



**TESIS PARA DEFENDER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN CIENCIAS
HUMANAS, OPCIÓN TEORÍA E HISTORIA DEL TEATRO**

**Cuerpos modernos en la producción del espacio. El teatro de José Pedro Bellan
(1911-1930)**

Mattias Rivero

Director de Tesis: Dr. Emilio Irigoyen

Montevideo, julio 2024

Montevideo, 30 de agosto de 2024

Sres. integrantes de la Comisión Académica de Posgrado

De mi mayor consideración

Por la presente, como Director de la Tesis "Cuerpos modernos en la producción del espacio. El teatro de José Pedro Bellan (1911-1930)", redactada por el maestrando Mattias Rivero para acceder al título de Magíster en Ciencias Humanas, Opción Teoría e Historia del Teatro, avalo la presentación final de la misma para su consideración y eventual defensa.

Sin otro particular, saluda a uds. muy atte.



Emilio Irigoyen

Prof. Agr. de Letras Modernas

A la memoria de Dominga Mello D'Amborsio

Agradecimientos:

Quiero agradecer especialmente al Dr. Emilio Irigoyen, tutor de esta tesis, por su amabilidad y su generosidad al aceptar la tutoría y a la hora de compartir sus impresiones sobre las perspectivas y los resultados de este trabajo. Agradezco también al Dr. Gustavo Remedi, siempre dispuesto a escuchar mis dudas y a sugerir soluciones. A los funcionarios del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay, de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras y de la Biblioteca del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, ambas de la Universidad de Buenos Aires. A mi padre, Hugo Rivero por proveerme muchos de los materiales que fueron utilizados en este trabajo y a mi compañera, Sabrina Polanco, por acompañarme y ayudarme a lo largo de esta investigación. También quiero expresar mi gratitud a la Universidad de la República por sus valores democráticos sin los cuales me hubiera sido muy difícil disfrutar del placer de la investigación científica.

Índice

Introducción	1
Capítulo I. La modernidad en disputa.....	4
Capítulo II. Hacia una hipótesis de los cuerpos y el espacio en el teatro	30
Capítulo III. Melodrama y metonimia espacial de la intimidad	57
Capítulo IV. Cuerpos, espacios, control y subversión.....	80
Capítulo V. Espacio social verosímil y rangos de acción.....	107
Conclusiones.....	139
Anexo: La hinchada (1922)	143
Bibliografía	187

Resumen

Este trabajo estudia la dramaturgia del escritor uruguayo José Pedro Bellan (1899-1930) cuyas piezas, producidas entre 1911 y 1930, dialogan con un momento crucial de la historia de Uruguay: la modernidad. Este proceso, que había comenzado a instalarse en el siglo XIX, fue, en esas primeras décadas del siglo, el terreno de una amplia disputa en torno a sus alcances, motivo por el cual se produjo un despliegue de tensiones dentro de un continuo, entre lo fundacional y la dependencia, cuya vigencia explica lo interpelante, no solo del concepto mismo de *modernidad*, sino de otros, imbricados a este, como el de *colonialidad* por ejemplo.

Nuestra investigación se enfoca en el modo en que esta beligerancia adquiere dimensiones espaciales en la dramaturgia de Bellan, para lo cual proponemos un reordenamiento de la categoría del espacio aplicado al teatro, colocando, en primer término, al cuerpo como productor del espacio social, premisa que exige considerar las variables que exponen a los cuerpos a distintos niveles de precariedad social y, al mismo tiempo, discutir las intersecciones que operan en ellos. La pertinencia de nuestra hipótesis es evaluada en torno a tres ejes analíticos.

Primeramente, discutiremos el uso de la estética melodramática para la teatralización de la intimidad. La reconfiguración del *alma moderna*, que implica la concreción de un *mundo interior* en el que pugnan los impulsos del deseo frente a las restricciones sociales adquieren, en el contexto de la *reforma moral* impulsada a instancias de las presidencias de José Batlle y Ordoñez, una relevancia espacial que permite poner en escena la tensión entre lo público y lo privado. Luego nos enfocaremos en el conflicto derivado de la apropiación del espacio que supone la diferenciación entre cuerpos, más o menos precarizados, por su condición de género y etaria. Por último, observamos las restricciones y las insurgencias, en el ámbito de la acción espacial, de los cuerpos precarizados por su ubicación de clase. Se suma, como anexo a este trabajo, la obra *La hinchada*, estrenada en 1922 e inédita hasta el día de hoy.

Palabras clave: Modernidad - José Pedro Bellan - Espacio teatral – Cuerpo precarizado.

Abstract

This paper studies the dramaturgy of the Uruguayan writer José Pedro Bellan (1899-1930) whose plays, produced between 1911 and 1930, dialogue with a crucial moment in Uruguay's history. Modernity, which had begun to take hold in the nineteenth century, was, in those first decades of the century, the terrain of a wide dispute about its scope. A display of tensions within a continuum, between the foundational and the dependent, whose validity explains the questioning, not only of the concept of *modernity itself*, but of others, satellites to it, such as *coloniality*, for example.

Our research focuses on the way in which this belligerence acquires spatial dimensions in its dramaturgy, for which we propose a reordering of the category of space applied to theater, placing the body in the first place as the producer of social space, a premise that requires considering the variables that expose bodies to greater or lesser levels of social precariousness and, At the same time, discuss the intersections that operate, in them. The relevance of our hypothesis is evaluated around three analytical axes.

First, we will discuss the use of melodramatic aesthetics for the dramatization of intimacy. The reconfiguration of the *modern soul*, which implies the concretion of an *inner world* in which the impulses of desire struggle against social restrictions, acquires, in the context of the *moral reform* promoted at the behest of the presidencies of José Batlle and Ordoñez, a spatial relevance that allows the tension between the public and the private to be staged. We will then focus on the conflict derived from the appropriation of space that involves the differentiation between bodies representing an order that makes other bodies precarious due to their gender and age location. Finally, we observe the constraints and insurgencies in the range of spatial action of bodies precarious by their class location. In addition, as an annex to this work, the work *La hinchada*, premiered in 1922, unpublished to this day.

Keywords: Modernity - José Pedro Bellan - Theatre space - Precarious body.

Introducción

Hace algunos años, cuando era estudiante de grado, en una de esas conversaciones circunstanciales que se dan en los pasillos de la Facultad, alguien mencionó que un tal José Pedro Bellan era el primero en haber incluido a Montevideo como escenario de sus narraciones. Este galardón me pareció fascinante y desde entonces he intentado desarrollar dos líneas de investigación paralelas para estudiar este descubrimiento. La primera se relaciona con la posibilidad de pensar la ciudad como texto e, inversamente, observar cómo se pone en juego la ciudad en los textos; esto me llevó, transitivamente, pensar en el espacio como categoría problemática (Rivero, 2018). La segunda línea de trabajo se focaliza específicamente en la obra de José Pedro Bellan, en la reconstrucción de su época y en el tendido de redes intertextuales que sugiere esa conciencia particular del espacio (2019, 2019a, 2021). En el marco de la Maestría en Ciencias Humanas que ofrece la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, en su opción Teoría e Historia del Teatro, me pareció pertinente desarrollar una investigación que pudiera aportar al estudio de la dramaturgia de Bellan y, al mismo tiempo, proponer una modesta discusión sobre la categoría del espacio en el contexto de la teatrología. Esos son los dos núcleos problemáticos fundamentales que sostienen este trabajo cuya vinculación oportunamente explicaremos en nuestra hipótesis y cuyos resultados quedarán expuestos para su evaluación.

A la hora de estructurar la exposición decidimos evitar el hilo conductor cronológico y sustituirlo por un orden temático que pudiera dar cuenta de las diferentes aristas que surgen de la lectura focalizada en el problema del espacio. De igual modo, el lector encontrará referencias a la biografía del autor cuando estas unidades temáticas lo exijan. Así, el lector interesado en evaluar el teatro de Bellan en su progresión deberá tomar el recaudo de seguir el orden temporal de la siguiente referencia: *Amor* (1911), *El cetro* (1914), *¡Dios te salve!* (1920), *Vasito de agua* (1922), *Tro-la-ró-la-rá* (1922), *La hinchada* (1922), *La ronda del hijo* (1924), *Blancanieve* (1928), *El centinela muerto* (1929) e *Interferencias* (1930). El estudio sobre el teatro de Bellan que proponemos está delimitado por su ciclo vital de producción dramática, esto significa que hemos

evaluado sus textos dramáticos y las fuentes que dan cuenta de sus textos espectaculares, restringiéndonos a un período que va desde 1911, año en que sale publicado *Amor* por la editora de Orsini Bertani, y 1930, año en que fallece. No obstante, el lector encontrará que las obras no son abordadas con la misma profundidad e incluso que algunas de ellas han sido dejadas de lado: *Interferencias*, por tratarse de una obra sumamente compleja distanciada del marco referencia realista que predomina en su teatro y además porque fue estrenada después de su fallecimiento, *El mirlo muerto*, porque todo indica que se trata de una versión preliminar de lo que luego sería *El cetro*, *El sainete macabro*, porque nunca fue representada ni publicada, y *Blancanieve*, por tratarse de una adaptación al teatro del cuento de los hermanos Grimm. Conviene aclarar que las referencias a la crítica que aparecen a lo largo de este trabajo no son el producto de una revisión exhaustiva de la prensa de la época, sino que, con algunas excepciones, están hechas a partir de recortes y documentos contenidos en el Archivo Bellan de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

Nuestra preocupación por el contexto queda explicitada en el capítulo I, dedicado a discutir las fuerzas sociales latentes en un período complejo en tanto que el grado de conflicto alcanzado fue radical. El segundo capítulo explora el difuso concepto de espacio y sus eventuales implicancias en el teatro; es allí también donde abordaremos una definición del cuerpo, clave para la idea de espacio social que promoveremos, a partir de la teoría de Henri Lefebvre. En los tres capítulos siguientes están desarrolladas las unidades temáticas en torno a las cuales organizamos el estudio del espacio en el teatro de Bellan: el espacio como dimensión donde se observa un juego metonímico con la exploración de los cuerpos y su actividad en la intimidad; la performatividad de los cuerpos precarizados e interseccionalizados en su contienda por el espacio y los modos de apropiación que promueven; y, por último, el espacio social entendido desde la perspectiva de las clases sociales, con énfasis en la observación de la configuración de sus tensiones implícitas, así como la posibilidad de producir espacios nuevos.

Muchos son los temas que tangencialmente han ido apareciendo a lo largo de estos años de trabajo. Muchos de ellos, no tenemos dudas, conformarán futuras investigaciones, como, por ejemplo: la discusión acerca de las características del teatro de los años veinte en Uruguay, la posibilidad de evaluar la obra de Bellan a la luz de diálogo con la historia de la educación pública en Uruguay, la actividad de Bellan en su carácter de Diputado de la nación, y otras más teóricas como la importancia de seguir aportando a la sofisticación del binomio tiempo-espacio en su relación con la teatrología.

Para terminar esta introducción corresponde realizar tres aclaraciones puntuales. La primera es que el lector advertirá que, a diferencia de muchas de las publicaciones que se han hecho de nuestro autor, hemos dejado de lado el tilde con que en ocasiones aparece su apellido atento a la regla gramatical; hemos decidido omitir el acento gráfico respetando la decisión ortográfica que el mismo autor demuestra en su firma y en otros documentos, criterio compartido con otros colegas (Núñez, 2011). En segundo lugar, las citas en inglés, francés e italiano hemos intentado hacerlas desde la versión original incluyendo, a pie de página, la traducción correspondiente a la edición en español. En el caso de los trabajos que aún no han sido publicados en español incluimos una traducción hecha por mí con ayuda de traductores automáticos. No aparecen en lengua original las citas en otras lenguas. Por último, hemos incluido como anexo de esta investigación el texto íntegro de *La hinchada*, una obra que, quizás por tratarse de una coautoría, no suele aparecer cuando se menciona el corpus bellaniano pero que, como el lector advertirá, se trata de una pieza extremadamente rica por la experimentación que supone trabajar al amparo del sainete. El texto mecanografiado fue encontrado en el Archivo Bellan y para su transcripción seguimos el modelo propuesto por José Martínez Sousa (2014).

Capítulo I. La modernidad en disputa

Para el estudio de la dramaturgia de José Pedro Bellan que nos proponemos, consideramos importante empezar por discutir algunas de las circunstancias históricas en las que produce su obra. Bellan nace en 1889 y a partir de 1910 empieza a publicar y estrenar con regularidad en Montevideo, y circunstancialmente en Buenos Aires, hasta 1930, año en que fallece. Estos veinte años de trabajo coinciden con uno de los momentos más álgidos de la historia uruguaya marcado por el afianzamiento de lo que la crítica llamó el “Uruguay moderno”¹. La industrialización creciente de los medios de producción, el salto demográfico más notable de la historia del país, la consolidación de un sistema político de partidos, la separación de la iglesia del estado, un cúmulo de obras de arte que pasarían a conformar uno de los corpus más ricos de la cultura uruguaya y un largo etcétera conforman esa cualidad “moderna” apuntada por los historiadores. Como veremos, su complejidad no solo radica en ese impulso sino también en la posterior retracción de ese ímpetu transformador, movimiento que termina por delinear un arco de apogeo y crisis significativo por la radicalidad de los discursos que se expresan en su trayectoria. En este capítulo, entonces, abordaremos algunos aspectos del proceso histórico conocido como “modernidad”, definido a partir de los grandes cambios que operan en la economía y en la cultura entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Lo que intentaremos demostrar es que las discusiones que surgen durante ese período histórico fundacional de los estados y las culturas nacionales no sólo contienen el germen del debate político abierto y franco –y en ocasiones sangriento– que atravesará todo el siglo XX y continúa en el XXI, sino que también, alcanzan una radicalidad especial configurando un terreno donde las certezas, respecto a la modernidad, no están claras. Entendemos que en

¹ Esta cualidad de lo “moderno” suele aparecer como adjetivo de trabajos de investigación sobre este momento histórico, como los siete volúmenes que conforman la *Historia rural del Uruguay moderno*, de José Pedro Barrán y Benjamín Nahum, que abarca el período de 1851 a 1914, *El Uruguay de la modernización* de Enrique Méndez Vives, que abarca la etapa comprendida entre los años 1887 y 1904, y *La formación del Uruguay moderno* de Juan Antonio Oddone, que delimita su objeto entre 1852 a 1930.

el contexto de la instalación de la modernidad en Uruguay existe una laxitud que hace plausible disputar posiciones más arriesgadas, marcando zonas que problematizan las fronteras de la modernidad. La variable analítica de pensar una modernidad en disputa permite entender parte de los conflictos que surgen del estudio de la obra dramática de José Pedro Bellan. Para ello haremos algunas consideraciones acerca de la historia del término, revisaremos la discusión en torno al modo en que la modernidad puede ser evaluada en diálogo con el capitalismo, observaremos la peculiaridad del rol que América Latina tiene en este proceso y examinaremos la caracterización de ciertas expresiones culturales concretas que emergen durante ese período en Uruguay. Considerando que el problema de la modernidad está presente en el debate intelectual contemporáneo, y los aportes bibliográficos al respecto son copiosos, no está demás aclarar que lo que propondremos aquí es solo un recorrido, un itinerario, por el vasto territorio de este núcleo temático.

La experiencia moderna uruguaya forma parte de un proceso mucho más amplio; se trata de la contraparte dependiente a la consolidación de la burguesía en algunas de las viejas metrópolis europeas y en otros nuevos centros de poder como Estados Unidos que, hacia la segunda mitad del siglo XIX, aumentan sustancialmente su ritmo de ampliación de mercados y, al amparo de las nuevas tecnologías, tanto las relacionadas con la generación de energía como las que permiten ordenar y controlar institucionalmente las necesidades emergentes de esas nuevas relaciones de producción, acrecientan significativamente sus niveles de ganancia. Entre las grandes instituciones que acompañan la forja de esta nueva sociedad, “qu’on appellera comme on voudra *bourgeoise, capitaliste ou industrielle*”² (Foucault, 1976: 92), está el Estado Nacional o Estado Nación, capaz de administrar las tensiones políticas intestinas al propio sistema logrando, en su devenir, generar una discursividad coercitiva y una materialidad coactiva suficiente para ejercer el control sobre los recursos de un territorio determinado –el de la metrópolis neocoloniales y sus dependencias-, así como para disputar, llegado el caso, otras posiciones estratégicas del mercado. La Gran Guerra (1914-1918) habrá de ser la confirmación brutalmente categórica de los alcances “nacionales” en la disputa por el control de la circulación de

² “[L]lámesela como se quiera, burguesa, capitalista o industrial” (Foucault, 2016: 69).

capital. Eric Hobsbawm sintetiza esta nueva circunstancia histórica advirtiéndolo que esta guerra,

unlike earlier wars, which were typically waged for limited and specifiable objects, was waged for unlimited ends. In the Age of Empire, politics and economics had fused. International political rivalry was modelled on economic growth and competition, but the characteristic feature of this was precisely that it had no limit³ (1995: 29).

Entender este momento puntual de la historia implica preguntarse acerca de la dinámica de avances y retrocesos que desde 1789 hasta las primeras décadas del siglo XX opera en la configuración de un modelo económico nuevo. La observación de estos movimientos sugiere interrogantes como: ¿en qué momento la impronta revolucionaria de la burguesía se contiene?, ¿cuándo el enemigo de la burguesía deja de ser la monarquía y pasa a ser el proletariado?, y es a la luz de estas dudas que se formulan las hipótesis de los encuentros y desencuentros de las distintas fuerzas sociales activas a lo largo de la historia del capitalismo al mismo tiempo que nos permite pensar posibles etapas en su historia. La variedad de valoraciones políticas que pueden hacerse de ello probablemente sea una de las razones por la cual no encontramos un criterio único de análisis. Por ejemplo, una forma bastante común de designar al período de expansión que se inicia a fines del siglo XIX es llamándolo “Segunda Revolución Industrial”, una idea que, si se focaliza solamente en los componentes tecnológicos que permitieron ese salto exponencial de la producción en serie, como el uso industrial de la energía eléctrica (por nombrar, quizás, el más importante), corre el riesgo de promover una lectura tendiente a aislar a estos eventos del contexto histórico que les da origen. Otra forma de designarlo, más compleja en tanto emerge de consideraciones de la economía política, es el que propone Hobsbawm, quien, próximo a la tesis de la fase imperialista de capitalismo, lo llama “la Era del Imperio”, enfatizando su singularidad expansionista. Pero también existe el término “modernidad” que, aunque es usado frecuentemente tanto a nivel popular como académico, cuando nos detenemos a sopesar su alcance conceptual, descubrimos ciertas ambigüedades producto de la carga descriptiva que su significado aún tiene. No obstante, este término tiene una cualidad especial que lo hace interesante para el análisis que nos

³ “[A] diferencia de otras guerras anteriores, impulsadas por motivos limitados y concretos, [la Primera Guerra Mundial] perseguía objetivos ilimitados. En la Era Imperialista, se había producido una fusión de la política y la economía. La rivalidad política internacional se establecía en función del crecimiento y competitividad de la economía, pero el rasgo característico era precisamente que no tenía límites” (Hobsbawm, 1998: 38).

ocupa: tiene historia y una parte de ella se relaciona directamente con el contexto Latinoamericano con el que dialoga nuestro objeto de estudio. El recorrido por su pragmática histórica nos permite reconstruir los diferentes puntos de vista que, en diferentes momentos, discutieron las implicancias de la gran transformación histórica del capitalismo. Jürgen Habermas, uno de los intelectuales que más ha explorado los alcances del término, establece que el mismo originalmente permitía distinguir entre lo “nuevo” y lo “viejo”. Según él

[l]a palabra “moderno” en su forma latina “modernus” se utilizó por primera vez en el siglo V a fin de distinguir el presente, que se había vuelto oficialmente cristiano, del pasado romano y pagano [...] con contenido diverso, expresa una y otra vez la conciencia de una época que se relaciona con el pasado, la antigüedad, a fin de considerarse a sí misma como el resultado de una transición de lo antiguo a lo nuevo [...] el término “moderno” apareció y reapareció en Europa exactamente en aquellos períodos en los que se formó la conciencia de una nueva época a través de una relación renovada con los antiguos (2015:20).

