir la alegoría dentro de una trama cómica. Lo alegórico ya no va a centrarse en valores “republicanos” a la manera de *El Genio de América* sino en el trabajo y la industria. Si en la obra de Fernández lo central era la libertad y el progreso un elemento secundario, en la de López de Gomara se va a invertir esa escala de valores: en éste país la libertad es un hecho y sólo restaría utilizarla en pos del progreso material. Es por eso que ya no se van a alegorizar o personificar la Ñusta, la Libertad o el Papado, sino aquellos productos del país que van a contribuir a su desarrollo futuro. Esta concepción de valores que se diferencia de la anterior es funcional para una configuración moralista de lo económico, parecida a la que Laera, en su artículo *Danza de millones: inflexiones literarias de la crisis de 1890 en la Argentina*, observa en *La Bolsa* de Martel: “...allí donde las finanzas se articulan narrativamente con la vida privada, forma una suerte de rejilla económico-moral por la cual se filtran todos los problemas sociales y culturales de la Argentina del período”. No casualmente la obra de López de Gomara va cuestionar la actividad bursátil, contraponiéndola a los valores de la producción industrial y del trabajo.

Así, tal como ocurría en la comedia, el eje de la representación va a ser el progreso material. Pero a diferencia de lo que ocurría en la comedia (por estar ausente) y en la novela naturalista (por incluirlo en un sistema de valores en donde se lo percibía como un elemento negativo) en *De paseo en Buenos Aires* va a aparecer claramente definido un nuevo factor de progreso: el inmigrante, asociado al trabajo y al desarrollo de la economía. Así, inmigrantes y criollos van a ser los agentes de los avances futuros del país, todo esto teñido por una importante dosis de “moralismo económico”.

A diferencia de la imagen negativa del inmigrante que presentaba la novela naturalista, en el texto la inmoralidad no va a ser patrimonio de ninguna nación sino un mal que excede toda frontera. Así, tanto el Conde español como los Cuervitos argentinos van a ser igualmente inmorales y a exhibir un claro rechazo por el trabajo —si bien los Cuervitos superan en inmoralidad y en habilidad al Conde—. Pero aquí la inmoralidad no va a asociarse a una hipótesis determinista de la sociedad o de la raza, como proponían en esa época higienistas e intelectuales, sino que adhiere a la idea e intenta demostrar que sólo por medio del trabajo le será posible mejorar su situación en la sociedad.

El sujeto de este texto es el Conde y su objeto es la identidad. Todos los personajes operan de modos diversos como ayudante y el Conde finalmente encuentra su identidad en el trabajo y en el progreso. Hay aquí una evidente convergencia entre el proyecto “personal” del Conde y el proyecto de Nación que el texto propone y reivindica. De algún modo la pieza concluye con la adaptación y la aceptación del otro que es asimilado por medio del trabajo a la emergente sociedad criolla al igual que los inmigrantes de otras nacionalidades representadas en escena. Leandro Gutiérrez en su *Condiciones de la vida material de los sectores populares en Buenos Aires 1880-1914* identifica al trabajo como contribuyente “a la composición de la identidad en la cual los sectores populares se reconocerán y con la que se diferenciarán de otros grupos sociales” (169). Llama nuestra atención, que en ese momento, lo que la crítica va a rechazar (reproduciendo las actitudes de la élite respecto de la “nueva barbarie”) son las imágenes de progreso que el texto presenta y, fundamentalmente, la escenificación de la multitud. Dicho de otro modo, lo que en la obra aparece bajo la forma del “pueblo” la crítica lo decodifica como multitud. Ya en los primeros exponentes del género, el ritmo urbano aparecía representado. En una “Crítica” publicada en *La Nación* (4 de mayo de 1890) y firmada por Cándido Perdigones, a *De paseo en Buenos Aires*, esta profusión es percibida del siguiente modo:

No acierto a explicarle la impresión que conservo de aquel imprevisto llover de personajes. Una manga de langostas abatiéndose sobre el campo sembrado, le daría a Ud. una idea aproximada, un personaje, y otro, y otro más, y cinco y quince, y más, y más aún, hasta rematar en batallones de línea. Una manga, sí tío, una manga, ahora que veo que la comparación es exacta.

Ahora bien, mientras que los cambios eran representados por medio de la profusión de personajes y la incorporación de novedades tecnológicas, la tradición es representada a partir del canon costumbrista, y este punto también es percibido (nuevamente desde una valoración negativa) por la crítica citada:

Los (personajes) se limitan a servir de decoración a los diferentes cuadros que se quieren trazar. Y de éstos últimos los hay deliciosos, como por ejemplo, el de la aparición de un grupo de paisanos en una fonda del Paseo de Julio; Y qué paisanos. Precisamente los que ya no existen: bien puestos, de gran melena y larga barba, de amplio calzoncillo y con unas espuelas, al tipo del gaucho paquete que es hoy solamente una tradición... Si tuviese lugar en cualquiera de nuestras calles

un desfile semejante, no quedaría un pilluelo en diez cuadras a la redonda que no acudiese a contemplar el extraño espectáculo... Acto continuo, gato, con gran regocijo del paraíso, a pesar de que en la ciudad, o por lo menos en un paraje tan céntrico como aquel donde pasa la escena, no se conocen mas gato que los de cuatro patas...

En esta fase, comenzó a producirse en la revista un cruce entre tradición y modernidad, a partir de una evidente necesidad de articular tradición y progreso propia de la década del '80.² Este cruce puede verse claramente en la crítica citada (que nuevamente apela a la mirada condenatoria) que se refiere a la representación casi “futurista” de la Avenida de Mayo:

La escena representa la avenida de Mayo, tal como sería de aquí a unos veinte años, más bien más que menos, porque se ven ferrocarriles elevados. Como se comprende la avenida está representada en perspectiva, prolongándose hacia el fondo del teatro. De repente, aparece por la izquierda un oficial a caballo, y tras él un batallón. Este conceptuoso grupo cruza la escena y desaparece por la derecha. Momento de tregua. Aparece después el cuerpo de bomberos y hace lo mismo que el batallón. Unos segundos de espera y desfila un grupo de artilleros que hacen rodar cuatro cañones. La escena queda sola. Aproveche usted ese momento para pensar en las rarezas de la época. Mucho de ferrocarriles elevados y ni perros para tirar de los cañones.

Dejando de lado la perspectiva adoptada por el cronista (aunque destacándola por ser representativa de los modos en que las élites abordan los géneros populares) vemos cómo el género se convertía en un lugar de cruce y de confrontación entre progreso y tradición, entre lo propio y lo ajeno. En esta primera fase, el espacio escénico de la revista, como el patio del conventillo en el sainete, funcionaba como metáfora de la Nación, y proponía un modelo de país diferente del que aparecía en ciertos textos narrativos o ensayísticos en donde la exclusión del otro era un tópico dominante. Dice la misma crítica:

Por lo que yo he entendido, en la escena hallábanse reunidos la República Argentina, representada por una mujer vestida con los ropajes del caso, Don País y las catorce provincias... En este mismo cuadro aparecen, a los acordes de los respectivos himnos y enarbolando las banderas respectivas, un español, un francés, un italiano y un inglés. El español toma la palabra, y en verdad hay que agradecerle los elogios que le dirige a la República Argentina que no pueden ser más entusiastas, desde que le asigna en el porvenir el primer puesto entre las naciones.

2 Dice Maristella Svampa (1994: 74-75) en relación con esta época sobre la década del ochenta: “Época sórdida en donde inestabilidad y prosperidad se confunden en el seno de una sociedad que va perdiendo su forma original. Epoca compleja en la que sin solución de continuidad se reflejan el optimismo triunfalista y los primeros balances negativos de la transformación sufrida. El país canta loas casi futuristas al ferrocarril, imagen portentosa del progreso. Mansilla exclama que «el único ferrocarril malo es el que no se construye...»”.

Sin que esto sea tan evidente como en los fragmentos anteriores, la crítica persiste en su mirada condenatoria pero destaca involuntariamente aquellos aspectos vinculados a las diversas formas de inclusión social de los personajes.

Volviendo al texto dramático, vemos que en él se propone una alianza en el progreso, factor que hace posible la inclusión pero que necesita de la inclusión (del trabajo de los incluidos) para concretarse. Dentro de esta lógica, la intriga sentimental secundaria, la unión final de la pareja, opera como metáfora de la unidad nacional, de esa unidad en la diversidad representada en este caso por un español y una joven criolla.

El materialismo de la revista criolla convive con el idealismo de la alegoría anterior pero desplazándolo del centro del texto. Se representan escénicamente productos “concretos” y no sólo “ideas” abstractas como la Libertad o la República. Tal como ocurría en textos anteriores como la comedia *La conciliación* (1878), de Rafael Barreda, se enfatiza el progreso “material” del país más que el progreso de las ideas conforme a la voluntad modernizadora del período. Esto se ve en el elogio que la República hace del trabajo al referirse al pueblo en la mirada final:

¡Adelante! En el trabajo
sigue entusiasta y activo
y de la paz con los frutos
obtendrás tal poderío
como nunca lo alcanzaron
guerreros jamás vencidos.
Confía en tu propio aliento,
continúa en tus prodigios
y serás el gran coloso
que en el futuro adivino.
El primer pueblo del mundo
Antes que acabe el siglo! (97).

Esa fe en el trabajo como elemento fundamental de progreso se ve consolidada en la representación del cuadro décimo que transcurre el 25 de mayo de 1901, once años después de estrenada la obra:

El teatro representa la hermosa Avenida de Mayo, que ahora se proyecta encauzada de magníficos edificios y coronada en la lejana perspectiva por un monumento a la libertad y el edificio del Congreso. Trenes y Tramways aéreos, etcétera (98)

Y poco después, en la apoteosis final:

El telón de fondo representa solamente un nimbo de luz, entre cuyos rayos superiores se lee la palabra “Trabajo”.

Junto a este telón formando una pirámide en escalonadas graderías, las colonias extranjeras con sus banderas, trabajadores con sus instrumentos, las provincias y en la cúspide la República con el pabellón celeste y blanco.

Este grupo debe estar arreglado con la más esmerada estética e iluminado espléndidamente.

(Música)

Gran final sobre motivos del Himno Nacional. (98-99)

En este texto el trabajo y la necesidad aparecen como motores del cambio individual y social. El trabajo disciplina y unifica y convierte a la multitud en pueblo. En la escena del asilo de los inmigrantes el Coro de Inmigrantes así parece entenderlo:

Ventura y fortuna
brinda el país;
aquí el que trabaja
prospera feliz.
Con quien persevera
Con fe y honradez
La tierra argentina
Nunca ingrata fue. (60)

A nivel de la intriga, Don País es el personaje embrague que junto con Diego, el inmigrante que desea trabajar y progresar, logran convencer al Conde de lo erróneo de su posición. El personaje del Conde entronca con la tradición del “pícaro”, de aquel que vive en la inmoralidad y desea vivir sin trabajar. Pero la obra, asociada a un proyecto liberal, va a renegar de las salidas netamente conservadoras de la novela naturalista que consideran al extranjero como un “nuevo bárbaro” en el peor de los sentidos, como un elemento peligroso e inasimilable a un proyecto nacional. El liberalismo presente en este texto se va a fundamentar en la fe en el progreso material y en el trabajo, factores ambos capaces de transformar al otro, de mejorarlo, hecho que lo aleja de la mirada esencialista e inmodificable que presenta la novela naturalista y lo acerca a ese “moralismo económico” del que hablamos anteriormente.

Pero además de estos dos modelos de inmigrante aparecen otros modelos representados de manera colectiva y que también presentan aspectos antitéticos: estos son los inmigrantes espontáneos y los inmigrantes subsidiados. La imagen de uno y de otro se perciben en el siguiente diálogo entre Don País y el Brasileño:

Brasileño:
Dejadme ver
las gentes que desembarcan
pues pretendo de este viaje
sacar alguna enseñanza
(pasa un grupo de cojos, mancos
viejos, tipos feroces, uno con arpa,
etcétera)
Oh! Que aspecto estrafalario,
¡que tipos se nos encajan!
Don País:
¿Se asombra? Son los que viajan
con pasaje subsidiario.
Brasileño:
¿Y es útil inmigración?

Don País:

La espontánea mucha y buena (50).

Es decir que habría un tipo deseado de inmigración, diferente del propuesto por Alberdi y Sarmiento pero restrictivo en el sentido anteriormente mencionado. El inmigrante deseado —el espontáneo— es un factor de progreso, mientras que el subsidiado es agente de enfermedades y males como la influenza.

El texto presenta una estructura episódica, de cuadros, con las desventuras y posterior conversión del Conde como principal elemento de continuidad. Si bien la intriga principal está centrada en la transformación del Conde, hay una intriga sentimental secundaria que “narra” sus amores con una bailarina. Pero esta intriga, lejos de operar como una metáfora de una posible síntesis entre lo propio y lo ajeno, es sólo un modo más de ejemplificar la inmoralidad local, similar a la de los episodios con los cuervitos, la imposible síntesis entre moralidad e inmoralidad. El motor que impulsa a la acción a la bailarina no es el amor sino el interés. Esta trama secundaria concluye con el abandono del Conde por parte de ella en pos de una vida de frivolidad y lujos vanos.

Las escenas se desarrollan en escenarios diversos, verdaderas “postales” que representan diferentes lugares de la ciudad actual y de una supuesta Buenos Aires futura. En este sentido la obra se inscribe en la tradición de la literatura de viajes. El viaje es un elemento central dentro del género revisteril: pero mientras en su segunda fase se van a representar escenarios “exóticos” aquí lo que importa es mostrar lo propio desde una mirada ajena³, en este caso la mirada del Conde que, poco a poco, va logrando adaptarse a la realidad del país.

Dentro del sistema de opuestos que propone el texto aparecen otros “personajes” como el papel moneda y el oro, el primero de ellos vestido pobremente, con remiendos y claramente devaluado frente a su opulento rival, cubierto de relucientes alhajas. Sin embargo, el texto hace una defensa del primero en detrimento del segundo ya que el papel moneda, a diferencia del oro, hallaría su respaldo en la producción agraria e industrial, verdadero motor del progreso y, al mismo tiempo, operaría como estímulo a estas producciones. El texto hace una defensa de un modelo económico orientado a la producción agropecuaria e industrial al tiempo que desestima toda actividad deshonesto o meramente especulativa como la Bolsa, a cuyos agentes presenta como timadores.

Se trata de un texto de evidente contenido didáctico cuyos procedimientos tienen por función educar al espectador en la cultura del trabajo. Aún ciertos recursos de neto corte teatralista como el del “teatro dentro del teatro” —que ya había sido utilizado en *Don Quijote en Buenos Aires*— persigue ese objeto. La ruptura no pretende en esta obra poner en crisis los límites entre la realidad y la ficción o, por lo menos, no lo hace con un fin puramente estético. Lo que se pretende es mostrar la escena como una continuidad del universo de procedencia de un espectador-heterogéneo y en búsqueda de una identidad que lo homogenizara- y, de este modo, proponer la moral de la obra como inclusiva. Lo

3 Adolfo Prieto (1988: 34) señala que los personajes de *De paseo en Buenos Aires* se expresan desde la perspectiva de observador distanciada.

mismo ocurre con el uso del chiste verbal, de la referencia a costumbres y usos lingüísticos que son objeto de malos entendidos y de situaciones reideras.

En definitiva, el texto presenta dos formaciones discursivas en conflicto: una ligada al ocio y al vivir del esfuerzo de los otros y otra a la que el propio Conde resume una vez convertido, en la frase “¡Qué hermoso es ganarse el pan con el sudor de la frente!”. Es decir que la necesidad y el trabajo operan como fuerzas capaces de conjurar las malas inclinaciones y de transformar a los personajes negativos en positivos para luego asimilarlos a un proyecto de Nación, utilizarlos en pos de la construcción de la República. No casualmente el final, claramente alegórico coincide con una fecha patria (el 25 de Mayo) en la que se produce la conciliación definitiva de las fuerzas en conflicto.

Podemos decir que la revista, ya desde su nombre, se propone como un “género de actualidad” y como un espacio de módico debate de los problemas nacionales. Como antes la alegoría y la comedia (géneros que fusiona y de los cuales es tributaria) su propuesta consiste en presentar cuestiones de actualidad apelando a la comicidad pero también a construir una imagen de nación que va variando de forma a lo largo de una evolución que llega hasta nuestros días.

Bibliografía

- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.
- Ordaz, Luis. “Estudio preliminar”. *Tres sainetes criollos*. Buenos Aires: CEAL, 1981.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Svampa, Maristella. *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1994.
- Laera, Alejandra. “Danza de millones: Inflexiones literarias de la crisis de 1890 en la Argentina”, *Entrepasados. Revista de historia*, XII.24-25 (2003).
- Terán, Oscar. “Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910)”. *Prismas. Revista de historia intelectual*. I.1 (1997).

La crítica y la historiografía teatral ante el problema del modelo extranjero. El caso Roberto Arlt

El presente trabajo se fundamenta en la necesidad de reflexionar sobre la productividad del teatro extranjero en la escena argentina, como forma —tal vez paradójica y controvertida— de rescatar los rasgos distintivos de nuestra peculiaridad.¹ El tema de la recepción productiva de modelos extranjeros en el teatro y la dramaturgia argentina generalmente ha sido tratado en forma secundaria, subsidiaria al estudio de las textualidades nacionales. Nos centramos en la obra dramática de Roberto Arlt por considerar que en ella se producen innovaciones a partir de la apropiación de los modelos extranjeros —en fusión con procedimientos propios de la textualidad nacional—, que provocan la primera modernización del sistema teatral argentino. En consecuencia, estudiamos la circulación y recepción del teatro extranjero en nuestro país; específicamente el teatro italiano, el francés y el alemán contemporáneos al período de la primera modernización teatral (décadas de 1920 y 1930); analizando las refuncionalizaciones —que en su práctica de resemantización— realizó el teatro argentino de la época en su “mezcla” con las textualidades nacionales previas y con las vigentes en ese momento histórico de nuestro sistema teatral.

Dentro de los autores que funcionaron modélicamente para los dramaturgos argentinos del microsistema del teatro independiente, analizamos aquellos que tuvieron una mayor productividad: Luigi Pirandello, Henri-René Lenormand y expresionistas alemanes como Ernst Toller y George Kaiser.

Existen diversas posturas de la crítica y la historiografía teatral argentina en la consideración de la productividad del intertexto extranjero en nuestro sistema teatral, específicamente relacionada a la noción de cambio y evolución. Si enfocamos las investigaciones centradas en el “caso Arlt” encontramos tres tendencias: En primer lugar, la consideración de los cambios y de la evolución del sistema a partir de lo propio como único elemento en juego, representada fundamentalmente por los trabajos de Eva Golluscio de Montoya (1984). En segundo lugar, señalamos la larga tradición en la historiografía argentina que concibió el intertexto como “influencia” o “fuente”, responsable directo de los cambios producidos en el sistema teatral. Ernesto Morales,

1 Sobre el estudio de la “peculiaridad” del teatro argentino desde un enfoque internacional, Jorge Dubatti (1995: 19) ha aseverado que “leer el teatro argentino como un grupo local del teatro universal o, por el contrario, llegar a definir el teatro universal como “totalidad” con segmentaciones limitativas —continente, nación, región, etcétera—, son propuestas que ofrecerían la posibilidad de identificar cada vez con mayor nitidez la “diferencia”, la “peculiaridad” de nuestra escena.”

en su historia de 1944, a dos años de la muerte de Arlt es el primero en distinguir a este dramaturgo dentro de un espectro de renovación estética. En mayor medida, los trabajos historiográficos de Luis Ordaz (1957, 1992), van a proponer a Arlt como primer modernizador del teatro argentino. Pero el primer estudio integral de la dramaturgia arltiana llegará recién con Raúl Castagnino en 1964. Tanto Ordaz como Castagnino a menudo refieren la productividad extranjera en la dramaturgia arltiana pero no la analizan sistemáticamente. Por su parte, Ángela Blanco Amores de Pagella en sus trabajos de 1965 y 1983, focaliza lo que ella llama “la influencia extranjera” abundando los ejemplos de la presencia de textualidades europeas en el teatro de Arlt, pero sólo desde el aspecto semántico. Los críticos señalados no lograron analizar la relación intertextual en el plano inmanente de las obras, tampoco reflexionan sobre la noción de modelo, ni explican el proceso de apropiación.

En los últimos años ha sido muy escaso el tratamiento que se le ha dado al tema del intertexto extranjero y su productividad en obras teatrales argentinas en general, siendo también muy escasa la reflexión sobre la problemática en su aspecto teórico. No obstante, hemos hallado publicaciones que abordan el tema en forma parcial, por países o por épocas, es el caso de los trabajos compilados en los *Cuadernos del GETEA*, editados por Osvaldo Pellettieri.² En estos trabajos los enfoques de Mirta Arlt (1994), Osvaldo Pellettieri (1994),³ Liliana López (1997), Beatriz Trastoy (1993) y Jorge Dubatti (1994), representan una tercera postura, de cohorte heterodoxo, que considera el modelo extranjero en la textualidad arltiana dentro del fenómeno de la recepción productiva en un proceso de fusión con la dinámica del teatro nacional. Adherimos a esta última tendencia crítica por ofrecer una visión teórica actualizada en la investigación del intertexto extranjero, que había sido sistemáticamente estudiado desde una concepción determinista dentro del área de los estudios teatrales. Este enfoque permite considerar la dialéctica entre las formas extranjeras y las locales, en un proceso de resemantización, o sea dentro de una práctica de recepción productiva.

En la presente comunicación nos detendremos en la primera postura enunciada, expresada en trabajos de Eva Golluscio de Montoya (1984), quien representa una posición de defensa de la tradición nacional a partir de la negación de las “influencias

2 V. los números 3, 4, 5 y 8, citados en la bibliografía. Consignamos sólo los que se relacionan con nuestro tema de estudio, o sea los referidos al teatro francés, italiano y alemán.

3 Existe un artículo de Pellettieri (1994) “El intertexto de Pirandello en el teatro de Roberto Arlt”, donde analiza la relación intertextual de Arlt con Pirandello, con el propósito de comprobar la efectiva presencia del intertexto de *Enrique IV en Saverio el cruel*, de Arlt, concluyendo que el intertexto se da sólo a nivel compositivo. Desde un diálogo crítico sostenemos que el funcionamiento intertextual —desde un concepto amplio de la noción—, se da también en otros niveles más profundos de las obras dramáticas arltianas, y de *Saverio el cruel* en particular. Por ello creemos necesario distinguir dos nociones operativas: la de “modelo”, como concepto más general, en un nivel más abstracto de la explicación; y en una segunda instancia la de “intertexto”, considerando que no siempre el modelo funciona intertextualmente en forma explícita, sino como un intertexto latente.

extranjeras” que la autora denomina “estímulo externo”,⁴ a la vez que propone la consideración de los cambios a partir de una sola línea, la de la tradición, capaz de cumplir una evolución independiente bajo el impulso de su propia dinámica.

Por el contrario, sostenemos que los modelos teatrales extranjeros —provenientes de la tradición europea— que circularon en nuestro país en las décadas de 1920 y 1930, funcionaron como factor de producción dramático-teatral en fusión con las textualidades del sistema argentino preexistente —finisecular— y vigente, y que este proceso de recepción productiva favoreció la modernización del sistema teatral nacional. Beatriz Sarlo explica que en esa época, la inmigración europea, la tecnología y la urbanización fueron los factores de la modernización de la ciudad de Buenos Aires en tanto cultura hibridada por la acción de los bienes culturales extranjeros. Nuestra cultura sería, entonces, el resultado de las tensiones entre:

[...] modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia. Buenos Aires: el gran escenario latinoamericano de una cultura de mezcla. [...] Donde coexisten elementos defensivos residuales junto a los programas renovadores; rasgos culturales de la formación criolla al mismo tiempo que un proceso descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas. [...] La mezcla es uno de los rasgos menos transitorios de la cultura argentina: su forma ya “clásica” de respuesta y reacondicionamiento (Sarlo, 1988: 25).

Golluscio opina que la exigencia de modernización de la tradición se cumple en su propia continuidad. Por eso insiste en que “es relativamente innecesario hablar de “influencias” y buscar fuera de la estructura de la tradición local, lo que puede y debe buscarse dentro de ésta”. (1984: 137). La autora descarta la posibilidad de considerar los “elementos externos” como factores importantes en la constitución de ciertas textualidades porque:

[...] la búsqueda de influencias oculta las tradiciones locales; el encandilamiento de lo nuevo —siempre llegado desde afuera, siempre benéfico— impide reconocer [...] posibilidades de una escénica propia [...] las mejores obras de teatro no hicieron sino continuar —transformando, negando— lo ya existente. El fetichismo de las influencias aqueja a las culturas latinoamericanas, borra toda línea de continuidad y las priva de pasado, de autenticidad, de bases sólidas y concretas de existencia, en una palabra, de historia (1984: 137).

Es interesante observar que este fuerte rechazo frente a la productividad del intertexto extranjero o de la “influencia” —como lo llama Golluscio—, surge en realidad de considerar —acertadamente, por cierto— la significación del vocablo “influencia” como incidencia directa por jerarquía. No es coherente, dice la autora, hablar de “influencias ciegas, adventicias y automáticas, guiadas por no se sabe qué jerarquías culturales” (1984: 139). Si bien, al igual que la autora, tampoco creemos que deba estudiarse nuestro teatro desde esta noción, estamos seguros que los conceptos de “intertexto” y

4 Los llamados “estímulos externos” son para Golluscio “factores que favorecen la evolución y modernización de la tradición local”, “elementos renovadores” (1984: 123).

“apropiación” aportan un nuevo sentido cambiando radicalmente el punto de vista de una investigación sobre la productividad de textualidades extranjeras.

Para defender la continuidad entre lo tradicional y lo moderno la misma autora (1998) explica la aparición del “Saverio” de Arlt, como descendiente de una “estirpe grotesca”, como eco del “Saverio” de Armando y Enrique Discépolo en *El organito* (1925). También lo compara con la descripción de otro italiano del grotesco discepoliano: “Stéfano”. Golluscio compara las descripciones de los personajes en las didascalias iniciales de ambas obras para concluir que: “Estos personajes del grotesco son el sustento, la carnadura del Saverio de Arlt” (1998: 20).

Es verdad que los personajes protagónicos de esta pieza —Saverio, Susana y en cierta medida Juan— son grotescos en tanto manifiestan permanentemente una dualidad contradictoria. Este contraste se da para la autora, por ejemplo, en Saverio al ser a la vez mantequero y Coronel Golpista; en Susana al presentarse como “niña bien” y simultáneamente como la princesa de Bragatiana; en Juan que también siendo uno de los amigos del entorno de Susana, se presenta por momentos como Conde del Árbol Florido. Pero en realidad esta dualidad se da a partir del procedimiento de desdoblamiento que sufre el personaje y que implica cumplir un rol en la “comedia por hacerse”, como sucede en el teatro pirandelliano. Por lo tanto, el conflicto que manifiesta es entre su ser y el rol en la comedia a interpretar dentro de la obra. Lo que ocurre en la pieza de Arlt es que el rol a interpretar genera o promueve el desarrollo de una faceta oculta del personaje. Personaje situado en nuestro contexto social, con los conflictos propios y heredados de la tradición cultural argentina, en la que también cuenta, por supuesto, la teatral. Pero no nos es posible considerar las continuidades y rupturas o innovaciones respecto del modelo teatral discepoliano sin advertir como factor desencadenante de ello al modelo italiano de Pirandello. Desde nuestro enfoque consideramos que la ruptura —e incluso la continuidad— de formas tradicionales, es posible no merced a la sumisión o a la rebeldía de las nuevas textualidades ante la tradición, sino gracias a una “puesta en diálogo” —desde la nueva textualidad— de esa tradición con los modelos extranjeros.