Este significado primario que describe la oposición nuevo-viejo es el que se lee en la entrada correspondiente a “moderno” del diccionario de Covarrubias (1611): “Lo que nuevamente es hecho, en respeto de lo antiguo, del adverbio modó, quando significa ahora. Autor moderno, el que ha pocos años que escribió y por ello no tiene tanta autoridad como los antiguos” (522). Y es en este sentido, que adquiere una relevancia especial en Occidente, ya que en inglés y francés

modern times o *temps modernes* designan en torno a 1800 los tres últimos siglos transcurridos hasta entonces. El descubrimiento del ‘Nuevo Mundo’, así como el Renacimiento y la Reforma –acontecimientos que se producen los tres en torno a 1500- constituyen la divisoria entre la Edad Moderna y la Edad Media (Habermas, 2013: 15).

Sin embargo, ese marco primario de referencia paulatinamente va corriéndose hacia un segundo significado que pasa a representar específicamente el gran cambio que vertiginosamente opera desde el siglo XIX en Occidente y es el que directamente se relaciona con este trabajo. Bolívar Echevarría define este proceso, en términos generales, como

un conjunto de hechos objetivos que resultan tajantemente incompatibles con la configuración establecida del mundo, de la vida, y que se afirman como innovaciones sustanciales llamadas a satisfacer una necesidad de transformación surgida en el propio seno de ese mundo (8).

A su vez, la idea de una modernidad empieza retroalimentarse con los productos culturales emergentes que determinan la formación de los modernismos. En el caso europeo

‘Modernism’ as a title for a whole cultural movement and moment has then been retrospective as a general term since the 1950s, thereby stranding the dominant version ‘of modern’ or even ‘absolute modern’ between, say, 1890 and 1940⁴ (Williams, 1989: 32).

Así, las instituciones culturales que participan del conflictivo proceso de canonización y regulación de saberes implícito al capitalismo en su fase imperialista reconocerán como “modernos” o “modernistas” tanto a las disrupciones implícitas en las obras James Joyce y Virginia Woolf en el campo cultural anglosajón⁵ como al movimiento que surge en América Latina en torno a la pluma de Rubén Darío. Pero ¿tiene este nuevo significado de “modernidad” un grado de complejidad suficiente para superar su uso descriptivo?

No es casualidad que Habermas empiece a revisar los alcances del término hacia fines de los años setenta. En diálogo con el declive en el énfasis confrontativo de la izquierda europea de esos años, junto a la apertura al capitalismo que el bloque socialista inició, desde las Ciencias Humanas se comenzó a discutir el modo de evaluar el estancamiento en el ritmo de las disputas por la hegemonía que habían marcado a fuego el siglo XX, dando lugar a la idea de una etapa más nueva aún, dentro de la historia del capitalismo, de eso que habíamos llamado “modernidad”. Así, esta comparación retroactiva le atribuye a la modernidad una cualidad contradictoria, inconclusa, “como si algo en ella la incapacitara para ser lo que pretende ser” (Echevarría: 13). Jean-François Lyotard será uno de los pioneros en el desarrollo de esta posibilidad de una etapa nueva respecto a la modernidad en su hoy clásico *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979), donde inaugura un corpus temático que de un modo u otro transversaliza la producción intelectual del fin del milenio. Retrospectivamente, entendemos que es el debate sobre la posmodernidad el que contribuye a problematizar la idea de modernidad otorgándole, en su discusión, una nueva densidad semántica a su alcance. Al poner en consideración la posibilidad efectiva de que el capitalismo, una vez eclosionado el campo

⁴ “[M]odernismo”, como título de un movimiento cultural de un período, se convirtió en un término general retrospectivo de la década de 1950, con lo que la versión dominante de moderno, incluso de moderno absoluto, queda así encallada entre, digamos, 1890 y 1940” (Williams, 2017: 55-56).

⁵ Este nuevo significado histórico para lo moderno, asociado al cambio de siglo, también se complementa con ciertas tendencias reformistas dentro de la iglesia católica, para cuyo combate fue escrita, en 1907, la Carta Encíclica titulada *Sobre las doctrinas de los modernistas*.

socialista, pasara a ser el sistema económico y cultural global único, y eso fuera para muchos la demostración empírica de “el fin de la historia”, la modernidad, en tanto período de consolidación y expansión del sistema, pasó a conformar un objeto complejo en tanto invitaba a advertir en él el modo en que había sido administrada la capacidad transformadora del capitalismo, así como la emergencia de sus eventuales alternativas. Es así que el planteo que Frederic Jameson hace de la cultura posmoderna en tanto que “every position on postmodernism in culture –whether apologia or stigmatization- is also at one and the same time, and necessarily, an implicitly or explicitly political stance on the nature of multinational capitalism today”⁶ (3) podemos extenderlo para referirnos a la modernidad. Dicho de otro modo, al hacer la distinción entre una “caída de los grandes relatos”, o el afianzamiento hegemónico del relato del capitalismo, lo que hacemos es tomar una posición política respecto de las limitaciones del sistema al mismo tiempo que dejamos en evidencia al menos una señal definitoria de la modernidad: su conflictividad, la multiplicidad de relatos en pugna, la heterogeneidad política.

En la discusión sobre la modernidad que Marshall Berman y Perry Anderson protagonizaron en los años ochenta podemos ver dos modos de interpretar el proceso que tangencialmente contactan con el contexto latinoamericano pertinente a este trabajo. Sus discrepancias, además de mostrar las diferentes interpretaciones que pueden hacerse de la obra de Karl Marx, nos alerta también sobre los vacíos que se forman cuando se intenta pensar la modernidad en términos unilaterales y no de un modo atento a la pluralidad de relaciones y factores que implica. En *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity* (1982) Berman propone una idea de la modernidad focalizada en las potencialidades de transformación social que sobreviven en ella del proyecto revolucionario de la burguesía. A través de la idea de la “revolución permanente” propone que “the humanistic ideal of self-development grows out of the emerging reality of bourgeois economic development”⁷ (1988: 95-96). Berman se respalda en una lectura de Marx que enfatiza una eventual admiración del filósofo alemán por los medios culturales

⁶ “[T]oda posición posmodernista en el ámbito de la cultura –ya se trate de apologías o de estigmatizaciones- es, también y al mismo tiempo, necesariamente, una toma de postura implícita o explícitamente política sobre la naturaleza del capitalismo multinacional actual” (Jameson, 1995: 14).

⁷ “[E]l ideal humanista del autodesarrollo surge de la incipiente realidad del desarrollo económico burgués” (Berman, 1989: 91).

que en su impulso la burguesía generó para la humanidad. El pensador norteamericano invoca fragmentos paradigmáticos del corpus marxista, como este:

El progreso de la industria, del que la burguesía es incapaz de oponérsele, es agente involuntario, sustituye el aislamiento de los obreros, resultante de la competencia, por su unión revolucionaria mediante la asociación. Así, el desarrollo de la gran industria socava bajo los pies de la burguesía las bases sobre las que ésta se produce y se apropia lo producido. La burguesía produce, ante todo, sus propios sepultureros (Marx y Engels: 30).

Y a partir de ellos acentúa el carácter paradójico de la modernidad al mismo tiempo que defiende su capacidad para promover el acceso a mejores niveles de justicia social. Ordenando una multiplicidad de sentidos para “lo moderno”, formula la siguiente definición de modernidad:

a mode of vital experience –experience of space and time, of the self and others, of life’s possibilities and perils- that is shared by men and woman all over the world today [...]; in this sense, modernity can be said to unite all mankind. But it is a paradoxical unity, a unity of disunity⁸ (15).

Dos años después, ante la serie de debates que provocó la publicación del trabajo de Berman y en el marco de una gran discusión dentro de la propia izquierda sobre sus perspectivas políticas, Perry Anderson, desde *New Left Review*, critica la tesis de Berman considerando que los adjetivos “continuo”, “incesante” y “constante”, utilizados por Marx para describir el proceso de acumulación del capital son parafraseados erróneamente por Berman para perfeccionar su idea de constante evolutiva asociada con el capitalismo que, según Anderson, es políticamente opuesta al marxismo. Esta contradicción configura el nudo más enfático de la crítica a *All That Is Solid Melts Into Air...*, pero la divergencia adquiere un segundo nivel de relevancia cuando ambos intelectuales discuten el modo en que la modernidad puede entenderse desde el punto de vista estético. Los dos utilizan, de diferente manera, a la literatura para ejemplificar los distintos momentos en que cada uno entiende que pueden ordenarse las ampliaciones y las contracciones del capitalismo. Por ejemplo, Berman afirma que “[f]or as long as there has been a modern culture, the figure

⁸ “[F]orma de experiencia vital –la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida- que comparten hoy los hombres y mujeres de todo el mundo de hoy [...]. Se puede decir en este sentido que la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión” (Berman, 2013: 1).

of Faust has been one of its culture heroes”⁹ (1988: 38) y pone como argumento, para defender las oportunidades de la modernidad, obras surgidas en países tercermundistas, como *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez. Anderson evita poner como ejemplo a autores específicos, antes bien, reconoce, como ejemplos representativos del cambio estético de la modernidad, al surrealismo y al teatro brechtiano. La circunstancia histórica que posibilita ese cambio se produce, según Anderson, a partir del encuentro coyuntural de tres componentes: el “academicismo”, entendido como el predominio que hasta 1914 tuvieron en Europa los terratenientes y la aristocracia entre los sectores dominantes, las “tecnologías”, que incluyen los descubrimientos científicos y sus usos relacionados con la producción, y, por último, la presencia en el horizonte de expectativas de la posibilidad de la “revolución social”. Dice Anderson que

[e]uropean modernism in the first years of this century thus flowered in the space between a still usable classical past, a still indeterminate technical present, and a still unpredictable political future. Or, put another way, it arose at the intersection between a semi-aristocratic ruling order, a semi-industrialized capitalist economy, and a semi-emergent, or –insurgent, labour movement¹⁰ (105).

Y, en relación a estas condiciones, entiende que es impropio el ejemplo latinoamericano de Berman porque

in the Third World generally, a kind of shadow configuration of what once prevailed in the First World does exist today [...] Works such as these [*Cien años de soledad*], however, are not timeless expressions of an ever-expanding process of modernization, but emerge in quite delimited constellations, in societies still at definite historical cross-roads. The Third World furnishes no fountain of eternal youth to modernism¹¹ (109).

Existe una réplica de Berman que, a nuestro entender, no aporta demasiado a la revisión del objeto poliédrico de la modernidad. Sin embargo, sí consideramos importante resaltar

⁹ “Desde que existe una cultura moderna, la figura de Fausto ha sido uno de sus héroes modernos” (Berman, 1989: 28)

¹⁰ “El modernismo europeo de los primeros años de este siglo floreció pues en el espacio comprendido entre un pasado clásico todavía usable, un presente técnico todavía indeterminado y un futuro político todavía imprevisible. O, dicho de otra manera, surgió en la intersección entre un orden dominante semiaristocrático, una economía capitalista semi-industrializada y un movimiento obrero semiemergente o semiinsurgente” (Anderson, 2004: 116).

¹¹ “[E]n el Tercer Mundo en general existe hoy una especie de configuración similar a la que en otros tiempos prevaleció en el primer mundo [...] Sin embargo, obras como éstas [*Cien años de soledad*] no son expresiones intemporales de un proceso de modernización siempre en expansión, sino que surgen en constelaciones muy delimitadas, en sociedades que se encuentran todavía en una determinada encrucijada histórica. El Tercer Mundo no ofrece al modernismo la fuente de la eterna juventud” (Anderson, 2004: 120).

el modo en que queda expuesto el valor contradictorio que ambas perspectivas advierten para la modernidad, tanto la paradoja que Berman toma y extiende de la metáfora de los sepultureros de Marx como la oposición advertida por Anderson entre aspectos residuales y emergentes en la configuración de un impulso desestabilizador y promotor de aperturas. También merece destacarse que ambos, en su búsqueda de una proyección totalizadora para un proceso complejo, olvidan formular con precisión las variables que conducen a sus respectivas hipótesis sobre la trayectoria del capitalismo. Por ejemplo, que la perspectiva desarrollista de un sistema económico basado en la diferencia solo puede ser inversamente proporcional al nivel de ganancia que pueda ser generado a partir de esa diferencia, ya que, en caso contrario, el sistema dejaría de tener su fundamento dinámico. La crítica que Anderson le hace a Berman en tanto que “it can be said that classes as such scarcely figure in Berman’s account at all”¹² (101), también es atribuible al propio Anderson, porque en estos artículos él también olvida que entre las relaciones antagónicas necesarias para la acumulación, existe el peso específico de las colonias para el desarrollo de las emergencias europeas que señala. Mientras Berman reduce la calidad de la producción literaria latinoamericana a una caricatura de la oportunidad del pobre, Anderson no advierte a América Latina como uno de los factores determinantes de los avatares del sistema, sino como una “delimited constellation”, que parece encubrir una forma de la violencia simbólica en la que también se fundan el discurso de la modernidad y una de sus caras: la colonialidad.

Para comenzar a focalizarnos en el problema de la modernidad en el contexto de América Latina conviene recordar que en el primer tomo de *El Capital. Crítica de la Economía Política*, publicado en 1867, al enfrentarse al problema de la “acumulación originaria” Marx incluye a América Latina como condición necesaria para ese impulso iniciático del capital. Afirmado en la novedosa fusión entre nación y economía, y con la perspectiva de la guerra como continuidad política del mismo binomio, dice el filósofo alemán que

[e]l régimen feudal, en el campo, y en la ciudad el régimen gremial, impedía al dinero capitalizado en la usura y en el comercio convertirse en capital industrial. Estas barreras desaparecieron con el licenciamiento de las huestes feudales y con la expropiación y desahucio parciales de la población

¹² “[L]as clases como tales apenas figuran en la explicación de Berman” (Anderson, 2004: 112).

campesina [...] El descubrimiento de los yacimientos de oro y plata de América, la cruzada de exterminio, esclavización y sepultamiento en las minas de la población aborígen, el comienzo de la conquista y el saqueo de las Indias Orientales, la conversión del continente africano en cazadero de esclavos negros: son todos hechos que señalan los albores de la era de producción capitalista. Estos procesos idílicos representan otros tantos factores fundamentales en el movimiento de la acumulación originaria. Tras ellos, pisando sus huellas, viene la guerra comercial de las naciones europeas, cuyo escenario fue el planeta entero. Rompe el fuego con el alzamiento de los Países Bajos, sacudiendo el yugo de la dominación española, cobra proporciones gigantescas en Inglaterra con la guerra antijacobina, sigue ventilándose en China, en las guerras del opio, etcétera. Las diversas etapas de la acumulación originaria tienen su centro, por un orden cronológico más o menos preciso, en España, Portugal, Holanda, Francia e Inglaterra. (688).

Entendemos pertinente reproducir esta extensa cita porque condensa no sólo el problema económico de la relación de las colonias con las metrópolis, sino también los alcances de los diferentes sistemas de coerción y control para que la cualidad del vínculo de dependencia se mantenga. Aunque Marx enfatiza en los aspectos coactivos que exige la estrategia de dominación global del capitalismo, es preciso sumar al análisis la producción discursiva que ordena en una ideología los factores en juego a lo largo del proceso. No solo en el terreno de lo jurídico, una parte de la producción de conocimiento acompaña la construcción de una red de saberes cuyas principales categorías se sostienen sobre el mismo vector. Por ejemplo, las teorías económicas de los fisiócratas en el siglo XVII acerca del origen de la riqueza encontraron en lo que hoy llamamos América Latina el escenario propicio para medir la relación hipotética del bienestar social con la tierra y los recursos naturales. Los mitos de ciudades de oro perdidas en la inmensa selva son una magnífica metáfora de lo que estaba en juego. En otros contextos discursivos, enfocados en el consumo masivo, aparece la misma preocupación por ordenar y jerarquizar la realidad material de las zonas coloniales. La “literatura de viajes” resulta un buen ejemplo de los alcances de esta discursividad colonizante, como señaló brillantemente la investigadora Mary Louise Pratt cuando propone que

[the] travel writing made imperial expansion meaningful and desirable to the citizenries of the imperial countries, even though the material benefits of empire accrued mainly to the few. Travel books [...] gave European reading publics a sense of ownership, entitlement and familiarity with respect to the

distant parts of the world that were being explored, invaded, invested in, and colonized¹³ (Pratt, 2008: 3).

Este estudio de Pratt, junto a otros trabajos en el mismo sentido, echan luz sobre la manera en que los saberes formaron parte de las nuevas tecnologías que participaron de la expansión económica implícita a la modernidad. La investigadora define una “intricate alliances of intellectual and commercial elites all over Europe”¹⁴ (23), una coalición entre la producción de conocimiento y la producción de capital que para el caso de América Latina deberá afrontar un doble desenvolvimiento: mientras se apropia de los discursos científicos producidos en Europa, como herramientas para ordenar las emergencias críticas de las élites letradas del continente americano, sus propios intereses materiales se imponen sobre la mirada eurocentrista y empieza a participar de la disputa en torno a los niveles de ganancia con la centralidad europea de la economía. El proceso emancipatorio del siglo XIX conjuga este nuevo sector social en su alianza con la producción intelectual que terminará encontrando en el “estado nacional independiente” la forma jurídica apropiada para destrabar esa contingencia de intereses. Las “burguesías criollas”, como las llama José Luis Romero (2014), serán las impulsoras de esta etapa decisiva que incluirá la fundación en Río de Janeiro del *Banco de Londres y Brasil* en 1862, al que siguen en 1863, el Banco de Londres y Río de la Plata en Buenos Aires y, en 1864, el Bank of London and South America en México (Romero: 189), redefiniendo el mapa económico del continente a partir de las potencialidades logísticas de los nodos urbanos coloniales, tanto para el embarque de mercancías como para empezar a recibir, al menos en el Río de la Plata, la gran oleada inmigratoria que conformará la mano de obra industrial necesaria para el ingreso de América Latina en la modernidad. Incluso podríamos problematizar la idea del “ingreso”, que implica la aceptación de un modelo ya existente al que a las economías latinoamericanas les es permitido entrar, con una mirada crítica que considere la relevancia fundante de América Latina en el proceso. Como observa Alejandro Mejías López

¹³ “[L]a literatura de viajes logró que la expansión imperial llegase a ser significativa y deseable para las poblaciones de los países imperiales, aunque sólo unos pocos participaran de los beneficios materiales que el imperio acumulaba [...] los libros de viajes les dieron a los públicos lectores europeos un sentido de propiedad, derecho y familiaridad respecto de las remotas partes del mundo en las que invertía y que estaba siendo exploradas, invadidas y colonizadas” (Pratt, 2011: 24).

¹⁴ “[C]omplicadas alianzas de élites intelectuales y comerciales en toda Europa” (Pratt, 2011: 57).

[a]fter all, it was not the Spanish Americans who migrated massively to Europe in the nineteenth and early twentieth centuries, but the other way around. If modernity implies a narrative of futurity, as Alonso says, for hundreds of thousands of Europeans (and hundreds of thousands from other regions across the world) the perception was that the modern, the future, was somewhere else too, and that somewhere else was in Spanish America [...] Parisian intellectuals, then, the modern also resided somewhere else, this time in the United States, and they decried its coming home. In negative or positive terms, the “somewhere else” of the modern, as we shall see, might turn out to be consubstantial to modernity itself¹⁵ (Mejías-López: 24-25).