Desde nuestra posición personal pretendemos alejarnos de las posturas extremas que plantean una dicotomía entre las tendencias propias de una literatura nacional y los modelos extranjeros; como dice Tinianov, ambos debieran ser considerados como “pretextos”, ya que: “Un mismo y único fenómeno puede, desde el punto de vista genético, remitir a un modelo extranjero y ser al mismo tiempo, el desarrollo de una tradición de la literatura ajena y contraria a aquel modelo” (1960: 22).

Tinianov (1970) distingue al “sistema” —característico por su dinamismo, por su evolución constante— de la “tradición” que para este crítico se caracteriza por su estatismo. Si nuestro modelo de análisis está interesado en el cambio y la ruptura producida en la primera modernización del teatro argentino —sin descuidar el aspecto de la continuidad, de los gestos de retención—, en definitiva, el objetivo es identificar el proceso de cambios y continuidades (innovaciones, recuperaciones, redescubrimientos

e intermitencias), (Pellettieri, 1997: 14). Y en este sentido, la relación con sistemas teatrales extranjeros que se concretiza en el procedimiento de apropiación es clave para

intensificar el movimiento propio de nuestro sistema teatral, que impulsado además por su relación con la serie social, produce la modernización [...] El cambio se da por la dialéctica entre lo que denominamos productividad del sistema y apropiación de sistemas teatrales centrales. Es decir, el movimiento o cambio dentro del sistema teatral en el marco de un período diacrónico debe, generalmente, inscribirse en una secuencia dialéctica (Pellettieri, 1997: 15-16).

Lo que intenta demostrar Golluscio es que partir de la hipótesis de “la continuidad” parece hacer avanzar mucho más la investigación teatral que partir de la hipótesis simplista de “la imitación”. En principio, no coincidimos en oponer “continuidad” a “imitación”, ya que la “imitación” sería más bien un procedimiento que, de hecho, también podría darse dentro de las obras que sólo resultan una “continuidad”. Por otra parte, la apropiación de modelos extranjeros —llamada “imitación”— no tiene por qué ser un procedimiento “simple”, por el contrario, implica una serie de operaciones complejas dentro del proceso de la resemantización.

Realizar una lectura del teatro focalizando sólo el modelo extranjero, o sólo la pervivencia de la tradición, es una polarización errónea que no lograría describir el complejo proceso de hibridación de nuestro teatro. Herederos de una mentalidad maniquea solemos oponer —con criterios de valor—, lo culto y lo popular; lo extranjero y lo nacional. Tal vez, cristalizado en ese esquema de pensamiento es que nuestro país aún hoy siga debatiéndose entre nacionalismo y dependencia.

La sistemática actitud de la crítica y la historiografía teatral ante el problema del modelo extranjero en la dramaturgia de Roberto Arlt ha sido de una llamativa dualidad: se ha afirmado y negado a la vez la productividad de esos modelos en su teatro. Actitud que, por cierto, fuera más fácilmente superada en la crítica a su narrativa como lo prueba el estudio de Ana María Zubieta (1987) sobre la intertextualidad de Dostoievsky en la novela arltiana. Dicha dualidad de la crítica teatral consiste en que, por un lado, se afirma la presencia de “influencias”, “incidencias”, “reminiscencias”, “filiaciones”, “parentescos”, “conexiones”, “coincidencias”, etcétera, e, inmediatamente —a veces después de dar claros ejemplos de esas apropiaciones—, se las niega o relativiza. Pareciera surgir una especie de temor crítico, un vacío que el historiador no sabe cómo explicar y del cual huye. Como ya lo dijera Harold Bloom (1973), se impone “la angustia de la influencia”, la figura del padre, que, controvertida siempre, es tótem y tabú a la vez.

El modelo extranjero se instala así como “problema”, sin serlo en realidad. De esta manera para nuestra crítica y nuestra historiografía, el modelo extranjero es un problema en el caso Roberto Arlt porque se lo concibe desde dos posturas equívocas, que a su vez responden a dos limitaciones: una teórica y otra ideológica. La primera limitación, de orden teórico, radica en la concepción del modelo extranjero en tanto “fuente” o “influencia” desde una fuerte impronta paternalista, asentada en la creencia de que

ciertos autores serían padres de otros. No se observa el fenómeno en su verdadero aspecto teórico como intertextualidad, como recepción productiva, donde la creación es siempre sinónimo de recreación, donde escritura es igual a lectura.

La segunda limitación, consiste en que —aún advirtiendo el fenómeno—, se lo niega por la arraigada creencia de que un autor es más original —auténtico, autóctono, y en esta línea, sobre todo más “nacional”—, si no presenta en su textualidad la “intervención” de dichos modelos.

Creemos que analizar nuestro teatro desde estos preconceptos no sólo genera lecturas miopes sino distorsionadas. La mirada dicotómica que propone pares como: tradición–vanguardia, nacionalismo–extranjerismo, barbarie–civilización, no hace más que escindir maniqueamente un fenómeno multiforme y dialéctico. Nuestro teatro, nuestra literatura dramática, merecen ser entendidos en todas sus dimensiones —nacionales y universales—, merecen ser rioplatenses y estar, a la vez, en contacto con el mundo.

Postulamos, entonces, la recepción del modelo foráneo como proceso productivo basado en la práctica de la resemantización, de la cual resulta un “teatro de intertexto extranjero” —entendiendo “intertexto” desde un sentido amplio⁵—. Intentamos demostrar que las convenciones que rigen la intertextualidad como práctica significativa generan procedimientos y principios constructivos que aportan a la producción dramática-teatral de la época, las herramientas para la creación de una textualidad moderna. El modelo de esta nueva textualidad se encuentra representado en la dramaturgia de Roberto Arlt, autor canónico que logró variantes originales respecto a los modelos extranjeros, así como también respecto a sus modelos nacionales.

El anclaje de la dramaturgia arltiana dentro del teatro argentino se da en relación dialéctica con las letras y el teatro internacionales; en tanto escritor que se resiste a la ubicación en una tradición literaria estrictamente nacional,⁶ al tratarse de un sujeto “desterritorializado”⁷ y por ello, siempre periférico y marginal. Desde su situación

5 Desde el punto de vista de Kristeva (1969) y de Barthes (1973).

6 Recientes trabajos sobre Arlt —aunque siempre enfocando su narrativa—, siguen la línea de su perfil transnacional, como el estudio de Glen S. Close (2000), quien investiga el imaginario anarquista de Arlt en intertextualidad con el de Pío Baroja: “Resueltamente antipatriótico en su ideología, el anarquismo ignora las fronteras nacionales y, especialmente en el Nuevo Mundo, se asocia indeleblemente con extranjeros inmigrantes [...] Tanto Baroja como Arlt leyeron menos literatura nacional que extranjera [...]”. Los comentarios de Close presentan coincidencias con los lineamientos del presente trabajo, sobre todo en cuanto a la invisibilidad de ciertos escritores hispánicos del canon modernista, situación que nuestra investigación pretende revertir.

7 Deleuze (1978: 32), a propósito de Kafka, propuso la noción de “desterritorialización de la lengua” como una de las características de la literatura menor. Lo que equivale a decir que “menor” se refiere a las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida). “Y si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aun más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad”. En este sentido, destaca el autor, que la desterritorialización de la expresión es una característica de los inmigrantes y sobre todo de sus hijos, un problema de las minorías que pueden generar una literatura menor capaz de minar el lenguaje y hacerlo huir por una línea revolucionaria. Consideramos interesante en Arlt —en tanto hijo de inmigrantes que casi no hablaron el castellano y en tanto escritor prácticamente no escolarizado—, la posibilidad de hacer un uso “menor”

marginal dentro del campo intelectual, Arlt practicó lo que Deleuze (1978) llama “una literatura menor o revolucionaria” en oposición a una literatura mayor o establecida. Como ya apuntamos, la modernización teatral del treinta estuvo ligada a la noción de ruptura concretada a partir de las nuevas textualidades europeas como representantes de “lo nuevo” en franca transgresión a los procedimientos del realismo-costumbrista finisecular. En este sentido, la expresión arltiana rompe las formas establecidas por la norma, inaugura rupturas con el *statu quo*, generando una distancia estética en la recepción de su obra. A partir del incuestionable carácter modernizador de la dramaturgia arltiana, Jorge Dubatti (1994: 34) se pregunta: “¿Sacó Arlt todos estos saberes estéticos de la nada? [...] con sólo el arma de su ‘creatividad’, ¿pudo Arlt ‘inventar’ el complejo avance de la estética internacional?”. Preguntas a las que sumamos el interrogante sobre ¿cuáles son los procedimientos de esta máquina literaria arltiana: máquina dramaturgía y máquina teatral? Una primera respuesta —aún provisoria y sólo útil para abrir la investigación—, puede afirmar que la originalidad de Roberto Arlt no significa más que una cosa: el cuestionamiento de todo lo establecido en diálogo con todo lo que motive a la creación; sin más reglas que las del deseo, sin otra poética que la del caos.

Bibliografía citada

- Arlt, Mirta. “Pirandello y su presencia en el teatro de Buenos Aires entre los veinte y los treinta”, *De Goldoni a Discépolo*, Cuadernos del Getea N° 4, O. Pellettieri (ed), Buenos Aires: Galerna, 1994.
- Blanco Amores de Pagella, A. *Nuevos temas en el teatro argentino*, Buenos Aires: Huemul, 1965.
- . *Motivaciones del teatro argentino del siglo XX*, Buenos Aires, Ed. Culturales Argentinas. Sec de Cultura de la Presidencia de la Nación, 1983.
- Bloom, Harold. *The anxiety of influence. A theory of poetry*, New York: Oxford University Press, 1973.
- Castagnino, Raúl H. *El teatro de Roberto Arlt*, Buenos Aires, 1964.
- Close, Glen S. *La imprenta enterrada. Baroja, Arlt y el imaginario anarquista*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*, México: Era, 1978.
- Dubatti, Jorge. “Circulación y recepción del teatro expresionista alemán en Buenos Aires (1926-1940)”, *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino*, Cuadernos de Getea N° 5, Osvaldo Pellettieri (ed), Buenos Aires: Galerna, 1994.
- Golluscio de Montoya, Eva. “Innovación dentro de la tradición escénica rioplatense: El caso de Nemesio Trejo”, en *Boletín del Instituto de Teatro*, UBA, N° 4 (1984).
- . “Palabra en contraste: una constante del teatro rioplatense”, *Revista Teatro XXI*, Año IV, N° 6 (1998).

de su propia lengua, y las incidencias que el “estar en su propia lengua como un extranjero” ejercieron en su escritura.

- López, Liliana. "Pirandello y la dramaturgia culta en Buenos Aires", *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*, Cuadernos de GETEA N° 8, Osvaldo Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna, 1997.
- Morales, Ernesto. *Historia del Teatro Argentino*, Buenos Aires: Lautaro, 1944.
- Ordaz, Luis. *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires: Leviatán, 1957.
- . "La dramática renovadora de Roberto Arlt", en *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*, Canadá: Girol Books, 1992.
- Pellettieri, Osvaldo. "El intertexto pirandelliano en el teatro de Roberto Arlt", en *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires: Galerna, 1994.
- . *Una historia interrumpida*, Buenos Aires: Galerna, 1997.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- Tinianov, J. *Tioutchev et Heine*, Paris: du Seuil, 1960.
- . "Sobre la evolución literaria", *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires: Signos, 1970.
- Trastoy, Beatriz. "El fabricante de fantasmas de Roberto Arlt y su relación con el teatro de Lenormand", *De Sarah Bernhardt a Lavelli. El teatro francés y el teatro argentino (1890-1990)*, Cuaderno de Getea N° 3, O. Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna / Revista Espacio, 1993.
- Zubieta, Ana María. *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*, Buenos Aires: Hachette, 1987.

Los imaginarios culturales del peronismo: “Un teatro para los jóvenes de la Nueva Argentina”

Las políticas culturales de los primeros gobiernos peronistas (1946-1955) tuvieron como objetivo la inclusión de nuevos sectores sociales, que hasta el momento habían sido excluidos, y que operarían como factores determinantes a la hora de construir un consenso en una sociedad reticente a la incorporación de las masas a la vida social, política y cultural. Es decir, a la legitimidad otorgada por la mayoría de los votos obtenidos en elecciones libres, que revitalizaban el sistema democrático, era necesario sumarle aquella proveniente de la adhesión del “pueblo” que funcionaba como un factor esencialmente significativo para este gobierno. El proceso de construcción de este consenso se tradujo en la implementación de distintas medidas, entre las que cobraron importancia las de índole social y cultural.

Las modificaciones realizadas por el peronismo en lo concerniente a la niñez, respondían en el plano mundial, a la integración de los Derechos del Niño a la Declaración Universal de los Derechos Humanos proclamada en 1948 por las Naciones Unidas. No obstante, en el ámbito nacional se presentaron particularidades. Con la sanción de la reforma constitucional de 1949, los Derechos de la Niñez fueron integrados a los de la Familia, conjuntamente con los del Trabajador, de la Ancianidad, de la Educación y la Cultura. Todos estaban presentes tanto en el aparato propagandístico del gobierno como en los libros de lectura destinados a la escuela primaria, representando

la esencia misma del peronismo: el bienestar de las familias trabajadoras merced a la acción del Estado protector que garantizaba desde las necesidades básicas — vivienda, educación, alimentación— hasta el acceso a los espacios de la cultura y la recreación” (Gené, 2005: 117).

Este intento de democratización de la cultura por parte del Estado, que se destacaba dentro de su aparato publicitario reiteradamente como una de las virtudes de su gestión, se tradujo en la práctica en medidas destinadas al turismo social, a la formación y capacitación del obrero —especialmente en lo referente a la educación técnica considerando el proceso de industrialización llevado a cabo en el período—, y a su recreación, estrechamente ligada a su educación, con la organización de actividades como el Coro Obrero de la Confederación General del Trabajo, el Deporte Obrero, los certámenes de literatura, las agrupaciones de danzas folklóricas, el Tren Cultural, la creación del Teatro Obrero Argentino de la Confederación General del Trabajo, entre otras.

La mujer también estuvo contemplada por estas medidas como integrante de la familia, núcleo central del orden social, célula primaria que debía ser protegida por el Estado en función de la preservación de la estabilidad. Aunque la mujer experimentó

durante estos años la conquista de nuevos espacios con su inserción en la esfera política por medio de la obtención del voto femenino, para el peronismo continuó siendo, desde su iconografía, el pilar de la familia y el garante de “los valores morales, cívicos y culturales”.

En este proceso de creación del consenso, en el marco de las políticas culturales la niñez ocupó un lugar central, especialmente a partir de medidas educativas y recreativas. Según señala Sandra Carli,

[...] en el ciclo histórico caracterizado por el ascenso de los nacionalismos”, “se comienza a considerar a la población infantil como cuerpo político, y se le proporciona un status simbólico del que hasta entonces carecía. En el caso argentino, es con el peronismo que toma forma un tipo de interpelación estatal al niño y al joven como medio de la construcción de un nuevo orden político, interpelación que combinó medidas de reparación e igualación social inéditas para la población infantil y medidas de politización de la infancia (2005: 58).

Bajo la emblemática frase “los únicos privilegiados son los niños” —reiterada frecuentemente tanto por Perón como por Eva—, se organizaron una cantidad de actividades que tenían como objetivo central la formación integral del niño, y que no se limitaban solamente a medidas de corte asistencialista, como por ejemplo, la entrega de juguetes por parte de la Fundación Eva Perón. Los Campeonatos Infantiles “Evita” de 1948, los Campeonatos Juveniles Deportivos “Juan Domingo Perón” de 1953, la creación de la “Ciudad Infantil” en Buenos Aires en 1949 —destinada a la recreación y educación de niños carenciados— y la construcción de la República de los Niños, en la ciudad de La Plata en 1951, fueron algunas de esas medidas a las que debemos sumarle las funciones gratuitas de cine y de teatro, la creación del Ballet Folklórico Infantil, la modificación del sistema educativo a través de los libros de lectura y la implementación del proyecto “Un Teatro para los Niños de la Nueva Argentina”, que se llevó a cabo tanto en la Capital Federal como en el interior del país, y cuyas actividades se iniciaron en 1948.

En este trabajo nos proponemos analizar esta última experiencia, en estrecha vinculación con el aparato propagandístico del peronismo, así como también de su sistema educativo, con el fin de profundizar en los imaginarios que subyacen en los productos culturales de la gestión del primer peronismo, en tanto sistema de significaciones y simbolizaciones de una comunidad en un contexto social determinado.

La concreción de estos proyectos artísticos y educativos puso en vigencia la creación de una serie de símbolos y de mitos que —en términos de Mariano Ben Plotkin— “sentarían las bases de un verdadero imaginario político peronista” (2007: 66), que en muchos casos reforzaría la imagen carismática del líder y de su esposa.

Tanto la Subsecretaría de Cultura como la Secretaría de Educación de la Nación, contemplaron la creación de un Teatro para Niños con fines pedagógicos, que complementaría el proyecto educativo ideado por el peronismo (Mogliani, 2005). Si en el período anterior, el sistema escolar se encontraba en vías de convertirse en un instrumento

de adoctrinamiento para la juventud inspirado en una ideología articulada alrededor del nacionalismo católico (Plotkin, 2007), con la llegada de Perón al poder, el mismo continuaría su inscripción en la tradición occidental judeo-cristiana en su vertiente hispánica, otorgándole primacía a la doctrina peronista, y con el tiempo —especialmente en el segundo mandato— resaltaría su carácter religioso, pero orientado hacia una mística peronista. El rol del Estado ocuparía un lugar central en el imaginario peronista: “la relación entre infancia y estado-nación se plasmaría en el lenguaje político y en la obra de gobierno” (Carli, 2005: 58).

En el programa de mano de las funciones realizadas por el Teatro para los Niños de la Nueva Argentina se afirmaba que:

El Gobierno de la Revolución comprendió como ninguno el aspecto que significaba la formación espiritual del niño. Lo penetró en todo su alcance, con delicado sentido y profundo anhelo de justicia social.

Por eso la *Subsecretaría de Cultura de la Nación*, interpreta que llevar al alma del niño un poco de alegría es obra de acción cristiana, pues en la infancia es cuando más se necesita del oportuno solaz de actos bienhechores, que al par que infunden salud espiritual en las criaturas, van plasmando, insensiblemente, su formación cultural.

El teatro para Niños de la Subsecretaría, colabora en esa acción íntegra.

Las funciones del Teatro para los Niños de la Nueva Argentina se efectuaban tanto en los teatros céntricos de la ciudad de Buenos Aires, como el Smart y el Enrique Santos Discépolo (hoy Presidente Alvear), así como también en los cines y teatros barriales (Llahí, 2006; Mogliani, 2005). El proyecto contaba con dos elencos que también realizaban giras por el interior del país, adquiriendo así un carácter federal. Su repertorio estaba integrado por piezas como *Una aventura en el circo*, de Alfredo Arjó, *El alma de los muñecos*, de Alberto Larrán de Vere, *El baile de la fuerza*, de César Jaime, *Canción de cuna*, de Gregorio Martínez Sierra, *Las aventuras de Petipón y Valentín*, de Rafael Olivera y *Un árbol para subir al cielo*, de Fermín Chávez.

Las representaciones eran complementadas por la proyección de films o cortometrajes —que en muchos casos promocionaban las obras del gobierno—, y por números musicales, como el Ballet Folklórico Infantil, dirigido por Pastora de Jorge. Esta última agrupación interpretaba varios ritmos pertenecientes a distintas zonas geográficas de la República Argentina, que eran representadas por los decorados, teniendo como una constante —que puede observarse en los registros fotográficos—, a los retratos de Perón y Eva.

La presencia de los retratos del Presidente y la Primera Dama, se establecía como una característica de las políticas culturales peronistas, reforzando así el poder carismático de los gobernantes. El culto a la personalidad de éstos fue uno de los factores más relevantes de su imaginario político, incorporándose también a los libros

de lectura vigentes a partir del segundo gobierno¹ y del aparato propagandístico del Estado. La presencia de la foto del Presidente de la Nación no era una novedad en la bibliografía escolar, como sí ocurría con la fotografía de la Primera Dama. Su inclusión no sólo era algo atípico en este espacio, sino también en el retrato oficial: Eva Perón fue la primera mujer de un presidente de la nación que se incorporaba a éste.

Si los textos escolares peronistas ofrecieron a los niños una versión simplificada de la obra de gobierno y de los postulados de la “doctrina nacional”, entendiendo de este modo, a la educación como una efectiva herramienta de propaganda y concientización-, las revistas infantiles —como *Mundo Peronista*, aparecida en 1951— y los espectáculos teatrales, operaron como un refuerzo complementario en una lucha por el espacio simbólico, en un ámbito externo a las aulas.

En todos estos espacios la imagen de Eva cobró connotaciones religiosas y místicas sustentadas por su extensa labor social en la Fundación que llevaba su nombre, destinada a los sectores desprotegidos, dedicación que significaba un gran sacrificio físico, aún en los tiempos en los que comenzaba a percibirse su enfermedad. Su entrega desmedida en función de una causa social fue una de las características centrales que construían la imagen de Evita tanto desde los medios de comunicación de la época como desde su propio discurso. La retórica peronista y en particular, la de Eva Perón, interpelaba a los sectores populares en clave melodramática, sustentándose en un orden binario y en una reducción polarizada de la sociedad argentina.

En términos de Susana Rosano, lo melodramático, entonces, actuaba como una estrategia de suma utilidad que le permitía a Evita trasvasar los rígidos condicionamientos genéricos de la doxa peronista, donde había un solo lugar para el liderazgo y la enunciación política: el de Juan Perón. Ofrecerse a partir de sus discursos como un puente de amor entre Perón y el pueblo de esta manera le permitiría a Eva la legitimización de un espacio discursivo para negociar desde allí con los presupuestos de lo nacional (2006: 29).

La imagen de Evita fue incorporada a la liturgia peronista desde los comienzos del primer gobierno, recibiendo una cantidad de epítetos que evidenciaban un proceso de deificación de su imagen, que se iría intensificando con el avance de su enfermedad y su posterior muerte. De este modo, calificativos como “Primera Samaritana Argentina”, “Arco Iris del Amor”, “Abanderada de los pobres”, “Cenicienta de los humildes”, “Mártir del trabajo”, “Ciudadana de América”, fueron dejando paso a “Dama de la esperanza”, “Hada de los niños”, “Santa Evita”.

La revista *Mundo peronista*, que dedicaba secciones especiales a la difusión de la doctrina, como “Tu página de pibe peronista” o “El justicialismo explicado para niños”, difundió la imagen de Evita como un ser divino no perteneciente al orden terrenal, hecho que se intensificó en su sección especial “Azulandia”, que establecía una clara intertextualidad con el cuento de hadas.

1 Cabe señalar que los libros escolares anteriores al peronismo estuvieron vigentes durante todo el primer gobierno y convivieron con los nuevos textos durante el segundo mandato.

Esta misma imagen —de Eva como un hada— fue tomada por la pieza *Un árbol para subir al cielo* de Fermín Chávez, estrenada a fines de agosto de 1952, bajo la dirección de la actriz Lola Membrives², en el teatro Enrique Santos Discépolo. El evento fue organizado por la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación, en homenaje a la memoria de Eva Perón, como parte del proyecto “Un Teatro para los niños de la Nueva Argentina”, y a continuación de la representación se proyectó la película “Horas inolvidables”, preparada por la Subsecretaría sobre la Ciudad Infantil y la Ciudad Estudiantil.

La pieza de Fermín Chávez —uno de los intelectuales adeptos al peronismo— se inspiraba en una leyenda del norte argentino basada en la creencia que sostenía que los hombres muertos subían al cielo por medio de las ramas de un árbol, se presenta como una clara metáfora de Perón y el peronismo, representado en un “árbol para subir al cielo” que le permitía a los hombres librarse de todos los males. A este árbol, que se encontraba en el Palacio de la Esperanza, habitado por ángeles, sólo se podía llegar por medio de la “Dama de la Esperanza”, una especie de hada, descrita como una “señora rubia, hermosa y resplandeciente”, que era la encargada de implementar una justicia poética que tenía a los pobres como sus principales beneficiarios.

Evita o la “Dama de la Esperanza” se presentaba del siguiente modo:

Soy simplemente la esperanza. Yo cuido del Árbol Para Subir al Cielo, que está aquí, en mi palacio. Pero de noche, salgo en forma de Luna, para buscar a todos los pobres de la tierra. Porque quiero que todos los pobres de la tierra conozcan el Árbol Para Subir al Cielo (Chávez, 1952: 111).

La pieza dramática, de fuerte contenido moral e inscrita en la doctrina peronista, se cerraba con la imagen del Árbol y las palabras de Eva Perón, escritas en un libro y pronunciadas por la “Dama de la Esperanza”, que presentaban información sobre su vida, como su niñez en la pobreza, su llegada a la ciudad, su muerte por una causa justa y la llegada de Perón a su vida como la salvación, que no eran más que la reiteración de lo expresado en *La razón de mi vida*.

Los primeros en creer fueron los humildes, no los ricos, ni los sabios, ni los poderosos.

Hasta los once años creí que había pobres como había pasto y que había ricos como había árboles.

Supe que en la ciudad también había pobres.

El incendio seguía avanzando con nosotros.

2 Elenco: Pierina Dealessi, Inés Murria, Nelly Darén, Marcelle Marcel, Sara Olmos, Ninón Romero, Virginia de la Cruz, Matilde García, Celina Tel, Marta Roy, Mario Danessi, Pedro Maratea, Elisardo Santalla, Julio Renato, Renée Cossa, Juan Sarcione, Vicente Forastieri, Angel Prío, Eduardo de Labar. También intervino la Orquesta de Sindicato Argentino de Músicos, dirigida por Emilio Juan Sánchez. Vestuario: Maruja Varela. Escenografía: Roberto Barris. Coreografía: Celia Queiró. Movimiento escénico a cargo de Juan Díaz de la Vega.

No debe ser difícil morir por una causa que se ama. O simplemente morir por amor.

Cuando vemos la sombra de alguien sentimos que está cerca.

¿Puedo seguir hablando de Perón? (Chávez, 1952: 114).

Aunque las representaciones de Eva destinadas al público infantil entablaban un vínculo intertextual con el cuento de hadas, no abandonaban el carácter religioso que se le había otorgado a su imagen desde el comienzo, ahora impregnado de un halo místico- mágico. Como sostiene Alberto Ciria “después de la muerte de Evita el 26 de julio de 1952, sobre todo para 1954 y 1955, el contenido doctrinario (cedió) lugar a la canonización del líder vivo y la desaparecida Jefa Espiritual” (1983: 78).

Tampoco fue relegado el carácter melodramático de la figura de Eva. Al contrario, el imaginario melodramático en el que se había insertado desde un comienzo, le permitió figurarse en una heroína justiciera, concedora de la experiencia cotidiana de los sujetos populares, que luchaba por reestablecer un orden justo, siendo la base de su causa el amor que le tenía a su pueblo. Es así como,

[...] a partir de la incrustación del flujo melodramático, Eva logra potenciar los mecanismos de identificación popular. [...] Ella convierte el consenso en una historia de amor nacional, y de esta manera su estrategia contribuye a la consolidación y al acrecentamiento de un capital cultural propio en los sectores populares. (Rosano, 2006: 54).

El texto de Chávez estrenado posteriormente a la muerte de la Primera Dama, puede considerarse como uno de los puntos más altos del proceso de deificación que realizó el peronismo de la figura de Eva, desde sus políticas educativas para un público infantil, sustentado en la construcción de un imaginario político que adquiriría connotaciones místicas. Como sostiene Plotkin “el imaginario político peronista estaba adquiriendo las características de una verdadera religión política” (2007: 172). Pero esta construcción simbólica de la imagen de Eva como una santa o un hada, sería sólo una de las primeras realizadas desde la ficción. El secuestro, la desaparición y la vejación de su cuerpo por parte del antiperonismo darían origen a la construcción de nuevos imaginarios, principalmente desde la narrativa.

Conclusiones

En este trabajo intentamos dar cuenta de los imaginarios culturales peronistas centrándonos específicamente en las representaciones de Eva Perón en el sistema educativo del período, donde el teatro —a través del proyecto “Un teatro para los Niños de la Nueva Argentina”— desempeñaba un papel complementario del mismo. Aunque, estos imaginarios se inscribían en valores tradicionales e intentaban reconfirmar la vigencia de estos, cabe destacar que el peronismo en términos culturales llevó a cabo un proceso de modernización que significó el establecimiento de nuevas pautas de consumo cultural, donde la inclusión de los sectores populares jugó un papel determinante.

Es decir, si el peronismo tuvo un carácter tradicionalista en su concepción de los roles sociales, en términos culturales (donde Evita desempeñó un papel central), implicó un impacto modernizador, presente no sólo en la inclusión de nuevos sectores sociales al consumo cultural, sino también en la impronta novedosa para la época que traían sus productos culturales, tales como los libros de lectura, el sistema educativo, las revistas, el teatro niños. Es así como, en cada uno de ellos se condensan a la vez, y paradójicamente, los aspectos modernizadores y tradicionalistas del fenómeno peronista.

Bibliografía

- Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- Carli, Sandra. “Los únicos privilegiados son los niños”, *Todo es Historia*, 457 (agosto 2005), 58-65.
- Chávez Fermín. *Un Árbol para Subir al Cielo*. Manuscrito inédito. 1952.
- Ciria, Alberto. “Peronismo para escolares”, *Todo es Historia*, 199-200 (diciembre 1983), 74-81.
- Corbiere, Emilio J. *Mamá me mima, Evita me ama. La educación argentina en la encrucijada*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- D’Arino Aringoli, Guillerme. *La propaganda peronista: 1943-1955*. Ituzaingó: Maipue, 2006.
- Gené, Marcel. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*. Buenos Aires: FCE, 2005.
- Llahí, Susana. “Un acercamiento a la Historia del Teatro para Niños en Buenos Aires”, *Pensar en grande para chicos, Cuadernos del Picadero*, 9 (abril 2006), 10-18.
- Mogliani, Laur. “La política cultural teatral del peronismo (1946-1955)”, *Teatro XXI*, XI.20 (otoño 2005), 25-28.
- Plotkin, Mariano Ben. *Mañana es San Perón: propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*. Caseros: Universidad de Tres de Febrero, 2007.
- Rosano, Susana. *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

El teatro como ámbito de resistencia: identidad, inmigración y exilio

Toda producción artística se encuentra, inevitablemente, regida por un repertorio más o menos completo de procedimientos y valores, de modo que la elección de una determinada poética en detrimento de otra inscribe la labor de los artistas dentro de ciertas tendencias político-culturales que contribuyen, o bien a sostener y afianzar los valores instituidos y los modelos canónicos, o bien a desterrarlos. En este sentido, el arte es indefectiblemente político en tanto pone en juego la lucha por y contra el poder y las hegemonías en la esfera de lo simbólico- ideológico, y lo es “no tanto en el sentido de los ‘contenidos’ más o menos ‘politizados’ —que por sí mismos, ya se sabe, no garantizan nada— sino en el sentido de la conciencia de que existe siempre una tensión irreductible entre el ‘adentro’ y el ‘afuera’ de los ‘textos’ estéticos y culturales” (Grüner, 2006: 258).

En la construcción de la Argentina moderna, la inmigración ha jugado un rol fundamental. Siempre asociados con la marginalidad y la inadaptación, los fenómenos migratorios forman parte del imaginario colectivo, ya sea a partir de las oleadas de inmigrantes europeos que se establecieron en nuestro país desde fines del siglo XIX, como del exilio político o, más recientemente, de la emigración económica. Si, como sostiene Jauss (1976), el arte tiene la responsabilidad y la facultad de responder a las preguntas que le formula su época, tanto Teatro Abierto como el movimiento teatral comunitario se ocuparon de retratar, de diversos modos, la problemática de la inmigración, el éxodo político, los exilios interiores, el desarraigo y la soledad.

El tránsito hacia la democracia: Teatro Abierto

Teatro Abierto⁸¹ había nacido con una clara voluntad de generar un movimiento de protesta contra la dictadura militar, concibiendo al arte como un espacio de reafirmación de los vínculos sociales. El ciclo, convertido en un movimiento político, constituyó la primera voz colectiva que se alzó desde el ámbito artístico en defensa, no ya sólo de la destruida cultura nacional, sino también de los derechos humanos y de la libre expresión.¹ En la declaración de principios, leída por Jorge Rivera López el 28 de julio en el Teatro Picadero, se expresaba textualmente: “Queremos demostrar la

1 Anteriormente a esa fecha hubo una serie de intentos aislados de denunciar, de un modo sutil pero no por eso menos efectivo, los abusos del poder. La pieza *La nona* de Roberto Cossa, de 1977, así como también la adaptación de *Lisístrata* de Aristófanes por Patricio Esteve, por poner sólo dos tempranos ejemplos, fueron calificadas por la crítica como “teatro político,” categoría en desuso hasta ese momento.

existencia y vitalidad del teatro argentino tantas veces negado, porque siendo un fenómeno cultural eminentemente social y comunitario [...] pretendemos ejercitar de forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de opinión [...].”

Los veintiún textos producidos en 1981, enmarcados en la tendencia del realismo reflexivo (Pellettieri), recurrían a procedimientos teatralistas característicos del grotesco italiano, el sainete y el absurdo, que aparecían refuncionalizados, destinados a probar una tesis realista. Las críticas al contexto socio-político se manifestaban de un modo generalmente oscuro e indirecto. Así, la metaforización era una de las formas que esta clandestinidad asumía, como lo eran igualmente la alegoría, la ironía, la ambigüedad, la parodia, la universalización de las situaciones de violencia y sometimiento. Sin embargo, el marcado antagonismo con la dictadura resultaba evidente, con lo cual el espectador generaba una recepción cómplice que le permitía leer las situaciones dramáticas desde la serie social.

A nivel semántico *Gris de ausencia*, de Roberto Cossa, plantea el drama del desarraigo a partir de la historia de una familia de inmigrantes italianos que, habiendo vivido en Buenos Aires, regresa a Roma para instalar allí un restaurante de comidas típicas argentinas, al tiempo que sus hijos se establecen en Madrid y en Londres respectivamente. Pero el regreso al país de origen no hace más que poner en evidencia una total falta de identidad y la dificultad en adaptarse a sus nuevas condiciones de vida. Por su parte, en *For export*, de Patricio Esteve, el tópico de la identidad se plantea a través de la excusa argumental del veraneo de un joven matrimonio de clase media, en un país “exótico”. Mientras que en la obra de Ricardo Halac, *Lejana tierra prometida*, los personajes se abstraen de la opresión mediante la construcción de realidades paralelas, de autoengaños circunstanciales bajo el espejismo individual y colectivo de un proyecto nunca concretado.

Ahora bien, más allá de las referencias puntuales resulta fundamental señalar los rasgos coincidentes que presentan estas piezas por cuanto encarnan la estructura de sentimiento de la época y dan cuenta del tipo de resistencia que podía esbozarse, desde el teatro, contra el autoritarismo y la represión. Según creemos esta resistencia se ejerció, no tanto a partir del diseño de un mensaje esperanzador u optimista con respecto a una posible salida, sino más bien desde la pretensión de concientizar al espectador, de apelar a la lucha y a la toma de posición, aún recurriendo, como en la mayoría de los casos, a la descripción de un futuro oscuro, trágico y desolador.²

2 Lejos de haber sido un rasgo particular del ciclo '81, la tesis desesperanzada parece haberse mantenido como una constante también en las etapas posteriores, a juzgar por los comentarios críticos que cuestionaban lo que consideraban un “mensaje pesimista”. Mencionemos, como ejemplo de esto, un comentario aparecido en *Línea*, el 12 de diciembre de 1983, titulado *Teatro Abierto '83 votó por la desesperanza*, en el cual se compara la euforia y el éxito del primer año del ciclo en el contexto de una dictadura mucho más fuerte que la de ese momento, con el debilitamiento y la pérdida del rumbo del ciclo '83. El crítico adjudica esto a que: “Nadie, de entre los autores y directores, ha recogido una sola nota de los hechos de nuestra realidad que tiendan a la lucha por la reconquista de nuestros derechos que aludan a nuestra opción por la vida, que muestren los modos y los resultados de la acción popular, que destaquen los ejes continuos de la oposición de nuestro pueblo a las formas de sometimiento,

En las obras que mencionamos los personajes se definen como seres inestables que, atravesados por una angustiante sensación de desamparo, demandan un espacio y un tiempo propios. En este sentido, no sólo reniegan de su presente y añoran un pasado indefectiblemente idealizado, sino que además se muestran incapaces de soñar con un porvenir venturoso. Así, en la pieza de Halac, los personajes buscan desesperadamente un lugar que ni siquiera conocen, esa “tierra prometida” que, como señala Osvaldo “queda en un punto, en el límite entre Suiza, Francia e Italia...” (1992: 190). Convertido en objeto de un permanente enaltecimiento, ese mundo-otro opera por contraste con la realidad de Osvaldo, Ana y Gerardo, y no hace más que poner en evidencia sus carencias y sus frustraciones:

Osvaldo: [...] Yo estoy seguro que estando allá, pronto nos vamos a ubicar, y vamos a conseguir trabajo, y nos vamos a sacar de encima este desgano que nos mata. Vamos a ser distintos. Vitales. Capaces. Ricos. (1992: 187).

Por otro lado, las Viejas —personajes que corresponden al plano mítico de la pieza y que “han envejecido de mala vida, de dolor” (1992: 183)—, encarnan a las madres que han sufrido el aniquilamiento de sus hijos, en clara alusión a las Madres de Plaza de Mayo. Además de este despojamiento, su jerga italoespañola revela que han padecido otros destierros, al tiempo que advierte acerca de la inexistencia de la tierra prometida.

La idealización del exilio concluye, entonces, en el momento en que los personajes se establecen en el nuevo espacio. Así, en *Gris de ausencia* el inconveniente del retorno a la propia tierra radica en el dolor de la separación y el desarraigo y en la imposibilidad de unir los destinos de los integrantes de la familia. Por eso, si la idealización del exilio ha perdido fuerza, opera en cambio aquí la exaltación de un pasado al que ya no se puede retornar. Chilo lamenta la pérdida irremediable de un mundo esplendoroso, el de su infancia y su juventud:

Chilo: [...] En Buenos Aires le comprás tres días seguidos el diario a un canilla y apenas te ve venir ya te espera con el diario en la mano. Yo compraba siempre el diario frente al policlínico Presidente Perón...Le compraba “Noticias Gráficas”. Y todos los días me esperaba con el diario en la mano. Una tarde le dije: “Cambio por Crítica”. Al día siguiente me esperaba con la “Crítica” en la mano. [...] (1992: 30).

En tanto el exilio condena al alejamiento del ámbito geográfico propio es también una migración espiritual y emocional que fuerza a la memoria y reescribe la historia. Entre los mayores traumas que supone la inmigración se encuentran, sin duda, la inestabilidad psicológica y social. El sujeto debe acomodarse a las nuevas circunstancias, debe adaptarse a las exigencias- reales o imaginadas- del medio y la cultura del país que lo recibe, para lo cual, como expresa Eiguer (2002), tiende al mimetismo y a la hiperadaptabilidad, al tiempo que propende a la represión del deseo.

Por otro lado, en los casos en que es posible el regreso a la patria, éste se convierte en un retorno a lo desconocido. Si en *Gris de ausencia* volver a Roma significa para

violación y asesinato intentados por el régimen, o que transmitan de qué manera la libertad y la alegría de vivir hacen a la democracia y a la vida”. (*Línea*, 12-10-83).

Dante y Lucía reencontrarse con su pasado, implica también percibir de algún modo la falta de pertenencia, sentirse extranjeros en su propia tierra. En este sentido, todo retorno resulta siempre una segunda ruptura y la patria termina siendo la mezcla de dos mundos distintos, tal como se vislumbra en las indicaciones escénicas —“Trattoria la Argentina en el Barrio del Trastevere, en la ciudad de Roma”/ “Frida termina de tomar el mate y se lo tiende a Lucía”/...”ingresa Dante, vestido de gaucho”— y en el discurso de los personajes:

Abuelo: Cucá osté Don Pascual. Spada e triunfo. Temenamo el partido e dopo no vamo a piazza Venecchia, ¿eh? Agarramo por Almirante Brown...cruzamo Paseo Colón e no vamo a cucar al tute baco lo árbol. Cuando era cóvene, sempre iba al Parque Lezama. Con el mío babbo e la mía mamma...Mi hermano Anyelito...Tuto íbamo al Parque Lezama...E il Duche salía al balcón...la piazza yena de quente. E el queneral hablaba e no diceva: “descamisato...del trabaco a casa e de casa al trabaco [...] (1992: 38).

En *For export*, en cambio, la idealización del exilio contiene un sesgo negativo, basado en el desconocimiento del otro, así como también un notable desprecio esgrimido desde un argentino “derecho y humano” (1992: 87) que deja entrever todos nuestros prejuicios, nuestras ideas preconcebidas y las operaciones reduccionistas con las cuales a menudo juzgamos a otras culturas. Pero lo que se pone de manifiesto también es la pregnancia del discurso totalitario que pretendía, por un lado, reivindicar un falso nacionalismo y, por otro lado, generar una suerte de autodisciplina para que los individuos se erigieran en portavoces de su autoritarismo. En este sentido, el espectador es interpelado de un modo directo, acusado de contribuir a perpetuar la injusticia social, la marginación y la exclusión al internalizar y reproducir la violencia de estado. La tesis de la pieza versa sobre los peligros de esta “domesticación” voluntaria que conduce, indefectiblemente, a la autodestrucción:

Cacho: ¿Viste Cholita, viste? ¡Yo me las tomo! Quedate en el molde...con los caníbales...¡vos los elegiste; ¡Yo me las pico! Manga de cornudos (les hace cortes de manga) Que les garúe finito! Cuando llegue a la frontera les mando los marines, les mando! (Con mímicas se desplaza por el escenario, como si estuviera en una balsa) ¡chau piojosos, negros de porquería, basuras del subdesarrollo! Veinticinco millones de argentinos... (1992: 99).

Sin embargo, la amenaza constante de diversos peligros, la inseguridad e insatisfacción, la desesperanza y la amargura, referencias explícitas a la cruenta realidad del país y al absoluto vaciamiento de la identidad, no alcanzan para que los personajes se comprometan con una conducta de verdadera resistencia. Lejos de ello, y acaso en alusión a quienes asumían una actitud de indiferencia ante la noticia de detenidos o desaparecidos, justificada con la idea de que “algo habrán hecho”, los personajes se acomodan a la resignación y a la pasividad que, una y otra vez, sofoca los impulsos de rebeldía.

Por otra parte, si en *For export*, el lenguaje se muestra como vehículo de incomunicación y de exclusión, en la obra de Cossa son las fronteras culturales y especialmente

el idioma los factores que establecen una mayor distancia entre los miembros de una familia, convirtiéndolos en perfectos extraños entre sí:

Lucía: (*Al teléfono*): ¡Martinchito! Figlio mio. ¿Come vai? (*Pausa*) ¡Que come vai! (*Escucha con un gesto de impotencia*). ¡Ma non ti capisco, figlio mio! ¿Come? ¿Come? ¿Mader? ¿Qué è mader? ¡Ah...mader! Sí, sono io ¡Mader! (*Dirá todo lo que sigue llorando sin parar*). Ho nostalgia di te. ¿Quando vería a vedermi? ¿Fa Molto freddo a Londra? (*Escucha*). ¿Come? ¿Come? ¿Cosa è “andertan”? (*A Frida*). Diche que “no andertan” (35).

La angustia y la impotencia frente a la pérdida de la propia lengua y la imposibilidad de establecer un contacto profundo con el otro aparecen como un exilio de la lengua materna. La crisis del sujeto por el lenguaje no resulta, entonces, contingente sino estructural.

La primavera democrática. Teatro comunitario

Si bien las primeras manifestaciones de teatro callejero y comunitario en la escena local se remontan a los años setenta a partir del teatro villero de intertexto político de Norman Briski, su afirmación y divulgación tuvo lugar en la apertura democrática. La trágica dictadura militar había dejado severas secuelas en todos los ámbitos de la Nación. Fue inevitable, entonces, que en el campo cultural se evidenciaran las consecuencias de una represión que, para ser llevada a cabo exitosamente, necesitó de una profunda indiferencia fundada en el temor y que tuvo alcances corrosivos en el tejido social.

Justamente como respuesta, contracara y resistencia a la cruenta dictadura de 1976, surgió el Grupo Catalinas Sur, integrado por los vecinos del barrio de la Boca, cuyo primer mérito consistió en el reencuentro con los valores prohibidos mediante el emprendimiento de un proyecto social destinado a rediseñar un sentido de pertenencia a una cultura determinada. Catalinas Sur participó de dos experiencias fundamentales para los grupos teatrales de los ochenta: “dar cuenta de la memoria de la dictadura, hacerse cargo del horror del pasado; y abrirse al mundo/ ser capturado por el mundo” (Dubatti, 1999: 113).

Muchos han sido los autores —Tzvetan Todorov (1993), Giorgio Agamben (2000), Beatriz Sarlo (2005), entre otros— que, desde la óptica de la filosofía, la historia o la crítica literaria y artística han reflexionado sobre la necesidad de la memoria, personal y colectiva, como un ejercicio ineludible a fin de evitar el retorno de gobiernos autoritarios y represores. En *Frente al límite*, Todorov reflexiona acerca del peligro que supone el olvido del pasado, que constituye un instrumento de autodefensa psíquica esbozado por el individuo ante la imposibilidad de enfrentarse directamente con el horror:

No es el pasado como tal el que me preocupa; es sobre todo porque creo leer en él una enseñanza que se nos dirige hoy a todos [...]. Los acontecimientos no revelan jamás por sí solos su sentido, los hechos no son transparentes; para que nos enseñen alguna cosa, tienen necesidad de ser interpretados (1993: 36).

La misma inquietud que palpita en las primeras puestas del movimiento teatral comunitario y del teatro callejero gestadas en democracia. Los personajes de estas piezas siguen el mismo derrotero de la sociedad, deslizándose paulatinamente desde una forzada pasividad hacia la rebelión y, luego, hacia la dolorosa asunción de la realidad como primer paso para esbozar una alternativa posible.

Al igual que el teatro callejero, el movimiento comunitario fue un emergente de la euforia cultural de la posdictadura y encarnó, con espíritu festivo, la necesidad de protesta y liberación. La recuperación de la cultura popular y la apropiación de los espacios públicos constituían, por sí mismos, modos de resistencia, de reencuentro colectivo y de afirmación de la propia identidad. *Venimos de muy lejos*³ constituye un ejemplo paradigmático en este sentido. La obra retrata la esperanza, las añoranzas y los sufrimientos con los que nuestros antepasados inmigrantes llegaban a la Argentina. Del mismo modo en que lo fuera en el sainete, el patio del conventillo se convierte en el escenario privilegiado en el que se ponen en escena los sufrimientos de los inmigrantes, la alegría de sus fiestas y canciones y la solidaridad como modo de vincularse con los demás.

En el contexto de una democracia que llegaba para quedarse, la imperiosa necesidad de recuperar la memoria colectiva implicaba también el compromiso en la construcción de un futuro mejor. Si nuestros inmigrantes habían venido al país para edificar una nueva vida, en esta ocasión les correspondía a los argentinos resurgir de las cenizas de los años oscuros para volver a comenzar. Así, la trama permitía establecer una directa analogía con la realidad política y social a través de la apelación al trabajo y a la construcción de la justicia social, de la revalorización de la solidaridad y el encuentro comunitario.

A nivel formal, el espectáculo responde a los parámetros de un teatro eminentemente popular, que se realiza en espacios no convencionales y que recurre a la utilización de máscaras, marionetas, muñecos gigantes, disfraces y carteles. Como en otras piezas del grupo, los personajes aparecen caricaturizados según el estereotipo saineril: el tano, el gallego, el turco, el gringo, que apunta a reconstruir la idea del “crisol de razas” como uno de los orígenes de nuestro ser nacional. Su procedimiento compositivo principal es la mezcla de géneros, tanto de aquellos traídos por los inmigrantes —la zarzuela, la ópera, el candombe— como diferentes registros de la cultura popular nacional: el radioteatro, el circo, la murga, las canciones populares, los cortes saineteriles y grotescos.

3 *Venimos de muy lejos* se estrenó en 1990 en la Plaza Islas Malvinas del Barrio Catalinas Sur, en Buenos Aires. A partir de ese momento se repuso regularmente en el Galpón de Catalinas, siempre con gran éxito de público.

Ficha técnica: Creación colectiva (Taller de Dramaturgia del Grupo)/ Vestuario: Claudia Tomsing/ Escenografía: Omar Gasparini y Ana Serralta/ Realización: Taller del Grupo Catalinas Sur/ Iluminación: Lucas Gasparini/ Canciones: Grupo de Teatro Catalinas Sur/ Música: Cristina Ghione/ Dirección: Adhemar Bianchi y Stella Giaquinto.

Como todas las producciones del grupo, *Venimos de muy lejos* asume su intención lúdica. Entendemos por ludicidad, “Un tipo de comportamiento no utilitario, placentero, que propicia el libre curso de la fantasía y que al mismo tiempo se sujeta a ciertas normas internas (gestos y palabras claves, duración espacio, etcétera) que emanan de sí mismo y no de sistemas exteriores.” (Muguercia, 1990: 78). Sin embargo, sin ver soslayado su carácter lúdico, el teatro comunitario manifiesta también su compromiso social y su condición popular. Se trata, en definitiva, de apostar a la capacidad del arte en general y del teatro en particular de constituirse en un instrumento y un espacio de afirmación de la propia identidad, reflejada en el desasosiego de una sociedad lanzada a la ardua tarea de reconocerse y de resurgir desde los estragos dejados por la dictadura militar.

Digamos, en síntesis, que tanto las piezas mencionadas del ciclo Teatro Abierto como la obra del Catalinas Sur retratan los exilios, obligados y voluntarios, y la profunda angustia por el desarraigo de quienes deben construir sus vidas lejos de sus tierras. Así, se ponen en escena las expectativas que influyen en la decisión de emigrar, las consecuencias que el cambio de medio suscita en la vida del sujeto, su reacción afectiva y emocional hacia el entorno que lo abandona o lo recibe, los vínculos que establece en el nuevo espacio geográfico. A propósito de ello, Giorgio Agamben (2000) evoca tres tiempos en la experiencia del exilio: el de la nostalgia, que es también el de la rebelión; el del descubrimiento del trans-exilio como lugar de la cultura y, por último, el de la desolación.

Sin embargo, si el inmigrante que retratan las obras de Teatro Abierto en el contexto de la dictadura es un ciudadano que debe alejarse de su propio espacio para sobrevivir, en los primeros años de democracia y desde la perspectiva del teatro comunitario, el recién llegado o quien retorna a su tierra debe reconocerse e instalarse en el nuevo ámbito, establecer allí —o recuperar— sus raíces, y atreverse a construir un futuro, que aparece, ahora sí, como una horizonte posible de realización personal y colectiva.

Si en ambos casos la ajenidad vivida en tierra extraña se acrecienta inevitablemente al compararla con la propia tierra, en las obras de Teatro Abierto la nostálgica evocación de sucesos y personas adquiere un tono de desesperación que nos interroga acerca de nuestra propia responsabilidad como sujetos y, por extensión, como sociedad, al tiempo que funciona como una apelación, implícita y urgente, a buscar una salida. Cuando el movimiento teatral comunitario surge y se consolida esa salida era, felizmente, una realidad concreta.

Por otro lado, mientras en las obras de Teatro Abierto el exilio constituye, no sólo un tópico o una situación ficcional que recae sobre los personajes, sino también el lugar metafórico desde donde se escribe —el exilio político, el aislamiento interior, el destierro existencial— en la obra de Catalinas Sur, en cambio, el tratamiento del tema adquiere un tono menos angustiante, en tanto supone un final feliz. En efecto, si bien nuestros antepasados inmigrantes, que venían de un mundo de pobreza y postergación, padecieron los traumas propios de todo desarraigo, la llegada a la “tierra prometida” abrigaba la esperanza de un nuevo comienzo. Así, la integración de los inmigrantes en

el país generoso y solidario que los recibía convierte al “otro” en nuestro compatriota y aparece como una metáfora del momento político que atravesaba el país en la posdictadura, como una invitación a la tolerancia, a la participación igualitaria de todos y, en definitiva, a edificar un nuevo país.

Por último, los textos dramáticos de Teatro Abierto respondían a la idea del teatro como práctica social, evidenciada en la utilización del lenguaje como un instrumento de indagación histórica que explora en profundidad aspectos dolorosos de nuestra realidad. Del mismo modo, asumiendo un fuerte compromiso social pero desde una estética basada en una concepción lúdica, los espectáculos del movimiento teatral comunitario ofrecen una nueva mirada sobre los argentinos, enfrentados al proceso cotidiano de reconstrucción de la democracia y sumidos al mismo tiempo en la paradoja que plantea la necesidad de ser parte de un mundo globalizado, pero desde la periferia. Ambas tendencias, sin embargo, defienden la necesidad de no olvidar los horrores de nuestra historia nacional, como condición indispensable para poder entender nuestro presente. El teatro aparece, en este sentido, como un espacio de reflexión que señala las contradicciones y las fisuras de nuestro tiempo, que pretende desenmascarar los discursos oficiales, detectar y desarticular las políticas de sometimiento.

Bibliografía

- Teatro Abierto '81. 21 estrenos argentinos. Volumen II.* Ed. de O. Pellettieri. Buenos Aires: Corregidor, 1992.
- Agamben, Giorgio. “Política del exilio”. *Identidades comunitarias y democracia*. Madrid: Trotta, 2000, 81-94.
- Dubatti, Jorge. *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001), Micropoéticas I*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2002.
- García Canelini, Néstor. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- Giella, Miguel Ángel (ed.). *Teatro Abierto '81. Teatro argentino bajo vigilancia. Volumen I*. Buenos Aires: Corregidor, 1991.
- Eduardo Grüner. “Multiculturalismo” o conflicto cultural?”. *Escenas latinoamericanas*. Buenos Aires: Artes del Sur, 2006, 255-265
- Jauss, Hans Robert. *La literatura como provocación*, Barcelona: Península, 1976.
- Muguercia, Magali. “Lo antropológico en el discurso latinoamericano”. En R. Mirza (ed.), *Encuentro Regional sobre Teatro Contemporáneo en América Latina y el Caribe*. Montevideo: Instituto Nacional del Teatro, 1990.
- Parola, Nora, “La imagen de la inmigración en el teatro argentino en momentos de crisis económicas y políticas”. *Amerique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 12 (2006).
- Pellettieri, Osvaldo. *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*. Buenos Aires: Galerna, 1994.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Todorov, Tzvetan. *Frente al límite*. México: Siglo XXI, 1993.

Una pasión sudamericana de Ricardo Monti: interpretación distanciada de un motivo histórico

Al principio Dios creo el cielo y la tierra. La tierra era algo informe y vacío,
las tinieblas cubrían el abismo, y el soplo de Dios se cernía sobre las aguas.
Entonces Dios dijo: “Que exista la luz”. Y la luz existió.