Mejías López, en otro momento de *The Inverted Conquest* (2009) va a reafirmar esta idea de inversión de exponiendo argumentos como que

if liberalism is one of the pillars of nineteenth-century modernity, the Spanish American republics were “modern” sooner than most other nations across Europe and across the globe. The very term “liberalism” was born, not in England or France, but in Spain during the Cortes de Cádiz of 1812, with the active participation of Spanish American delegates¹⁶ (27).

Estos nuevos puntos de vistas, que subvierten o “invierten” las relaciones paradigmáticas que explican la modernidad latinoamericana como un reflejo, o una extensión de la europea, vuelven a cargar las tintas sobre la volubilidad del término “modernidad” que deja otra vez en primer plano lo inestable como signo dominante. Para complementar esta perspectiva, clave para la lectura de la dramaturgia de Bellan que nos proponemos, consideramos importante abrir un breve diálogo intertextual con dos trabajos fundamentales para pensar el problema de la modernidad en América Latina: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), de Néstor García Canclini y *The Idea of Latin America* (2005) de Walter Mignolo.

Culturas híbridas define la modernidad a partir de la consecución de “cuatro movimientos básicos: un proyecto emancipador, un proyecto expansivo, un proyecto

¹⁵ Después de todo, no fueron los hispanoamericanos quienes emigraron masivamente a Europa en el siglo XIX y principios del XX, sino al revés. Si la modernidad implica una narrativa de futuro, como dice Alonso, para cientos de miles de europeos (y cientos de miles de otras regiones del mundo) la percepción era que lo moderno, el futuro, también estaba en otro lugar, y que en otro lugar estaba en la América española [...] Para los intelectuales parisinos, entonces, lo moderno también residía en otro lugar, esta vez en los Estados Unidos, y denunciaban su regreso a casa. En términos negativos o positivos, el 'otro lugar' de lo moderno, como veremos, podría llegar a ser consustancial a la modernidad misma.

¹⁶ [S]i el liberalismo es uno de los pilares de la modernidad del siglo XIX, las repúblicas hispanoamericanas fueron 'modernas' antes que la mayoría de las otras naciones de Europa y del mundo. El propio término 'liberalismo' nació, no en Inglaterra o Francia, sino en España durante las Cortes de Cádiz de 1812, con la participación activa de los delegados hispanoamericanos.

renovador y un proyecto democratizador” (51). Contradiendo la tesis que interpreta la modernidad como estadio de desarrollo al que América Latina aún no ha logrado acceder, una perspectiva promovida desde la CEPAL¹⁷, fuertemente criticada por Ruy Mauro Marini (1973), entre otros, García Canclini puntualiza que para caracterizar estas cuatro potencias en el contexto latinoamericano es preciso empezar por evitar las comparaciones directas con la experiencia europea. La tarea del crítico debe ser atender la cualidad de las diferencias y los desfases respecto de Europa. Ejemplo de la virtud problemática de esa diferencia, de una “modernidad sin modernización” es, para García Canclini, la oposición entre el público lector masivo consolidado en las principales ciudades de Europa y el analfabetismo generalizado en América Latina, al mismo tiempo que comparativamente se enfrenta la energía intelectual renovadora contenida en el *Manifiesto liminar de Córdoba* (1918) con la dependencia de muchos centros de producción de conocimiento europeo respecto de la Iglesia Católica. La gran abstracción que reintroduce García Canclini para pensar esta dinámica cultural que se desarrolla a partir de la diferencia es la de *hibridación*, un concepto que Mijaíl Bajtín había tomado de la Ciencias Biológicas para abordar el énfasis en el intercambio dialógico que proponía su teoría. Esta idea de hibridación le permite a García entender, o formular, los contrastes entre los recursos simbólicos de los que se vale el capitalismo dependiente latinoamericano para producir su cultura, comprender las “mezclas interculturales propiamente modernas, entre otras las generadas por las integraciones de los Estados nacionales, los populismos políticos y las industrias culturales” (23). Así, una parte de su argumento -muy cercano a la circunstancia señalada por Perry Anderson respecto a los componentes sociales residuales que en su permanencia en el poder contribuyeron a difuminar los límites de un arte moderno-, reconoce el rol determinante de las oligarquías nacionales como las

que fijaron el alto valor de ciertos bienes culturales: los centros históricos de las grandes ciudades, la música clásica, el saber humanístico. Incorporaron también algunos bienes populares bajo el nombre de “folclor”, marca que señalaba tanto sus diferencias respecto del arte como la sutileza de la mirada culta, capaz de reconocer hasta en los objetos de los “otros” el valor de lo genéricamente humano (158).

La posibilidad de una modernidad en América Latina para García Canclini implica el encuentro particular entre diferentes sistemas simbólicos, “la incertidumbre acerca del

¹⁷ Comisión Económica para América Latina y el Caribe, dependiente de Naciones Unidas.

sentido y el valor de la modernidad deriva no sólo de lo que separa a naciones, etnias y clases, sino de los cruces socioculturales en que lo tradicional y lo moderno se mezclan” (35). Es en esa intersección desde donde emergen las posibilidades de ingreso o salida de la modernidad. Una tensión donde la oposición simbólica entre lo “popular”, en tanto conjunto de prácticas propias de los sectores vinculados a modos de producción premodernos y lo “culto”, en tanto praxis simbólica asociada con las élites letradas, configuran una de las formas culturales híbridas más marcadas en el continente al sur del Río Bravo. Resulta difícil hacer una síntesis de un trabajo tan vasto y riguroso pero vale subrayar aquí que este trabajo de García abre un camino deconstructivo para la eventual pertinencia de una “modernidad latinoamericana” colocando su heterogeneidad como una de sus características problemáticas más significativas. El mismo concepto de “hibridación” postula una formulación lógica que excede el encuentro circunstancial de componentes distanciados y antagónicos ya que asume que sus proyecciones superan la suma de sus componentes. Se trata de un ejercicio dialéctico de interpretación que hace hincapié en el carácter vivo, contradictorio, múltiple de una modernidad latinoamericana; al mismo tiempo que avala cómo desde esa heterogeneidad compleja emergen, con apariencia paradójica, los discursos que critican la condición dependiente que determina el marco de referencia simbólica de la que se vale para decirse.

Veinte años después, en *The Idea of Latin America* (2005) Walter Mignolo, analiza de un modo más directo las actualizaciones unidireccionales propuestas para pensar críticamente a Latinoamérica a través de conceptos impulsados desde los centros de poder económico y cultural de Europa y Norteamérica. En diálogo con la nefasta experiencia neoliberal sufrida en el continente hacia fines del siglo XX y con la llegada al gobierno de partidos de izquierda en Brasil, Bolivia y Argentina, Mignolo propone la necesidad de revisar la manera en que, a lo largo de la historia de América Latina, las coyunturas políticas con perspectiva de justicia social se apropiaron de las teorías del cambio sin problematizar el hecho de que fueran formuladas desde los mismos centros de poder que deparaban la dependencia de nuestro continente. Este punto de vista, que agrega el giro decolonial a la discusión sobre las vías de aproximación al horizonte emancipatorio, encuentra, para el período que nos ocupa, un momento importante para la formación de un paradigma crítico, que ve al continente desde el continente, pero con una mirada ajena, colonial, que reproduce una circunscripción política subordinada. Forma parte del mismo fenómeno reproductor de la colonialidad la idea de “modernidad”. Para él “modernity” es

“the name for the historical process in which Europa began its progress toward world hegemony”¹⁸ (2005: xiii). Su uso académico, al borde de la fosilización, así como la praxis filosófica que promueve, en ocasiones, contribuye a olvidar la violencia en la que se sostiene su proyección, según Mignolo

[t]he ‘discovery’ of America and the genocide of Indians and African slaves are the very foundation of ‘modernity’, more so than the French or Industrial Revolutions. Better yet, they constitute the darker and hidden face of modernity, ‘coloniality’[...] There is no modernity without coloniality, because coloniality is constitutive of modernity¹⁹ (2005: xiii).

Esta idea de “colonialidad” como reverso de la modernidad contribuye a colocar la necesidad de formular un horizonte de expectativa que resuelva su relación problemática con las economías dominantes. De algún modo encuentra en la dependencia una de las limitantes de la modernidad.

Ahora bien, la bibliografía que puede llegar a elaborarse en torno a la modernidad como posible etapa histórica del capitalismo, pertinente de ser leída diferencialmente desde el contexto latinoamericano, es voluminosa y compleja. Mencionado a *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó y los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) de José Carlos Mariátegui, daríamos cuenta de la magnitud de esa red intertextual. Pero sin entrar a discutir en profundidad los alcances del “modernismo”, en tanto corriente artística surgida en el continente americano en el contexto de la modernidad, consideramos necesario puntualizar algunas características de ese movimiento que reafirman el argumento de inestabilidad y heterogeneidad creadora que hemos desarrollado hasta aquí. Ángel Rama tiene dos trabajos dedicados especialmente al tema: *Los poetas modernistas en el mercado económico* (1967) y *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985), importantes para el paradigma sociocrítico porque acerca la “modernidad” al “modernismo”. En la retrospectiva que rastrea el origen del término queda claro que

Darío captó lo peculiar del proceso de dinámica acumulación e integración americanas, cuando en vez de hacer suya la denominación de una estética europea estricta, prefirió para designarlo el término de uso más generalizado

¹⁸ “[E]l nombre del proceso histórico en el que Europa inició el camino hacia la hegemonía” (2007: 18).

¹⁹ “El ‘descubrimiento’ de América y el genocidio de esclavos africanos e indios son parte indispensable de los cimientos de la ‘modernidad’, una parte más significativa que la Revolución Francesa y la Revolución Industrial. Más aún, son la cara oculta, la más oscura de la modernidad: la ‘colonialidad’ [...] No existe modernidad sin colonialidad, ya que es parte indispensable de la modernidad” (2007: 18).

que era un lugar común de la época para abarcar los múltiples aspectos de la renovación en curso: modernismo (1985: 63).

Pero más allá de este aporte, que confirma la referencia adjetival a lo novedoso, lo que interesa destacar es la hipótesis que presenta Rama en su trabajo del 67. Según el crítico uruguayo para entender el impulso creativo que desemboca en el modernismo, es preciso considerar que los creadores latinoamericanos, formados para un circuito de circulación bastante acotado y orientado por un gusto aristocrático de la literatura, tuvieron que enfrentarse, para sobrevivir, al naciente mercado masivo de circulación literaria que proponía el impulso cultural capitalista. Para ello, debieron encarar la desestabilización del cambio convirtiéndose -a veces en periodistas-, o buscando una estética capaz de interesar el nuevo gusto burgués, así como el gusto de las grandes masas en el caso del teatro y el folletín. En el trabajo de 1985, a nuestro entender más extenso y complejo, Rama inscribe y subraya la característica “democratizadora” de la modernidad –retomada por García Canclini, como ya vimos-, y agrega, a esta idea de exploración de oferta y demanda en la producción simbólica, la metáfora de la máscara para expresar la variedad de lugares desde donde estos creadores realizaron sus búsquedas. Según Rama

[e]l arte vive de paradojas: cuando los románticos abogaron por un arte americano, proporcionaron cerrados discursos a la europea; cuando los modernistas asumieron con desparpajo democrático las máscaras europeas, dejaron que fluyera libremente una dicción americana, traduciendo en sus obras refinadas un imaginario americano (1985: 169).

Sin entrar a discutir la relación problemática entre Europa y América en la configuración del modernismo, sino más bien preocupados por el énfasis en los ocultamientos, en las máscaras, vemos como el recurso de la impostura también es advertido por Silvia Molloy, quien en sus lecturas sobre el modernismo entiende que fenómenos como el “dandismo” o las “rarezas” elogiadas por Darío²⁰ forman parte de un examen de identidades posibles frente al desequilibrio de nuevas subjetividades en formación. Junto a ello, el relevamiento de la preocupación por la “simulación”, latente en los discursos médicos²¹, la conduce a perfeccionar el concepto de “pose”, estableciendo que

²⁰ Nos referimos al elogio a lo raro implícito en la antología *Los raros* seleccionada por Rubén Darío en 1896 donde incluye, entre otros, al Conde de Lautréamont.

²¹ Molloy estudia los trabajos de José Ingenieros.

la pose remite a lo no mentado, al algo cuya inscripción la constituye la pose misma: la pose por ende representa, es una postura significativa; pero [...] lo no mentado, una vez inscripto y vuelto visible, se descarta ahora como “pose”: una vez más la pose representa (en el sentido teatral del término) pero como impostura significativa. Dicho aún más simplemente: la pose dice que se es algo, pero decir que se es ese algo es posar, o sea, no serlo (49).

La investigadora argentina complementa la cualidad indirectamente teatral que implica la metáfora de la máscara de Rama y con el concepto de pose subraya el carácter performático de esa indagación cuya potencia semiótica, sin lugar a duda, deberá tener su impacto en las dramaturgias contemporáneas al modernismo. También Beatriz Sarlo, en uno de sus estudios sobre la literatura argentina de principios del siglo XX, atenta a las coincidencias y diferencias estéticas entre los llamados “Grupo de Boedo” y “Grupo de Florida” y al modo en que cada uno sostuvo sus vínculos intertextuales con las escuelas artísticas europeas, propone que

[l]a densidad semántica del período trama elementos contradictorios que no terminan de unificarse en una línea hegemónica. En efecto, una hipótesis que intentaré demostrar se refiere a la cultura argentina como cultura de mezcla, donde coexisten elementos defensivos y 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 (2020: 43).

Sarlo enfatiza esa atmósfera particular, extratextualmente híbrida, contradictoria y mezclada, de descubrimientos estéticos que se distancian del canon europeo, y la llama “modernidad periférica”. Aunque se trata de un concepto bastante sugerente, que además da título al trabajo, el estudio no avanza más allá de la descripción puntual de las interacciones entre los diferentes intereses artísticos presentes en la realidad argentina de esa época y no desarrolla los alcances de la relación centro-periferia, dejando trunca la posibilidad de pensar el fenómeno en otras zonas del arte latinoamericano. Pero ¿cómo actualizar este conjunto de discusiones en torno a la modernidad a la realidad uruguaya en que José Pedro Bellan produce y estrena su obra dramática? ¿De qué manera esas inestabilidades, la amplitud de posibles respuestas de la modernidad en América Latina, están latentes en los movimientos dramáticos de sus trabajos?

Como decíamos al principio del capítulo, la historiografía uruguaya suele aplicar el concepto de “moderno” para describir los cambios legislativos y tecnológicos que habilitaron la inserción de Uruguay en la economía capitalista. Aunque jurídicamente nace

como estado independiente en 1830, el Estado Nación uruguayo recién comienza a consolidarse avanzado el siglo XIX, teniendo en el fin de la Guerra Grande²², en 1851, uno de sus hitos fundamentales, dado que se alcanzó un acuerdo de paz con ribetes fundacionales entre las fracciones enfrentadas. No obstante, los enfrentamientos armados continuarán hasta la primera década del siglo XX (1904), marcando los vaivenes de un largo y complejo proceso de disputa por la dirección política del Estado. Esa extensión de la política por otros medios en Uruguay cuenta con una experiencia histórica concreta iniciada en 1876 y conocida como “Militarismo”. Se trata de un proceso definido como la alianza entre los sectores vinculados a la industria y el comercio, preocupados por la pacificación y la modernización de la infraestructura productiva, con una fracción militar dispuesta a ejecutar las decisiones que dirigieran el Estado hacia ese objetivo. Así, se promulgan un conjunto de leyes con un interés expreso por afirmar la propiedad privada, como base material para el desarrollo económico y político de la nueva nación. Los *Códigos de Procedimiento Civil e Instrucción Criminal* en 1878, el *Código Rural* de 1879, que establecía la medianería obligatoria, la Oficina de Marcas y Señales y el alambramiento de los campos, son ejemplos elocuentes de ello. Dice el historiador Juan Antonio Oddone que

este escaso medio siglo de desarrollo [1852-1890] marca el ingreso a las formas avanzadas de la civilización industrial que instala al país en la senda del progreso europeo, apuntalado por variadas inversiones de capital. Bancos de crédito, ferrocarriles y teléfonos, caminos y alambrados, maquinaria agrícola e inmigración a granel, serán los instrumentos adecuados para insertar la monocultura rioplatense en los cuadros del librecambio mundial. Sensible a las coyunturas económicas de ultramar, el Uruguay conocerá cracks bancarios, inconversión y curso forzoso, crisis comerciales y aventuras bursátiles de directa incidencia sobre el equilibrio político-institucional. El black friday londinense de 1866, la depresión de 1874 o la quiebra de Baring en 1890 señalan, en sus repercusiones, tres ejemplos típicos de la fijación a la órbita impuesta por los mercados consumidores y las fluctuaciones mundiales de precios, determinando la subordinación de la vida económica uruguaya a las cadencias cíclicas de prosperidad y depresión (17).

A este conjunto de iniciativas dirigidas a fortalecer la infraestructura la acompañan otras enfocadas en lo que el historiador José Pedro Barrán describió como “disciplinamiento”,

²² Iniciada en 1839 y finalizada en 1851, la Guerra Grande fue un enfrentamiento armado entre diferentes sectores económicos que se disputaron la dirección política de los nacientes “estados nacionales”; usamos el plural porque se trata de un conflicto que abarcó a Uruguay y a Argentina.

un proceso también observable en Europa, por el cual se buscaba dejar atrás una forma de vivir y sentir el mundo propia del período precapitalista, denominada por Barrán “cultura bárbara”. La burguesía uruguaya, “mercantil, financiera y terrateniente”, también tuvo que enfrentar “la necesidad de disciplinar a las clases populares a fin de tornarlas aptas para los sistemas productivos modernos que impulsaban [...] ‘civilizar’ al ‘proletariado’ ecuestre y ‘bárbaro’ de la economía ganadera uruguaya” (Barrán, 1990: 22). Este “proyecto disciplinador” se desarrolla sobre la base de un conjunto de instituciones –o aparatos ideológicos- a través de los cuales se ordenan y jerarquizan los rangos legales de la subjetividad moderna. En el caso uruguayo, la *Ley de la Enseñanza Común* promovida en 1877, bajo la primera etapa del “militarismo” de Lorenzo Latorre, con su defensa de la gratuidad y la obligatoriedad de la escolarización primaria, contiene componentes en este sentido. De igual modo, el afianzamiento de un sistema político de partidos traerá, no sin levantamientos armados (1897 y 1904), una forma “civilizada” de solución de conflictos. En este sentido, resulta clave para la implementación del proyecto de la modernidad en Uruguay las singularidades de las dos presidencias de José Batlle y Ordóñez, delimitadas la primera entre el 1 de marzo de 1903 y el 1 de marzo de 1907, y la segunda entre el 1 de marzo de 1911 y el 1 de marzo de 1915. La importancia de las iniciativas que se promovieron durante sus mandatos, así como los debates que generaron, particularizan de forma especial la modernidad uruguaya. El carácter de su impronta puede verificarse en la memoria mítica que se hace de este período, en la emulación contemporánea de sus principales líderes, pero fundamentalmente en la vigencia de la discusión política en torno al modelo de estado más conveniente para las características de Uruguay. El batllismo, al que adhirió José Pedro Bellan, llegando a ser electo a la Cámara de Representantes, se caracterizó por un conjunto de reformas estratégicas que posicionaron al país a la vanguardia respecto a los otros países del continente, que incluyó: una “reforma laboral” que promulgó, entre otras cosas, la *Ley de ocho horas* de trabajo diario (1915), una “reforma moral” que supo promover la *Ley de divorcio por sola*

voluntad de la mujer (1913)²³, la *Ley de Hijos Naturales* (1915)²⁴, y otras reformas vinculadas directamente con la infraestructura productiva, como la nacionalización de empresas estratégicas para el desarrollo. ¿Cómo se logró esa forma peculiar de “modernidad” en Uruguay? Según los historiadores José Pedro Barrán y Benjamín Nahum, “el sistema político uruguayo no representaba a las clases conservadoras, lo cual no quiere decir que representara a los sectores medios, los inmigrantes o las clases populares. El sistema político sólo se representaba a sí mismo” (1979: 215). Con esto quieren decir que, a diferencia del impulso popular que tuvo Hipólito Yrigoyen en Argentina, el ascenso de Batlle al gobierno y la posibilidad de promover las reformas pioneras que hemos mencionado, se produce en virtud de un sistema político afianzado como aparato burocrático paralelo a los intereses económicos reales como “la posesión de la tierra, el control del comercio, la banca, el saladero” (1979: 224). Esta correlación de fuerzas con una perspectiva enfocada en el desarrollo, de un modo u otro, puso sobre la mesa el problema de la dependencia, otorgándole al Estado el rol estratégico de impulsar y controlar el desarrollo económico del país. Para apreciar la confianza del pensamiento batllista en el estado moderno como motor de transformación social, vale la pena reproducir un fragmento de un artículo publicado en *El Día*, en 1918, donde el propio José Batlle y Ordóñez compara el horizonte transformador uruguayo con el de la Revolución Rusa de la siguiente manera:

La obra realizada ya entre nosotros es considerable y nos ha dado un puesto distinguido entre los pueblos que se han preocupado más de la situación de los obreros y de hacer que la vida sea para ellos aceptable. Avanzaremos mucho más en esa vía si el proletariado, no dejándose engañar por falsos

²³ La primera Ley de divorcio en el Uruguay se remonta al año 1907. Promulgada por el presidente Claudio Williman incluiría entre sus causales, además de situaciones de violencia o de adulterio, que hicieran imposible sostener el vínculo matrimonial, el “mutuo consentimiento” como absoluta novedad. La segunda ley de divorcio corresponde al año 1910. Se considera un avance respecto a la anterior dada la flexibilización de las causales y de las restricciones para contraer nuevo matrimonio. La tercera ley de divorcio data de 1913. En ella quedará consignada, a instancias del legislador Domingo Arena, “la sola voluntad de la mujer” como causal de divorcio.

²⁴ De 1909 es la primera ley que reconoce a los hijos “naturales”, esto es a los nacidos fuera del matrimonio, derechos en causas sucesorias (aún en inferiores condiciones respecto a los “legítimos”) siempre que éstos hubieran sido reconocidos o declarados. La segunda ley de 1910 anula la clasificación del Código Civil que distinguía entre: “legítimos”, “naturales”, “adulterinos”, “incestuosos” y “sacrílegos” y lo reduce a “legítimos” y “naturales”. Con la ley de 1913 se le otorga al hijo “natural” la posibilidad de ser reconocido “expresa o tácitamente” mediante testigos. En 1914, con una nueva ley sancionada en setiembre de ese año, se otorga el “derecho de investigación de paternidad” a los hijos naturales. La última ley en este sentido corresponde al año 1915 cuyo avance consistía en que, para “las sucesiones aún abiertas con posterioridad a la vigencia de la ley de 1909 [...] podrían también presentarse a reclamar su parte los hijos naturales que hubiesen logrado esa condición por las leyes recién reseñadas de 1910, 1913 y 1914” (Barrán, 2008: 202).

espejismos, entra a ejercer con firmeza y entusiasmo sus derechos cívicos, al amparo de nuestras avanzadas leyes republicanas (Grompone: 121)²⁵.

Esta experiencia política uruguaya coloca otra vez en primer plano la idea de la modernidad como espacio para la búsqueda, como ámbito de exploración. Sus manifestaciones culturales, políticas y económicas promueven, junto a la indagación abierta, la discusión en torno a los límites del propio proceso. Y, aunque esta atmósfera de inestabilidad está presente en todas las teorías sobre la modernidad que hemos discutido hasta aquí (Habermas, Berman, Anderson, García Canclini y Mignolo), el problema continúa siendo: ¿tiene ese territorio historia?, o, acorde al abordaje que proponemos: ¿podríamos afirmar que durante las décadas en que Uruguay salta a la modernidad se dan un conjunto de circunstancias necesarias y suficientes para forjar una subjetividad peculiarmente exploratoria de sus límites? Desde el ámbito político ya hemos visto que sí. Y cuando abrimos la discusión acerca de las potencialidades sincrónicas de la modernidad recurrentemente aparece un componente de perplejidad que parece encerrar la necesidad de búsqueda de identidades, de materialidades capaces de contener una forma de entender el mundo en tránsito hacia un destino intrigante. La modernidad incluye una zona de acción abierta por el proyecto democratizador que el estado nación encuentra para administrar sus tensiones. Dicho de otra manera, la discusión que habilita la vanguardia sucede en un momento donde la frontera de la legalidad, que el proyecto hegemónico está dispuesto a tolerar, se encuentra en franca disputa²⁶.

En lo que refiere a la dirección política de la nación, según los historiadores (Barrán y Nahum, 1979) 1916 es el año en que se produce la inflexión de ese impulso reformador singular uruguayo. Luego de una escisión dentro del propio Partido Colorado los gobiernos sucesivos ya no retomaron esa intención avanzada en políticas sociales, antes bien, un reordenamiento político partidario de las élites conservadoras, sectores atacados en sus intereses por el batllismo, en diálogo con los signos de una crisis inevitable

²⁵ El título del artículo es: “Reivindicaciones obreras. Reformismo. Acción violenta”.

²⁶ En consonancia con lo expuesto en este capítulo debemos mencionar que ciertos estudios recientes, realizados desde el paradigma del psicoanálisis lacaniano, advierten a la “modernidad como exceso adquirido sobre el fracaso trágico de un Yo racional (Yo que se pretende conocedor de sí mismo y de sus esencias)” (Viera: 10) y entienden que es desde esa “herida” que se genera una “‘zona alternativa’ [que] es expresión sintomática de un proyecto liberal insatisfecho que hace cuerpo con la mezcolanza, superposición, indefinición, caos, crisis, incompletez, etc. de la modernidad” (Viera: 254).

que llegaría en 1929, irá perfilando otra correlación de fuerzas capaz de derrotarlo electoralmente primero, y luego, dispuesta a dar el primer golpe de estado en el Uruguay del siglo XX, en 1933. Pero hay otro nivel de conflicto que subrepticamente ha sido insinuado a través de la metáfora de la máscara y la tensión, que implica el movimiento entre lo que se expone y una esencia inestable cuya identidad se configura en una búsqueda y por tanto en las variantes de su pose. Este nivel es central para nuestro trabajo porque nos sumerge en una reflexión que advierte que la disputa en términos culturales debe ser entendida también en el moderno terreno de lo íntimo. Para ello estamos obligados a trabajar sobre el giro epistemológico que las Ciencias Históricas, desde la segunda mitad del siglo XX, promovieron para observar los hechos no solamente en sus manifestaciones públicas sino también en los espacios de la intimidad, además de reconocer el carácter histórico de esos espacios. En Uruguay esta metodología se inicia en los años 90 con algunos trabajos icónicos, como la *Historia de la sensibilidad* (1990) de José Pedro Barrán, donde para explorar la inflexión entre una “sensibilidad bárbara” y una “sensibilidad disciplinada” el autor recurre a un sinnúmero de fuentes diversas que le permiten reconstruir la crisis del cambio en los ámbitos privados, ocupando un lugar privilegiado las producciones estéticas cuyo soporte es la escritura; o el compendio *Historias de la vida privada en el Uruguay* (1999), donde los coordinadores dedican un tomo entero al mismo período (1870-1920) bajo el subtítulo “El nacimiento de la intimidad”. Sin hablar de “repercusión”, que implicaría considerar a ese espacio reservado de los sujetos como simple reflejo de lo público, perdiendo la dimensión dialéctica de dos universos autoconstruyéndose, diríamos que existe un desfase que parece ahondar aún más nuestra premisa de inestabilidad radical definitoria de ese momento de la modernidad uruguaya. En la *Historia de la sensibilidad* Barrán advierte

una interesante paradoja. Mientras en el Uruguay del Novecientos se asentaba la soberanía popular y la democracia representativa –e incluso algunas formas de “progresismo social”–, ciertos datos de la sensibilidad “civilizada” garantizaban la sumisión de los cuerpos y las almas a las exigencias del modelo económico-social naciente (1990: 265).

Esta variable de una sensibilidad en construcción, cuyos límites están en una disputa histórica concreta, encuentra, en el concepto de “estructura del sentir”, o “estructura del sentimiento”, elaborado por Raymond Williams para estudiar la literatura inglesa, una herramienta para pensar la modernidad tal como la hemos propuesto hasta aquí. Williams define este concepto de la siguiente manera:

this structure of feeling is the culture of a period: it is the particular living result of all the elements in the general organization [...] For here, most distinctly, the changing organization is enacted in the organism: the new generation responds in its own ways to the unique world it is inheriting, taking up many aspects of the organization, which can be separately described, yet feeling its whole life in certain ways differently, and shaping its creative response into a new structure of feeling²⁷ (1965: 64-65).

La proyección analítica de una estructura del sentir actualizada a las disyuntivas de la modernidad uruguaya cuenta con un número importante de investigaciones enfocadas en la discursividad estética que la avala. Carlos Real de Azúa, por ejemplo, encuentra en el Novecientos²⁸, un período con el que Bellan dialoga directamente, “un ambiente intelectual caracterizado, como pocos, en la vida de la cultura, por el signo de lo controversial y lo caótico” (15). Pero enfocándonos en el terreno privado de la disputa y en las fuentes que permiten reconstruirlo, merece mencionarse el trabajo de Carla Giaudrone (2005) donde descubre, también en el contexto del Novecientos, una zona de apertura para modelos estéticos capaces de expresar sexualidades no hegemónicas. Así, releendo a Roberto de las Carreras, Delmira Agustini y Alberto Nin Frías, concluye que

[n]ingún estudio minucioso del periodo debería pasar por alto el hecho que subjetividades marginales –como las que se expresaron a través de la escritura de autores como Agustini, y Nin Frías, entre otros- consiguieran hacerse oír públicamente en un contexto sociopolítico más inclusivo y receptivo a identidades no hegemónicas (23).

De igual manera, Marcos Wassen (2015) en su investigación sobre la obra poética de Roberto de las Carreras, reconoce el mismo modo peculiar exploratorio a través del cual el poeta explota ese desequilibrio de la estructura del sentir en una búsqueda que

tomará para sí el tópico de la pose, haciendo de ésta la fundación del nuevo tipo de sujeto estético que pretende establecer. Entre los componentes constitutivos de esta subjetividad, la búsqueda de formas alternativas de vivir

²⁷ “[E]sa estructura del sentimiento es la cultura de un período: el resultado vital específico de todos los elementos de la organización general [...] Puesto que en este caso, de la manera más característica, la organización cambiante se representa en el organismo: la nueva generación responde a su modo al mundo único que hereda, hace suyas muchas continuidades que pueden rastrearse y reproduce numerosos aspectos de la organización que es posible describir por separado, pero en cierto modo siente toda su vida de diferente forma y moldea su respuesta creativa en una nueva estructura del sentimiento” (2003: 57-58).

²⁸ “Novecientos” es el nombre con el que la crítica uruguaya designó a un período cuya delimitación puede variar. La “generación del novecientos”, cuya pertinencia discutiremos en el capítulo III, refiere a un conjunto de autores que en general publicaron sus principales obras antes de 1910, sin embargo, los historiadores suelen relacionar el término con la segunda presidencia de José Batlle y Ordoñez (1915) e incluso más allá, excediendo claramente esa delimitación originaria.

la sexualidad y la afectividad cumplen un papel relevante desde el punto de vista de su ruptura con los discursos médicos (91).

El corpus sobre el Novecientos y sus períodos lindantes es uno de los más estudiados por la crítica uruguaya, por lo que podríamos seguir enumerando ejemplos de esa apertura para la indagación en experiencias relacionadas con la magia y lo sobrenatural que indirectamente se cristalizan en una literatura fantástica uruguaya bastante prolífica en esa época (Paolini, 2014); no obstante un relevamiento exhaustivo de la bibliografía especializada revela una ausencia importante de investigaciones dedicadas a las artes escénicas uruguayas desde esta perspectiva. Los trabajos que existen se han ocupado, principalmente, de ordenar y catalogar ciertos hitos de la experiencia escénica, como la apertura de nuevas salas, el aumento de la taquilla, la ampliación en la recepción de obras de autores europeos y el crecimiento en la producción dramática de autores y temas emergentes (Rela, 1969; Legido, 1968; Curotto, 1969). Además, una parte importante de los trabajos sobre dramaturgias específicas se ha centrado preeminentemente en la obra de Florencio Sánchez, dejando parcialmente de lado a otras y otros autores del período. En torno al lugar del teatro en este proceso, una reflexión interesante, sociocrítica, que escapa de la restricción de la crítica biográfica, la encontramos en la “Introducción” escrita por el crítico argentino David Viñas a la antología titulada *Teatro rioplatense (1886-1930)* preparada para la Biblioteca Ayacucho. Viñas empieza enfatizando el momento de esplendor del “teatro a la italiana” en ambos márgenes del Plata durante esos años y propone que la variedad de formas que adquiere, así como la calidad de sus piezas, pueden explicarse, al igual que el Modernismo, a partir de la necesidad de los emergentes dramaturgos de elaborar piezas que, compitiendo con las producciones europeas, pudieran disputar el emergente público masivo. Para Viñas este no es un proceso ni homogéneo ni lineal; a través de la tensión “trasfondo liberal / crisis de lo liberal”, dice que

la circularidad trazada finalmente por el teatro rioplatense de 1880 a 1930 refracta el itinerario del pensamiento liberal. Se trata del agresivo circuito del *bourgeois conquérant*, a través de su programa, despliegue y apogeo, hasta llegar a las contradicciones insuperables que le señalan sus límites (XIV),

y agrega que

así como el apogeo de esta etapa teatral se ubica en torno al 1918, su arco declinante debe fijarse en los años veinte: por la progresiva competencia del cine, del fútbol y la radio (sobre todo en los niveles más populares). [...]

Arco declinante que parece cerrarse y agravarse con el impacto de la gran crisis de los años 30 en correlato al crash de Wall Street del año anterior [...] Impacto que no sólo incide sobre la zona mercantil del teatro, sino que condiciona –a lo largo de una serie- el ascenso del general Uriburu en 1930 y la crisis protagonizada por Terra en 1933 (XLIV).

La imagen geométrica de la parábola que nos propone Viñas brinda la posibilidad de hacer coincidir en una misma imagen la multiplicidad de puntos de una trayectoria y la radicalidad de su tensión en los puntos más cercanos a su vértice. La obra de José Pedro Bellan, que por sus publicaciones y sus estrenos se ubica a lo largo de esa trayectoria y cuyo autor es, según Ángel Rama, parte de los escritores “provenientes de la clase media recientemente educada [que participa de] la renovación generacional de la ciudad letrada” (1994a: 111), suele organizarse siguiendo dos grandes motivos pragmáticos: su trabajo narrativo y su dramaturgia. Su narrativa nos muestra, desde su primer trabajo publicado en 1914, *Huerco*, que

su relación con el modernismo es evidente a través del gusto del narrador por las situaciones y personajes raros o extraños [...] pero se diferencia de los modernistas porque su intencionalidad creadora no es como en ellos el gusto por lo raro por sentirlo como ingrediente estético, sino una atracción, es posible decirlo así, de carácter científico, que lo lleva a la penetración en lo patológico en cuanto es una indagación que enriquece esa ciencia que José Ortega y Gasset llamaba ‘conocimiento del hombre’ (Visca, 1976: 73).

También se destaca una preocupación recurrente por colocar elementos tecnológicos y culturales propios de la modernidad. Así, en sus cuentos podemos encontrarnos con la descripción de la atmósfera multitudinaria de la estación de trenes de Montevideo, con héroes que realizan sus fechorías en tranvías o cinematógrafos, otros que ejercen formas no hegemónicas de la sexualidad, horizontes de edificios que se superponen, la presencia del sonido estridente del motor de los automóviles, largas discusiones en las mesas de algún café nocturno de la bohemia montevidéana o personajes que mientras deambulan por la ciudad reflexionan sobre sus problemas al mejor estilo del *flâneur* descrito por Walter Benjamin, como quien “va tomando muestras botánicas por el asfalto” (2012: 99).

Una de las razones que fundamentan esta tesis consiste en reconocer en su dramaturgia el modo en que queda expuesta una estructura del sentir signada por la latencia de la encrucijada que la modernidad generó para ese momento histórico y, por consiguiente, apreciar el espectro de radicalidades y de tendencias posibles, en franca disputa por el devenir. El concepto de modernidad en disputa no solo sirve para reflexionar

sobre los encuentros y desencuentros político-partidarios, que ya hemos planteado, sino que también pretende aportar a la indagación del conflicto en los espacios verosímiles de intimidad que la dramaturgia de José Pedro Bellan trabaja. Tanto la “máscara” de Ángel Rama²⁹ como el concepto de “pose” de Silvia Molloy describen un continuo de construcciones simbólicas en diálogo directo con la cualidad performativa de los cuerpos, que interpela no solo a las teorías sobre la performatividad, sino también a algunas de sus versiones extrañadas como la experiencia del teatro a la italiana de las primeras décadas del siglo en Montevideo en la que Bellan estuvo directamente involucrado. Entendemos que, a partir de esa base radical que habilita la instalación de la modernidad en el contexto uruguayo de esos años -de una modernidad en disputa que, como dice Mejías-López, “we may yet discover that all modernities are peripheral to the concept of modernity itself”³⁰ (35)-, es posible pensar un modo en que los cuerpos poéticos, además del conflicto inherente a una dramaturgia diegética, también produzcan otro nivel de conflicto fundado en el modo en que su performatividad reacciona ante las delimitaciones espaciales que la modernidad les impone. La pertinencia de esta propuesta hipotética la discutiremos en el capítulo siguiente. El desarrollo de las variables analíticas que esta posibilidad despliega la discutiremos en los capítulos III, IV y V.

²⁹ Ángel Rama toma la metáfora de la máscara de *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro* (1886) de Friedrich Nietzsche.

³⁰ Podemos descubrir que todas las modernidades son periféricas al concepto de modernidad misma.

Capítulo II. Hacia una hipótesis de los cuerpos y el espacio en el teatro

En este capítulo abordaremos tres zonas problemáticas que configuran la hipótesis que guía esta investigación. En primer lugar, discutiremos la categoría de *espacio* desde el punto de vista social con la consecuente discusión crítica en torno a su relación con la experiencia teatral; seguidamente nos focalizaremos en el concepto de *cuerpo*, en tanto construcción cultural, en tanto entidad productora del espacio y en tanto corporalidad extrañada³¹ inherente a las artes escénicas; por último, evaluaremos algunos aspectos que explican la pertinencia de la relación de estas dos áreas con la lectura de la dramaturgia de José Pedro Bellan que vamos a proponer. El marco contextual de nuestro objeto de estudio: *la modernidad en disputa*, fue planteado en el capítulo anterior de modo que la intención es que ambos capítulos confluyan en una formulación que nos permita adentrarnos, en los capítulos siguientes, en los distintos aspectos que la perspectiva de esta investigación promueve. Al igual que en el capítulo anterior, no está demás aclarar que nuestra lectura responde a una de las múltiples trayectorias que temas tan cruciales, como los que tratamos aquí, tienen en las Ciencias Humanas. Comencemos por el espacio.