Génesis 1. 1-3

Numerosos trabajos sobre teatro argentino ponen de relieve, en obras de autores nacionales, formas de refuncionalización del teatro épico didáctico de Bertolt Brecht.¹ Si bien en todos los casos se destaca el uso de procedimientos típicos de ese teatro, las observaciones no alcanzan a dar cuenta de posicionamientos frente a la propuesta estético-intelectual del autor alemán. En general, la presencia del modelo épico didáctico en la dramaturgia argentina es caracterizada por la crítica hegemónica como difusa, asistemática, por lo que no se puede hablar del reconocimiento de una función predominante en la consolidación de este sistema (Pellettieri, 1994, 1997).

El punto en el que nos interesa retomar los estudios hasta aquí realizados respecto de la presencia de Brecht en el teatro argentino tiene que ver con las posibilidades que este ofrece a una escritura dramática que busca sus referentes en la historia, la biografía, la literatura. Como sistema de procedimientos epizantes efectivamente no resulta muy productivo en nuestro campo teatral y por lo tanto no logra imponerse como tal; no obstante, consideramos que se podría estudiar la incidencia que tiene Brecht, en algunos dramaturgos, en tanto estrategia textual de distanciamiento lingüístico (Grimm, 2004) que posibilita entender las obras como modos de intervención sobre los discursos sociales, históricos, políticos y artísticos en tanto “material lingüístico ya formado”.

Es a partir de esto que consideramos que podría ser de interés profundizar en el análisis de las funciones que algunos procedimientos brechtianos tienen en la construcción de ese tipo de intervención. Creemos que una de las claves para entender el uso que la dramaturgia argentina hace del modelo “Brecht” tiene que ver con la posibilidad que este ofrece de mostrar la escritura dramática como una interpretación, “distanciada lingüísticamente”, de motivos históricos y literarios². El texto dramático puede

1 Trabajos sobre las obras de Ricardo Monti, Jorge Goldenberg, Alberto Adellach, Walter Operto señalan la utilización de procedimientos brechtianos en estos autores.

2 Entendemos por motivo la unidad temática mínima que puede estar conformada en el texto por una palabra, un sema, un sintagma o una frase en la que no aparece la palabra con la que lo designamos. Se diferencia del tema por su grado de abstracción. En los textos de historia argentina el gobierno de Rosas es un tema y el caso de Camila O’Gorman un motivo asociado a ese tema. En relación con esto, llamamos tópico a un motivo que forma una configuración estable por su recurrencia, como es común en la literatura (Ducrot y Todorov, 1972).

entenderse, así, como la concretización de una lectura particular de esos motivos, pero también de los múltiples modos en los que puede cifrarse. En este sentido, el drama es fundamentalmente un modo de lectura que el autor textual³ organiza a partir de la noción de distanciamiento propuesta por Brecht.

Ricardo Monti es uno de esos autores en los que se reconoce una apropiación sistemática de recursos brechtianos (Pellettieri, 1994). Su primera obra, *Una noche con el señor Magnus e hijos* (1970), inaugura una intensa producción dramática en la que se trabajan especialmente temas y motivos de la historia argentina. Esta relación entre texto dramático e historia nacional se constituye en uno de los aspectos más interesantes de la producción de este autor.

El historiador de teatro Osvaldo Pellettieri señala *Historia tendenciosa de la clase media argentina* (1972) como el texto (dentro del teatro de intertexto político) “que más limitadamente encuadra dentro del realismo reflexivo y el que se integra más cercanamente, casi de manera sistemática, en el modelo de teatro de Brecht [...]” (1996). Ciertamente, en esta obra temprana de Monti, los procedimientos brechtianos están en la superficie del texto. Sin embargo, en obras posteriores del autor puede reconocerse lo que más arriba llamamos “estrategia de distanciamiento lingüístico”, un sistema de procedimientos dramáticos que construyen el referente histórico a través de la articulación de lenguajes heterogéneos: el bíblico, el literario, el humorístico, el documentalista, el musical, etcétera, como un modo de extrañarlo sin dejar de reconocerlo. Es esto lo que llamamos *interpretación distanciada de un motivo histórico*.

En la presente exposición analizaremos una obra de 1989, *Una pasión sudamericana*, con el objetivo de observar cómo el distanciamiento lingüístico organiza la interpretación de un motivo histórico asociado al gobierno de Rosas (la muerte de los amantes Camila O’Gorman y Ladislao Gutiérrez). Se trata de una pieza que muy brechtianamente lleva el subtítulo de *misterio en un acto* y cuenta con un prólogo. Este análisis se enmarca en un proyecto de investigación mayor que intenta estudiar la obra de Ricardo Monti y su vínculo con la estética de Bertolt Brecht.

Es evidente que en esta obra la función del prólogo es focalizar la heterogeneidad de géneros, registros y lenguas. Comienza con una didascalía que es un ejemplo claro de la literaturización del teatro. En ella se señalan la oscuridad inicial y la irrupción en escena, a la luz de un candil, de un grupo de personajes, cuyas voces y acciones se no se articulan sino que se *entremezclan*. Lo primero que se enuncia como diálogo es una cita bíblica en latín: “Lux in tenebris”⁴, que aparece en el texto dramático entre comillas, citada: el génesis de la obra coincide con el *Génesis* bíblico.

3 Consideramos que la noción de “autor textual” puede resultar muy productiva en el análisis de textos dramáticos, no sólo en el estudio de aquellos textos que se producen independientemente de la representación sino también para aquellos que son producto de un trabajo colectivo o de improvisación. Forma parte de los objetivos más generales de nuestra investigación enunciar un uso específico de esta categoría en función del análisis de la producción dramática.

4 No es un dato menor que la misma cita bíblica sea el título de una de las primeras obras de Bertolt Brecht: *Lux in tenebris* de 1919.

Se observa en la siguiente acotación la intención de mostrar esa heterogeneidad semiótica como *génesis* y clave de la obra: “(Farfarello canta a voz en cuello una canción litúrgica del sur de Italia. San Benito vocifera fragmentos de Salmos en latín. Murat da voces de mando. Biguá ladra y jadea, y Estanislaio repite su letanía.)”

La escenificación del prólogo es la puesta en acción de esa acotación por parte de los personajes. Las comillas siguen distinguiendo las citas textuales (con su sentido documental) en el texto dramático.

De estos personajes, agrupados bajo el nombre de “Los locos”, suelen destacarse su inmaterialidad y su condición onírica, pero poco se dice de la materialidad discursiva que instalan en la escena. Si nos preguntamos por la función del prólogo en esta obra, tendremos necesariamente que hablar de esa materialidad de las formas discursivas señaladas en él y el modo en que median entre el silencio (y la oscuridad) inicial y el único acto que conforma la obra. La didascalía que cierra el prólogo vuelve a llamar la atención sobre esa materialidad mediadora: ([...] *mientras las voces se alejan, las sombras vuelven a cernirse sobre la escena. Oscuridad y silencio, salvo el ruido del viento y el rumor del ejército.*). La simultaneidad del alejamiento de las voces y la llegada de las sombras restablece la relación entre luz y voces, entre oscuridad y silencio. Como en el *Génesis* bíblico, para que se haga la luz es necesario el verbo.

En el modo en que se refiere el motivo de estos amantes fusilados durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas, podremos observar cómo *se hace manejable y se liquida*⁵ en el texto dramático un “contenido histórico”. El suceso no se somete aquí a una forma sino que diversos lenguajes prestan sus posibilidades a esa comunicación.

Camila es nombrada por primera vez a partir de otra cita bíblica de fácil reconocimiento.

Edecán: La que fue encontrada. Camila. Esta acá.

Brigadier: ¿La que estaba perdida y fue encontrada?

El motivo histórico se instala en la obra a partir de un tópico bíblico, el de la oveja perdida; al tiempo que asume una forma: la comedia. El brigadier se pregunta inmediatamente: *¿Pero qué tengo que ver yo con ese enredo? ¿Soy un autor de comedias acaso?*

En *Una pasión sudamericana*, el género desde el cual se refiere el caso de Camila y Ladislao es la comedia, y los procedimientos básicos de este “teatro en el teatro” son la absorción de géneros, la cita, el contraste discursivo, la expectativa frustrada. Todos pueden ser entendidos como modos de intervención sobre un material lingüístico previo⁶, recursos que hacen a una estrategia de distanciamiento lingüístico, tal y como lo

5 Erdmut Wizisla, director de los Archivos Walter Benjamin y Bertolt Brecht de Berlín, señala como eje de la mirada crítica que el primero tiene sobre el segundo el carácter destructivo de Brecht que “no se cuenta entre los artistas que transmiten cosas «haciéndolas intocables y conservándolas» sino entre los que transmiten situaciones «haciéndolas manejables y liquidándolas», es decir entre los artistas con un vínculo negativo, «destructivo» con la tradición”.

6 Cuando hablamos, siguiendo el análisis que hace Grimm de la obra de Brecht, de *material lingüístico previo* nos referimos a lo que Lotman define como texto desde la semiótica de la cultura:

ve Reinhold Grimm en su trabajo sobre Brecht. Estrategia a partir de la cual la comedia, “el teatro de sueños”, “el juego” interpreta, una vez más, la historia.

En el *Pequeño órgano* Brecht señala: “la tarea principal del teatro consiste en interpretar la anécdota y en exponer su sentido a través de efectos de distanciamiento apropiados” y los locos de *Una pasión sudamericana* siguen al pie de la letra esta afirmación de Brecht. La *comedia* que representan para el brigadier se estructura en cuatro estaciones/escenas: el infierno, el mundo, el purgatorio y el paraíso, tres de ellos se corresponden con los espacios (y la estructura) de *La divina comedia*. Cada una de estas *partes* de la *comedia* constituye un modo, una forma, de distanciar este episodio, este motivo de la historia argentina.

El relato de la pasión de Camila y Ladislao comienza en el infierno. Farfarello, una suerte de Dante/Virgilio histriónico⁷, dirige la representación. “¡Locos! Ustedes que saben, desde el fondo del sueño, ¿qué le pasó a aquella niña?”. Efectivamente la naturaleza de estos locos es el sueño, pero el sueño representado. El sueño, al igual que en Calderón de la Barca, se (con)fundes con la representación.

Farfarello (*canta*): [...] ¿Qué vio ese día la niña,

La prima volta?

(*Los locos cantan y bailan sonámbulos.*)

Locos (*cantan*): ¿Qué pasó? ¿Qué pasó?

Biguá: Vio que un cura bendecía
una pila y se acercó;
como no la conocía,
el cura se la mostró.

Locos: el cura se la mostró.

El doble sentido aparece como el principio constructivo de una forma significativa preexistente, la canción picaresca, que permite representar el encuentro de Camila y el sacerdote de un modo obsceno. La expectativa frustrada de esa representación se hace explícita en la voz del Brigadier: “Bueno, no me esperaba esto. [...] Versitos obscenos, chocarrerías de niños”. Como en el infierno dantesco aquí también se presenta el tópico de los amantes condenados. Francesca y Paolo, en el clásico, Camila y Ladislao, en esta representación, forman una configuración tópica cuya recurrencia será señalada una y otra vez en *Una pasión sudamericana*.

El segundo espacio que se expone es el mundo. Aquí, la teatralización exige encontrar “debajo del varón a la mujer”. Para que la comedia se desarrolle es necesaria la transfiguración *in praesentia*. Los locos señalan a los personajes de este teatro de sueños antes de que comience la acción, este señalamiento es una marca manifiesta de

un dispositivo intelectual que “no sólo transmite información depositada en él desde afuera sino que transforma mensajes y produce nuevos mensajes”; un generador de sentidos cuya dinámica de funcionamiento depende de la interacción de “sistemas semióticos diversamente estructurados” en él.

7 Durante toda la obra *Farfarello* será las máscaras del poeta y del guía.

distanciamiento: “hacer citable el gesto” dice Walter Benjamin respecto de la intención estética de su amigo Brecht.

(La puerta se cierra con un golpe seco. Pausa. Farfarello está sosteniendo sobre la cabeza de Estanislao una guirnalda trenzada de rosas. Son rosas transparentes, de suave color, que ondulan en el aire como llamitas a punto de extinguirse.)

Brigadier: ¿Y esas rosas?

Farfarello: Silencio, signor...son rosas de sueño.

(Lentamente corona a Estanislao con la guirnalda. Hilos de sangre comienzan a correr por las sienes del loco. Pausa.)

Estanislao: Yo soy ella.

San Benito: Yo soy el cura.

Biguá: *(Bufonesco)* Yo soy la madre.

Murat: Y yo el padre macho.

En esta representación el padre y la madre, al igual que Farfarello, que funciona aquí como un presentador, cantan coplas y romances, géneros propios de la lírica popular:

Murat *(Canta)*:

Primero peca la voz
y luego pecan los ojos.
cierra esa puerta al varón,
no vaya a entrar hasta el fondo.

Biguá *(Canta)*:

Cuando una doncella va
con la mirada desnuda,
regala virginidad
sin pedir jornal de puta.

“Ella” y el cura, en cambio, establecen un diálogo a la manera de *El cantar de los cantares*:

Estanislao: Mestizo, adiviné tus ojos porque ahí, en ese rincón, la negrura era tan espesa que devoraba las sombras de alrededor. Porque eran tan negros que engendraban claridad.

San Benito: Española, descubrí tus ojos porque allí donde estaban la oscuridad palpitaba y se descorría y se hacía más clara y yo podía entrar con la noche de mis ojos y colmarto.

La amada y el amado se evocan y se ofrecen uno al otro. Tanto lo que se dicen los amantes como los tópicos que refieren las coplas y romances (la vista baja, la ropa/disfraz, el maquillaje/máscara) refieren la blancura (la pureza) como el modo de ocultar una secreta oscuridad; pero se trata de formas en tensión: la voz popular llama obscenidad a una oscuridad que los amantes enuncian espiritual, sagrada y sobre todo, clara. En esta tensión dialógica se instala nuevamente el tópico de los amantes condenados.

Como habíamos adelantado, el tercer espacio es el purgatorio. Se continúa la forma del diálogo de los amantes pero esta vez todos los locos asumen arbitrariamente la voz de uno u otro. Este diálogo alterna, por un lado, con un monólogo que el brigadier, verdugo de los enamorados, recita frente a Barrabás, el asesino, como frente a un espejo; y, por otro, con la cita que los escribientes hacen de documentos que contienen las declaraciones de quienes delataron a Camila y Ladislao.

Amor y muerte convergen, así, en formas y tópicos convencionalizados por la poesía mística que aquí se invierten. *En una noche oscura*, es el primer verso de un conocido poema de San Juan que refiere la purgación del alma. En *Una pasión sudamericana*, a partir de esa imagen de oscuridad purificadora se busca y se encuentra, en el asesinato, en la lujuria y en la cobardía, la purgación del cuerpo. La representación mística muestra la pasión de los amantes como algo más que un modo de asomarse *al misterio del cuerpo*: como un modo de llegar a *lo espeso que está adentro, la oscuridad cerrada, inmóvil, lo que no cambia*. Los amantes, al igual que el asesino Barrabás, al igual que los delatores, penetran en el *misterio* que está *adentro, adentro...*; un misterio al que solo se accede violentamente y que necesariamente conlleva una vez más su condena:

Brigadier (*por Barrabás*): Este hermano no se contentó con asomarse nomás al misterio del cuerpo...tocarlo desde afuera. El entró cuchillo en mano en el misterio...

[...]

Murat: Te acecho, esposa, como a un enemigo. Impaciente por desgarrar tu suave piel, horadar tu superficie, aniquilar la forma que te reviste y te oculta.

[...]

Biguá: Fui hecha de oscuras grietas, de hambrientas concavidades. Fui hecha para envolver y tragar. Pacífica y leve, como la noche que abre sus labios a la luz impetuosa y luego, imperceptible, vuelve a cerrarlos. Ni siquiera mis huesos resistirán tu paso, hermano. Elásticos y frágiles, desarmarán su plan. Adentro, muy adentro de mí te espero, cada vez más blanda, asesino. [El subrayado es nuestro].

El amor (en consonancia con la muerte), como había adelantado *Farfarello*, es “un figliol’ [...].de la oscuridad y el sueño” al que solo da consuelo la representación, el teatro, *el otro que es mi espejo*.

El último espacio representado es el paraíso. Los locos recitan de manera alternada un poema en primera persona plural que vuelve a referir los amantes condenados pero esta vez a partir de la inversión del episodio bíblico de la tentación y el pecado original⁸. En este poema se reconocen formas retóricas y tópicos de la lírica clásica que son retomados una y otra vez por diferentes poéticas, con diferentes intenciones estéticas.

San Benito: Una tarde detuvo nuestra huida
Un río muy antiguo y luminoso.

8 Adán y Eva sirven también a una configuración estable asociada al tópico de los amantes condenados.

Murat: “Hermana —dije—, el árbol de la vida
Más allá de este río crece hermoso.
¿Va conmigo tu senda o vas perdida?”

Biguá: “Hermano —respondí—, junto al esposo,
mezclado en su camino corre el mío.”

Estanislao: Y quebró nuestro pie la luz del río.

San Benito: Y hundidos en la clara muchedumbre
de las aguas, fuimos dos fingidos
peces, ya limpios de mortal herrumbre.

[...]

Murat: Con ojos encendidos de inocencia
Y asombro, nos fuimos adentrando
En la selva entrerriana. Sin urgencia,
Olvidadas las voces, escuchando
Los límpidos rumores. Una ciencia
oscura guiaba nuestros pasos. Cuando
el aire se movía nos llevaba;
quieto luego en la luz, nos quietaba.

En este devenir poético, diversos materiales lingüísticos preexistentes se combinan e invierten para dar cuenta de la pasión como un *génesis desecho* que termina en “fragmentos de agua y luz. / Sombra obstinada/ y aun menos que restos. / Nada, nada”, final que coincide con el de un conocido soneto de Luis de Góngora (“en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”). Sobre esta “nada”, el brigadier construye su civilización. La condena de los amantes es la condición de posibilidad del *acto creador* del brigadier.

Brigadier: Sí, que los fusilen.

[...]

Edecán: Señor, ellos... sólo quisieron...

[...]

Brigadier: Fueron... demasiado naturales. Y si aquí estamos, Flores, haciendo un mundo es porque Alguien, alguna vez, pegó un formidable tajo en la naturaleza... Porque fuimos expulsados para siempre del Paraíso... Y porque en el camino en que vamos, ya no podemos retroceder. (*Pausa*) Donde ellos estén siempre voy a estar yo. Donde yo esté siempre van a estar ellos. (*Pausa*) Con esto el Loco va a saber que yo también soy un civilizador... Vaya.

Observamos, entonces, cómo este drama hace pasar el motivo histórico por formas semióticas diversas *liquidándolo y volviéndolo manejable* a partir de una estrategia de distanciamiento lingüístico. Este estrategia textual, al igual que los locos sobre el final de la obra, se da de cabeza contra las paredes pintadas de la razón, de la certidumbre, de los sentidos, en un intento por encontrar en el lenguaje, en la producción de sentidos, la luz en las tinieblas, el génesis: esa zona brillante en la que, en la escena final, se diluyen

la sombra del asesino y el llanto (la voz) del recién nacido. Liquidar, manejar la historia es un objetivo fundamental, nos parece, del teatro de Ricardo Monti. En este sentido, el motivo histórico es al mismo tiempo un tópico cuya recurrencia se encuentra en la Biblia, en la literatura clásica, en la lírica universal.

En una entrevista que le hiciera Charles H. Driskell en 1977, hablando del lugar del humor en su obra, Monti señala que “ante la sensación de cosa siniestra, *el humor es un intento desesperado de establecer cierta distancia o racionalidad*. Es como decir: ‘Bueno, hasta eso lo podemos ver con humor, por lo tanto tenemos alguna posibilidad de modificar la situación’. El humor aparece como un recurso optimista, esperanzado. Puede ser un humor negrísimo, o como quieras pero de todos modos esperanzado, porque al provocar la risa *provoca una distancia, provoca una toma de conciencia frente a lo absurdo y lo siniestro*” (el subrayado es nuestro). Esto que Monti señala en 1977 a propósito del humor podría aplicarse también a los procedimientos que hemos observado en *Una pasión sudamericana* (estrenada doce años después de estas declaraciones), en tanto son un *intento desesperado de establecer cierta distancia o racionalidad*.

Sabemos que lo absurdo y lo siniestro de la historia se evidencia en el devenir de las producciones realista y absurdista del teatro nacional desde finales de la década del sesenta y hasta mediados de los setentas: en diálogo con ese contexto teatral, Monti estaría proponiendo, desde una mirada brechtiana, una vuelta más sobre ese contenido que el teatro argentino denuncia. Una vuelta que tendría que ver con la construcción de una interpretación distanciada que permita la toma de conciencia de lo absurdo y lo siniestro de nuestra historia, para llegar a su consecuencia más lógica: el cambio. Evidentemente, el contexto político y social se ha modificado desde el momento de esas declaraciones al estreno de *Una pasión sudamericana*. Sin embargo, aunque lo que Monti proponía cambiar en sus primeras obras no coincidiera necesariamente con lo propuesto en esta obra de 1989, es evidente que para este autor la relación entre teatro e historia se sigue jugando en una interpretación distanciada que el primero hace de la segunda. Queda para trabajos posteriores ver cómo en las obras de Ricardo Monti esta relación entre teatro e historia nacional se vincula con las condiciones que el contexto social, cultural y político ofrece a esta interesante producción.

Bibliografía

- Bordieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador” en: AAVV. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1967.
- Brecht, Bertold. *Escritos sobre teatro*. 3 volúmenes, Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.
- . *Pequeño organon para el teatro*. Buenos Aires: Alfa, 1972.
- Benjamín, W. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1975.
- Chiarini, Paolo *Bertolt Brecht*. Barcelona: Península, 1994.
- De Toro, Fernando. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Galerna, 1987.
- Driskell, Charles B. “Conversación con Ricardo Monti”. *Latin American Theatre Review*, 12.2 (primavera 1979), 43.
- Drucaroff, Elsa. *Mijaíl Bajtin. La guerra de las culturas*. Buenos Aires: Almagesto, 1996.
- Ducrot, O. y Todorov, T (1972). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Grimm, Reinhold (1962). *Bertolt Brecht: la estructura de su obra*. Buenos Aires: UBA, 2004.
- Lotman, Iuri. *La semiosfera I*. Madrid: Editorial Frónesis Cátedra, 1996.
- Pellettieri, Osvaldo. *Una Historia interrumpida*. Buenos Aires: Galerna: 1997
- . “Brecht y el teatro porteño (1950-1990)” en: Pellettieri, O. (Editor). *De Bertold Brecht a Ricardo Monti*. Buenos Aires: Galerna, 1994
- . “El teatro argentino del sesenta y su proyección en la actualidad” en: *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna, 1990
- Tirri, N. *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: La bastilla, 1975.
- Wizisla, H. *Benjamín y Brecht. Historia de una amistad*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Willett, John. *El teatro de Bertolt Brecht: un estudio en ocho aspectos*. Buenos Aires: Fabril, 1963

Lecturas críticas de *Stéfano*, de Armando Discépolo Proceso dramaturgico para su puesta en escena

En el marco del grupo de investigación “Hacia una historia de la escenografía argentina”, dirigido por Marcelo Jaureguiberry en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Cero Grupo Teatro llevó a escena la obra *Stéfano*, de Armando Discépolo, dirigida por Marcelo Jaureguiberry y estrenada el 10 de junio de 2006 en la sala La Fábrica de la ciudad de Tandil. Para dicha puesta en escena se tuvieron en cuenta una serie de elementos procedentes de la lectura del texto discépoliano y que vamos a detallar en estas páginas. Se trata, por tanto, de una labor de dramaturgia entendiendo este concepto como lo registra Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro*: “extraer los significados complejos del texto eligiendo una interpretación particular” (Pavis, 1998: 148).

Esta concepción de dramaturgia está, en cierta manera, en contradicción con las últimas tendencias de la crítica literaria, puesto que, a partir de los aportes de Derrida en su planteo de la Deconstrucción, no es posible llegar a una interpretación válida y única del texto, sino que éste siempre asumirá una distancia entre lo escrito y lo leído en función del tiempo transcurrido. Diferencia y acción de diferir que el filósofo francés unifica en el concepto *différance* (diferancia, podría ser una posible versión en castellano). Sin embargo, la labor de puesta en escena y la reescritura del texto dramático en espectacular obligan al puestista a seleccionar entre los posibles sentidos del texto aquél o aquéllos que han de dar forma a su materialización del texto. Esto no implica una uniformidad de sentidos sino que refuerza el valor híbrido de la puesta en escena como conjunto complejo de sistemas representativos que, a modo de rizoma, se disemina en direcciones diferentes y en codificaciones variadas. Así pues, la “interpretación particular” de la que habla Pavis deberá ser necesariamente compleja al igual que el texto del cual proviene. Es, por consiguiente, un camino que va de un sistema lingüístico complejo a un sistema híbrido de la misma naturaleza, el camino elegido para ir de uno a otro será el que nos determine los puntos de vista que el autor de la puesta ha incorporado al texto dramático y el que dicte el sistema de signos que ha de regir el palimpsesto que supone un texto espectacular. Por otro lado, este tránsito de decodificación a recodificación implica, al igual que en la traducción, una selección de las diferentes acepciones que implica la construcción de un sentido determinado. El proceso selectivo ha de ser la clave para entender aquellos valores de significación

privilegiados por el *traductor*-puestista, ya que es a través de ellos entre los que se filtran los elementos constructivos del palimpsesto que es el texto espectacular.

Sirvan estas reflexiones previas para introducir la labor de decodificación-selección que se siguió para la puesta en escena de *Stéfano*, de Armando Discépolo, estrenada en 1928 por la compañía de Luis Arata, obra que se considera la máxima expresión del grotesco criollo y obra canónica del mismo. La lectura del texto, en primera instancia, sugirió la proximidad de la estructura de la pieza con los elementos constitutivos de la poética trágica. Discépolo, en su profundización en el grotesco y el alejamiento del sainete, parece incidir en los recursos trágicos como definitorios para el subgénero: el héroe, en este caso perteneciente a una clase social baja, se dirige hacia un destino funesto del cual no puede escapar empujado por un determinismo que no tiene origen divino, sino social. El yerro inicial (*hamartia*) es provocado por una educación malsana que fomenta el exitismo y la falta de autocritica. El orgullo provocado por este error le conduce —a modo de *hybris*— hacia un autoengaño plagado de ironía, puesto que en la medida en que el héroe más quiere huir de la situación más se adentra en ella a causa de su ceguera para detectar el engaño. El coro (Radamés) advierte y anuncia sistemáticamente su final fatídico, pero no es escuchado. El reconocimiento de su falta se hará de manera progresiva a partir del descubrimiento de su despido de la orquesta y de los motivos por los que ha sido despedido: desafina (hace la cabra). Este descubrimiento arrastrará al personaje a una caída envuelta de patetismo hasta la muerte. La fábula expuesta por Discépolo, como vemos, responde a una clásica estructura de tragedia, sin embargo el planteamiento sobre su tragicidad va más allá de su estructura: ¿qué tiene de trágico?, ¿qué empuja a Stéfano hacia la destrucción?, ¿cómo podemos identificarnos con una historia aparentemente alejada?, ¿sigue siendo catártico su devenir?, es decir —y siguiendo a Albin Lesky— ¿el texto discépoliano es trágico en cuanto a la situación o plantea un conflicto absolutamente trágico?

El texto de Discépolo plantea una doble posibilidad, como apunta M^a Teresa Sanchueza-Carvajal (2004, 342): un posible final feliz, en el que Esteban, como continuación de su padre, consigue salvarse de un destino similar, aprendiendo la lección:

Stéfano: [...] Todo es luminoso para usted en esta noche oscura en que sólo veo su pensamiento. (*Por el padre*) Un campesino ñorante que pegado a la tierra no ve ni siente; (*Por él mismo*.) Un iluso que ve e siente, pero que no tiene alas todavía; (*Por Esteban*.) Un poeta que ve, siente e vola ¿eh? (*Está muy cansado*.) Todo se encamina a un fin venturoso, ¿no? Todo está calculado en el universo mundo para que usted cante su canto, ¿no? Lo he comprendido. [...] (Discépolo, 1969, 84).