Cualquier intento de aproximación a una definición de *espacio* nos enfrenta a la dificultad de que no existe una forma única de definirlo sino varias. Andrew Janiak, en la introducción a *Space: the History* (2020), afirma que “[t]here may very well concepts with an unambiguous history that can be traced through time, but SPACE is not one of

³¹ El lector encontrará, a lo largo de este trabajo, en repetidas ocasiones el concepto de “extrañamiento”. Con ello nos referimos a la formulación hecha por Víktor Shklovski en su paradigmático artículo “El arte como artificio”, donde propone que “el carácter estético de un objeto, el derecho de vincularlo a la poesía, es el resultado de nuestra manera de percibir; nosotros llamaremos objetos estéticos, en el sentido estricto de la palabra, a los objetos creados mediante procedimientos particulares, cuya finalidad es la de asegurar para estos objetos una percepción estética [...] El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está ‘realizado’ no interesa para el arte” (79-84).

them”³² (Janiak: 2. La mayúscula es del autor). De modo que lo que podemos encontrar son diferentes formulaciones del espacio. Algunas más vinculadas entre sí, porque forman parte de una misma tradición analítica, como por ejemplo, la noción de espacio que la geometría euclidiana propone y la relación que establece con los conceptos de espacio de otras geometrías, como la que en el siglo XIX llevaron adelante los matemáticos János Bolyai y Nicolai Lobachevsky. También, desde la Filosofía, es común asociar un primer intento de categorización del espacio en la idea de “receptáculo” (*chôra*), planteada por Platón en *Timeo*, o la de “continente” (*chôra, topos*) expuesta por Aristóteles en la *Física*. Una relación entre lo lleno y lo vacío que puede transferirse a la tensión entre el ser y el no ser e incluso a la idea de un receptáculo superior entendido como entidad metafísica. La trayectoria de esta caracterización se continúa, por ejemplo, en el “Escolio a la Definición VIII” de la *Philosophiæ Naturalis. Principia Mathematica* (1687), donde Isaac Newton plantea la existencia de dos tipos de espacio

[e]l espacio absoluto, tomado en su propia naturaleza, sin relación con nada externo, [que] permanece siempre similar e inmóvil. El espacio relativo es alguna dimensión o medida móvil del anterior, que nuestros sentidos determinan por su posición respecto a los cuerpos, y que el vulgo confunde con el espacio inmóvil; de esta índole es la dimensión de un espacio subterráneo, aéreo o celeste, determinada por su posición con respecto a la Tierra³³ (2011: 33).

En esta definición, a través de la idea de “cuerpo”, el físico británico parece resolver operacionalmente el problema de la coexistencia entre ese continente eventualmente divino, anterior, metafísico y otro de carácter material, dinámico y mensurable, “ad corpora”, capaz de fijarse tomando como eje de coordenadas al planeta. Continuando con el devenir del concepto de espacio asociado a la Física, otro momento clave, que se suele señalar, es cuando “by 1905 Einstein’s first revolutionary ideas, contained in the special theory of relativity, taught the world to speak of ‘space-time’”³⁴ (Janiak: 6). A partir de allí, cuando el espacio se afianza en su relación con el tiempo, la paradoja de Zenón, por

³² Es muy posible que existan conceptos con una historia inequívoca que se pueda rastrear a través del tiempo, pero el ESPACIO no es uno de ellos.

³³ “Spatium abfolutum natura fua abfq; relatione ad externum quodvis femper manet fimilare & immobile; relativum eft fpatii hujus menfura feu dimenfio quælibet mobilis, quæ a fenfibus noftris per fitum fuum ad corpora definitur, & a vulgo pro fpatio immobili ufurpatur : uti dimenilo fpatii fubterranei, aerei vel caeleftis definita per fitum fuum ad Terram” (1686: 5).

³⁴ [E]n 1905 las primeras ideas revolucionarias de Einstein, contenidas en la teoría especial de la relatividad, enseñaron al mundo a hablar de ‘espacio-tiempo’.

ejemplo, que solo funciona “if we think of space simply as an extension”³⁵ (Sattler: 26), deja de tener su impacto desde el instante en que “dejamos de momento de lado la oscura palabra ‘espacio’, que, para ser sinceros, no nos dice absolutamente nada;[y] en lugar de ella ponemos ‘movimiento con respecto a un cuerpo de referencia prácticamente rígido’” (Einstein: 20). Pero, considerando las características de nuestro objeto de estudio ¿cómo proponer el salto que necesitamos hacer desde las nociones de espacio trabajadas desde la Matemática, la Geometría y la Física a las Ciencias Humanas? Para responder a esta pregunta, que pone en evidencia un problema de traductibilidad interdisciplinaria, hemos encontrado en *Sobre el tiempo* (2010)³⁶, de Norbert Elías, un desarrollo teórico que nos posibilita acceder a una hipótesis acerca de esa relación. El sociólogo alemán propone, respecto al tiempo, que “es expresión del intento de los hombres por determinar posiciones, duraciones de intervalos, ritmo de las transformaciones, etc.” (58) y luego extiende esa referencia a la peculiar relación tiempo-espacio diciendo que

la separación conceptual que da la impresión de que ‘tiempo’ y ‘espacio’ son magnitudes distintas y tal vez hasta separadas, es el simple resultado de un intento de distinguir conceptualmente entre dos tipos de relaciones meramente posicionales: relaciones determinables por normas fijas y relaciones determinables solo por normas móviles en el continuo cambio de posiciones (Elías: 117).

Se trata de una necesidad de determinación de posiciones que es fundante de la cultura humana. Edward Hall en *The Hidden Dimension* (1966) advierte que al consultar

the pocket Oxford dictionary and extract from it all terms referring to space or having spatial connotations, such as: together, distant, over, under, away from, linked, enclosed, room, wander, fell, level, upright, adjacent, congruent, and so on. A preliminary listing uncovered close to five thousand terms that could be classified as referring to space. This is 20 per cent of the words³⁷ (93).

Pero para valorar el papel que ocupa la categoría del espacio, o del tiempo-espacio, en la cultura es necesario, además, preguntarse sobre las fuerzas sociales que participan de las transformaciones que necesitan ser referenciadas o posicionadas. Así Hall, a través de su

³⁵ [S]i pensamos en el espacio simplemente como una extensión.

³⁶ *Über die Zeit*, publicado en 1984.

³⁷ “[E]l diccionario de bolsillo de Oxford y sacar de él todos los vocablos referentes al espacio o que tienen connotaciones espaciales como: junto, distante, arriba, abajo, lejos, unido, encerrado, ámbito, errar, caer, nivel, erguido, adyacente, congruente, etc. En una lista provisional salieron cerca de cinco mil vocablos que podía clasificarse en relación con lo espacial. Esto significa 20% de las palabras” (Hall, 2021:117).

concepto de “proxemia”, elaborado para designar “the interrelated observations and theories of man's use of space as a specialized elaboration of culture”³⁸ (1), aunque lo analiza en culturas diferentes (Japón, Arabia, Alemania, Francia, etc.), no logra, o no considera necesario, profundizar en una crítica atenta a las diferencias que pueden existir dentro de una misma cultura, hecho que implicaría comenzar a discutir dispositivos proxémicos diferenciados según los cuerpos. La distinción de esta forma sociológica de entender el espacio podríamos decir que está insinuada desde la antigüedad en la variedad de lugares imaginarios que la mitología registra³⁹ dando una respuesta espacial a ciertas preocupaciones culturales. Por ejemplo, podríamos mencionar los espacios urbanos de la Atlántida, que aparecen detalladamente descriptos en *Critias* de Platón, donde queda enfatizada una relación entre el orden social y la distribución espacial⁴⁰, algo que Aristóteles continúa en la *Política*, cuando al discutir las diferentes formas que puede darse un Estado recuerda la propuesta espacial urbanística de Hipodamo de Mileto⁴¹. Esta experiencia puntual cultural griega, que de algún modo antecede a lo que será el concepto de *espacio social*, tendrá continuidad en otros sistemas culturales que encontrarán en el diseño idealizado del espacio una forma de dialogar con su presente. Podemos considerar, en este sentido, las utopías renacentistas⁴², así como las narrativas contemporáneas que encuentran en las distopías una estética desde donde expresar sus inquietudes⁴³.

³⁸ “[L]as observaciones y teorías interrelacionadas del empleo que el hombre hace del espacio, que es una elaboración especializada de la cultura” (2021: 6).

³⁹ Las referencias a los lugares imaginarios abundan en las distintas tradiciones culturales. La enumeración y catalogación de ellas ha sido objeto enciclopédico de diferentes compilaciones como la *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science fiction* (1972) de Pierre Versins, la *Encyclopedia of Utopian Literature* (1995) de Mary Ellen Snodgrass o el recientemente publicado *El libro de los lugares imaginarios* (2013) de Umberto Eco.

⁴⁰ Platón describe el orden ideal de la Atlántida en los siguientes términos: “La ciudad en ese tiempo estaba dispuesta de esta manera: primeramente la acrópolis [...] En las afueras, a los pies de los extremos de la frontera, vivían los artesanos, los agricultores y los que cultivaban cerca; la clase guerrera habitaba sola la parte alta, en los alrededores del templo” (175).

⁴¹ Aristóteles recuerda como el inventor del plano en damero ortogonal Hipodamo de Mileto “[p]royectaba una ciudad de diez mil hombres dividida en tres grupos: uno de artesanos; otro de agricultores, y el tercero, de defensores en posesión de las armas. Dividía también el territorio en tres partes: una sagrada, otra pública y otra privada. Sagrada, aquella de donde se hicieran los dones acostumbrados a los dioses; pública, aquella de la que vivieran los defensores, y privada, la de los agricultores” (117).

⁴² Formarían este corpus la *Utopía* (1516) de Thomas More, *Civitas Solis* (1602) de Tommaso Campanella (1602), *The New Atlantis* (1627) de Francis Bacon (1627) y *Nova Solyma* (1648) de Samuel Gott, entre otras ciudades imaginadas.

⁴³ La lista de ficciones espaciales es tan vertiginosa que en ocasiones parece sugerir la necesidad de ser definida como un género en sí mismo. Solo por poner ejemplos podríamos mencionar la detallada invención de Tierra Media de J. R. Tolkien, la película *The Beach* (2000) dirigida por Danny Boyle o la saga de historietas *Les Cités Obscures* de François Schuiten y Beniôt Peters publicadas desde 1983. Por otro lado, la perspectiva de la Ecocrítica, enfocada en el cruce entre la espacialidad y el discurso parece constituir un soporte científico interesante para abordar estas poéticas, además de habilitar una discusión tipológica fundamental para ordenar un corpus tan variado.

Es recién luego del desarrollo de la que probablemente haya sido la experiencia más radical de transformación del espacio desde el punto de vista cuantitativo: la revolución industrial, que comienza a emerger el reconocimiento crítico explícito del origen social de determinadas experiencias espaciales, ya no imaginarias sino reales. Se trata de un cambio que combinó la explosión demográfica más drástica de la que se tiene registro, con la capacidad de distribuir los cuerpos en el espacio para aprovechar, con la mayor eficiencia posible, su energía productiva para beneficio de una clase social. El control del espacio, los cuerpos y la producción pasa a ocupar, desde allí, un lugar central en la proyección económica de las naciones modernas. ¿Acaso la disputa por los mercados, que desemboca en la Gran Guerra, no configura una puja por “posiciones” en el espacio? ¿Es que los constructos teóricos del maltusianismo, del darwinismo social o de la política del “Lebensraum” alemán no están transversalizados, no solo por la disputa implícita de la modernidad sino también por el problema territorial que encarna la nación moderna? Aunque desde los fisiócratas el problema de la correlación entre la riqueza y el espacio había estado en la mesa de trabajo, la nueva experiencia urbana capitalista provocó que, para muchos de los intelectuales insertos en este contexto, discutir el problema del espacio desde el punto de vista social fue sinónimo de discutir el problema de la ciudad. La investigadora Françoise Choay, en su trabajo *L’urbanisme. Utopies et réalités* (1965) reconoce para este período -al que denomina “preurbanismo”-, la coexistencia de modelos que perpetuaron la postulación de espacios imaginarios con otros que lograron otorgarle cierto rigor científico al análisis del problema ⁴⁴. Una de las discusiones más paradigmáticas en este sentido se da entre los socialistas utópicos y los marxistas, quienes criticaban la incongruencia de un proyecto más preocupado por anteponer una solución edilicia a un problema social, que por resolver las relaciones sociales determinantes de un espacio marginal. Como subraya Choay para Marx y Engels “[l]a ville n’est pour eux que l’aspect particulier d’un problème général et sa forme future est liée à l’avènement de la société sans classe. Il est impossible et inutile, avant toute prise de pouvoir révolutionnaire, de chercher à en prévoir l’aménagement futur”⁴⁵ (26). Siguiendo un

⁴⁴ Podríamos mencionar como ejemplo *Die Lage der Arbeitenden Klasse in England* (1845) de Friedrich Engels o los últimos capítulos del primero tomo del *Das Kapital* (1867) donde Karl Marx hace una pormenorizada descripción de las viviendas obreras según su oficio.

⁴⁵ “La ciudad no es para ellos sino el aspecto particular de un problema general y su forma futura está ligada al advenimiento de la sociedad sin clases. Antes de cualquier toma de poder revolucionario, es imposible e inútil tratar de prever el ordenamiento futuro” (1970: 34).

criterio cronológico, ya consolidada la ciudad como espacio central para la producción en serie, el concepto de espacio en el contexto de las Ciencias Humanas nos propone al menos dos momentos más a considerar. El primero aparece con la necesidad de replanificar las antiguas ciudades medievales en Europa. Se trata de una instancia en la que prevalece una gran confianza en los aspectos técnicos desde los cuales vehiculizar las soluciones a los problemas sociales intestinos a la urbe. Son sus impulsores, aquellos a quienes Choay llama “urbanistas” y podemos mencionar, a modo de ejemplo, las reformas hechas en París por Georges-Eugène Haussmann a fines del siglo XIX, los debatidos trabajos de Le Corbusier o los diseños de la escuela alemana de la Bauhaus. Desde otro punto de vista, pero bajo la misma influencia, estarían las lecturas que Walter Benjamin hizo sobre las transformaciones de París y su vínculo con la obra poética de Charles Baudelaire. La segunda marca histórica está anclada al problema de la ciudad, y específicamente de la vivienda⁴⁶, luego de las consecuencias catastróficas de la Segunda Guerra Mundial. Esta corriente, que entendemos interpela directamente a Choay, emerge desde la necesidad concreta de enfrentar la reconstrucción del espacio y la obligación de establecer relaciones efectivas entre lo técnico constructivo y lo social. Para ello la crítica del espacio retoma y proyecta conceptos elaborados por la antropología, como la idea de “hábitat” (Bromberger) y formula dilemas clave para pensar la planificación urbana como la idea de “sustentabilidad” (Ward)⁴⁷. Sin embargo, esta multiplicidad de desarrollos adolece de un sistema abstracto que los relacione. Aunque en los trabajos de Choay y otros hay una periodización implícita, es en la obra de Henri Lefebvre donde podemos encontrar un método lógico desde el cual es posible pensar una crítica del espacio que trascienda, incluso, lo estrictamente urbano. La obra de Lefebvre, la red de intertextos que integra,

⁴⁶ Algunas mediciones al respecto indican la pérdida de 420.000 viviendas en Francia, 475.000 en Gran Bretaña, en Italia y Alemania una de cada diez casas quedó en ruinas y en la Unión Soviética fueron destruidas cerca de 2.000.000 de casas (Havel, 1957).

⁴⁷ Corresponde señalar que, simultáneamente a esta ampliación de la discusión urbanística se dan una serie de investigaciones concentradas en los porqués de ciertas elecciones estéticas en la construcción del espacio, entre las que debemos mencionar las investigaciones de Erwin Panofsky sobre la espacialidad de las catedrales góticas como símbolo no arbitrario de una preocupación escolástica por el orden y la organicidad del mundo y el desarrollo hecho por Gaston Bachelard en *La poétique de l'espace* (1957) donde a través del método fenomenológico vuelve a poner en discusión la prevalencia de un espacio absoluto anterior y objetivado en formalizaciones concretas dependientes de él. Bachelard distingue el método de abordaje del espacio desde la psicología y le llama: “topo-analyse”; desde allí surge el concepto de “topophilie”, entendido como el examen “des images bien simples, les images de l'espace heureux” (17). “[I]mágenes muy sencillas, las imágenes del espacio feliz” (2016: 28)] Desde este paradigma sugiere lecturas de la casa, el sótano, el altílo, el cajón, los armarios, los rincones, entre otros espacios.

así como las producciones críticas que ha promovido es sumamente extensa y compleja⁴⁸, no obstante, merece de nuestra parte un desglose enfocado en su idea de *espacio social*, importante para esta investigación, en tanto reconoce en él distintos niveles de conflicto superando las formulaciones unilaterales anteriores. Como dijimos, la obra de Lefebvre es voluminosa, de modo que no está de más aclarar que la aproximación conceptual que proponemos es el producto de un recorrido muy puntual por algunos de sus trabajos.

En *La vie quotidienne dans le monde moderne* (1968) Lefebvre comparte con otros autores de su generación la preocupación por el énfasis unidireccional que ciertas lecturas del marxismo hicieron de la relación entre la infraestructura y la superestructura de la sociedad. Intentando responder a una pregunta que parece ser ¿cómo cotidianamente reproducimos la sociedad y al mismo tiempo podemos formar parte de los movimientos críticos de su estructura?, es que quizás Lefebvre encuentra, en la producción del espacio, una zona de experiencia donde estudiar la coexistencia de prácticas afines a la reproducción social, con otras inquietas por la construcción de una alternativa superadora. Focalizado en la experiencia de la ciudad, en tanto forma concreta del espacio histórico, en *Le droit à la ville* (1968) Lefebvre concibe un modelo dialéctico de transformación del espacio basado en la tensión entre un centro, dominante, desde el que se ejerce el control político, y una periferia en la que coexiste con mayor intensidad lo que llama el “espacio lúdico” que a lo largo de los procesos históricos se apropia de la centralidad para modificarla. Dice Lefebvre que

[l]a centralité ludique a des implications : restituer le sens de l'œuvre qu'apportèrent l'art et la philosophie -donner la priorité au temps sur l'espace, non sans considérer que le temps vient s'inscrire et s'écrire dans un espace- mettre l'appropriation au-dessus de la domination. L'espace ludique a coexisté et coexiste encore avec des espaces d'échanges et de circulation, de l'espace politique, de l'espace culturel. Les projets qui perdent ces espaces qualitatifs et différents au sein d'un 'espace social' quantifié, réglé seulement par des comptages et de la compatibilité, ces projets relèvent d'une

⁴⁸ Los trabajos dedicados a la ciudad, como *Le droit à la ville* (1968) forman parte de los insumos que con frecuencia son utilizados para pensar dilemas actuales como el de la gentrificación o la exclusión urbana. Vale la pena destacar también los encuentros internacionales y la publicación de trabajos que promueve la *Red Internacional de Estudios sobre la Producción del Espacio* (R.I.E.P.E.).

schizophrénie qui se couvre sous les voiles de la rigueur, de la scientificité, de la rationalité⁴⁹ (1974 :137).

Unos años después, continuando con estas ideas, en *La révolution urbaine* (1970) sistematiza esa relación centro-periferia a través de un esquema que contiene diferentes estadios evolutivos en proceso de negación a lo largo de la historia. Así, comienza por resaltar el salto tecnológico espacial que, junto a la escritura, promovieron las Polis griegas desde el siglo VI a.C., para resolver intereses contradictorios en un centro y, desde allí, ejercer la aplicación y el control de los acuerdos resultantes en las zonas periféricas donde se produce la riqueza. Se trata de una centralización espacial (el ágora, la polis), del debate entre quienes se apropiaron del espacio agrario, que entre otras cosas explica el origen etimológico de “Política” en tanto “relativo a la ciudad y al Estado” (Corominas, ME-RE: 598). Por eso, Lefebvre llama a esta primera experiencia urbana “Ciudad política”; además, el registro de la prohibición de intercambiar mercancías en las zonas próximas a los templos, así como la diferencia entre la concentración de la actividad política en Atenas y la de la actividad mercantil en El Pireo, lo lleva a reconocer la existencia puntual de ese otro espacio periférico, coexistente aunque subordinado al centro que, a través de su capacidad de dar respuestas a las necesidades emergentes, habrá de disputar la centralidad directriz. Lefebvre la denomina “Ciudad comercial” y su predominio es lo que termina de concretar una inflexión clave en la historia del espacio, donde lo urbano se impone por sobre lo agrario. La “Ciudad industrial” será la confirmación de ese afianzamiento, y en su devenir, marcado por la paulatina y exacerbada concentración de la actividad humana y la expansión de su territorio, es donde el filósofo francés reconoce la “zona crítica” desde la cual especular el cambio revolucionario. Pero es en *La production de l’espace* (1974) donde encontramos los planteos más abstractos de estas razones. Allí, en un libro extenso e intrincado, interactuando francamente con la tradición filosófica occidental, Lefebvre instala un paradigma desde el cual entender el espacio social. Propone que “l’espace (social) n’est pas une chose parmi les choses, un produit quelconque parmi les produits; il enveloppe

⁴⁹ “La centralidad lúdica implica restituir el sentido de la obra que el arte y la filosofía aportaron; conceder prioridad al tiempo sobre el espacio, sin olvidar que el tiempo se inscribe y escribe en el espacio; poner la apropiación por encima de la dominación. El espacio lúdico ha coexistido y coexiste todavía con espacios de intercambio y de circulación, con el espacio político y con el espacio cultural. Los proyectos que pierden estos espacios cualitativos y diferentes en el seno de un ‘espacio social’ cuantificado, regulado únicamente por cálculos y por contabilidad, revelan una esquizofrenia que se oculta bajo el velo del rigor, la cientificidad y la racionalidad” (Lefebvre, 2017:155).

les choses produites, il comprend leurs relations dans leur coexistence et leur simultan    ⁵⁰ (88) y también afirma que “[c]’est    partir du corps que se per  oit et que se vit l’espace, et qu’il se produit⁵¹” (188), lo que de algún modo resuelve el problema de la materialidad necesaria para definir el espacio social, otorgándole un lugar central a la capacidad agencial de los cuerpos humanos⁵².

Extendiendo estas lecturas de Lefebvre, si los cuerpos producen el espacio y dentro de un mismo contexto histórico coexisten diferentes espacialidades disputándose la centralidad, no es difícil inferir que el cuerpo es el lugar en el que opera “certain dispositif relevant d’une technologie politique complexe”⁵³ (Foucault, 1976: 168). La transversalización que las relaciones de poder ejercen sobre los cuerpos los ubica diferencialmente respecto del espacio. Cualidades de género, etarias, de raza y de clase generan que ciertos cuerpos ocupen posiciones de privilegio para su desarrollo material en términos de alimentación y de vivienda, y otros se encuentren en condiciones de precariedad respecto de sus posibilidades de desarrollo vital. Este concepto de *cuerpo precarizado*, en tanto “politically induced condition in which certain populations suffer from failing social and economic networks of support more than others, and become differentially exposed to injury, violence, and death”⁵⁴ (Butler, 2015: 33), emergente del feminismo, discute el grado de subjetividad en la operativa de los cuerpos, esto es, los alcances que su cualidad transformadora puede tener respecto a los límites que se le imponen. La cuarta ola del feminismo le criticó a Michel Foucault la imposibilidad que su teoría demuestra para postular una praxis política que logre disputar al poder mejores niveles de equidad. Los trabajos de Judith Butler, entre otras, apuestan a encontrar, en la cualidad performativa de los cuerpos, la clave para desarrollar esa praxis política. Según Butler “the concerted action that characterizes resistance is sometimes found in the verbal speech act or the heroic fight, but it is also found in those bodily gestures of refusal,

⁵⁰ “[E]l espacio (social) no es una cosa entre las cosas, un producto cualquiera entre los productos: más bien envuelve a las cosas producidas y comprende sus relaciones en su coexistencia y simultaneidad” (Lefebvre, 2013:129).

⁵¹ “[E]s a través del cuerpo se percibe, se vive y se produce el espacio” (Lefebvre, 2013: 210).

⁵² Vale mencionar que, desde esta perspectiva que abre la teoría del espacio de Lefebvre, se han elaborado distintos trabajos de análisis como el de Kristin Ross (1988) sobre la obra de Arthur Rimbaud en el contexto de la disputa por espacio social durante la Comuna de Paris.

⁵³ “[C]ierto dispositivo dependiente de una tecnología política compleja” (Foucault, 2016: 122)

⁵⁴ “[C]ondici  n impuesta políticamente merced a la cual ciertos grupos de la población sufren la quiebra de las redes sociales y económicas de apoyo mucho más que otros y en consecuencia están más expuestos a los daños, la violencia y la muerte” (Butler, 2019: 40).

silence, movement, and refusal to move”⁵⁵ (2015: 218). Esto nos permite agregar un giro a la crítica del espacio destacando el accionar político, organizado o no, de los cuerpos en la disputa, pública o privada, por el espacio. De modo que una primera parte de nuestra hipótesis propondría que el espacio en su dimensión social es una construcción cultural en la que se fijan distribuciones y trayectorias jerárquicamente ordenadas. A su vez, el carácter cultural del espacio, para cuyo análisis debemos considerar variables como la del tiempo histórico, de cuyas relaciones sociales concretas emergerán las necesidades espaciales, presupone formas concretas por las cuales los cuerpos hacen uso de su capacidad agencial de crear, transformar y disputar (performar) el espacio.

Dado que nuestra intención es discutir componentes que puedan aportar a una formulación teatrológica que se enfoque en la dimensión social del espacio en la experiencia escénica, corresponde empezar a ahondar en una de sus zonas de contacto más evidente, sobre la que ya existe un corpus teórico importante: la performatividad de los cuerpos. En el prólogo de *Gender Trouble* (1990) escrito para la edición de 1999, la filósofa norteamericana explicita la siguiente confusión paradigmática para definir el “género”:

my theory sometimes waffles between understanding performativity as linguistic and casting it as theatrical. I have come to think that the two are invariably related, chiasmically so, and that a reconsideration of the speech act as an instance of power invariably draws attention to both its theatrical and linguistic dimensions [...] that speech itself is a bodily act with specific linguistic consequences⁵⁶ (XXV).

Butler expone la relación problemática entre la “performativity” y lo “theatrical” y defiende su pertenencia a un mismo universo. Pero, ¿cómo resolver la tensión entre ambos conceptos?, sobre todo ante la necesidad de empezar a enfocarse en las características del espacio teatral con el que dialoga la dramaturgia de Bellan.

⁵⁵ “[L]a acción coordinada que caracteriza a la resistencia se encuentra a veces en los actos verbales del habla o en las luchas heroicas, pero también podemos verla en esos gestos del cuerpo que indican rechazo, silencio, movimiento e inmovilidad deliberada” (Butler, 2019: 218).

⁵⁶ “[M]i teoría a veces oscila entre entender la performatividad como algo lingüístico y plantearlo como teatral. He llegado a la conclusión de que ambas interpretaciones están relacionadas obligatoriamente, de una forma quiásmica, y que replantear el acto discursivo como un ejemplo de poder permanentemente dirige la atención hacia ambas dimensiones: la teatral y la lingüística [...] el discurso mismo es un acto corporal con consecuencias lingüísticas específicas” (Butler, 2019c: 31).

Desde la teatrología, se distingue la “teatralidad” como la “condición fundante de lo humano que consiste en la capacidad de la especie de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una política de la mirada” (Dubatti, 2018: 126), de la “teatralidad social”, que

es tanto una práctica como una construcción cultural. Como práctica social constituye un modo de comportamiento en el cual los seres sociales, consciente o inconscientemente, actúan como si estuviesen en el teatro (modos de vestirse, posición en el espacio escénico, gestualidad, uso de la voz, etc.). Como construcción cultural constituye un sistema de códigos de sectores sociales que codifican su modo de percepción del mundo y su modo de auto-representarse en el escenario social (Villegas, 2003: 73).

Pero la teatrología también necesita definir la peculiaridad de lo que nuestra cultura reconoce como *teatro*, así surgen conceptos como el de “teatro matriz”, elaborado por Jorge Dubatti y definido como el

resultado de un nuevo uso, tardío respecto de los anteriores, de la teatralidad humana y se emparenta, por vía antropológica, con la gran familia de las prácticas originadas en la teatralidad social. El teatro propone un uso singular de la organización de la mirada, que exige: reunión, poiesis corporal y expectación (2016: 10).

Ahora bien, el problema del espacio en relación con la experiencia del “teatro matriz” tiene una de sus primeras lecturas en la *Poética* donde Aristóteles reflexiona acerca de las limitaciones espaciales que el teatro tiene para representar, por ejemplo, la persecución a Héctor alrededor de Troya. Como parte de la misma reflexión, el filósofo griego se pregunta sobre la diferencia entre el tiempo acotado de una pieza teatral y el que permite la narración de una epopeya. Aunque Aristóteles entienda que la tragedia “tiene la ventaja de ser visible en la lectura y en la representación” (*Poética*: 237), ordena esa disparidad, en consonancia con su teoría mimética, como el producto de dos experiencias diferentes; por un lado, la imitación de imágenes y por otro, la imitación de acciones; esta última directamente relacionada con el teatro. Como veremos, los constructos teatroológicos contemporáneos en general retoman estas ideas cuando les toca enfrentarse al problema del espacio teatral. José Luis García Barrientos (2012; 2020) desarrolla un modelo donde las diferentes peculiaridades teatrales se definen a partir del lugar que ocupan en torno a la tensión entre la realidad y la ficción, extensible a las series opuestas: escenario-sala o actores-público. El espacio teatral, entonces, se produce a partir del “encuentro” o “relación” entre el espacio de la realidad en el que se inserta la propuesta teatral y el

espacio ficcional que el espectáculo impone como referencia. García Barrientos apunta con pericia dos aspectos interesantes, aunque en los trabajos consultados para esta tesis no profundiza en su desarrollo; primeramente, reconoce la necesidad de vincular el problema del espacio al problema del tiempo en el teatro y, además, llama la atención sobre lo que representa ese abismo interseccional del “encuentro”, que sí y solo sí sucede en el espacio y cuya potencia ampliamente supera lo estrictamente relacionado con lo verdadero o lo falso, implícito a la tensión realidad-ficción. Los límites de este modelo analítico se explicitan en la confección minuciosa de sistemas de clasificación preocupados por dar cuenta de la multiplicidad de problemas que la tensión realidad-ficción no puede resolver. Conceptos como “*espacio latente*, oculto, pero contiguo al que vemos” y “*espacio ausente* o autónomo, formado por los lugares separados e independientes de los visibles” (2020: 98. La cursiva es del autor) resultan útiles para abordar operativamente un desglose estructural pero no logran mitigar la latencia de una complejidad que por momentos excede la meticulosa nomenclatura. Dicho de otro modo, este modelo parece fundarse en el intento de darle respuesta a la pregunta: ¿cómo podemos generar significado espacial a partir de los trece sistemas de signos que Tadeusz Kowzan (1968) relevó en la experiencia teatral?⁵⁷ En otros constructos teóricos, cuyos métodos quizás enfatizan más la comparación de la semiosis teatral con la de la narración escrita, también está planteada, aunque más eufemísticamente, la oposición realidad / imitación de la realidad, utilizando términos como “transposées” (Ubersfeld, 1996: 117), o estableciendo que “l’espace du théâtre est l’image (voire l’image en creux, négative) et la contre-épreuve d’un espace réel”⁵⁸ (Ubersfeld, 1996: 113). Patrice Pavis, por ejemplo, en su *Dictionnaire du théâtre* (1996) aunque intenta ser más incisivo respecto a la prerrogativa del “encuentro” no logra ir más allá de la descripción de “d’un double mouvement d’expansion et de concentration de l’espace”⁵⁹ (121). A pesar de ello, su énfasis en un “espacio lúdico”, liminal, cuya configuración se logra “à partir d’eux [los actores], comme autour d’un pivot, lequel change lui aussi de position quand l’action

⁵⁷ Los sistemas de signos propuestos por Kowzan son: la palabra, el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el vestuario, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música y los efectos sonoros (1968).

⁵⁸ “[E]l espacio teatral es la imagen (imagen en vacío, si se prefiere, negativa) y la contraprueba de un espacio real” (Ubersfeld, 1989: 108).

⁵⁹ “[U]n doble movimiento de expansión y de concentración en el espacio” (Pavis, 2008: 175).

l'exige"⁶⁰ (121), agrega un poco más de densidad objetiva a la producción del espacio teatral, en tanto investiga una forma de cualificarlo. En *Lire le Théâtre I* (1977) de Anne Ubersfeld también encontramos algunas apreciaciones que aportan a la perspectiva del espacio teatral en tanto le agrega un componente social desde el cual pensarlo. La investigadora francesa nos propone un recorrido riguroso por diferentes lecturas del espacio teatral, como la espacialización del mundo que permite la comunicación lingüística, las razones que el psicoanálisis puede detectar en la aparición espacial de las fuerzas dramáticas en la escena -con especial énfasis en el teatro simbolista-, el modo en que el conflicto puede adquirir referencias espaciales concretas -como en *Numancia* de Cervantes o en *Las troyanas* de Eurípides-, la importancia del espacio en la *Verfremdungseffekt* de Bertold Brecht, entre otros; pero de su trabajo se desprende una idea esencial para nuestra hipótesis que resulta de la reflexión en torno a la duplicidad del universo referencial de los signos teatrales. Dos de las adjetivaciones de Ubersfeld para definir la experiencia escénica: "tridimensional" y "sincrónica", dejan en evidencia la cualidad viva de fenómeno teatral. El signo impreso en lo vivo, el cuerpo productor de poiesis, sugiere una cualidad diferenciada del signo que puede describirse a partir de lo que el sistema semiótico de Charles Pierce denominó "ícono", definido como "a sign which refers to the Object that it denotes merely by virtue of characters of its own, and which it possesses, just the same, whether any such Object actually exists or not"⁶¹ (143). Ubersfeld se sirve de esta teoría para establecer que "le signe scénique est doublement motivé, si l'on peut dire, dans la mesure où il est à la fois la mimésis de quelque chose (l'icône d'un élément spatialisé) et un élément dans une réalité autonome concrète"⁶² (121), una idea sobre la que vale la pena reproducir el ejemplo que Richard Schechner sugiere en el mismo sentido cuando dice que "[t]he actress is not Ophelia, but she is not not Ophelia; the actress is not Paula Murray Cole, but she is not not Paula Murray Cole. She performs in a highly charged in-between space time, a liminal space-time"⁶³ (72). No obstante, cuando Ubersfeld se enfrenta al problema de cualificar los objetos imitados, así

⁶⁰ "[A] través de ellos [los actores], como alrededor de un pivote, el cual también cambia de posición cuando la acción lo exige" (Pavis, 2008: 74).

⁶¹ "[E]s un signo que se refiere al Objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee igualmente exista o no exista tal Objeto" (Peirce, 1986: 30).

⁶² "[E]l signo escénico es doblemente motivado, si así podemos calificarlo, en la medida en que es a la vez mimesis de algo (ícono de un elemento especializado) y elemento de una realidad autónoma concreta" (Ubersfeld, 1989: 116).

⁶³ "La actriz no es Ofelia, pero no es no Ofelia; la actriz no es Paula Murray Cole, pero no es la no Paula Murray Cole. Actúa en un espacio-tiempo de entremedio fuertemente cargado, en un espacio-tiempo liminar" (Schechner, 2012: 125).

como de caracterizar las autonomías de los cuerpos en tanto íconos, se ve obligada a recurrir a los eventuales universos socioculturales en los que el sistema semiótico está inscripto. Dice la investigadora francesa que

[l]e lieu scénique est toujours mime de quelque chose. Le spectateur a pris l'habitude de penser que le lieu scénique reproduit un lieu réel. Or cette idée de l'espace scénique comme mime d'un espace concret 'réel', avec ses limites propres, sa surface, sa profondeur, ses objets qui l'occupent, comme si un fragment du monde était tout à coup transporté sur scène dans intégralité, cette idée donc est relativement récente dans le théâtre, et limitée à l'Occident et plus précisément à l'Occident bourgeois [...] En revanche, ce qui est toujours reproduit au théâtre, ce sont les structures spatiales qui définissent non tant un monde concret que l'image que se font les hommes des rapports spatiaux dans la société où ils vivent et des conflits qui sous-tendent ces rapports. Ainsi la scène représente toujours une symbolisation des espaces socioculturels: l'espace divisé en 'mansions' du théâtre à mystères est une symbolisation des clivages spatiaux hiérarchisés mais 'horizontaux', non de la société féodale, mais de l'image que s'en font les hommes. D'une certaine façon, l'espace théâtral est la place de l'histoire⁶⁴ (116-117).

Quizás Ubersfeld entienda que sumergirse en este tema le implicaría desviarse del objetivo de su trabajo que se presenta como el desarrollo formal de la semiótica teatral. A pie de página advierte la necesidad de “et à faire une histoire de l'espace scénique et de la scénographie dans leur rapport au texte”⁶⁵ (124) incluso agrega una serie de apreciaciones interesantes para pensar el espacio social teatral, como por ejemplo el acierto de analizar la tragedia griega⁶⁶ en “le rapport direct que soutient [...] dans sa matérialité scénique avec la cité grecque”, así como cuando propone “le fonctionnement

⁶⁴ “El lugar escénico es siempre imitación de algo. El espectador se ha habituado a pensar que el lugar escénico reproduce un lugar de la realidad exterior. Pero hay que decir que esta idea del espacio escénico como representación de un espacio concreto “real”, con sus delimitaciones propias, su superficie, su profundidad, y los objetos que lo pueblan, como si se tratase de un fragmento del mundo transportado de improviso sobre el escenario es relativamente reciente en el teatro y que se trata de una idea circunscrita a Occidente y, más en concreto, al Occidente burgués [...] Por el contrario, lo que siempre se reproduce en el teatro son las estructuras espaciales que definen no tanto un mundo concreto cuanto la imagen que los hombres se hacen de las relaciones espaciales en la sociedad en que viven y de los conflictos subyacentes. Así, pues, el escenario representa siempre una simbolización de los espacios socio-culturales: el espacio dividido en mansiones en los misterios medievales es una simbolización de los niveles espaciales jerarquizados, aunque horizontales, no de la sociedad feudal sino de la imagen que de ella se hacen los hombres. En cierto modo, el espacio teatral es el emplazamiento de la historia” (Ubersfeld, 1989: 112).

⁶⁵ “[H]acer una historia del espacio escénico y de la escenografía en su relación con el texto” (118).

⁶⁶ En *La révolution urbaine* (1970), Henri Lefebvre hace una apreciación comparable a la de Ubersfeld. El filósofo francés establece una diferencia entre la relación de la ciudad con Apolo y el campo con Dionisio y, a partir de allí, discute el trasiego que se produce desde los espacios rurales, donde se celebra la muerte y la resurrección de Dionisio, a la ciudad donde su logos encuentra una forma ordenada de producir y regular la mimesis.

textuel du chœur établit un lien entre sa place scénique et son rapport avec la démocratie athénienne”⁶⁷ (125). En otro momento afirma que

[a]utrement dit, l’espace du drame bourgeois ou du théâtre naturaliste n’est pas seulement l’imitation d’un lieu sociologique concret, mais la transposition topologique des grandes caractéristiques de l’espace social tel qu’il est vécu par telle ou telle couche de la société⁶⁸ (125).