O bien, un final en el que se plantea la repetición de la tragedia por parte de Esteban. Esta segunda posibilidad reforzaría la idea del conflicto absolutamente trágico, en el que no hay posibilidad de escapatoria y —según el planteamiento de Lesky (Lesky, 2001: 74)— impediría la conciliación final al modo de algunas tragedias griegas, pongamos por ejemplo el final de la trilogía *La Orestíada*, de Esquilo.

Esta primera elección implica y determina la visión que queremos dar de Stéfano y de su conflicto y condiciona posteriores elecciones a la hora de la puesta en escena. La concepción como tragedia, a nivel espacial, conllevó la colocación de una mesa en el centro del espacio escenográfico. Mesa que funcionaba como *timele* en el centro de la *orchestra* y en la cual se celebra, sistemáticamente el rito propiciatorio en el que Stéfano va a ser la víctima en la que todos los personajes de la historia depositan sus conflictos. En este sentido, toda la puesta giró en torno a la mesa: las discusiones entre María Rosa y Don Alfonso, entre Don Alfonso y Stéfano, entre Stéfano y Margarita, sobre la mesa comen, se reúnen, charlan y, en una variante introducida por el director de la puesta, Stéfano va a morir sobre la misma ante la presencia de María Rosa como oficiante-iniciadora del conflicto trágico.

Por otro lado, la mesa como elemento central supuso un diseño del espacio en el que la centralidad del objeto provocaba la simetría del espacio. Todo se dispuso alrededor de la mesa que simboliza la vida de los inmigrantes italianos en Argentina y representa el centro de la vida en las culturas mediterráneas. La simetría del espacio escenográfico daba estabilidad a una situación en la que todo se desestabiliza. De modo simétrico se colocó la mesa de Stéfano y la máquina de coser de Margarita, la tabla de planchar con la ropa desordenada y la cama-sofá, el aparador con la vajilla y el perchero. La puerta de doble hoja seguía la línea de simetría de la mesa. A partir de estos elementos estabilizadores el escenógrafo pasó a desequilibrar el espacio mediante una línea diagonal de izquierda a derecha de maletas sobre la pared que, a modo de ladrillos, servían para construir la casa en la que habita Stéfano con su familia, metáfora de los sueños de los inmigrantes sobre los que se construyó la vida familiar de los inmigrantes arribados a Argentina a principios del siglo XX. Esta línea diagonal desestabilizadora se vio reforzada con la colocación en prosenio de una serie de maletas apilada, libros desordenados, partituras caídas que representan el mundo azaroso en el que está imbuido el protagonista. Simetría y desestabilización como conceptos constructivos de un espacio en el que lo barroco se inserta como poética creativa que representa un mundo inestable, desordenado y con profundo miedo al vacío, correlato del espacio interior de los personajes. El barroco supone para las artes plásticas y la arquitectura una poética en la que se reafirma el miedo ante una vida social en crisis y un reforzamiento de los postulados de la Iglesia Católica ante los ataques del protestantismo. Lutero criticaba la utilización de imágenes y postulaba el despojamiento del espacio eclesiástico. Ante esta postura el Concilio de Trento va a procurar la utilización de espacios abarrotados, de imágenes patéticas y en situaciones concretas que mostraban una teatralidad conminatoria a los fieles, los cuales compensaban con el lleno espacial el profundo abismo del vacío espiritual. De la misma manera, los personajes de *Stéfano*, abocados a una caída trágica, viven en un espacio abigarrado de maletas, de objetos, de pequeñez asfixiante, asideros fatuos para un fin inexorable.

Como apuntábamos en un principio un texto escrito implica una distancia entre su producción y su recepción que conlleva una serie de significados diferidos y

modificados en función de su posición ante el sujeto. La inmigración, como eje central del texto discepoliano y del grotesco criollo, plantea ya una determinada posición frente al hecho de emigrar-inmigrar. Posición que, en su momento, venía a contrastar las versiones imperantes sobre “hacer la América” y el exitismo del ideal del crisol de razas. La distancia y el devenir histórico no han hecho más que reforzar la posición negativa del grotesco en cuanto a una inmigración teñida de fracaso. La inmigración, no ya como vivencia en la historia argentina, sino como situación generalizada en un mundo globalizado, se nos muestra hoy por hoy, no como el camino hacia la abundancia, sino como el alejamiento del fracaso. Así pues, la elección por la segunda posibilidad no dejaba espacio a la duda y en la toma de partido por parte del director, en su texto espectacular, decidió la incorporación de una escena prólogo que reforzara y condujera la producción de sentido del espectáculo hacia esta lectura: Después de una banda sonora en la que se escuchan las instrucciones de una azafata en el momento previo al despegue de un avión, Esteban, vestido con ropas actuales, termina de guardar los enseres que ordena dentro de una maleta moderna. Aparece en proscenio y, tras cerrar la maleta, se va. El vuelo al que se refería su padre en el monólogo consignado anteriormente se ha resemantizado, ha desecho su valor metafórico como capacidad para la creación y se ha concretado en una evidencia aplastante: vuela, pero para escapar de su fracaso, como fruto de la imposibilidad para realizar sus sueños, vuela para huir. La historia se repite. Esteban va a continuar el destino funesto del padre puesto que es víctima del mismo error que lo condujo al desastre.

En este sentido podemos constatar una segunda elección determinante para consignar el sentido que el director quiso dar a su palimpsesto espectacular: la figura de la madre. Anteriormente hemos constatado como yerro inicial del recorrido trágico una educación malsana que fomenta el exitismo y la ausencia de autocrítica:

Alfonso: Todo para él. Todo para él. Así quisiste a Stéfano, el hijo entelegente, así lo criaste, e ve a lo que hamo yegado.

M. Rosa: No remueva, Alfonso, no remueva. (Discépolo, 1969, 52).

A lo largo de la obra los personajes masculinos y femeninos actúan de manera similar. Los hombres: Don Alfonso, Stéfano y Esteban (Radamés lo dejamos de lado por su carácter de personaje coro, de materialización de la conciencia colectiva) caminan hacia la autodestrucción. Sus decisiones van encaminadas al fracaso. Don Alfonso decide vender todas sus posesiones para seguir la quimera del hijo. Stéfano desprecia todo su talento en la inacción y la falta de convicción. Esteban (a partir de la lectura decidida en primera instancia) va a seguir los pasos del padre. Los personajes femeninos, por otro lado, se muestran pasivos pero determinantes en la progresión de la acción: María Rosa será la que convenza a Alfonso de vender todo para ir detrás del hijo. Margarita abandona a Stéfano a su suerte y se dedica en exclusividad a su hijo, Ñeca, ocupando el rol que le correspondía a Margarita, se hará cargo de su padre sin ver cuál es la verdadera naturaleza de su tristeza. Esta visión nos acerca hacia una estructura familiar

típicamente mediterránea en la que los personajes femeninos, desde su posición aparentemente pasiva, empujan las decisiones de los hombres hacia el error. Vemos, por tanto, que la postura de Discépolo en el texto va encaminada a una visión simbólica de la mujer en el plano de la tradición cristiana como la incitadora a la perdición. La dualidad Eva-María de la simbología cristiana se resuelve en la dualidad María Rosa-Ñeca: la primera como iniciadora del error trágico, la segunda como la bondad pasiva que acepta su destino sin oposición alguna. Margarita, por su parte, asumirá un papel intermedio de mujer pasiva que, poco a poco, se irá inclinando por el rol de M. Rosa en la medida en que ella repite el esquema educativo con Esteban.

En el plano de la dramaturgia y de la puesta en escena esto supuso una variación respecto a la aparición de las mujeres en el epílogo de la obra. En el momento de máximo patetismo, en la escena final, Discépolo hace desaparecer a las mujeres con un mutis previo al enfrentamiento entre Esteban y Stéfano. Marcelo Jaureguiberry, por su parte, eludió este mutis puesto que la presencia de las tres mujeres acompañaba el momento de resolución más importante de la obra, su presencia, como conciencia silenciosa, presenciaba la situación que debía ser resuelta por los personajes masculinos.

Más allá de esta primera decisión, la visión de la mujer y la elección por reforzar el carácter matriarcal de la lectura del texto, se reforzó con la modificación de la escena final. Discépolo, en el momento de la muerte de Stéfano, deja a Esteban y a Radamés como únicos testigos de su fin. Radamés, falso testigo en la medida en que sigue en su sueño y Alfonso en su obsesión por la creación que le llevará a terminar, en medio de la tragedia, el verso que no podía resolver al inicio del epílogo. Jaureguiberry determinó una modificación que diera mayor circularidad al conflicto absolutamente trágico elegido: en el momento de la muerte de Stéfano, después de haber salido de escena todos los personajes, entra María Rosa, se persigna y contempla impotente el final de su hijo. La tragicidad de la puesta incide, en este momento, no solamente en Stéfano, el antihéroe caído, sino en la madre del mismo que, en ese preciso instante, vive su anagnórisis y su sufrimiento. De esta forma se regresa al punto de partida cerrando el periplo trágico con sus dos protagonistas principales.

Un último elemento que queremos constatar en nuestra lectura del texto discepoliano previo a la puesta en escena es el valor simbólico que conlleva la música (o, por extenso, la creación artística) a lo largo de la obra.

La música, como símbolo a lo largo de la historia, se ha planteado —como especifica Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos* (Cirlot, 1997: 324)— con suma complejidad: aparece como expresión de comunicación o como producto del orden cósmico realizado a partir de la exactitud matemática. La creación artística, sobre todo a partir del Romanticismo, estaba ligada a la capacidad demiúrgico del creador en su potencialidad divina para crear a partir de la nada. El artista era, por tanto, un ser superior, *quasi* divino.

La obra de Discépolo presenta una variación importante respecto a esta visión. A lo largo del texto las referencias a la música son negativas. Las relaciones que establecen los personajes con el acto creador son igualmente frustrantes:

Alfonso: [...] (*Burlándose*) Quería ser músico. ¡Maledetta sía la música! (Discépolo, 1969: 56)

[...]

Stéfano: Lo músico de orquesta, hijo, so casi siempre artistas fracasados que se han hecho obreros. (Discépolo, 1969: 60)

[...]

Stéfano: [...] Estoy frente a la realidad. Quiero e no puedo. ¿Por qué? Dío lo sá. Sé tanta música como Puccini, conozco la orquesta... como Strauss; tengo el arte aquí... (Las yemas de sus dedos) y aquí... e no puedo. La fama está en una página, ma... hay que escribirla. ¡Tormento mío! (Discépolo, 1969: 66)

[...]

Stéfano: [...] Pastore... tu cariño merece una confesión. Figlio... ya no tengo que cantar. El canto se ha perdido; se lo han yevado. Lo puse a un pan... e me lo he comido. [...] (Discépolo, 1969: 73)

[...]

Stéfano: [...] (*Se queda contemplando la lamparilla de su mesita. Le sonrío sarcástico, le amenaza; le pregunta, con la punta de los dedos apretados en alto*) ¿Qué quiere?... ¿Sigue iluminando al muerto?... [...] (Discépolo, 1969: 78).

Con esa imagen Discépolo está reforzando el ambiente sórdido en el que viven los personajes para lo cuales ni siquiera la creación artística puede ser un vehículo de satisfacción cerrando la puerta a la conciliación o al placer, al orden cósmico que pudiera haber en el símbolo. La imposibilidad de orden funciona como fuerza fatídica en los personajes, especialmente en Stéfano. Las partituras reflejarán esta fuerza fatídica. En el texto discépoliano las partituras están constantemente aplastadas por una piedra simbolizando la imposibilidad del vuelo estético al que se refería Stéfano en la cita del inicio de estas páginas. La puesta de Jaureguiberry eliminó la piedra, pero esto no supuso un cambio significativo en la relación de los personajes con la música, puesto que el director incorporó una relación patética con los papeles reflejado en constantes rupturas, apretadas, alisadas con la mano y, en el momento de mayor patetismo del antihéroe, las partituras son arrojadas al tiempo que Stéfano expresa:

Stéfano: [...] Lo que no comprendo es qué voy a hacer con todo este dolor que ahora me sobra [...] (Discépolo, 1969: 84).

De esta forma el director ha querido expresar que el dolor máximo de Stéfano no está en su imposibilidad para la comunicación con todos lo que le rodean, sino por su incapacidad para relacionarse con lo artístico, con la creación, que tenía que ser su salvación. El destino, la música, es convertido en dolor.

En conclusión, la labor de dramaturgia previa a la elaboración del palimpsesto espectacular quiso ahondar en los elementos de tragicidad que están implícitos en el texto discepoliano. El destino fatídico del antihéroe, acompañado en su caída por los miembros de su familia y avisado por un Coro-Radamés no escuchado, se materializó en elementos semióticos que se hicieron evidentes en el nivel de la fábula y del sistema de imágenes. La tragedia, como poética, fue elegida, tanto por Discépolo en su texto, como Jaureguiberry en su puesta, como aquella que mejor se amolda al conflicto que se arroja del texto dramático: la inmigración vivida no como camino hacia el éxito, sino como caída en el fracaso. La distancia entre el texto dramático y el palimpsesto espectacular vino a reforzar esta imagen de la inmigración incorporando nuevos sentidos, nuevas lecturas: la otredad como amenaza, la hibridez como esencia, el éxito como justificación para el desgarró afectivo, la asimilación cultural como castración... Son algunas de estas imágenes las cuales le dan al texto discepoliano una actualidad innegable y contundente.

Bibliografía

- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Círculo de lectores, 1997.
- Discépolo, Armando, *Obras escogidas (seleccionadas por el autor)*. Buenos Aires. Jorge Álvarez, 1969.
- Kayser-Leloir, Claudia, *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*. La Habana. Casa de las Américas, 1977.
- Lesky, Albin, *La tragedia griega*. Barcelona. El Acanalado, 2001.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona. Paidós, 1998.
- Sanchueza-Carvajal, M^a Teresa, *Continuidad, transformación y cambio: El grotesco criollo de Armando Discépolo*. Buenos Aires. Editorial Nueva Generación, 2004.

Hermenéutica de Rafael Spregelburd. Poética de la complejidad

Dentro de ella se esconde otra, que es como ella, pero no es; y en esa otra se oculta otra, que esconde otra a su vez. Una se ve, la otra se adivina, la otra ya fue, la otra será, y todas son de mentira y todas son de verdad.

Joan Manuel Serrat

Lo más sencillo al analizar la obra de Spregelburd, es que uno no debe perder mucho tiempo estableciendo la importancia del problema. Lo difícil es, en cambio, elegir los aspectos a tratar y la metodología, porque la cantidad de recursos desplegados en cada puesta de su obra en general —y del Patrón Vázquez en particular— complica lo que se debe tomar o relegar a futuros trabajos. Como toda clasificación, esta selección también será arbitraria (pero evitaremos cuidadosamente los argumentos que pertenezcan al emperador). En aras de la simetría más que de la exhaustividad, elegiremos siete aspectos, ya que el proyecto que enmarca la obra presente de Spregelburd está signado por las obras que componen su heptalogía¹ y ya esa limitación será un desafío al poder de síntesis.

Tenemos que ejercer la eclecsis porque los intentos formales aislados no podrían jamás dar cuenta de la complejidad, y ese es el único punto, si se quiere, del que debemos dejar constancia, ya que advertirá al futuro espectador que, para disfrutarla, debe acercarse a la obra con la mente abierta y despejada. Citando al propio autor:

El noventa y nueve por ciento de las maneras en que se analiza el teatro es solemne, porque justamente lo que los críticos suelen hacer es estudiar la obra hasta descubrir cuál es esa regla que establece el punto de vista, y naturalmente se termina por negar matices al objeto en vez de darle nuevos matices. (Abraham, 2007).

Por otro lado, dos esferas verdaderamente distintas, como *realidad* y *ficción*, se han mezclado, superando la aparente incompatibilidad de fase, mediante el fenómeno descrito por Jorge Dubatti de la “transteatralización” (Borkenztain, 2007a) y vivimos hoy en un mundo en el que los políticos y sacerdotes se volvieron actores mediáticos mientras el arte sufre una crisis de contenido, porque si los espacios de verdad se han visto invadidos por lo falso, ¿qué sentido tiene un sitio dedicado a crear ficción como los teatros? La respuesta que se propone es simple: descartar el mundo y crear uno nuevo.

Y Spregelburd lo crea y recrea, denunciando siempre a la falsa realidad en la que vivimos. Así, en su obra la palabra *verdad* pierde la denotación de ser aval de lo que existe

1 “Heptalogía de Hieronimus Bosch”, siete obras relacionadas con la tabla de los pecados capitales del Bosco.

mas allá de toda duda en el mundo *real* y adquiere el aspecto consensual derivado de la aceptación del pacto ficcional. Y si, además, por este mecanismo convenimos en creer cosas que serían inverosímiles en otro contexto, podemos ser parte de un mundo en el que el tiempo retrocede (*Raspando la cruz*, 1997) o avanza alocado (*La Paranoia*, en adelante *LP*, preestreno 2007), el espacio se retuerce de manera que todas las carreteras de las afueras de Las Vegas se cruzan en el mismo punto del espacio, un motel (*La estupidez*, 2003), o en el que la lógica y la ciencia adquieren sus propias formas de corrección argumental (*La escala humana*, 2003; *Fractal*, 2003; *Acassuso*, 2007; *La estupidez, LP*).

El efecto es tremendamente político, en el sentido en el que el dramaturgo uruguayo Sergio Blanco (2003: 25-43) rescata de Aristóteles, y es la denuncia de lo que ocurre en la *polis*, la sociedad. Cuando el mayor peligro no es que nos invada un país enemigo, sino la farsa que se metastatiza desde los medios de comunicación transteatralizándolo todo, no es subversivo seguir encerrados en el discurso de Brecht o recrear la dictadura de maneras más o menos obsesivas y autorreferenciales.

Y esto es así por varias razones: porque hay personas que hoy tienen más de treinta años y que no tienen más que referencias familiares o históricas al tema y, mucho más grave, quizás, porque mientras una generación entera se mira el ombligo, la realidad se vuelve *reality* y en lugar de luchar, se baila o patina por un sueño.

Spregelburd denuncia esto, y lo hace de la manera más difícil: jugando. Despreciando el detalle de que su lengua nativa es la única que no expresa, respecto de la actividad teatral, que se *juega al teatro*, nos hace pasar por el tamiz de su Universo para denunciar el nuestro. Nos reímos de una madre que mata a su vecina porque la indigna que le diga *pimientos* a los morrones (*La escala humana*², 2001), pero al recordarlo no podemos dejar de pensar, ¿de qué nos reímos? Inventa idiomas, mundos, tiempos y cosmogonías, todas diferentes pero dolorosamente reconocibles.

Por una inversión sobre sí misma de la verdad se produce un salto cualitativo: la transteatralización queda expuesta y su acción evidenciada; de esa manera, pierde su único camuflaje, que es la verosimilitud. En este sentido, no caben dudas de que el campeón de todos los pesos en denunciar la farsa de la impostación de la realidad es argentino y se llama Rafael Spregelburd. Y *LP*, su última obra, una muestra de lo que el teatro político debe ser, por más que su generación, la de la *Nueva Dramaturgia* porteña fuera acusada en alguna oportunidad de pasotismo, justamente por no tematizar la vieja lucha izquierda-derecha. Seguramente, no vieron o entendieron el contexto en que la última acción de *La modestia* (1999) consiste en que el personaje de Mirta Busnelli, rompe un teléfono con un martillo y lo arroja encima de una hoz.

Un último detalle, vaya el título como advertencia de la que consideramos la principal de las características de la poética spregeburdiana: el desarrollo de la complejidad³.

2 Coautoría con Alejandro Tantanián y Javier Daulte.

3 Será este nuestro objetivo primario, daremos cuenta de los recursos desplegados, nos dedicaremos en especial a los más característicos, el desarrollo de la paraciencia y a recursividad y los utilizaremos en

La variedad de recursos que emplea se amalgama con eficacia, nada sobra y nada parece faltar. Como escribiera Carroll: “Lo que es aquí, como ves, hace falta correr todo cuanto una pueda para permanecer en el mismo sitio. Si se quiere llegar a otra parte hay que correr por lo menos dos veces más rápido”. Por esto, y ante la amenaza del tiempo gamma, nos contentaremos con realizar la anatomía del genio. Para la fisiología, deberíamos ir dos veces más rápido. Sirva esto como excusa también para el análisis de su última obra hasta el momento, *La paranoia* (en adelante *LP*).

Construcción convivial de la realidad alterna

Mediante recursos que, en apariencia son simples, Spregelburd logra una rápida aceptación del pacto ficcional por parte del espectador con el soporte de un estilo de actuación de corte realista, libre de afectación y que evita la mímica, al decir de Spregelburd, con intención de presentar y no de representar.

Se logra así la integración de la nueva realidad al espectáculo. En este sentido el efecto convivial (Dubatti, 2007) se obtiene con fluidez y eso sería difícil con actuaciones más recargadas. Un ejemplo de esto ocurrió cuando, al presenciar *LP*, obra en la que el tiempo se mide en función del calendario maya y por eso lo hacen en kines o *saltos de conejo*, un personaje comenta *diez mil conejos...* y un espectador airado protestó *saltos* de conejo. Veremos que en la galera hay más trucos, pero es claro que lo teatral se instala, y obras que duran más de tres horas se sostienen sin caídas de ritmo ni baches.

Ejemplificando, en *Acassuso* conviven un grupo de maestras en una sala de profesores de escuela, y una de ellas es una fonoaudióloga tartamuda, del mismo modo que en *Bizarra* la inventora del perfume más embriagador del mundo no tiene olfato, en *LP* hay un matemático que no sabe sumar o restar y en *La escala humana* el policía es un ladrón.

Pero siempre se mantiene la clave de juego, como vemos en *Acassuso*, en dónde un personaje intenta explicar la ley del “orsay” utilizando a las maestras como elementos de la cancha y a una de ellas como pelota (incluso la pateo para marcar un gol). O en *La estupidez* donde uno de los personajes, que se ubican en uno de los moteles de las afueras de Las Vegas, tapa a su hermana paralítica con una sábana, para esconderla y hacerla pasar por sillón, canturreando con la misma naturalidad con la que podría peinarse (dando pie al juego de que ella asustará a otros personajes, e incluso al público).

Mencionaremos también la emergencia del efecto del *salto cualitativo*, al decir de Vargas Llosa, mediante el cual, de manera imperceptible para el espectador ocurre una transición esencial en alguno de los aspectos, que se convierte en otro distinto. Este efecto se sustenta, como veremos más adelante, en una emergencia cualitativa: el aumento en la complicación provoca la creación de entidades; o en una *reducción a lo uno*, caso en el que la complejidad de partida es simplificada hasta que no puede sustentar lógicamente los efectos a los que aparece asociada antes de su reducción.

nuestra explicación de la poética de la complejidad de Spregelburd.

Por ejemplo, un inocente pedido de empanadas por teléfono se convierte en un encendido alegato por la inseguridad de los muchachos del “delivery” y sus motos, (*Acassuso*); o en *LP* cuando una misión para salvar el planeta con varios equipos estratégicos termina volviéndose una competencia entre los mismos con hinchada y todo. No puede detectarse el momento, pero lo que comienza de una manera se convierte en otra que no necesariamente es contradictoria con la anterior, sino materialmente distinta. Al percatarse uno, eso ya ha ocurrido, y entonces ocurre la sorpresa. Igualmente, ésta se instala cuando Hagen (*LP*) intenta explicar la conversión de kines en días, pero como no tiene la calculadora, solamente puede hasta 28 por si aparece febrero. El salto cualitativo también es lo que opera en las transiciones de niveles recursivos, al navegar entre los diferentes niveles ficcionales como el Pampero lo hace por el tiempo gamma.

Interés específico por los aspectos lingüísticos

Podemos ver que el lenguaje es un tema de preocupación temprana para Spregelburd, ya en *Raspando la Cruz* (1997) un personaje checo declara en castellano “*estamos todos traducidos*” mientras participa de una obra que avanza hasta la mitad para luego replegar la trama sobre sí misma y terminar justo antes de comenzar. Tampoco podemos olvidar que en “Remanente de invierno” es el tema principal de la obra.

En cuanto a los ejemplos, podemos mencionar al personaje de *Bizarra* (2003) que nació en un barco de crucero (y luce una remera de Club Med), nunca bajó a tierra, y habla en cinco idiomas, una palabra en cada uno de ellos. En *Fractal* (2000) se graba un video con tres personajes que hablan en castellano con diferentes acentos (el mismo mensaje) pero no se entienden entre ellos, “está en tres idiomas y ninguno es el mío, dice, también en español, un personaje italiano”. Durante la grabación el que tiene entonación castiza reacciona ante un comentario respecto de su acento por parte de quien está filmando, reacciona con un encendido alegato de defensa de su identidad. Parece mucho que se reduzca la identidad a un acento, pero esa es la forma reductiva del salto cualitativo que mencionamos, instalada a nivel de lenguaje. Como el parlamento y la vestimenta de los tres eran iguales, la única información que nos llega de ellos y que los identifica es, precisamente el acento, pero por efecto del desplazamiento categorial, eso queda por encima de lo verdaderamente identificatorio (rostros, nombres, historias personales, documentos). El resto, es teatro... En *La estupidez* dos policías que a la vez son compañeros y amantes tienen, en castellano, una discusión acerca de las particularidades de pronunciación del francés y el castellano “en castellano «dos» y «doce» se dicen igual” dice uno de ellos.

En muchas de las obras directamente incurre en otros idiomas, dialecto siciliano en *La Estupidez* o lituano, chino y argot venezolano en *LP*. Como en esta última obra utiliza el soporte de video, también recurre al subtítulo para esas escenas.

En *LP* Spregelburd arremete contra muchos paradigmas del discurso y su creación: los personajes utilizan la primera persona del plural en femenino cuando se refieren a grupos mixtos, por ejemplo y arman un grupo inverosímil (visto desde fuera del

convivo) para poder crear un relato que satisfaga a los dominadores del universo futurista, unas enteléquicas *inteligencias* que se nutren de la fantasía. La herramienta a utilizar se llama *sefaratón*, mezcla del nombre hermético del árbol sefirótico y de robot de ciencia ficción. Sobre su función abundaremos luego, pero al igual que la gematría, el álgebra de los cabalistas, habilita a los practicantes a permutar y manipular los valores de las letras de la Torah pero sin brindarles interpretaciones, las *unidades sefaradíticas* que lo componen permiten a Hagen evaluar las combinaciones de las piezas que tienen tendencia a caer juntas y armar estructuras semánticas vacuas sobre las que los otros miembros armarán el relato que salvará al mundo.

Las asociaciones de los términos “sefaradítico” y “sefaratón”, junto con la referencia “Sefaratón Rosetta” son indicios claros de la intención de tematizar lo lingüístico de hecho, los vocablos son paronomásicos con sintagmático o sefirótico. La mixtura entre lo cabalístico y lo lingüístico devela una fina intuición al respecto. La confusión de los personajes de decirles “sefaradíticos”, conforman uno de los tantos chistes de la obra.

El diseño de las líneas argumentales complejas

Ha llegado el turno de ver quizás el más característico de los aspectos de esta poética, que es el variopinto paisaje de curvas que sirven de soporte a la complejidad de las tramas. Nos referimos a que la historia no será relatada de manera lineal, y el trabajo de rearmado quedará para el espectador. Lo que sí ocurre, invariablemente, es que esta tarea se podrá llevar a cabo con las piezas que el autor propone, ya que la pirotecnia al estilo de Conan Doyle, poniendo en las explicaciones deductivas de Sherlock Holmes datos que previamente no estaban a disposición del lector no son utilizados por Spregelburd.