En nuestra opinión, esta serie de aclaraciones, que parecen distanciadas del eje analítico de Ubersfeld, problematizan su núcleo hipotético en tanto que, al carácter doble del signo icónico bien puede oponérsele la multiplicidad de realidades autónomas concretas que puede adquirir un objeto. Se trata de la posibilidad de agregar la dimensión ideológica del signo, enfatizando el concepto de Valentín Voloshinov de que el “carácter multiacentuado del signo ideológico es su aspecto más importante [...] [ya que] es tan sólo gracias a este cruce de acentos que el signo permanece vivo, móvil y capaz de evolucionar” (51). En este sentido, el ejemplo de Schechner enriquece su densidad cuando le agregamos la perspectiva que describa al cuerpo de Murray en tanto: mujer, blanca, vinculada al teatro universitario estadounidense del siglo XXI, encarnando a Ofelia, ícono occidental del cuerpo muerto de mujer joven, solo por mencionar alguna de sus múltiples caras. Asumir este punto de vista trae consigo la crítica de la visión dual predominante en la teatrología. En este sentido, antes de formular la segunda parte de nuestra hipótesis, podríamos agregar dos herramientas teóricas que, sin entrar en su descripción minuciosa, parecen dialogar con esta crítica. En primer lugar, el concepto de *heterotopía* formulado por Michel Foucault en los siguientes términos:

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que

⁶⁷ “[L]a relación directa que sostiene [...] en su materialidad escénica, con la ciudad griega [...] sirve de lazo de unión entre el emplazamiento de este coro y su relación ideológica con la democracia ateniense” (Ubersfeld, 1989: 119).

⁶⁸ “Dicho de otro modo, el espacio del drama burgués o el drama naturalista, no es sólo la imitación de un lugar sociológico concreto y correspondiente a la clase dominante, sino la transposición topológica (icónica, para ser más exactos) de las grandes características del espacio social tal como fue vivido por un determinado estrato de la sociedad” (Ubersfeld, 1989: 120).

tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies⁶⁹ (1994 : 755).

Aunque se trata de un término interesante, su desarrollo parece no ser central a la teoría de Foucault, por lo tanto, para aplicarlo al teatro es necesario interpretarlo como sí lo hace Joanne Tompkins para quien “[the] theatre that is heterotopic depicts other possible spaces and places live in front of an audience, and it offers spectators specific examples of how space and place might be structured otherwise”⁷⁰ (3). El otro concepto, tangente al espacio teatral es el de “territorialidad” propuesto por Jorge Dubatti en el marco de la Filosofía del Teatro y el Teatro Comparado para quien

[e]l cuerpo del actor y el cuerpo del espectador, como parte y contigüidad de la materialidad del espacio real, siempre [están] ubicados en una encrucijada geográfico-histórico-cultural; el convivio, reunión de cuerpos presentes, porque acontece necesariamente en una intersección del espacio-tiempo reales. Teatro y tierra están intrínsecamente asimilados: el teatro es terreno, terrestre, terráqueo, territorial (Dubatti, 2021: 125).

Como vemos, la discusión en torno al espacio teatral se vuelve más interesante cuando dejamos de lado la tesis del flujo unilateral de semiosis y nos afirmamos en la posibilidad dialógica que brinda el teatro para concebir aquello que aún no ha sido performado. Eli Rozik en *The Roots of Theatre* (2002) cuando intenta demostrar que el ritual no es el origen del teatro sino que, antes bien, el ritual se apropió de ciertas propiedades del teatro para decirse, expone un argumento que consiste en observar la circularidad ideológica de la ritualística, el decirse a sí mismo para autosostenerse, y señalar que el teatro no necesariamente admite esa recurrencia. Esta idea aleja definitivamente al teatro de una espacialidad definida por la descripción del encuentro y la ubica en el plano de un “imaginistic medium” dado que “the ‘spell’ cast by theatre reside not in the metaphorical aura of ritual but the spectators’ involvement in the actual experience of confronting a

⁶⁹ “Hay también, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están dibujados en la institución misma de la sociedad, y que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura, son a la vez representados, impugnados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sin embargo sean efectivamente localizables. Estos lugares, porque son absolutamente distintos de todos los emplazamientos que ellos reflejan y de los que ellos hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías” (Foucault, 2010a: 70).

⁷⁰ El teatro heterotópico representa otros espacios y lugares posibles que viven frente a una audiencia, y ofrece a los espectadores ejemplos específicos de cómo el espacio y el lugar podría estructurarse de otra manera.

metaphorical description of themselves”⁷¹ (339). Estas puntualizaciones nos permiten llegar a la segunda parte de nuestra hipótesis. En la primera, habíamos problematizado el concepto de espacio hasta llegar a una perspectiva atenta a su dimensión social. Al hacerlo abríamos la posibilidad de analizarlo, no en términos culturales unilaterales, sino capaces de advertir variables contradictorias dentro del propio espacio devenidas de las diferentes posiciones dentro de la red de relaciones sociales. Corresponde ahora extender este argumento a una definición del espacio teatral que contenga, en primera instancia, las diferentes descripciones de las posibilidades espaciales derivadas de la tesis del “encuentro” entre un espacio escénico, producido por cuerpos íconos, y un espacio de expectación producido por los cuerpos de los espectadores. Esto implica considerar las diferentes formas de producir referencia espacial, a través del discurso, del gesto, de un objeto, etc., las diferentes maneras de ordenar los cuerpos -espacios escénicos en forma O, de U, de T y otras variantes⁷²-, los juegos de verosimilitud que puedan llegar a producir los cuerpos poéticos respecto del espacio social real⁷³, la lectura que el poder haga de las singularidades corporales de cuyas intersecciones dependerá la ubicación en el continuo centralidad-periferia de las espacialidades que produzcan, el lugar en que está emplazada la sala, etc. Pero, además, si asumimos el teatro no como reflejo sino como medio de una dialéctica de autoconstrucción crítica, el espacio teatral permite pensar las restricciones o permisos que el poder ejerce sobre el desenvolvimiento de los cuerpos en el espacio, tanto de los actores como del público, así como las eventuales transgresiones. El espacio teatral así, también puede ser entendido como territorio de un conflicto que excede a la trama. Se trata de enfatizar su potencia creadora exploratoria, haciendo hincapié en una

⁷¹ “[E]l ‘hechizo’ causado por el teatro no reside en el aura metafórica de ritual, sino en el involucramiento de los espectadores en la experiencia real de confrontar descripciones metafóricas de sí mismos” (Rozik, 2014: 354).

⁷² En forma de O, hace referencia al escenario circular, en U a un escenario que ingresa en el espacio del público pero tiene una boca para el ingreso y salida de los actores, en forma de T para el teatro “a la italiana”.

⁷³ Esto parece coincidente con la hipótesis propuesta por Silka Freire en su trabajo *Ni callar, ni bordar. Teoría del teatro: Espacio escénico y subalternidad* (2015), cuya hipótesis propone poner “especial atención, dentro del texto literario, al discurso didascálico y las estructuras espaciales por él propuestas, para establecer mediante sus enunciados las diferentes funcionalidades del ordenamiento escénico en función y conjunción con personajes exclusivamente femeninos, a lo cuales el lugar que ocupan no les presupone una conducta de sumisión, sino de revelación. En este caso nos detendremos en ejemplos en los que se produce un resurgimiento de las personalidades dentro de un ámbito cuya utilización no les impone conductas ligadas a la reafirmación de una subalternidad tradicional, sino que, al contrario, la espacialidad a la que pertenecen les permite potenciar su poder mediante diferentes mecanismos portadores de consecuencias y conductas bien distintas” (37).

performatividad que en su búsqueda produce un espacio interpelante, dudoso, crítico respecto a la presencia de los propios cuerpos⁷⁴.

Para acercarnos al teatro de Bellan y formular así la tercera y última parte de nuestra hipótesis, es preciso considerar el proceso de reordenamiento radical del espacio intrínseco a la modernidad en América Latina y específicamente a Montevideo. Nuestro continente transita desde la superposición de ciudades españolas sobre los emplazamientos urbanos aztecas e inca -como la Ciudad de México o Cuzco-, atraviesa la ingeniería medieval de la fortaleza, construye la ciudad en damero, desarrolla experiencias icónicas de experimentación urbana, como en la ciudad de Potosí⁷⁵ que llegó a ser el mayor complejo industrial del siglo XVI con más densidad de población que Londres o París, y llega hasta la replanificación de algunas de estas ciudades, principalmente aquellas que contaban con infraestructura portuaria, ante las exigencias de la economía capitalista. Entender la instalación de lo que Lefebvre llama la “ciudad industrial”, en el Montevideo de Bellan, exige repasar algunos datos que puedan dar cuenta de la magnitud del cambio. El primero es la explosión demográfica que va de los 33.994 habitantes que tenía la ciudad en 1852, a los 350.000 estimados para 1915 y a los 655.389 estimados en 1930 (Pellegrino: 7). Según Álvarez, Arana y Bocchiardo este salto “fue el aporte de tres caudales principales: un fuerte crecimiento vegetativo, la sostenida

⁷⁴ Un desarrollo teórico enfocado en este aspecto podría advertir el diálogo de esta dialéctica transformadora con el modelo abstracto de adquisición de los “procesos psicológicos superiores” que propone Lev Vigotsky donde infiere una “zona desarrollo próximo”, entendida como la “distancia entre el nivel real de desarrollo, determinado por la capacidad de resolver independientemente un problema, y el nivel de desarrollo potencial, determinado a través de la resolución de un problema [...] en colaboración” (133). De igual modo, la noción de *espaciamento* de Jacques Derrida entendida “comme écriture est le devenir-absent et le devenir-inconscient du sujet. Par le mouvement de sa dérive, l’émancipation du signe constitue en retour le désir de la présence. Ce devenir — ou cette dérive — ne survient pas au sujet qui le choisirait ou s’y laisserait passivement entraîner. Comme rapport du sujet à sa mort, ce devenir est la constitution même de la subjectivité” (100) [“como escritura es el devenir-ausente y el devenir-inconsciente del sujeto. Mediante el movimiento de su deriva, la emancipación del signo constituye retroactivamente el deseo de la presencia. Este devenir —o esta deriva— no le sucede al sujeto con sujeto que lo elegiría o que se dejaría llevar pasivamente por él. Como relación del sujeto con su muerte, dicho devenir es la constitución de la subjetividad” (2021: 89)]. Al menos en *De la grammatologie* (1967) Derrida discute alguno de los alcances de su teoría en relación con el teatro y en relación con la obra *Essai sur l’origine des langues* (1781) de Jean Jacques Rousseau; probablemente esta preocupación se extienda en su obra, pero considerando que su concepto de *espacement* condensa la descripción de la cualidad generadora que nos interesa para este trabajo, no nos adentraremos en la discusión minuciosa del mismo.

⁷⁵ Declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO en 1987, fue una ciudad diseñada con un sistema de exclusas que ponían en funcionamiento una línea de producción que iba desde las minas de plata en el Cerro Rico hasta los lugares de fundición. Se destaca el parecido de las primitivas chimeneas con las cúpulas de la arquitectura cristiana, además la ciudad estaba organizada en barrios según el estatus social con una cantidad sorprendente de iglesias dispuestas diferencialmente en cada uno de ellos. En esta ciudad sucedió uno de los más terribles genocidios de la historia de América. La cantidad de trabajadores esclavizados muertos en las distintas estaciones del trabajo minero se calcula en millones.

corriente migratoria del interior hacia la capital, y el importante flujo inmigratorio que recibe el país y que mayoritariamente se radica en Montevideo” (18). En consonancia con este aluvión inmigratorio sobre la capital y con la puesta en práctica de las dinámicas institucionales del estado nación se produce la obra pública que incluyó la caminería, los edificios destinados a la distribución de poderes de la república, la infraestructura edilicia sanitaria, educativa, policial, militar, así como también los proyectos espaciales privados que dejaron su huella indeleble en la ciudad a partir del trazado de nuevos barrios, en la arquitectura industrial, en la construcción de edificios comerciales tanto para la venta directa al público como para instalar las oficinas de una determinada empresa y un largo etcétera al que debería agregarse la monumentalidad que la nación seleccionó para respaldar el discurso de su historia política en símbolos.⁷⁶ Al mismo tiempo, los cuerpos según su ubicación social son distribuidos diferencialmente. Asistimos así al traslado de las familias privilegiadas de la Ciudad Vieja al Prado, a la construcción de las “casas quinta” ubicadas en las afueras de la ciudad, al emplazamiento de los palacetes en la Ciudad Nueva⁷⁷ y a la edificación de casas de veraneo y “petits hôtel” en la costa de Montevideo, Canelones y Maldonado. La burguesía Montevideana bregó también por ciertos espacios públicos para su uso exclusivo como “los clubes selectos (el Jockey Club y el Club Uruguay), ciertos cafés y restaurantes, los paseos en coche por el Prado (‘nuestro Bois de Boulogne’), tanto como los palcos y plateas del Teatro Solís o del Hipódromo de Maroñas” (Rodríguez Villamil: 77). Podríamos señalar, para ciertos sectores medios de la sociedad la existencia de la “casa estándar” que “surge de una adaptación de la casa colonial, a la que se fueron agregando una serie de variantes debido a las necesidades de los nuevos tiempos” (87). Pero en las antípodas del palacete, los cuerpos precarizados por su ubicación de clase se organizaron fundamentalmente en torno a tres espacios claramente identificados, por un lado, las “casas de inquilinato”, antiguas propiedades que se subdividían y se subalquilaban “quedando la cocina y los servicios higiénicos para el uso común” (Rodríguez Villamil: 93), también los barrios obreros que se fueron

⁷⁶ El esplendor constructivo de este período puede apreciarse en el privilegiado registro gráfico que figura en *El Libro del Centenario del Uruguay 1825-1925*, un trabajo financiado por distintas empresas privadas donde se compendió toda la variedad de actividades desarrolladas durante esos cien años.

⁷⁷ Se trata de la extensión planificada de la Ciudad Vieja hasta la calle Ejido. Luego de finalizada la Guerra Grande (1839-1851) en 1878 se aprobaría el trazado de la Ciudad Novísima, cuyo límite será el ángulo recto conformado por el Bulevar José Gervasio Artigas.

formando en la periferia, cerca de las zonas industriales⁷⁸, muchos surgidos a partir del negocio de compra, parcelación y remate de terrenos y otros construidos por las propias empresas como Peñarol “junto a los talleres del Ferrocarril Central (1890); los de la Frigorífica Uruguay en el Cerro (1903)” (92), entre otros; y, por último, el “conventillo”⁷⁹ donde en 1908 vivía el 11,27% de la población de Montevideo (Álvarez, Arana y Bocchiardo : 33).

No obstante, para analizar el espacio como terreno en disputa, en virtud de las restricciones que la legitimidad propone y las transgresiones que los cuerpos en el despliegue de su deseo producen, también debemos estar atentos a los matices que aparecen en el corte de la distribución geosocial de la ciudad para poder focalizarnos en las zonas de intercambio, fronterizas, de coexistencia, en las que el conflicto quizás aparezca de un modo más fermental y evidente. Podríamos proponer, como ejemplo radical, la disputa concreta por el espacio público implícita a las manifestaciones o concentraciones obreras que desde los primeros años del siglo tuvieron que enfrentar los intentos de restauración del orden espacial del aparato represivo; pero también, el ya mencionado conventillo, en el caso montevideano, cuenta con una serie de características que avalan su calificación de espacio social complejo. Por ejemplo, se trataba de un tipo de vivienda que estaba enclavada mayoritariamente en el “Área Central”⁸⁰ de la ciudad. Según el trabajo de Álvarez, Arana y Bocchiardo en 1908, el 19.68% de la población de dicha área vivía en conventillos (32), porque era la zona donde

procuraba obtener alojamiento permanente un importante contingente de sirvientes y trabajadores ‘informales’ (lavanderas, costureras, lustrabotas, changadores, mandaderos, etc.) buscando la necesaria proximidad respecto a los estratos económicamente dominantes, que constituían sus potenciales empleadores (Álvarez, Arana y Bocchiardo: 33).

⁷⁸ Otro dato fundamental para entender la distribución del espacio es el valor poco accesible del transporte montevideano que obligaba a la población obrera a radicarse en la cercanía de su fuente de trabajo (Álvarez, Arana y Bocchiardo).

⁷⁹ “[C]asas colectivas divididas en habitaciones arrendables independientemente y con servicios generales agrupados para uso común” (Álvarez, Arana...: 31). La cita corresponde al artículo “El conventillo de Lafone” de Ricardo Álvarez Lenzi publicado por el Instituto de Historia de la Arquitectura en *Documentos* 3 en 1977.

⁸⁰ En el libro de Álvarez, Arana y Bocchiardo se establece como “área central” la delimitación entre la 1ª y la 6ª Sección Judicial. Según el “Plano de la ciudad de Montevideo y Suburbios”, elaborado por Emilio Joanico y Silvio Valz Gris en 1910, dicha área estaría comprendida entre lo que hoy es la Ciudad Vieja, al sur estaría delimitada por el río, al norte por la calle Miguelete y al oeste por la antigua calle Médanos hoy denominada Javier Barrios Amorin.

Razón que implica asumir una simultaneidad o una superposición de espacios sociales contradictorios en constante contacto. Entre los espacios enriquecidos por su mixtura social también está la oferta pública, como el Paseo del Prado, el Parque Urbano (1912), el Hipódromo de Maroñas (1889), el Parque Capurro (1910), que según Bouret y Remedi respondía a un

programa urbanístico [que] estaba anclado en los ideales republicanos de igualdad e integración social propios del período, donde el espacio verde de uso público sumaba a sus connotaciones ‘higienistas’ y de ‘salubridad’, de ‘progreso’ y ‘modernidad’, un valor instrumental como creador de ciudadanía y convivencia (urbanidad) entre las distintas clases sociales (207).

También aporta volumen de complejidad espacial el sentido difuso de comunidad que genera la interacción inevitable de los cuerpos en el patio central del conventillo. Un espacio que

modifica [...] las dimensiones de lo público y lo privado, así como la articulación entre ambas. Aunque el patio común no es el reducto más íntimo de las personas, tampoco es igual al espacio público, sino una especie de tamiz o espacio intermediario donde se desarrolla una parte de la vida privada (Rodríguez Villamil: 94).

Es en ese espacio semi-privado y en el de la frágil intimidad de la pieza, donde también sucede la distribución de otras legitimidades espaciales, como la que se les atribuye a los cuerpos de mujer, por ejemplo, y donde también se produce su reacción, su performatividad apropiadora y resignificadora del espacio. Las formas de lo privado, si extendemos este principio regulador de los cuerpos a las casas burguesas, configura en sí mismo un terreno beligerante.

Una forma de medir el gran impacto que generó este cambio tan abrupto en las urbes latinoamericanas es sopesando la proliferación de textos que se atrevieron a hacer proyecciones espaciales utópicas sobre la ciudad. Vale mencionar, por ejemplo, “Argirópolis” (1850) de Domingo F. Sarmiento, la “Ciudad Planetaria” (1862) de Juan Nepomuceno Adorno, *Buenos Aires en el 1950. Bajo el régimen socialista* (1908) de Julio O. Diettrich, la trilogía de Pierre Quirole (seudónimo de Joaquín Alejo Falconnet) *Sobre la ruta de la anarquía* (1912), *La ciudad anarquista americana* (1914) y *En la soñada tierra del Ideal* (1924), *La ciudad de los locos* (1914) de Juan de Soiza Reilly (1914), “Villautopía”, la ciudad ideal del mexicano Ernesto Urzaiz en la novela *Eugenia* (1919); y en el caso uruguayo: *El socialismo triunfante. Lo que será mi país dentro de doscientos*

años (1898) de Francisco Piria e *Historia Kiria* (1930) de Pedro Figari. Gisela Heffes, en un estudio sobre esta literatura, subraya un principio importante para volver a pensar el espacio social advirtiéndolo que, su proyección imaginada, trae implícita una ideología performativa, una idea acerca de cómo deben ser los cuerpos, qué lugar deberían ocupar, al mismo tiempo que critica otra. Heffes propone que

una ciudad discursiva consta de rasgos particulares: no sólo constituye el imaginario del sujeto histórico, sino que se trata de una ‘performance’, una puesta en escena del discurso. Es decir, la actividad o acción de hacer el mundo a través del lenguaje, y no dejar nada fuera del discurso: concebir lo inconcebible, sin conceder al mundo nada inefable [...] la puesta en escena de una idea (en tanto puesta teatral, representación e interpretación) en las que se conjuga un proyecto abstracto con una puesta en práctica concreta (57).