En *Fractal*, por ejemplo, las historias inconexas son hilvanadas por el cassette de video que une las puntas, que al igual que un solitón⁴, logra amalgamar las diferentes anécdotas de los supervivientes al accidente de Brandsen, una particular inversión lógica en la que los efectos anteceden a las causas.

Podría creerse que estas tramas darían en conjunto un efecto abigarrado o distanciador, y probablemente lo harían, si no fuera que los propios personajes tematizan estas disrupciones lógicas con toda naturalidad, integrando con fluidez un quiebre del paradigma de razonamiento del *sentido común* que hubiera interferido con el pacto ficcional. Ocurre un efecto de zurcido inmediato de la ruptura en el tejido de la trama, ayudado por el ritmo feroz con que las cosas más peregrinas se suceden en escena.

Además, los efectos de no linealidad pueden darse en otros niveles, ya sean argumentales como en *La estupidez*, que cada vez que se abre una puerta cambia la historia (con mínimos avisos además del vestuario, como el adorno que el motel en particular tiene detrás de la puerta, en el pasillo) pero todas son sincrónicas; en el relato como en

4 Particular tipo de onda de un solo pulso que atraviesa su recorrido sin perder energía, característica que la convierte en portadora ideal de información, porque al no deformarse, ésta no se degrada.

Raspando la cruz o en el tiempo de la historia como en *La modestia*. O en todos ellos, como en *LP* que aplica todos los recursos juntos.

Spiegelburg tiene en este aspecto una vinculación de tipo isomórfico con Cortázar, ya que el efecto logrado en *La modestia* es similar al de cinta de Möbius volcada sobre sí misma de *La continuidad de los parques*; el de *La estupidez* al desplazamiento entre mundos de *El otro cielo*, con sus desplazamientos espaciales ante un comando “push⁵”, en ambas ficciones cruzar un umbral, y en *LP* sería el referente *La noche boca arriba*, en el que el desafío es descubrir cual es el nivel primario y cual el secundario de la ficción.

Lo precedente ilustra un punto que se repetirá en nuestro análisis, ya que el efecto de las obras es convivial, y depende de la puesta en escena *in toto*. Por más que la metodología analítica nos obligue a separar las partes para estudiarlas, no debemos olvidar que el total en este caso es mucho más que la yuxtaposición de estos elementos. Lo convivial es emergente, y por ello no puede deducirse *a priori* de ninguna combinación de los componentes. Así, estas curvas que ordenan de manera compleja la información de la historia aportan estructura y belleza, pero se integran al espectáculo sin distorsionarlo. Es imposible describir lo inefable, pero baste por ahora el dejar constancia de que convivialmente funciona, y eso le da validez. Al decir de Dubatti, “el teatro sabe”.

El rol múltiple de la ciencia

Un primer uso de la ciencia es como fundamentador, la teoría real de Alyett que demuestra la martingala infalible de *La estupidez* o como una paraciencia (que funciona solamente intradiegéticamente) a la manera de las vicisitudes pseudoanalíticas de Hagen en esta última obra, como ser los pulsos escleróticos de conversión temporal de “saltos de conejo” a años; o las diferentes partes que componen el Sefaratón, las unidades sefaradíticas. También el dispositivo que permite navegar el “tiempo gamma⁶”, el Pampero y su famosa “fiambrrera”.

También se recurre a la ciencia a nivel intertextual, en forma de citas más o menos evidentes (el Capitán Feigenbaum y la palabra *Mandelbrot* como sortilegio en *Fractal*⁷ o la ecuación “Lorenz” en *La estupidez* y el *Sefaratón Rosetta* en *LP*).

5 Analizaremos esto al tratar la recursividad.

6 Como sutileza no menor, al navegar el tiempo gamma, Claus encuentra el sefaratón, una especie de alef borgeano capaz de generar simbologías múltiples coherentes pero sin referencia posible, porque al carecer de la posibilidad de crear ficción, las *inteligencias* no pueden fabricar el contenido simbólico, las tramas de las historias. En este sentido, es una nueva inversión para recordarnos que las inteligencias que planean destruirnos salvo que seamos capaces de entretenerlas (que en este caso también es alimentarlas) no son sino la inversa de un Dios. Obviamente estas “inteligencias” infantiles, caprichosas y que amenazan con un berrinche mortal si no se las satisface, también son una alegoría del actor implícito del convivio, el público.

7 Con una difícil referencia humorística, ya que Benoit Mandelbrot es el que inventa y origina toda la tematización de los fractales, pero a la vez es el encanto que clausura la obra *Fractal*. El alfa y el omega...

En *LP* se instala un recurso nuevo, proponer inventos paracientíficos⁸ como el *Sefaratón* de *LP* que opera como la “Ecuación Lorenz” de *La estupidez* o incidentes cruciales, que solamente tienen sentido intradiegetico por gobernar leyes que solamente son válidas en el ámbito de la obra, como el accidente de tiempo gamma del Pampero y el ya citado de Brandsen en *LP* y *Fractal* respectivamente. Recordemos que este aspecto de introducir las referencias no solamente en lo textual sino en el diseño análogo, como vimos con Cortázar o en lo nomológico como acabamos de analizar, instala uno de los niveles de la complejidad creciente que luego darán cuenta del salto cualitativo.

Lo importante es que Spregelburd no vampiriza la ciencia para lograr credibilidad, aunque de todas maneras sería un recurso teatral válido pero rudimentario.

Antes bien, crea un mundo en el que ciertas reglas del *sentido común* (recordemos que el sentido común es el que nos informa que la Tierra es plana y que el Sol le gira alrededor) están alteradas, invertidas o simplemente no existen y los personajes se aferran consistentemente a ellas. El efecto es que esa naturalidad de instalación de lo alterno, junto con una rigurosa coherencia lógica provocan la aceptación fluida de un pacto ficcional difícil.

Nuevamente Spregelburd se apoya en lo teatral para evitar la caída lógica y el distanciamiento, en *LP*, el uso de la primera persona del plural en femenino permite distraer el ojo del espectador para evitar que se cuestione, por ejemplo, la falta de información acerca de *las inteligencias* y el que denuncia la extrañeza es un personaje en uno de los niveles de ficción, justamente para desplazar la verosimilitud de la historia en la que ocurre hacia otra, que pasará, por este recurso, de ser un tercer nivel, a secundaria (lo veremos luego de estudiar la recursividad). Así un elemento opera en un momento de distracción y en otro de desplazamiento en los niveles de ficción. La virtud desplegada aquí es la consistencia, sin ella, no se lograría el efecto convivial.

En cuanto al sefaratón, su nombre recuerda cabalísticamente a las sefirot y tenemos aquí que mencionar necesariamente que *LP* transcurre, en uno de sus niveles ficcionales en Piriápolis y que Don Francisco Piria fue un alquimista y cabalista que diseñó las luminarias de la ciudad con la forma del árbol de la vida, cuyos frutos son las sefirot, así que Spregelburd no podía tener mejor locación para ubicar un dispositivo cabalístico. Las unidades “sefaradíticas” por supuesto que nos recuerdan a Judá León, el rabino de Praga del poema de Borges (¿Hildegaard?) “El Golem”.

Recordando aquel aserto de la teoría estadístico, según el cual cualquier evento probable en los grandes números de eventos es una certeza, un gran número de monos con máquinas de escribir, durante un tiempo prolongado sustentaría que uno, por azar,

8 La palabra correcta sería pseudocientífico, pero esto se aplica habitualmente a contextos pre-juzgados de falaces, que además no tienen ni la consistencia ni la verosimilitud intradiegeticas de los dispositivos spregelburdianos. Paracientíficos nos parece mejor ya que corresponden a la pararealidad construida en el convivio teatral. De hecho, la tersura de introducción es tal que no operan ni siquiera como distanciadores.

escribiera el Quijote, Spregelburd crea un equipo incompetente, que sin embargo debe utilizar el dispositivo para evitar la destrucción del mundo.

Manejo de la recursividad

El uso inteligente de la recursividad, que ya fuera citado en alguno de los ejemplos previos, requiere una nueva digresión explicativa. Al hablar de sistemas reglados, existen muchas propiedades que los describen, pero dos de las más importantes son la coherencia⁹ y la consistencia¹⁰ que afectan a las reglas que los rigen y a los elementos que lo componen, junto con la completitud¹¹ y recursividad¹², que lo hacen con el sistema.

Gödel demostró a principios del siglo veinte un teorema metasistémico, que establece que ningún sistema es suficientemente potente (capaz de generar elementos a partir de los anteriores) como para ser recursivo y completo a la vez. Por lo anterior, si un sistema es recursivo no será completo, habrá en el verdades no demostrables, por ejemplo, y si fuera completo, no tendría potencia como para ser recursivo y referirse a sí mismo.

De ambas, en sistemas no formales la recursividad es relativamente fácil de demostrar, y la completitud casi imposible, pero por suerte nos interesa la primera. Porque la recursividad es la propiedad de los sistemas de adquirir la forma de “cajas chinas” e insertar niveles metaficcionales unos dentro de otros como las muñecas rusas llamadas matrioshkas.

Ahora, la secuenciación de un sistema ficcional recursivo es vital para el análisis de la obra, y debemos teorizar un poco más, porque la disposición secuencial de los metaniveles, uno dentro del otro no es la única posible, y a modo de prolexis analítica, por supuesto que Spregelburd no se rebaja a algo tan lato.

En principio, las disposiciones posibles pueden visualizarse de la siguiente manera: si entramos a una habitación (nivel ficcional τ) en la que hay dos puertas, cada una de las que a su vez lo hacen a otra en la que vuelve a haber un par de puertas, y así *ad infinitum*, estamos ante un universo n -recursivo infinito, y a la forma de abrir la puerta (supongamos presionar un botón rojo) lo llamaremos “mecanismo *push*”. Lógicamente, si nos refiriéramos a un edificio real, al igual que con las matrioshkas accederíamos a un limitante físico que acotaría n a un número concreto, difícilmente superior a cinco o mucho más. Los niveles metaficcionales no tienen ese defecto constitutivo, como lo prueba la oración: “hoy la prensa dice: «hoy la prensa dice: ‘hoy la prensa dice: [...]’»” de cualidad infinitamente densa, y apreciamos que las comillas se convierten, al abrir en un comando *push*, pero como sirven para cerrar, también lo harán para introducir

9 Entendida como actitud lógica y consecuente con una postura anterior.

10 Entendida como la coherencia entre los elementos de un conjunto.

11 En sentido lógico, significa que todos los valores de verdad en un sistema son demostrables.

12 Es la potencia de un sistema para referirse a sí mismo, de la manera en que “esta frase está en castellano” está en castellano. El idioma español es, pues, recursivo.

la manera de salir de un nivel específico, o “mecanismo pop”; en nuestra metáfora de habitaciones, podemos suponer apretar un botón verde.

Así, si tenemos el juego de reglas (rojo, *push*; verde, pop) y la posibilidad de ubicar los sitios de pasaje (las puertas), transitar un universo recursivo coherente no presenta problemas, y el desentrañar estos aspectos forma parte del placer de presenciar un espectáculo que los contenga. Vemos además que la sucesión de niveles puede o no ramificarse y, por cierto, algunas puertas pueden ser ciegas. En la novela *Si una noche de invierno un viajero* de Ítalo Calvino, cada vez que el personaje abre un libro ejecuta el mecanismo push, y al acabar (de manera trunca) el pop y así cada nivel solamente conecta al principal. En las *Mil noches y una noche* a veces se abren dos o tres niveles, pero se vuelve secuencial y linealmente al principal y la toma o abandono de la palabra por Scheherezade son los mecanismos *push* y pop.

En *La modestia* el universo ficcional tenía forma de cinta de Möbius, esto es, lo opuesto a la recursividad. A la manera de los cuadros de M. C. Escher, las escenas se sucedían a cada comando *push/pop* (apagar las luces) sin que pudiera determinarse inclusión en metaniveles, y en *La estupidez* las aperturas de las puertas de los moteles llevan de una historia a la otra, pero son simultáneas, no se incluyen, y esto es crucial en los universos recursivos: la secuenciación debe existir, pero no necesariamente debe ser lineal (el nivel 1 incluye al 2, que a su vez contiene el 3...) y si hablamos de *LP*, el tema nos llevará un capítulo entero, pero debemos adelantar que la conjunción de una trama recursiva con un relato anacrónico permite confundir un efecto de emergencia como en *La estupidez*, en la que unos estafadores inventan una escuela de pintura, los *neomodernos*, que luego resulta que existe y hace que uno de los que presuntamente la inventaban (encarnado por Spregelburd) se pregunte si existen realmente, con uno de imbricación, como en *LP*, que lleva a que el nivel de ficción que se suponía primario (Piriápolis) pase a ser subrogado por las ficciones secundarias (videos lituanos, venezolano y chino) y resultar que la protagonista del video venezolano resulta ser, al modo de las *Ruinas circulares* de Borges, la que lo sueña todo.

Un último detalle: la jerarquía recursiva puede darse en múltiples niveles de la obra, si lo hace en lo simbólico, será un trabajo de semiólogos desentrañarlo, de modo que nos restringiremos a dos aspectos únicamente y son estrictamente discursivos: la recursividad a nivel del relato y a nivel de la trama. Tomaremos el hilo del relato tal como se entrega la información al espectador y el de la trama será la reconstrucción de la historia tal como se supone ocurrió dentro del universo ficcional, y ambos coincidirían si la obra se relatara linealmente.

La dosificación de las instancias del humor

El humor es una de las piedras angulares de la poética, pero Spregelburd elige el camino difícil, evita cuidadosamente los chistes y si aparece alguno es como elemento propio, inventado, jamás un personaje interrumpirá la trama para contarlo o

representarlo. Sí aparecen referencias intertextuales, como cuando en *LP*, luego de incontables referencias al “sublime” escritor Hildegaard:

Coronel: Sí, El Verano sin la Danza, como lo poetizó Hildegaard.

Hagen: ¡Hildegaard!

Julia: ¿Alguien recuerda algún poema de Hildegaard?

Claus: Claro, ése tan famoso que decía... “Si pudiera volver a vivir... sería menos higiénico... daría más vueltas en calesita...” ¡Pero esto es espantoso! ¡No! ¿A dónde quieren llegar? Me están dando miedo.

Obviamente, para quien el infame poema “Instantes”, atribuido de manera inverosímil a Borges no signifique nada, no tiene gracia, pero ese es el tipo de esfuerzo que exige esta forma de humor: opera a varios niveles como en Shakespeare, pero sólo luego de un par de asociaciones que quedan a cuenta del espectador.

Es claro que las obras de Spregelburd, pese a que resisten el ser clasificadas de acuerdo a tipologías clásicas, son graciosas, y el público se ríe a lo largo de toda la trama¹³ pero no son comedias. El uso del recurso del humor es característico de su poética, y por su originalidad debe ser descrito extensionalmente, ya que en este aspecto se ha convertido en un referente *per se* y no es fácil encontrar descriptores eficaces. Vaya esto como respuesta a quienes instalan la falsa dicotomía entre teatro *serio* y *cómico*, tan frecuente en el circuito comercial, pero sin que se entienda mucho en que contexto esas categorías son contradictorias.

Lo primero a destacar es que casi cualquier aspecto de la obra está impregnado del sentido del humor agudo y crítico que gobierna la misma. El peso del mismo, sin embargo, está cargado principalmente en los diálogos, mediante la disrupción del paradigma lógico, como en *Lúcido*, en la que un mozo, luego de tener a los clientes esperando un buen rato, les dice, *ex nihilo*: “...acá les dejo unas piedras para que vayan chupando...”. La situación que se aclara recién después (de extinguido el efecto de provocar la risa) cuando se informa que las piedras son el tema del restaurante y que se incorporan a todos los platos, momento en que el dislate pasa a ser parte aceptada del pacto ficcional.

Por arte de la magia del teatro, acaba de construirse una realidad en que las personas comen platos con piedras, mediante el uso de los recursos tratados hasta ahora: sin caer en la exageración paródica de los signos actorales, se mantiene un realismo feroz, pero sin afectar. Cuando se introduce la nueva burla al mundo del consumo, que es fundamentar la *pierrade*, que así se llama el restaurante y el plato epónimo, se recurre a invocar una autoridad superior (principio de autoridad), al estilo de *prestigiosos científicos probaron que* pero en su versión mercantil: se trata de una franquicia,

13 Debe utilizarse cuidadosamente la palabra representación para no generar un equívoco por las dos acepciones del apalabra, la pragmática de poner una obra en escena y la función de mimesis o “representar” simbólica, que es rechazada por Spregelburd. Cada vez que se aplique, será exclusivamente con el primer sentido sustantivo, acto de poner la obra en escena.

en el entendido de que si alguien pagó para aplicar una idea, esto la convalida *ipso facto*. El nuevo elemento de esa idea, el hecho de que la casa matriz se encuentre... en *Las toninas*, un balneario menos que medio pelo para los estándares burgueses, logra instalar y a la vez dinamitar la parodia, cuando las burlas de uno de los personajes libera al espectador de tener que rechazar una idea tonta (invocar un balneario así como fuente de prestigio no es creíble) y es ahí donde se instala la sutileza del teatrista que es Spregelburd, porque el director no concede al dramaturgo ni una chance de salirse de las reglas no escritas de la poética.

Lo difícil de explicar, sin presenciar la obra, es como la producción en episodios de *Bizarra*, obra que refiere al teleteatro, logra el mismo efecto pero partiendo de la propia naturaleza satírica. Si decimos que el bailarín exótico que “calienta por igual a hombres y mujeres” es un señor gordo vestido de rojo que baila muy mal, o que la inventora de *Bizarre*, la fragancia más embriagadora del mundo no tiene olfato, o que la saga entera se trata de la reunión de Candela y Velita, dos mellizas separadas al nacer, parece que se describiera una puesta de les Luthiers, una película de los Monty Python o de Mel Brooks, pero con diálogos a lo Woody Allen. Y si bien las referencias pueden encontrarse como un fondo, la realidad es que el humor de Spregelburd es original en sí mismo y esas comparaciones resultan insatisfactorias, porque si bien el efecto es tan eficaz como los mencionados, ninguno de los anteriores lo logra sin la parodia, de hecho, Mel Brooks casi no hace otra cosa.

De hecho, el efecto imitativo de partida es tan fuerte —y la intención lúdica— que el grupo diseñó un fuerte merchandising de la obra, incluyendo remeras, postales y un álbum de figuritas... Así, Spregelburd logra una versión realista de una metaparodia, duplicando el nivel al que opera el efecto humorístico.

La simpleza con la que se logra permite estudiar una de los aspectos de la complejidad que estudiamos, y es que se trata de un aspecto constitutivo de las obras, ocasionado por la inevitabilidad del hecho de que un elevado número de elementos generará un número aún mayor de relaciones entre ellos; en algún momento esta progresión se resuelve en el fracaso de la complicación (no es el caso que estudiamos, obviamente) o bien en la emergencia de nuevos elementos que permitan contener tal profusión. Es algo análogo a cómo un aumento de los individuos de un grupo en algún momento genera la aparición de una sociedad, que estando formada por todos ellos, no es reducible al conjunto de las personas que la componen. El emergente “sociedad” permite articular acciones e ideas que no se lograrían tratando a los individuos como si fueran un rebaño. El salto cualitativo opera, en su forma complejizante, de esta manera.

Ejemplificando, el caso previamente citado de *La escala humana*, en el que la madre cuenta con toda naturalidad cómo le rebana el cuello a una vecina porque la irritaba que le dijera *pimientos* a los morrones, frente a una apática y casi inexistente reacción de los hijos. Más adelante informa a sus hijos que no hay limón para las milanesas, y su reacción ahora es crispada y de furia. Más allá del obvio aspecto ético acerca de lo que trata la obra (la escala humana, precisamente), en el “texto A” no hay acotaciones ni nada que

permita describir o conocer las reacciones de los otros actores (los hijos) porque en esos momentos no hablan. Todos los signos se cargan en lo gestual, y pertenecen por lo tanto a la esfera de la puesta en escena y por ende de lo convivial: la emergencia de lo discordante ubica lo moral en el clima de la obra sin decir ni una palabra.

Por lo dicho antes es que afirmamos que intentar encontrar un referente descriptivo para el humor de Spregelburd es una tarea destinada, si no al fracaso, al menos a obtener resultados muy pobres. En lo que a humor refiere, Spregelburd es *referans*, no *referendum*.

Por supuesto que el frágil equilibrio que requiere trabajar en la frontera entre lo sutil y lo evidente se rompe si las actuaciones no soportan el peso de llevar con soltura diálogos que a veces tienen una densidad conceptual muy grande y a veces se hipertrivializan. La sucesión de palabras hilvanadas de manera aparentemente aleatoria genera una atmósfera única del teatro de Spregelburd y por ende de su poética de la complejidad.

Por fin, juguemos al teatro: "La paranoia"

Ha llegado el momento de la síntesis, y de ejemplificar como con *LP* la poética spregelburdiana logra su máxima imbricación de todos los recursos previamente citados.

En cuanto al primero de nuestros puntos, basta con intentar una descripción del universo ficcional. Nos encontramos unos tres mil años en el futuro, en Piriápolis, donde un grupo formado por un astronauta que no ejerce, un matemático que no sabe sumar, una escritora que se autoplaga y un robot defectuoso, todos dirigidos por el Coronel Brindisi en una misión vital para el planeta: complacer a unas metafísicas *inteligencias* que pueden destruirnos y para evitarlo nos comandan a proveerles lo único que consumen: ficción. Como dice el avance de la obra, aprovechan que somos la única especie con solvencia para hablar de lo que no existe.

Mediante el uso del sefaratón, ejercerán fraccionadamente el oficio de creador, a la manera de los tres monos sabios la prudencia, y así Hagen leerá la estructura sintáctica hueca, a la que Julia aportará la dimensión semántica y Claus el sentido dramático, en tanto que el robot defectuoso Beatriz¹⁴, inteligencia artificial después de todo, testeará la aceptabilidad por parte de las inteligencias o que no se esté repitiendo o plagiando elementos. También oficiará de dispositivo de comunicación con los dominadores y los otros equipos.

Con respecto al uso de lo lingüístico, lo primero que llama la atención es la profusión idiomática, ya que en el nivel ficcional del video se habla una lengua eslava, una china y el lunfardo venezolano moderno, mientras en el de la escena e usa el rioplatense habitual. Esto se rompe al emerger la complejidad y ocurrir que los personajes de los niveles se

14 En un momento, la falla del modelo, creerse tan humana que se inventa una historia melodramática con la que aburre a todo el mundo, es remplazado por Alicia, un tipo funcional. La referencia intertextual de los nombres es obvia, pero que la guía incompetente sea Beatriz y la que no lo es se llame Alicia, es otro de los chistes intertextuales de la obra.

imbriquen. Al igual que en *La estupidez* los mafiosos sicilianos hablaban el dialecto de su isla (claramente diferenciado del italiano peninsular), se aprecia nuevamente el trabajo de entrenamiento de los actores para recrear el clima de las telenovelas venezolanas sin privarse de nada: no existe cliché que no sea parodiado. Otros aspectos como el ya comentado de utilizar el femenino en la primera persona del plural adquieren sentido al desarrollarse la trama, pero quizás aquí sería más adecuado decir “desenrollarse”.

No es sencillo elegir ejemplares de las instancias humorísticas, porque atraviesan la obra, al igual que en Shakespeare, en múltiples niveles y por eso nos limitaremos a reseñar esos niveles.

Por un lado tenemos los comentarios y situaciones que resultan graciosos por producir una disrupción de la lógica del discurso y que conforman el nivel más sencillo (en el medio de un posible Apocalipsis Hagen y Julia salen a la feria a ver si hay ropa “canchera” para hombres). La forma más llana de este nivel sería la risa promovida por la extrañeza, por ejemplo, de vocablos venezolanos como *caligüeva* y se ubica en las antípodas del chiste intertextual acerca de Hildegard ya citado.

Otro nivel se ubica en las premisas omitidas que sustentan la lógica interna de la realidad dietética, y detona por ejemplo, en los problemas que le producen a Hagen las conversiones temporales días/kines cuando aparece febrero y no tiene la calculadora. Como la ruptura lógica depende no del sentido común sino de las leyes internas del mundo creado en lo teatral, es más difícil de percibir que el anterior.

En el nivel intertextual, están las situaciones que dependen del desentrañamiento de los otros aspectos vistos, como el hecho de que la escritora se llame *Julia Gay Morrison* y su obra refiera a un *Jim*, en alusión al más famoso de los Morrison; y en lo político el hecho de que el Coronel Brindisi, para invocar una autoridad más imponente que la suya apele a su hermana, una monja (en realidad él travestido), cuyos métodos, por ejemplo incluyen regalar juguetes. Vemos que la relación poder-ejército-clero le confiere a esta situación una necesidad de mediación intelectual algo más exigente.

Nos queda el mejor y más característico de los niveles, que la complejidad instala por sí misma, el del *salto cualitativo* al que nos referimos antes, pero que también opera a este nivel. Lo común es que la acumulación de elementos relacionados genera la emergencia de una circunstancia nueva, y en esto es que consiste el salto, ya que sin percepción por parte del espectador, una comunicación entre todos los equipos que intentan resolver la demanda de *las inteligencias* se convierte en una competencia entre los mismos y en el mismo momento en que este enfrentamiento casi infantil pasa a ser más importante que salvar la tierra se instala el efecto.

Otro ejemplo interesante ocurre en el sentido inverso de la emergencia, la reducción, al intentar contar un conflicto previo entre Hagen y Claus, se acumulan indicios en la dirección de que el terrible accidente del Pampero al explorar el tiempo gamma habría sido responsabilidad de aquel. Sin embargo, su incidencia en el diseño del mismo se deflaciona hasta que resulta que lo único que hizo fueron unas correas para sujetar unos fiambres, la “fiambreira” pero se mantiene la tensión entre los personajes,

instalándose el desfase esta vez por la inverosimilitud de que pudiera establecerse una relación causal entre ambos hechos.

En cuanto al soporte científico de *LP*, nos encontramos ante un universo altamente tecnificado, las inteligencias han resuelto por nosotros los problemas de escasez crónica que hacen necesaria a la economía y los seres humanos, dependientes de ellas, deben abocarse a satisfacer, so pena de exterminio, su avidez por fantasías, pero sin saber ni qué les gusta ni qué quieren. Solamente disponen de un juego de reglas arbitrarias que se comunicarán a través de Beatriz a los miembros del equipo. Así se realizará el trabajo, que en un principio parece ser la creación de la ficción venezolana, y que se opone a la lituana, creada aparentemente por el equipo norteamericano que, al fallar provoca la voladura de la costa oeste.

La culpa del fracaso es de *la planta*, el artefacto que por milenios satisfizo a las inteligencias con su contemplación, pero que ya no lo hace, y que se niega a entregar el secreto de su gusto. Para describirla, la planta es un montón de palitos clavados en un recipiente de plástico y no amerita ser llamada de tal, pero permite el desenlace al entender Hagen que la clave es que no es sino que representa una planta y que lo que atraía era esa representación. Aclara también que los californianos murieron por haber enviado la imagen de una taza, o sea, en lugar de una ficción subrogante, al propio objeto. Obviamente la imagen de la taza no es la taza, ya lo pintó Magritte, pero es otro de los chistes de la obra, por representar mal la realidad, las inteligencias vuelan California.

Aquí la trama sufre el último rizo y todo pierde sentido cuando se revela que, inversión de planos ficcionales mediante, todo el equipo estratégico es la invención de una joven perturbada mental que está siendo modificada quirúrgicamente en Venezuela para ser una reina de la belleza. Adquiere así resignificación el uso de la primera persona del plural en femenino (consistente con esa subraza de las modelos y concursantes de belleza) y la resolución de la historia deja de ser un asunto de ciencia ficción para ser el final de un culebrón venezolano con romance entre la reina fallida y el policía bulímico, protagonista previo de la ficción creada por el equipo de Piriápolis, que a su vez fue inventado por la fantasía de la reina y que la rescata no se sabe muy bien de qué, pero en un edificio en llamas.

Lo anterior es complejo, pero como nuestro objetivo primario es dar cuenta de la complejidad y eso no se puede hacer simplificando sin pagar con la pérdida de sentido, pero sin hacerlo la explicación no es clara, y así caemos en un dilema. La única forma de evitar una petición de principio y que este problema se resuelva, es por la ostensión, como en tantas reducciones al infinito, y en este momento recordaremos que eso es justamente lo que se debe hacer con una obra de teatro: verla. Hágalo.

Bibliografía

- Abraham, Luis Emilio. “La difícil tarea de no representar. Entrevista a Rafael Spregelburd”. Internet. Archivo Virtual de las Artes Escénicas. <<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=65>. 2007>.
- Blanco, Sergio. '45. Montevideo: Skené, 2003.
- Borkentzain, Bernardo. “De Guillermo a Rafael”. Manuscrito inédito, 2003.
- . “Habemus spectaculum”. Internet. Blog La piedra lunar, 20/08/2007a. <http://blogs.montevideo.com.uy/blognoticia_6956_1.html> [Internet]
- . “El triunfo de la ignorancia”. Internet. Blog La piedra lunar, 15/09/2007b. <http://blogs.montevideo.com.uy/blognoticia_7921_1.html>.
- Carroll, Lewis. *Through the Looking-Glass*. S/d.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. XXIV^a Edición. Versión electrónica.
- Dubatti, Jorge. *El convivio teatral*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- . *El teatro sabe*. Buenos Aires: Atuel, 2005.
- . *Filosofía del Teatro*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Buenos Aires: Lumen, 1998.
- Lorenz, Edward. *La esencia del Caos*. Barcelona: Debate, 2000.
- Mirza, Roger (ed.). *Teatro Rioplatense. Cuerpo, palabra, imagen*. Montevideo: Udelar, 2007.
- Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1989.

El espacio urbano como escenografía de la pluralidad teatral. Pequeños espacios de expresión, experimentación, comunicación y resistencia

En nuestra comunicación anterior (García y Libonati, 2009) hicimos referencia a los micro-circuitos visibles y también aquellos que figuran como invisibles ya que son itinerantes y van variando de barrio y sala según las azarosas posibilidades de puesta. En ese momento fuimos ofreciendo una desordenada realidad de la multiplicidad de *micro* espacios teatrales, en ocasiones ignotos y/o sin consideración para los discursos oficiales del teatro, la crítica y los medios masivos de difusión, en los que se albergaban y proponían diversas expresiones y experimentaciones —que fueron y van— tejiendo el “para diseño” teatral de la ciudad.

La dilución del horizonte

Las políticas de signo neoliberal, implementadas durante las dos últimas décadas en Argentina, han instalado profundos cambios no solo en lo económico, sino también en lo concerniente al ámbito cultural y social. Con esto queremos dar cuenta de las pérdidas de referentes, de los derrumbes sociales, las transformaciones de las prácticas cotidianas y en las relaciones intragrupalas, ya se traten de las referidas a lo público como a lo privado.

Como sostiene Leukowicz (2002), la crisis que atravesamos tiene su origen en la “destitución del Estado-nación como práctica dominante”. Un tipo de destitución que no describe un mal funcionamiento, sino la descomposición del Estado como ordenador de todas y cada una de las situaciones.

Recordemos que en tiempos de la modernidad política, el Estado organizaba un sistema de certezas, de discursos, contabilidades y controles. Sus instituciones proveían una estructura que generaba existencia, en la cual estábamos *pensados e incluidos* en un “nosotros”, donde supuestamente se gozaba de derechos, libertades y opciones en un plano de igualdad.

A partir del “desfondamiento” del Estado, el proceso de exclusión ha arrojado a la nuda vida a muchas de los que se pensaban incluidos en la estructura configurada del Estado. Este *hundimiento del fondo* estatal, ha instalado un paréntesis en el lugar del futuro y ha dejado a la vista, las cicatrices de las mal ensambladas suturas. Esto supone un desplazamiento temporal a imaginar un futuro incierto, inestable, inseguro.

En vista de esto, consideramos que en los últimos años hemos asistido a un escenario nacional en el cual se están generando cambios en las representaciones que los sujetos van construyendo. Sean estas de: lo público, lo privado lo institucional y lo nacional. El Estado desvirtuado mantiene relaciones con cada una de esas representaciones que, definen su lugar social.

Es quizás en las nuevas generaciones donde con mayor fuerza se manifiestan estos cambios y crisis de representación. La autoridad, legitimidad de saberes, acreditaciones, instituciones y símbolos se encuentran en tal situación de inestabilidad que dislocan los horizontes de expectativas y de referencia de los ciudadanos. En este sentido Maldonado sostiene que:

En un contexto inestable, en mutación el primer fenómeno que se produce es que las expectativas de los otros dejan de ser homogéneas y pasan a ser más o menos incoherentes; la socialización deviene paradójica. Los valores del antiguo modelo pierden su legitimidad progresivamente, por lo tanto, la vía conformista ya no tiene sentido, aumentando cada día la cantidad de personas que buscan ser sujetos por la vía contestatario o marginal (2001: 27).

Es enfrentando a esta realidad de identidades fragmentarias y crisis en lo económico-social, que emergen nuevas prácticas y solidaridades en la forma de llevar a cabo proyectos estéticos que, tratan de impugnar, los mandatos de la agenda hegemónica. En los últimos años hemos asistido a un notable aumento y puesta en visibilidad de diferentes prácticas teatrales, hecho que se verifica en el incremento de salas y en la adaptación como espacios escénicos de ateliers de artistas plásticos, centros culturales e incluso domicilios particulares.

Los grupos que ocupan estos espacios, mantienen o tratan de mantener con los públicos, un acercamiento ideológico-afectivo, privilegiando formas de asociación que se articulan sobre la base de la participación paródica y la denuncia. A esto se le suma, la atención y referencia constante sobre la situación económica y la precariedad de recursos, tanto para los productores como para los espectadores. De esta simbiosis urbana, surge una suerte de *nueva marginalidad* que puede ser asociada a una nueva forma de catarsis.

Esta marginalidad de nuevo cuño presenta una bifacialidad: por un lado resalta las exiguas posibilidades económicas de los emprendimientos-colectivos de arte, murgas, cooperativas teatrales, etcétera. Y, por otra, rescata expresiones de específica referencialidad disciplinar. Por esta característica de bifurcación, coadyuva a la fragmentación de la percepción, produciendo una memoria social e individual, quebrada y heteróclita, que se destaca poderosa en la confusión de los registros temporales y en la pulverización de las referencias culturales.

Para neutralizar esta negatividad, este tipo de formas teatrales buscan en sus condiciones productivas, la transgresión y desarticulación de las tradiciones. Esto con el fin de instaurar una mirada crítica y reflexiva sobre la marginalidad de los productores y los productos estéticos.

De lo legitimado a lo invisible

Vale ahora recordar que legitimar la dominación solo es posible mediante la difusión de valores, conocimientos, símbolos y mitos, que refuerzan los sentimientos de nacionalidad e identidad. Más aun, parece importante señalar que los conocimientos y relatos compartidos, son los que modelan la conciencia colectiva y la identidad. Por eso han sido siempre objeto de deformaciones, manipulaciones y depurada selección; ya que se rescatan, priorizan y destacan, ciertos acontecimientos, prácticas y lugares de conocimiento, en detrimento de otros.

Es importante hacer notar, que estos relatos son formalizados en instancias de rituales, bajo diferentes formas (críticas, entrevistas, festivales, premios, etcétera). Estas legitimaciones también se consiguen mediante los aparatos del Estado (museos, circuitos oficiales, escuelas, publicaciones, etcétera). En ese sentido, van logrando instaurar conceptos de verdad y permanencia. Este mecanismo es —en sus diversas presentaciones— el que sostiene la consolidación y/o cristalización de las expresiones teatrales.

Mientras que en lo que hace a los consensos de teatro “no dependiente” obedece fundamentalmente a las instancias de compartir sentidos. Porque tanto la consolidación como la cristalización, si bien por otros mecanismos y circunstancias, también aparecen en las marginalidades.

La invisibilidad creciente

Los teatros de la emergencia, son espacios que se caracterizan por ser de dimensiones pequeñas, polivalentes y autogestionados. Apuntan a la investigación escénica y a la rentabilidad estética, y , en general, privilegian un teatro que se asienta en la voz, el gesto y la acción del actor, utilizando también dispositivos y recursos audiovisuales. Tiene además, incorporaciones extra disciplinares como ser: clown, acrobacia, malabares, mímica, música en escena, etcétera. Esto nos lleva a reflexionar sobre la posibilidad de encuadrar a estos grupos dentro de lo que Osvaldo Pellettieri dice refiriéndose al teatro de resistencia:

[...] se aprecia una versión ambigua de la realidad social, ya que se proponen la deconstrucción de la puesta moderna pero recuperan algunos de sus procedimientos. De esta forma, crean un modelo teatral en el que el discurso moderno se refuncionaliza a partir de la supresión de las oposiciones forma- contenido, realismo-formalismo y cultura alta-cultura popular. (2000: 18).

Desde el advenimiento de las neo democracias, los grupos teatrales han desarrollado estrategias que lograron poner en crisis a los modelos establecidos. Pero es a partir de los años noventa y de la crisis social y política que comienzan a generar nuevas formas de participación social y de acciones no dependientes en el entramado urbano. Esta condición lo ha habilitado para ir gestando redes de comunicación e integración.

En nuestro caso, la investigación en curso nos permite afirmar que el permanente movimiento de creación de espacios teatrales “invisibles”, o mejor sería decir, de poca

visibilidad y no dependencia, no solo aporta a la constitución de nuevas estéticas, sino que también moviliza y recupera formas de participación y formación de un nuevo público teatral. Esto se potencia en la radicación de enclaves en diferentes contextos barriales, lo que implicaría un fuerte matiz de dinámica social y reconocimiento identitario.

Una identidad social que, como concepto, tiene un acentuado sesgo relacional. Ya que, se actualiza y se refuerza en el contacto, en la comunicación, en el intercambio con lo/el “otro”, con lo/el “diferente”.

Estas formaciones grupales y prácticas estéticas conseguidas mediante diferentes proporciones de innumerables mezclas, tiene la particularidad de avanzar en territorio pero, diluir los contenidos. Resulta paradójico que en nuestros presentes en que todo parece alejarse, mediatizarse, informatizarse y ensimismarse; se recupere y se multiplique la práctica de comunicación proxémica directa y que se extiendan los estudios, los espacios y los públicos teatrales.

Parece evidente y ese es el motivo de la futura investigación, estudiar la posible conexión entre las condiciones socio políticas anteriormente mencionadas y la ciudad de Buenos Aires, convertida en un territorio teatral policentrado, en el que coexisten y se desarrollan diferentes estéticas. Una postura —tal vez aventurada y de difícil comprobación— sería proponer: la indagación sobre la dilución de las inestables asociaciones como una forma de filtrar y volver a mezclar los contenidos. El avance se produciría por esa dispersión, que a su vez, contribuiría a conectar, mientras los esconde, a “los diferentes”. Una forma de inestabilidad que actuaría como un contraseguro ante la captación por los sistemas hegemónicos de dominación.

Para concluir, sin con esto pretender que se convierta en una conclusión, ponemos como ejemplo y también, como disparador a la consideración, la oferta teatral de los fines de semana del mes de octubre del corriente año [2007]. La fuente de la que se han extraído los datos fue *Alternativa Teatral*, la más reconocida guía virtual de espectáculos de nuestro medio, donde se verifican estos promedios:

- Jueves: 62 obras
- Viernes: 177
- Sábado: 250
- Domingo: 111

A pesar de esta magnitud de puestas en escena, aun hay espectáculos que permanecen invisibles.

Bibliografía

- Auge, Marc. *Los no lugares. Espacios de anonimato*. Barcelona: Gedisa, 1993.
- Bauman, Zygmunt. *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo XXI, 2003.
- Brunner, José Joaquín. “Políticas Culturales y Democracia: Hacia una teoría de las oportunidades”. En Néstor García Canclini ed. *Políticas Culturales en América Latina*. México: Grijalbo, 1987.
- García Cler, Horacio y Adriana Libonati. “La ciudad como laberinto teatral. Hacia una cartografía de las prácticas y experiencias emergentes”. Roger Mirza (ed.). *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Udelar, 2009, 125-131.
- Huysen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE, 2002.
- Leukowicz, Ignacio. *Pensar sin Estado*. Buenos Aires: Paidós 2004.
- Maldonado, Mónica. *Una escuela dentro de una escuela*. s/d, 2001.
- Pellettieri, Osvaldo. *Teatro argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna, 2000.

Capítulo 6
Voces de los creadores

Disculpe las molestias: insignificantes artistas tratan de construir teatro sólido en un mundo líquido

Todo fluye, nada solidifica, nada nos sostiene. Un mundo líquido, dice Zygmunt Bauman.

Los artistas, chapoteando, tratamos de crear “sentido”, esa cosa que nos ha sido robada, a todos, y que nos hace sentir justamente “insignificantes”.

¿Seremos acaso nosotros los artistas del momento?

La insatisfacción es funcional al mercado. Inventar el deseo pero impedir que sea saciado es el arte de los creadores principales: los publicistas. Se llaman “creativos” y los son a más no poder: inventan el mundo, nos dicen qué es lo que hay. Demiurgos pero en el sentido inverso a Platón. Él decía que el demiurgo contemplaba las ideas y en base a ellas creaba las cosas, que no tenían más remedio que ser imperfectas porque no eran más que una copia del ideal. Los sacrificados, súper explotados, a veces millonarios, a veces usados-exprimidos-desechados, publicistas toman una vulgar manzana y la transforman en su ideal que contiene además salud, elegancia, inteligencia, libertad y la fantasmagórica noción de naturaleza (ayudados en todo caso por manipulaciones genéticas, insecticidas y ceras color rojo). El mercado ya no transa objetos sino ideas.

Un viejo manzano en un campo abandonado, arranco una manzana y se la doy a unos adolescentes queridos. Me miran con asco, como si los fuera a envenenar: no era roja del todo, tampoco simétrica en ningún sentido, una picadura de pájaro, un agujerito y una hojita más amarilla que verde. Tenían razón eso no era una manzana, que como todos sabemos no tiene imperfecciones y brilla en la tele y en el escaparate del supermercado.

“*Nike* es la cultura hoy”, dice el Indio Solari. Y nosotros no le damos bola. Y escribimos en el agua.

Hacemos esfuerzos por desarrollar nuestra capacidad de adaptación para ser parte del mercado, queridos, aceptados, redituados. Hay que vivir. Incluso disfrazarnos de salchicha por algunas monedas. Nuestro oficio es el que dice “mierda” en lugar de “buena suerte” desde hace varios siglos. (la expresión viene de la mierda que dejaban los caballos que traían a los espectadores que dejaban el dinero) Al fin de cuentas la gente también necesita consumir su tiempo libre, el ocio debe ser obligatoriamente ocupado por algo y alguien tiene que ofrecer ese algo. Teatro rápido, radicalmente entretenido, con fórmulas infalibles que responden al gusto o el interés de los que tienen ese gusto o interés. Podemos además proporcionar un poco de dramatismo y profundidad, en grado de simulacro, porque la gente también necesita un poco de “consumo moral” y decir “qué barbaridad”, “qué horrible”, e indignarse un rato para sentirse mejor.

Pero *también* ésta terca preocupación por la cultura en el mundo líquido.

Y si no puedo con el mercado hago teatro para “expresarme” (qué miércoles querrá decir eso) y resulta que hay más emisores que receptores y preferimos un teatro ultra psicológico, o recontra violento, o retorcido hasta el estrangulamiento, creyendo, ilusos, que todavía podemos conmover o espantar a alguien. O críptico (la suposición de la existencia del misterio puede ser redituable en términos de satisfacción intelectual instantánea)

Primer plano del tipo diciendo algo así como: si hubiéramos llamado a los mejores guionistas del país, que los hay muy buenos; si hubiéramos llamado a los mejores actores del país, que los hay muy buenos, no habríamos podido generar historias tan interesantes y potentes. El tipo es el que anuncia el Gran Hermano, claro. Y por supuesto no tiene idea de que los griegos habían inventado aquello de “ob scaenam”, fuera de escena, obsceno, ingrediente básico para el funcionamiento teatral, que nos ha sido robado.

Pero además esta terca y a lo mejor anacrónica preocupación por la cultura.

La intrusión del personaje escritor en *Palabras en la arena*, *Emboscada* y *La entrevista*

Mi dramaturgia de la dictadura está marcada por rasgos singulares que tienen que ver no sólo con la ruptura del espejo tradicional shakespeariano (el teatro como imitación del mundo) y su sustitución por un espejo fragmentado. Proponía en consecuencia la actividad de un espectador cómplice en un juego de reconstrucción. Así Rita Gnuzmann¹ llama a mi teatro de este período (incluyendo especialmente a “Alfonso y Clotilde”) un teatro para espectadores cómplices. Y Dubatti entiende que en la obra conviven elementos desrealizantes provenientes del intertexto con la poética del absurdo. Si Dubatti hubiera estado presente en la gestación y en las representaciones, agregaría que allí se producía un verdadero *convivio*, una comunión.²

Pero no me propongo aquí volver sobre este tema, ni sobre el “enmascaramiento expresivo” de mis textos, ya planteado antes en otra ponencia.

El hecho es que en algunos textos de esta época y en algunos posteriores he descubierto —y luego constatado a través del trabajo de Begoña Alberdi³— la recurrencia de un personaje que compromete mi pensamiento (por estar ligado a él), aunque al mismo tiempo me separa de él la pretensión de una construcción objetiva del mismo. Pero ese personaje, en cierto modo, es clave en muchas de mis obras principales: sobre todo *Palabras en la arena*, *Emboscada*, *La Entrevista*, obras de diferentes períodos que lo introducen con diferentes miradas, las suyas y las mías, sobre el mundo en que desarrolla sus acciones y que le toca vivir. Se trata del personaje-escritor. Y también de su intrusión, del momento en que aparece, ya que la intrusión de acuerdo con el diccionario es la acción de introducirse indebidamente en un lugar, en una sociedad, en un oficio. Las tres obras en que decido introducirlo crean un clima hostil, de franca oposición a sus acciones.

El *personaje-escritor* es popular no sólo a través de la novela, sino del cine: últimamente vemos muchas películas norteamericanas que nos arriman el estereotipo del personaje-escritor: generalmente es representante de un núcleo universitario privilegiado, asoma en él cierta rebeldía y por supuesto, tiene la presencia de un galán, que agrega la cuota romántica indispensable para el entretenimiento que privilegia el cine actual.

1 Rita Gnuzmann en “Alfonso y Clotilde de Varela: un teatro para espectadores cómplices” *Anales de Literatura Hispanoamericana* 1999, 28: 699-712.

2 Jorge Dubatti: *Filosofía del Teatro*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

3 Begoña Alberdi: *El personaje en la dramaturgia de Carlos Manuel Varela. Insilio y exilio en el teatro de Varela*. Universidad Vasca. 2007.

Mi *personaje-escritor* tiene otras características: aparece por primera vez en tiempos oscuros, ubicado en nuestro país, en un texto que suscitó polémicas y malentendidos, que tampoco es mi propósito aclarar hoy. Ese texto fue *Palabras en la arena*. Hay un antecedente importante en *Los cuentos del final* donde el protagonista masculino, Agustín, un abogado aplastado por una vida sin posibilidad de cambios, escribe cartas a un amigo que logró escapar de su país a un exilio que él supone feliz. Las cartas sirven en este caso para revelar los sentimientos secretos del personaje y para mostrar la necesidad de escapar de esa casa y de ese país que se ha vuelto para él una cárcel. Y mucho más tarde, en *Crónica de la espera* (1986), una pieza que se centra en la desaparición de los opositores durante la dictadura, el personaje del periodista informa sobre estos hechos transformándose también en un desaparecido. Como puede verse estos personajes aparecen en épocas diferentes, con urgencias y decisiones también diferentes.

El realidad el uso del personaje-escritor que expone las dificultades de expresarse, de comunicarse, se da por primera vez en *Palabras en la arena*, obra que siguió a *Los cuentos del final*, estrenándose en 1982, burlando inexplicablemente la censura. *Palabras en la arena* cuenta la historia de un escritor, Lucas, que ha llegado con su viejo amor, Diana, a una playa. Han pasado ya la treintena y recuerdan con nostalgia la atrevida y singular militancia, la movida del 68, pero ahora se han refugiado en una playa algo lejana y se sienten destrozados y con miedo, porque Juan, el líder, los abandonó y tal vez haya muerto. Ellos habían formado un triángulo especial : unidos por sus ideales, por la literatura, por la pureza de su lucha y por la cuota de amor que Diana supo repartir, entre ambos, sin discriminaciones. Pero desde la desaparición de Juan, sus vidas están vacías y a la deriva. Están sumidos en una “parálisis existencial y creativa al ser incapaces de dar testimonio de la ignominia vivida... [...] la paz de espíritu que buscan en este lugar es imposible porque la conciencia no está sujeta a barreras territoriales...” (3).

La obra maneja los tiempos arbitrariamente, los personajes recuerdan y nos instalan en el presente pero, además, el personaje-escritor inicia un proceso hacia su libertad personal a partir de la presencia de su compañero, Juan, cuya irrupción fantasmal se produce para empujarlo a comprometerse y a escribir las verdades que ha estado ocultando.

Esta obra es una mediación metafórica posible en un momento imposible para el teatro. La realidad aparece casi siempre como un delirio del protagonista y las escenas de violencia y represión se incluyen dentro de un cuento que el propio protagonista escribe dentro del relato que su alter ego intenta dictarle en el final de la obra. Si bien el texto admite varias lecturas, es imposible escapar a una de ellas, que tiene que ver con la represión imperante.

Es habitual, en el teatro, que el *personaje-escritor* cumpla una función informativa. En el texto todos los personajes la tienen, pero las características de éste, son especiales. Adquiere en su desarrollo y desdoblamiento, las del teatro brechtiano, informa o narra para separar emocionalmente al espectador de la acción y como en el el teatro

clásico, a veces, cuenta lo que no puede mostrarse, por razones de “decoro o verosimilitud”. Como bien dice Patrice Pavis “la frontera entre relato y acción dramática es a veces difícil de trazar, pues la enunciación de un narrador permanece vinculada a la escena, de manera que el relato siempre está más o menos dramatizado”.

En palabras en la arena la inserción en un tiempo pasado se hace también a través del diálogo y sin cambios escenográficos. Se diría que el pasado es atraído por el diálogo, por la mención de ciertos hechos claves, y se instala en el presente de inmediato, a veces muy brevemente, como una especie de “flashback”. El núcleo dramático del texto lo constituye el enfrentamiento de Lucas, el *personaje-escritor* con Juan. Este enfrentamiento, que es en realidad un ajuste de cuentas, recorre sin embargo los caminos de la fraternidad para ir endureciéndose hasta el reproche, condenando la inacción del escritor. Como es obvio, la construcción del *personaje-escritor*, estuvo siempre muy ligada a un momento personal : yo me sentía amordazado, no estaba seguro de haber encontrado el camino adecuado para expresarme, era difícil tener seguridades en la soledad de aquella época, me parecía que “Alfonso y Clotilde “ no había sido entendida, y al mismo tiempo quería seguir el camino que me había propuesto: fractura incluida del espejo, algo menos usada en este texto, y recurrencia a elementos del cuento. Muchas veces el personaje escritor no sólo informa, interpreta o distorsiona la realidad pesadillesca que le toca vivir, sino que se sirve de los cuentos infantiles para aludir y enmascarar situaciones que serían imposibles de contar de otro modo. Ya en *Los cuentos del final* había intentado montar una analogía entre algunos personajes y ciertas perversiones de los cuentos infantiles: los zapatos rojos de Leonor (la esposa infiel que huye de la vieja casa) y las zapatillas rojas de la niña del cuento, el lobo en los delirios de Pilar, la madre moribunda. Muchas veces mi teatro según Begoña Alberdi “descontextualiza recursos de otros géneros y medios como la literatura infantil, el periodismo o la escritura íntima... La función de este hecho no es otra que llamar la atención sobre lo metadramático de la situación...”

En palabras en la arena, la introducción de lo fantástico se produce a través de la princesa *Evabuena* y sus secuaces. Eva, llamada *Evabuena* en el cuento dramatizado de Lucas, reina en un castillo cercano y le pide a éste que le escriba un personaje para una representación ante su corte de corruptos obsecuentes. Lucas le promete escribir un personaje llamado *Evabuena*, que como el Príncipe Feliz de Wilde, iría mutilando su cuerpo por la felicidad de su pueblo. Pero Lucas, el escritor, la transforma en una princesa malvada. Los encuentros con ella y los personajes fantásticos que la custodian pautan diferentes momentos del texto que Lucas escribe por encargo y por dinero, escapando de todo otro compromiso. Estos personajes del cuento son un correlato metafórico del mundo verdadero, temido por él.

Hay una escena significativa como ilustración de los matices múltiples del *personaje-escritor*, que a la manera brechtiana se desdobra, a veces, en narrador y personaje. La escena, casi a fines del segundo acto, es una evocación y al mismo tiempo una especie

de inserción de una acción pasada en el presente. La imagen ficcional es la de un personaje que habla instalado en dos tiempos y en lugares distintos.

Así, al comienzo de la escena aparece la información, (nombre del personaje muerto, relación con él, etcétera) teñida de sentimientos controlados, mientras se supone que Lucas hace el reconocimiento frente a las autoridades. La constatación del estado de sus ropas. El pedido de explicaciones. Y luego, la instalación abrupta en el presente, solo ante Diana, desgarrado por esos recuerdos.

Lucas: Es Juan sí. Está muerto, ¿no? Nos visitó este verano. Antes era nuestro amigo, años atrás...¿Qué pasó? ¿Cómo está así? ¿Cuántos días estuvo ahí, en el mar? (Pausa) Tiene la ropa de siempre, la que usaba estos días. ¿Qué pasó? (Se pone de pie, mira alrededor)¿Alguien puede dar una explicación? (Pausa. Se vuelve a Diana. Recordando, explicativo) Nadie habló. El cuerpo estaba hinchado. Tenía heridas en la cara y la campera estaba destrozada. Toqué una de sus manos rotas y enseguida me aparté. Parecía que los pájaros hubieran estado picoteándolo.(Respira con súbito cansancio) Al otro día volvimos juntos,¿ te acordás?... y estuvimos allí varias horas mirando el mar.

La atmósfera que precede el encuentro de estos dos personajes (Lucas-Juan) es siempre fantasmal. El personaje-escritor (Lucas), y Juan, su alter ego, son parte de un desdoblamiento que marca la necesidad del personaje-escritor de ordenar, de purificar, de vomitar sus culpas. Y esa necesidad de volcar su interior no es sólo suya sino también la del dramaturgo-escritor, la de los actores, la de su público. Mi mirada de escritor se superpone a la del personaje-escritor transformándose en una sola.

Creo que el mayor impacto de este texto es este encuentro de dos hombres aparentemente opuestos: un hombre vivo con sus ideales muertos y un muerto con sus ideales vivos.

Se trata de un encuentro esperado; se ha creado la expectativa necesaria para este encuentro, que deviene además en una lucha de conciencias.

—Vos me esperarás —dice Juan—. Después de la caída del sol te sentás aquí a esperar. [...] Me necesitás.

—¡Para qué? —pregunta Lucas.

—Para empezar a ver más claro, me lo dijiste ayer.

Y también, porque ese encuentro no es una pelea despiadada entre dos hombres que se han vuelto enemigos, es sobre todo, un abrazo fraterno, de hermanos, en el que uno empuja al otro a encontrar su camino. Un personaje que se divide; dos personajes que son uno, usados para revelar en ciertos momentos los pensamientos íntimos del autor.

Es evidente que estoy implicado de varias formas en esta obra. Todo el asunto ha sido planteado para señalar la imposibilidad de separar al *personaje-escritor*, del texto del dramaturgo, que si bien es ajeno a ciertos vericuetos de la trama, está viviendo una situación paralela a la del protagonista, mientras busca separarse de él y crearlo con la mayor verosimilitud..

Esta intrusión del *personaje-escritor* se transforma en una irrupción violenta en *Emboscada* (1997). Aquí la figura del escritor no sirve para informar o representar lo que se sintió durante la dictadura sino para mostrar el desconcierto del que llega a Montevideo cuando ésta ha terminado. Aquí se trata de un hombre treinteaño, que ha escrito algunos cuentos comprometidos antes de su huida a otro país, y que vuelve inesperadamente, cuando su familia creía que se instalaría definitivamente en el extranjero. Vuelve a una casa donde lo espera una madre abrumadora y una esposa para la que se ha vuelto ajeno. Una noche, en una recorrida por viejos barrios, un hombre le pide fuego. A partir de allí comienza el infierno para el protagonista. El hombre lo sigue. Investiga su vida, mientras muestra varias caras, la de un editor interesado, la de un escritor frustrado, la de un lumpen sin escrúpulos. Le promete publicar sus cuentos, mientras va apoderándose de su vida y de su creación. La violencia irrumpe a través de este personaje que es la secuela de un régimen perverso, la mano de obra desocupada, el destino que atrapa al protagonista sin posibilidad de huida. El procedimiento para armar el personaje Teo, “el cazador”, como lo llama Jorge Abbondanza se basó en información extraída de la realidad y en lecturas oportunas. Parte del personaje también está armado sobre una historia verdadera que escuché de un docente amigo en una sala de profesores, y por supuesto, el resto es pura imaginación. La verdadera tortura no fue “levantar” este personaje imaginando su vida y sus más mínimos detalles a la manera de Stanislavsky, sino darle vida a Andrés, la víctima, lo cual me sumergió en investigaciones sobre la depresión, hasta llegar a otras más complejas sobre el suicidio. Pero en definitiva, más allá o más acá del material que se maneje, más allá o más acá de nuestro compromiso emocional con la historia o los personajes, cumplido el proceso que se considere necesario, el autor debe salir de la obra y objetivarla: tomar distancia y observar su mecanismo, comprobar que los engranajes encajan y que la flecha se dispara hasta un final inevitable. Este fue el camino recorrido para *Emboscada*: ubicarse en el lugar de mayor desasosiego, construir un clima de apariencia perturbadora, una trampa de varias lecturas.

Para Jorge Abbondanza esta obra es “...una cacería, el exterminador persigue aquí a su víctima antes de que ella lo advierta. [...] En medio de este trámite, una sombra de antropofagia acompaña sus alusiones al carácter devorador de la tarea creadora. Luego esa sombra se disuelve en un plano donde lo real y lo ficticio parecen fundirse dentro del juego mortal del dominador y el dominado, del escritor y el personaje, del humano aniquilado por su propia creatura.”⁴

Esta fusión entre personaje y escritor, entre la creatura y su creador, se planteaba ya en *Palabras en la arena*, porque después de todo, ¿quién es Lucas sin Juan? ¿Quiénes son ellos sin mi? ¿Quién es el que termina devorado?

La soledad de la creación y la presencia de la muerte que nos acecha, está presente desde la primera escena de *La entrevista* (2005). La obra enfrenta dos escritores en situaciones arquetípicas. Uno vuelve de un exilio europeo, donde ha publicado libros

4 Jorge Abbondanza en el programa de *Emboscada* (1999).

con cierto éxito. El otro, ha padecido la prisión y el insilio. El segundo accede a la casa del primero con el pretexto de un reportaje. El lazo secreto que los une, es la pasión por una misma mujer que ahora agoniza.

Para Pavis, la rivalidad es uno de los motivos más frecuentados por el teatro. Aquí he decidido usarlo para mostrar, además, ciertas situaciones que se han dado a partir de la vuelta al país de los intelectuales que estaban en el exilio. Por lo tanto, este texto se aparta de la fragmentación y tampoco introduce elementos fantásticos. Es una obra de cámara, con cuatro personajes y una estructura clásica: unidad de acción, de lugar y de tiempo. Podría ubicarse dentro del realismo crítico, donde la recreación del mundo es ofrecida para que el público reelabore, acepte o discuta, aporte su opinión. Se enfrentan aquí dos modelos de personajes-escritores: el escritor intelectual, de formación europea y el escritor de raíz latinoamericana, más preocupado por el contenido ideológico, por nuestras heridas recientes. La obra se reduce a este enfrentamiento que crece hasta una especie de “anagnórosis”, cuando los dos escritores —personajes de igual dimensión y espesor dramático—, han tomado conciencia de su situación y destino.

Esta entrevista no será tal sino que servirá de confrontación entre ambos escritores que hurgarán en los motivos que tuvieron cada uno de ellos para abandonar el país o para quedarse. La obra se transformará así en una discusión sobre sus diferentes opciones políticas y formas de comprender el pasado y el presente. “La discusión no servirá de nada al darse cuenta de que lo que les hizo tomar una decisión no fue la dictadura o el miedo, sino su amor por Julia, nexo de amor entre sus vidas. Lo importante ahora es que ambos la están perdiendo definitivamente. Varela apela a las vivencias compartidas, buenas o malas, pero que unifican, para plantear el absurdo del empecinamiento entre dos visiones del mismo problema: exilio e insilio.” dice Alberdi.⁵ En realidad el texto apunta a ciertos lazos que parecen más fuertes que las discrepancias políticas. Estos hombres repasan el pasado, su rivalidad por Julia, y descubren que están unidos por el amor y el dolor ante la agónica mujer del presente.

En los tres textos, el *personaje-escritor* introduce su mirada, al tiempo que el otro o los otros, se oponen a ella, creando una tensión, una lucha de poder que empuja la acción. Y todos estos *personajes-escritores* tienen máscaras y actitudes que se corresponden con los diferentes momentos político-sociales que nos tocó vivir y metaforizan, en cierto modo, instantes vividos, pensamientos obsesivos, de mi escritura.

Sin embargo nunca me propuse hacer teatro político. Creo que es inevitable hacerlo y que en cada obra hay pedazos nuestros y damos testimonio del hombre y del mundo en que vive, de su condición humana y de su circunstancia.

Tal vez el teatro sea un arma de la memoria contra el olvido, como dice Walker,⁶ aunque la fugacidad de su lenguaje hace temeraria esta afirmación. O como dice Ana Puga la memoria jugó un rol importante en un teatro de resistencia encubierta durante

5 Begoña Alberdi, *op. cit.*

6 Beatriz Walker en *El Teatro como guardián de la memoria colectiva*. Buenos Aires, Corregidor, 2007.

la dictadura.⁷ De todos modos, qué bueno es pensar en él como una realidad alternativa, transformada por nuestra subjetividad, retocada o distorsionada a nuestro antojo, para vernos en él y rechazarnos o para asombrarnos por lo que somos, por lo que hemos sido, por lo que vamos a ser. En mi teatro el *personaje-escritor* ha servido para introducir una mirada ética en un mundo que se le opone, a veces coincidente con la mía, o con la de otros personajes (como en *Palabras en la arena*), mirada que deriva en un cuestionamiento que nos compromete. Pero dejemos todo esto a la filología y sigamos adentrándonos en un teatro cada vez más cambiante, innovador en su mezcla de lenguajes, que sigue cuestionándonos a través del absurdo, de lo insólito y del humor. Bienvenidas todas las formas y todos los temas, mientras no propongan un pasatiempo que idiotiza al público. Por eso mi elección es la de Lorca: un teatro que “no nos haga crecer las pezuñas, sino las alas”.

7 Ana Elena Puga: “Carlos Manuel Varela and the role of memory in covert resistance”. *Latin American Theatre Review*, 2003: 41-58.

La acción física es una arruga en el tiempo

Si uno mira el dobléz del pantalón, reconoce una memoria física, una actividad y quizá también una acción . Las acciones son arrugas en el tiempo.

Nada queda invisible. Cada acción física imprime una arruga, no hablo ahora de arrugas en la ropa, en la piel, en la carne, me refiero a otro tipo de arrugas : las del cuerpo escénico.

El escenario acumula arrugas. Uno debe pararse adentro de él y verlas, saberlas, sentir las, ubicarlas, ordenarlas, capitalizarlas.

Las arrugas del espacio escénico no son arrugas para ser intervenidas por un bisturí. Son patrimonio de los tres tiempos: pasado, presente y futuro, en la línea de lo efímero y perenne, juntos y separados. Como lo determina el abismo de la escena.

Todo esto puede convertirse en un material teórico y no salir de ahí

Me pregunto ¿adónde me lleva la acción?

¿cuál es el centro de la acción?

Alimentar la duda como fuente permanente.

¿Qué tiene que ver esto con las acciones, con la memoria de la acción?

Tiene que ver con la acción original, puede ser una pulsión grosera, abstracta, un libro, una repercusión, una resonancia, una emoción, ese es el punto de partida, lo que traza la acción, lo que origina la acción, lo que la convierte en SER. Ahí comienza el recorrido.

pero el recorrido sin saber adónde va, ya está siendo.

La acción es en sí misma antes de cumplir con su objetivo: el resultado.

La acción ES antes de tener visibilidad.

La acción es desde que es pensada.

La acción comienza su trabajo: la arruga se prepara.

¿Cómo se ordena todo después ?

¿Cómo se ordenan las cosas que han marcado trazos en el tiempo, en la historia, en el corazón?

Uno se detiene y mira ¿Qué ve? Ve solamente lo detenido, el objeto abandonado, un libreto en el piso o nada. No hay hada, quizá un escenario, no hay nada, nadie. ¿Dónde está la arruga?

No está. El silencio nos confunde y buscamos un poco de ruido.
Nos da pánico detenernos a escuchar el silencio.

Empecé a escribir y lo dejé detenido, sin trabajarlo, y volví a mirarlo.
Y me pareció un palabrerío inconducente.

¿Cómo quererse cuando no te quieren?

Me he dado cuenta de la comodidad que tiene la escritura, y uno se entusiasma, escribe y es.

No sucede lo mismo con la escena donde la práctica destruye la idea.

Si hay algo en la escena es incertidumbre. Entonces cuando me enfrento a la escritura, ya sea dramática o reflexiva el campo de lo posible es vastísimo y uno se entusiasma con eso, y uno se confunde con la implementación y la articulación de verdades. Esa realidad bisagra de lo político y la creación. De lo cotidiano y la creación. De lo íntimo y la creación. De lo geográfico, lo económico y tantos y tantos espacios agujereados que nos miran. Porque los espacios agujereados que tenemos sin respuestas nos miran a nosotros. Además que nos miran, los colegas, el público, los que nos financian, los críticos, nosotros los miramos ¿los miramos? ¿Miramos a los colegas, al público?

La duda es el motor de la creación. La duda no siempre son las preguntas. La duda tiene otra dimensión, otra profundidad, el abismo que inmoviliza a algunos, y fascina a otros. Algunos la entrenan en el minuto a minuto, asumiendo la distancia, la falta de elogio. Porque la duda nunca conduce al elogio, y eso ¿Alguien lo quiere? ¿Alguna vanidad se resiste a no ser elogiada?

Un creador nunca encuentra la respuesta, sobre todo, porque no la busca, no la persigue, un creador no quiere saber el resultado sino no sería un creador, un perturbador, un individuo inquietante y peligroso para la oficialidad.

Sería un individuo acoplado que utiliza la imaginación para armar aparatos y productos lúdicos que no producen incomodidad.

Un creador es movido por la duda. La duda permanente, agujero que no descansa en abrirnos en mil pedazos para ser solo uno.

La duda como guía.

La duda como territorio de la desesperación.

¿Cómo quererse cuando no te quieren?

Hace pocos días estuvo Mnouchkine en Montevideo, en las dos horas que duró su charla en el Solís, no encontré la pregunta para hacerle y recién varios días después surge la pregunta,

El colectivo teatral se ha debilitado, ha perdido fuerza y unión, y esa reflexión tiene que ver con las conversaciones diarias que tengo con actores: nadie nos quiere, a nadie le importamos, para qué vamos a ...si los actores no importan, de tanto repetir el rumor la leyenda se convierte en verdad, la habilitamos.

El mundo a veces es visto como una cosa fija, una meta, un lugar adonde llegar que está todo estrictamente organizado, cuando nada está terminado, mientras exista vida, el mundo ajeno y el mundo cercano será algo inconcluso.

No sabemos lo que valemos
Autoestima actoral

El ego es necesario, pero debe estar a raya. Entrenar el ego es tarea ardua y permanente, ver la distribución de los impulsos, las energías, dónde poner el alma, donde cuidarla, donde dejarla y donde alejarla.

Es duro y difícil.

Pero uno debe saber que es necesario pensar este ordenamiento para no perderse en la multiplicación de caminos que se abren y se cierran delante nuestro

¿Y entonces qué?

¿Cómo aprender a querernos?

Quererse es algo diario, de detalles, de cositas, para que una cosita al lado de la otra forme la cosa.

No se trata de grandes gestos, de emprendimientos mesiánicos, monumentales.

¿Dónde estamos?

Cada teatralidad construye su realidad, no hay reglas.

El teatro independiente es una rareza, sin lógica, ni explicación.

La lógica y la explicación la elaboramos con lo que tenemos.

¿Qué es hacer escena viva?

¿Qué es actuar?

Trabajar con la realidad

¿Qué es la realidad?

Lo que tenemos, no la idea "sobre".

El actor que nos toca de compañero, el espacio, el dinero, el director, el texto.

Esa es la realidad, ese es el presente.

"Crear presente", como dice Mnouchkine

¿Y qué es crear presente?

¿Cómo traducir poéticas en realidades en este confín del mundo?

¿Cómo quererse cuando no nos quieren?

¿Cuál es la primera pregunta que tenemos qué hacernos?

¿Por qué seguir difundiendo a Shakespeare si ya es conocido? ¿Por qué no dar luz sobre los nuestros?

Eso es postura, es político y es conciencia geográfica.

El teatro se plantea si sigue siendo la cajita de la representación o un arte de opinión, reflexión y creación que nace del contexto que lo determina, ¿dónde están inmersos los artistas y el otro?

La educación colonizadora que hemos recibido donde la mirada siempre ha estado colocada del otro lado del océano ha logrado que nuestros autores sean débiles, inexistentes y poco transitados.

Crear presente

La realidad se agolpa, es insospechado lo que merodea, atrofia, acorrala.

La realidad puede ser aliada o la peor adversaria.

Nosotros elegimos si hacemos alianza o si nos ponemos en pie de guerra debilitándonos, perdiendo nuestros más preciados dones: la energía

Tenemos algunos privilegios: transformar la realidad oscura en luminosa eso, ¿lo sabemos?

Y por qué no lo usamos para presentarnos: esto somos nosotros.

¿Hay algo más allá de mi dolor?

¿Quién está del otro lado de mi cuerpo? ¿Hay algo del otro lado de mi cuerpo? ¿Hay alguien del otro lado de mi cuerpo? ¿Alguien conoce mi cuerpo? ¿Yo conozco mi cuerpo?

Hemos recuperado lo imposible: existir pese a todo, pese a todos los vaticinios sobre nuestra desaparición, eso es un motivo de celebración. La celebración es necesaria porque nos da alegría, la fuerza que necesitamos para ponernos de pie con dignidad y amor.

Somos éstos.

En la prensa, en los medios, se habla más de un yogur que entra por fin al mercado europeo que si un autor uruguayo es puesto, traducido, representado en Europa. ¿por qué será?

¿Será que el yogur es más importante para la humanidad?

¿Alcanzamos a comprender la dimensión de nuestro trabajo?

La realidad se agolpa, los diarios, la tele, la noticia, desesperados todos por las recetas, responder problemas, reaccionar, dar respuestas.

A veces se trata de salirse de la chacrita evidente y levantar la vista para ver el paisaje que siempre está en movimiento, ¿nosotros estamos / existimos para ser vistos?

¿Cómo preguntar?

¿Cómo ordenar las preguntas?

No sé preguntar, no sé ordenar las preguntas, el orden, la jerarquía, porque responde a otras estructuras de formación donde es importante especializarse en el referente.

¿Quién es nuestro referente?

¿Dónde está?

La jerarquía del referente aplasta y no permite que el creador sea un creador y no un “copiador”.

Entonces, si eliminamos el referente, o lo corremos de momento

¿Desde donde evaluamos?

¿Podemos evaluar desde nosotros?

Dónde está la realidad

¿En los diarios, en el supermercado, en el bolsillo?

¿Cuál es la realidad más real?

¿La propia, la impuesta, la creada?

Trabajamos con la realidad y la devolvemos más real, más viva, menos cerrada, más incierta.

La realidad es tal en la medida que la conocemos para intervenirla, entonces ¿qué hacemos para que nos quieran, para que nos vean, para ocupar un lugar en las realidades sociales, en la diaria, en la creación de realidades que hace a este país?

Ser.

Nos hemos entrenado para ser emocionalmente más sensibles. Es nuestra profesión. Es nuestro trabajo.

Pero es obligatorio apelar a un equilibrio racional entre lo social y lo propio para no perdernos en la maraña sentimental y alejarnos de una conciencia objetiva sobre quienes somos.

¿Cómo hacerlo?

Queriéndonos.

La extraña magia del “Ronco” López (mirada olímpica hacia la ciudad teatral)

Biglianti al arco, línea de cuatro con Perujo, Coco Benia, Gastón de los Santos y Toti Laserre; al medio Cazulo, Omar Pérez, Pato Ferreri y Carlitos Aguiar; adelante dos puntas: Cucuzú Dastés y el Porteño Alvaro Méndez.

Ninguno es negado, incluso los hay probadamente buenos. Varios están maduros al final de su carrera y otros recién arrancan. Pero ninguno triunfó en Primera y no hay estrellas.

Sin embargo en el Apertura van primeros: delante de los grandes, delante de la plata y delante de las mejores estructuras deportivas.

Primero llegó un curtido laburante de la “B” y con trille de inferiores.

Los eligió de a uno y después los juntó Capaces, en el mercado baratos y con necesidad de mostrarse, de ir a más

Armó un esquema con dos creadores natos: el Loco Pérez —a lo Bengoechea— parado delante de la línea de cuatro lanzando a los puntas. Carlitos Aguiar recostado al medio fabricando el hueco para con su dribbling dejar solito al delantero o buscando el bombazo que la mande a guardar.

Y claro, que equipo tiene dos armadores?. El Rampla del Ronco López, que reúne el buen trato de pelota, juega siempre a ganar y tiene filosofía propia. Porque este peluquero y limpiador que además es un gran motivador, le inyectó a su larga docena de hombres el líquido raquídeo que define cualquier actividad humana: EL SENTIDO.

UN SENTIDO para hacer con H y ser con S.

Estas nimiedades tan poco artísticas, las reflexionaba hace unos días sentado en la cancha más linda del mundo y mirando la bahía

La culpa debe ser de mis abuelos: inmigrantes yugoslavos, proletarios de la carne y ramplenses.

Pero la tuvo —sobre todo— el gran Armando Halty. Ya en primer año me pegó el aviso: no es Arte Escénico la materia más importante del teatro, ¡VIVÍ!, me dijo, ahí vas a encontrar la mirada!

Y me puse a mirar la ciudad teatral.

La encontré algo vacía y semidestruida.

Me explico. Faltan equipos, no gente reunida por lógica administrativa o por la inercia de la tradición.

Tuve, no tengo equipo, no sé bien como voy a hacer. Pero sé que faltan equipos, no me puedo hacer el distraído

Lo dijo Mario Ferreira en el sesenta aniversario de la Comedia: si no nos pensamos, podemos estar lentamente transitando hacia la muerte, hacia la nada.

¿De quien esperamos?.

El Estado poco, ya sabemos.

Antes fue nada, ahora es poco, a pesar del esfuerzo y buena voluntad de varios compañeros.

Con 200.000 dólares anuales haces y estiras los planes que podés, pero no hay revuelta. Con esa inyección —como reclama Jorge Curi—, no hay Plan de Emergencia Cultural.

Del municipio, poco: cuatro administraciones llevamos de gobiernos progresistas. La Comedia en franco retroceso: capricho, chiquitez, ¿Cómo se le llama?. Por supuesto no hablo del actual triunvirato.

La Comisión de la Juventud se rompe el lomo organizando La Movida. Empieza Murga Joven y en la cancha del Sporting durante el certamen la muchachada va al piso, porque no hay para alquilar sillas de plástico... bueno, son jóvenes y podemos pensar que tienen el culo duro...

Ojalá los compañeros conocieran a fondo lo que es el Carnaval de las Promesas.

Comprende a niños de seis a diecisiete. Durante seis meses los pibes se preparan diez horas por semana actuando, cantando y bailando, pero además se organizan, discuten, intercambian, conviven a full y se enamoran.

El 80% de la gurisada proviene del cinturón de la ciudad. Se pierden Tinelli para resolver escénicamente *El Cadáver de la Novia* de Tim Burton o se animan con Dionisio Díaz.

Pero además están los padres, las familias, los técnicos Son miles.

Cuando la gente se junta y se propone cosas, inevitablemente hay un recorrido que te transforma, te conmueve, y la práctica del arte siempre amenaza darte una silueta mas humana.

Si ahí no está gran parte de la semilla de algo distinto —el “cambio” se dice— (experiencia propia, comprensión sensible, valores), que alguien me explique en que consiste.

Es un claro fenómeno a multiplicar varias veces. Porque están los barrios, la gente, la infraestructura social: los clubes y liceos para ensayar. Sin embargo parece que joden, no sé, sera que los niños no votan...

No se requiere de mucha plata, es algo más de recurso humano apuntando, contextualizando, es amor y es cabeza.

Claro, si no ves el potencial, los pibes terminan molestando, te ocupan quince días de enero el Teatro de Verano y encima si viene a cantar Perales no lo podás alquilar...

¿De quién esperamos?

Vuelvo a mirar la ciudad teatral.

La vi entusiasmada y con bríos al final de la dictadura.

Hoy la veo haciendo la plancha —porque estrenar se estrena—, pero no hay entusiasmo colectivo. Falta el sentido, algún sentido a nuestro quehacer. Podés vivir anémico un tiempo, un tiempo...

Pero si la rutina es no saludar a tu compañero cuando llegás al ensayo, si el 70% de la Institución no concurre siquiera a ver al que estrenó, porque ese papel era para mí, o porque es nuevo o porque no nos hablamos; si exacerbás a ultranza la “originalidad” de tu propuesta en busca de atención pública, porque no te bancás los buracos de tu peripecia privada y le exigís al teatro lo que no le das a la vida en sus diversos ámbitos y por tanto la vida no te devuelve..., a la larga esa práctica teatral te enferma y no tiene perspectiva.

Se muere, porque carece de un sentido más noble, más puro y también más altruista. Qué ingenuo, ¿no?

No tengo vergüenza: nos sobra adecuación y realismo, nos falta utopía.

Y hablo de nosotros, no del público

El teatro siempre es de minorías. Lo dijo la Mnouchkine el otro día en el Solís, ...“soy una privilegiada, tengo la suerte que el Estado nos financie, pero la mayoría de los contribuyentes franceses no visitan el Théâtre du Soleil”.

El cine y la TV que pueden ser maravillosos (y todos deseamos nos incluyan), multiplican, te multiplican, y en ocasiones hasta la imagen multiplicada también te masturba; pero el teatro te turba-más.

El teatro es la piel, el convivio, ya lo explicó Dubatti.

¿De quién esperamos?

Vuelvo a mirar la ciudad teatral.

Me entusiasma pensar que está la gente y que existen compañeras y compañeros dispuestos, pero tendríamos que volver a barajar: con los nuevos y con los viejos que estén dispuestos a no ser viejos.

Faltan equipos no gente juntada, o sea nuevos sentidos para juntar las gentes. Donde vos seas vos, pero además seas con ellos.

Por eso, cuando amenazo perderme en el vacío y la bruma de estos tiempos, me voy a la Villa, al Cerro, me siento en la cancha más linda del mundo —la que mira al mar—, y veo entrar al equipo del Ronco López: Biglianti al arco, línea de cuatro con Perujo, Coco Benia, Gastón de los Santos, y Toti Laserre; al medio Cazulo, Omar Pérez, Pato Ferreri y Carlitos Aguiar; adelante dos puntas: Cucuzú Dastés y el Porteño Alvaro Méndez.

Y me parece que entonces recobro la mirada.

Porque si no la nutrís también desde los otros “escenarios” de la vida, ¿qué es lo trascendente que vas a compartir con quienes te entregan su tiempo y su presencia?

Roger Mirza es Doctor en Teoría e Historia de las Artes (Universidad de Buenos Aires, UBA), Licenciado en Letras (Universidad de la República, Udelar) y Profesor de literatura (Instituto de Profesores “Artigas”). Actualmente es Profesor Titular y Director del Dpto. de Teoría y Metodología Literarias y Coordinador Académico de la Maestría en Teoría e Historia del Teatro de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de la Udelar. Ha presentado ponencias en medio centenar de congresos, publicado artículos en numerosas revistas especializadas y dictado seminarios de grado y postgrado en universidades nacionales y extranjeras. Entre sus libros se destacan: *Teatro uruguayo Contemporáneo. Antología* (coord.), Madrid, FCE, 1992; *Florencio Sánchez entre las dos orillas* (coed.) Buenos Aires, Galerna, 1998; *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay*, Montevideo, EBO, 2007; *Teatro, memoria, identidad* (ed.). Montevideo, CSIC, Udelar, 2009; *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente* (Coed.). Montevideo, Bib. Nacional, 2009, además de traducciones de Mallarmé, Balzac, Koltès y Azama. Fue nombrado “Chevalier de l’ordre des arts et des lettres” (París, 2000) por el Ministerio de Cultura de Francia y recibió el “Premio Internacional Armando Discépolo” como investigador teatral (UBA, 2005). Actualmente es Consejero titular del Consejo de la FHCE, Udelar y fue Decano Interino de dicha Facultad (enero-marzo 2006 y marzo-junio 2010).

Participan en este libro: José Ramón Alcántara Mejía (Universidad Iberoamericana, México DF), Bernardo Borkenstein (Udelar), Gabriela Braselli (IPA-Udelar), Hiber Conteris (Udelar), Nel Diago (Universidad de Valencia), Raquel Diana (IPA, dramaturga), Silvina Díaz (UBA), Jorge Dubatti (UBA), Sandra Ferreyra (UBA), Silvana García (USP), Horacio García Clerc (UBA), Yámila Grandi (UBA), María Florencia Heredia (UBA), Yanina Andrea Leonardi (UBA), Adriana Libonati (UBA), Laura Mogliani (UBA), Pablo Moro Rodríguez (Universidad Nacional del Centro Prov. de Buenos Aires), Marianella Morena (dramaturga, directora), Lía Noguera (UBA), Patricia Nuñez (IPA-Udelar), Grisby Ogás Puga (UBA), Claudio Paolini (Udelar), Osvaldo Pellettieri (UBA), Claudia Pérez (EMAD-Udelar), Helgalis Ramos Jiménez (UBA-Universidad de Puerto Rico), Martín Rodríguez (UBA), María de los Ángeles Sanz (UBA), Marina Sikora (UBA), Iván Solarich (actor, director), Halima Tahán (Universidad Nacional de Córdoba), Carlos Manuel Varela (dramaturgo), Daniel Vidal (Udelar).

ISBN: 978-9974-0-0783-3



9 789974 1007833