De modo que, la ciudad imaginada y la ciudad real se intersectan en la duda, en el espacio de lo no dicho, de la incertidumbre que busca certezas en “puestas en escena” públicas y privadas. La disputa por el espacio, entonces, sucede también sobre un conjunto de fuerzas performativas que incluye la variedad de “máscaras” identitarias, así como el amplio despliegue de lugares habilitados para que se concrete el medio imaginístico de las artes escénicas. Silvia Rodríguez Villamil, cuando aborda el problema de las modas y de la “imagen del cuerpo” en el contexto de la “ciudad burguesa”, no duda en hacer una “alusión al teatro [que] parece pertinente dada la importancia fundamental que se asignaba entonces al ver y al ser visto” (101). A lo que deberíamos sumar que Montevideo contaba con un amplio sistema espectacular que incluía grupos de teatro filodramáticos⁸¹, desfiles y tabladitos de Carnaval, así como a una gran cantidad de salas comerciales entre las que, según nuestro relevamiento, se encontraban habilitadas el Teatro Solís, Teatro Cibils, Teatro Odeón, Teatro Politeama, Sala Verdi, Stella D’Italia, Casino Oriental, Teatro Edén Cerro, Teatro Royal, Teatro Porteño, Teatro Victoria, Teatro Urquiza, Teatro Artigas, Teatro 18 de Julio, Teatro Lumière, Teatro Colón, Teatro Apolo, Teatro Catalunya, Teatro Zabala, Teatro Roma⁸². Algunos datos parciales de la taquilla, que irá

⁸¹Daniel Vidal, en su *Florencio Sánchez y el anarquismo* (2010) destaca los centros y sociedades que realizaban veladas teatrales como “los Centros Gallego, Natura, Asturiano, Orfeón Español, Orfeo Catalá, Euskal Erría, Balear del Uruguay, Guaraní, Hispano-Americano, Lucense, Universal, Alborada, Curuñés, Circolo Napolitano, Sociedad Francesa, Círculo Unión Mercantil, Centro de Artesanos Peñarol” (30), al que se suma el Centro de Estudios Internacionales.

⁸²A continuación, detallamos la misma lista de teatros pero agregando información respecto a su emplazamiento en la ciudad, el año de su fundación y el año de su cierre: El Teatro Solís (1856), el Teatro Cibils (1871-1912) Ituzaingó entre

cambiando a partir de la aparición del cine sonoro⁸³, indican que en mayo de 1908, en una ciudad que contaba con 306.000 habitantes, las ocho salas más importantes de la ciudad habían tenido un total de 126.347 espectadores (Vidal: 31), un número que da cuenta del peso específico de las artes escénicas en el espacio cambiante en el que José Pedro Bellan produjo su dramaturgia.

Nacido el 30 de junio de 1889 en el seno de una familia de inmigrantes vasco-franceses y gallegos⁸⁴, Bellan es un exponente claro la flexibilidad de los límites de la modernidad en franca disputa ya que, siendo hijo de José Bellan, vendedor de tabacos, y Joséfa Giráldez encargada de la crianza de sus ocho hijos, pudo alcanzar, junto a algunos de sus hermanos⁸⁵, los beneficios de un país que practicaba, en sus políticas sociales, la discusión respecto a la dependencia. Bellan estudió magisterio junto a Clemente Estable y desde muy temprano (1910) se vinculó con el grupo de intelectuales que trabajó en torno a la revista *Bohemia*⁸⁶, lo que le dio una ubicación privilegiada dentro del contexto teatral ya que la revista, además de defender la calidad del teatro de Florencio Sánchez, contaba entre sus colaboradores con otros dramaturgos como Edmundo Bianchi y Ernesto Herrera. En las reseñas biográficas sobre Bellan suele aparecer la anécdota de su viaje a Cerro Largo en 1910 junto a Herrera, donde este habría estrenado *El estanque* (Rela: 81),

Cerrito y Piedras, Teatro Odeón (1885) Paysandú 767, Teatro Politeama (1887-1919) Colonia y Paraguay, Sala Verdi (1894) Soriano 914, Stella D'Italia (1895) Mercedes y Tristán Narvaja, Casino Oriental (fines del siglo XIX – principios del XX) Florida entre Soriano y Canelones, Teatro Edén Cerro (1898-años 30) Avenida de la Fortaleza entre Portugal y Bogotá, Teatro Royal (1900-1958) Bartolomé Mitre y Reconquista, Teatro Porteño (principios del siglo XX-hasta años 40) Yacaré, Teatro Victoria (1902) Río Negro 1483, Teatro Urquiza (1905-1971) Mercedes y Andes, Teatro Artigas (1908-1981) Andes y Colonia, Teatro 18 de Julio (1910-1961) 18 de julio y Yaguarón, Teatro Lumiere (década de 1910) Florida entre San José y Soriano, Teatro Colón (1910-1965) Cerrito y Ciudadela, Teatro Apolo (1915) Grecia entre Inglaterra y Norteamérica, Teatro Catalunya (1918-1939) Ibicuy y Soriano, Teatro Zabala (1922-1983) 18 de julio y Herrera y Obes, Teatro Roma (hasta 1928) 8 de octubre y Cipriano Miró (Montero Zorrilla, 1988).

⁸³ Según Daniel Vidal “en 1913 la ciudad contaba con 22 salas para exhibición cinematográfica” (30), a su vez Juan Carlos Legido consigna a 1919 como el año en que “surge el cine nacional de largo metraje [con] ‘Puños y nobleza’ de Edmundo Figari, ‘Pervanche’ de León Ibáñez Saavedra y ‘Almas en la Costa’ también de Edmundo Figari. En 1928 Emilio Peruzzi realiza ‘Del Pingo al volante’ y en 1929 surge el verdadero éxito comercial ‘El Pequeño héroe del arroyo de Oro’ de Carlos Alonso” (1969: 36)

⁸⁴ Muchos de los datos biográficos sobre Bellan se los debemos al trabajo de José Pedro Díaz (1954; 1987; 1989; 1992; 2009). El escritor e investigador, siendo esposo de la poeta Amanda Berenguer, sobrina de Bellan, tuvo acceso privilegiado a los documentos de este.

⁸⁵ Oscar Bellan, hermano de José Pedro, fue el primer Doctor en Ciencias Económicas egresado de la Universidad de la República. Es autor del libro *Economías planificadas y dirigidas* (1939).

⁸⁶ La revista comenzó a publicarse en 1908 y cesó en 1912. A partir del número 44 pasó a denominarse *Vida Nueva*. En la entrada correspondiente al tomo III del *Diccionario de literatura uruguaya* (1991), Uruguay Cortazzo cita el siguiente recuerdo de Washington Lockhart: “Bohemia [...] ilustra con insuperable fidelidad las más obsesionantes tendencias de su época. Con rara pureza, con indudable nitidez, concretó una escapatoria [...] a una juventud que quería no sabía bien qué cosa, pero seguramente algo inhallable en el desvalido pueblo en que vivía” (57).

obra en la que seguramente participó de algún modo Bellan. Este contacto privilegiado de Bellan con la ciudad en plena transformación, escenario de búsquedas identitarias, no solo aparecerá desde el principio en su narrativa sino que lo interpela directamente. Alberto Lasplaces recuerda el espacio social en que conoció a un joven Bellan de quince años en noviembre de 1904 de la siguiente manera:

Vivíamos ambos a pocas puertas de distancia, en el barrio Reus al Norte - Villa Muñoz desde hace algunos años- que era entonces algo completamente distinto a lo que es ahora. El Barrio Reus emergía como una isla, rodeado casi enteramente de terrenos baldíos y atado apenas a la ciudad por una línea de tranvías tendida a lo largo de la calle Justicia, casi enteramente deshabitada todavía. El Barrio Reus era, por tal motivo, una especie de población aparte, distante de Montevideo, con mucho de provinciana y de familiar, que después perdió por completo. Todo el mundo se conocía allí, Las amistades se trababan de inmediato, sin pretensiones, como entre pasajeros de un mismo barco aislado en el mar. Barrio habitado por gentes modestas: poderosos venidos a menos, empleados de segundo orden; obreros de las numerosas fábricas cercanas (Lasplaces, 1935: 6).

Esa conciencia respecto a los cambios en el espacio que acompañan a la modernidad montevideana también podemos encontrarla, indirectamente, en su participación como Maestro y como Diputado⁸⁷, en la defensa del viejo proyecto de los Parques Escolares⁸⁸ que para 1927 tuvo un nuevo impulso a instancias del Ministro de Instrucción Pública Enrique Rodríguez Fabregat. En los debates que sucedieron en la prensa Bellan defendía el proyecto argumentando un pedido de “espacio, campo, ambiente de salud en el cual deben educarse los niños que viven en el centro de la ciudad. Se sabe que la escuela en el parque resultará menos costosa y mejor que la escuela en el centro urbano⁸⁹” (Bellan, 1927: 6). Como hemos mencionado la preocupación por el espacio también aparece en sus trabajos narrativos. Ángel Rama, en un artículo pionero en la defensa de las virtudes de Bellan señaló que mientras “algunos fechaban sus escritos en la ‘Toldería de Montevideo’ [...], otros se apercebieron pronto de que el animal misterioso –ardiente, etc.- se había instalado en el patio interior de sus casas. Se llamaba Montevideo” (1960),

⁸⁷ Bellan fue electo por la lista 15 del Partido Colorado como miembro de la Cámara de Representantes desde las elecciones de 1925 hasta su fallecimiento en 1930.

⁸⁸ Actualmente la Escuela No. 114, ubicada en el barrio Paso Molino lleva el nombre de José Pedro Bellan al igual que el parque que la rodea.

⁸⁹ La lectura del diario *El Día* de 1927 nos muestra que el tema de los Parques Escolares se discutió con ahínco desde sus páginas. Entre quienes expresaron su opinión están, además de Bellan que escribió más de un artículo, Clemente Estable, Luisa Luisi, María Espínola y Severo Ramírez entre otros.

para luego decir que con Bellan había surgido “el primer narrador uruguayo consagrado totalmente a hablar de su ciudad”. Esta apreciación crítica vuelve a aparecer en estudios recientes como en la investigación de Patricia Núñez (2011) sobre la adaptación al teatro que el uruguayo Víctor Manuel Leites⁹⁰ hizo de la novela *Doñarramona*, donde detecta un plano para el conflicto moral en el que

[l]os espacios son metáfora de las mentalidades [...] la casa de los Fernández supone un castillo inexpugnable pero en cada habitación el deseo establece su lucha, en la *nouvelle*, comedor y dormitorio se intercambian para que Doñarramona esté segura y así ambas habitaciones devienen espacio de transgresión. Al final de la obra se sentará a la mesa: ambiguo espacio de legitimación porque esconde en su plano inferior el roce de los cuerpos mientras que mantiene en el plano visible a los comensales en cierto plano de igualdad, sin que nada altere la ya alterada simetría de la familia (Núñez: 8).

Ahora bien, más arriba veíamos como Anne Ubersfeld llamaba la atención sobre como la “idea del espacio escénico como representación de un espacio concreto ‘real’” era en realidad una idea propia del “Occidente burgués”. Una apreciación que implica considerar a las diferentes variables del espacio escénico -en O, T o U- no como el producto de una circunstancia casual, sino como parte de una distribución que contiene implícitos ciertos parámetros semióticos que inciden directamente de la experiencia imaginística de la expectación. Como dice María del Carmen Bobes

el escenario no es un lugar cualquiera donde se sitúan los objetos para estar y los actores para convertirse en personajes, es ante todo un conjunto de convenciones que cambia a lo largo de la historia de acuerdo con los sentidos y los valores prevalentes en una cultura (21).

Así, antes de proponer la tercera parte de nuestra hipótesis, que enfatiza en la pertinencia de hacer una lectura del espacio social en la obra de Bellan, es importante puntualizar algunos aspectos referidos al espacio escénico con el que su dramaturgia está en diálogo. Si nos remitimos a las características constructivas de los teatros donde se estrenaron las obras de Bellan, a las salas uruguayas del Teatro 18 de julio donde se estrenó *El centro*, el Teatro Urquiza donde se representó *¡Dios te salve!* y se estrenó *La hinchada*, el Teatro Artigas donde se estrenaron *Vasito de agua*, *Tro-la-ró-la-rá* y *La ronda del hijo*, el Teatro Solís donde se representó *El centinela muerto*, así como las salas porteñas del Teatro

⁹⁰ Estrenada en 1974 en el Teatro El Galpón y luego 1982 en el Teatro Circular.

Liceo donde se estrenó *¡Dios te salve!*, el Teatro Marconi donde se estrenó *La ronda del hijo* y el Teatro Cómico donde se estrenó *El centinela muerto*; todas poseen una distribución de los espacios dedicados a la escena y a la expectación acorde con el “teatro a la italiana”. Dicho de otro modo, volviendo al planteo de Ubersfeld, todos funcionan bajo la lógica de un emplazamiento propio del Occidente burgués cuyo objetivo es generar una representación de la realidad. Se trata de un teatro a la italiana que además de conformar “un edificio que tiene una función en la ciudad”, de funcionar como “símbolo de la vida jerarquizada de la ciudad” (Bobes: 352) y del que “los palcos que rodean el cilindro de la sala” la convierten “en *espacio para ver y hacerse ver*, pues la dirección única de la mirada hacia el escenario, se fragmenta en miradas alternativas que se quedan en la misma sala” (Bobes: 353. La cursiva es del autor), se rige por la intención dominante de un pacto que tiene la intención de generar una ilusión de realidad. El teatro a la italiana, tal como virtualmente está presente en la dramaturgia de Bellan aparece, como ya dijimos, como espacio preparado para generar un acuerdo que promueva una mirada sobre el escenario lista para ver en él una extensión de la realidad de la ciudad en que está emplazada la sala. La cuarta pared por completo cerrada de este tipo de teatro pone en abismo a una representación al punto que casi consigue confundirla con lo real. Bellan, en una entrevista realizada en el marco del estreno de *La ronda del hijo* (1924) explicita este tipo de referencia constructiva de la siguiente manera:

En mis escenas, la persona entra y sale en virtud de su propia acción, y nunca a instancias de sugerencias que están fuera de su vida. Existe fuera del horario teatral, y, aunque parezca un contrasentido, mis personajes no son teatrales (“Mañana se estrenará ‘La ronda del hijo’ en el Marconi”. *La Razón*. 13/VII/1924).

Primeramente, planteamos la necesidad de entender el espacio en su dimensión social; esto implicaba, no solo advertir en él las latencias propias de una regulación y de un control, sino también el hecho de entenderlo como una zona de conflicto donde los intereses contradictorios demuestran sus intenciones al intentar apropiarse del espacio dominante –o central-. En la segunda parte hicimos hincapié en la problematización que este alcance del espacio tiene en la experiencia teatral. Así, los cuerpos productores del espacio, eventualmente diferenciados por su grado de precariedad, tienen la peculiaridad de proponer un conflicto en escena que va más allá de las conflagraciones propias de la historia, dado que operan sobre la transgresión o el acatamiento de las legitimidades del espacio social. La tercera parte, que corresponde agregar a nuestra hipótesis, refiere a la

cualidad que la obra dramática de José Pedro Bellan demuestra para presentar ese tipo de producción espacial en virtud de su ubicación contextual en una modernidad tensionada entre la expectativa y la crisis. Aunque la organización del espacio escénico en Bellan responde a las prerrogativas del teatro realista, respetando la frontera de la cuarta pared, participando de la propuesta espacial del teatro a la italiana, entendemos que la cualidad performativa de los cuerpos que el teatro de Bellan postula produce el espacio sobre una dinámica de avances y retrocesos signada por una necesidad indagatoria radicalizada por el contexto de exploración general. La obra dramática de Bellan nos muestra ese territorio signado por lo interpelante que concéntricamente opera sobre el espacio del escenario, de la sala y de la ciudad. A lo largo de los tres capítulos siguientes evaluaremos esa posibilidad desde diferentes puntos de vista.

Capítulo III. Melodrama y metonimia espacial de la intimidad

Veintisiete años antes de que Orsini Bertani publicara el primer drama de Bellan en Montevideo, se editaba en Zúrich *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats*⁹¹ (1884), el estudio de Friedrich Engels donde toma el método que Lewis Henry Morgan utiliza para estudiar las sociedades primitivas y lo aplica a las instituciones de legitimación y control de los vínculos familiares del capitalismo⁹². Este trabajo pertenece a un corpus crítico que, aunque se inicia en la Ilustración, adquiere una mayor sofisticación dentro de los paradigmas contrahegemónicos modernos, como el anarquismo y el socialismo, confirmando al matrimonio como una de sus preocupaciones. El carácter provocador de este y otros trabajos consiste en darle una perspectiva histórica a la cultura humana y al hacerlo consigue desestabilizar el dogma asociado con la unión matrimonial colocándolo como problema a resolver en el marco de un proceso de transformaciones superadoras. En su estudio, Engels subraya algunas características del matrimonio moderno que reproducimos aquí:

la monogamia fue, de todas las formas de familia conocidas, la única en que pudo desarrollarse el amor sexual moderno, eso no quiere decir de ningún modo que se desarrollase exclusivamente, y ni aun de una manera preponderante, como amor mutuo de los cónyuges. Lo excluye la propia naturaleza de la monogamia sólida, basada en la supremacía del hombre. En todas las clases históricas activas, es decir, en todas las clases dominantes, el matrimonio siguió siendo lo que había sido desde el matrimonio sindiásmico: un trato cerrado por los padres. La primera forma del amor sexual aparecida en la historia, el amor sexual como pasión, y por cierto como pasión posible para cualquier hombre (por lo menos, de las clases dominantes), como pasión que es la forma superior de la atracción sexual (lo que constituye precisamente su carácter específico), esa primera forma, el amor caballeresco de la Edad Media, no fue, de ningún modo, amor conyugal (67).

⁹¹ Traducido como *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*.

⁹² Según Marcos Wasen el libro de Engels circulaba entre el público del Novecientos “traducido al español gracias a la casa editorial Sempere” (130).

Hacemos esta extensa cita porque condensa un conjunto de particularidades pertinentes a la lectura que nos interesa en este capítulo. En primer lugar, queda claro que para Engels el matrimonio monogámico constituye una de las nuevas instituciones reguladoras de las relaciones de producción que operan, a través de la Iglesia Católica en primera instancia y, luego de la revolución francesa, a través de las instituciones laicas de la modernidad. También, reconoce la “supremacía del hombre” en el vínculo, enfatizando el carácter patriarcal que también alcanzará a la familia moderna. La burguesía, en su modelo civil de matrimonio, reproducirá la estructura jerárquica que determina la precarización de los cuerpos femeninos. Pero Engels, además, también distingue una zona “pasional”, exterior al territorio estrictamente legal del “amor conyugal”, que en otro momento del trabajo describe en los siguientes términos: “a la civilización [le corresponde] la monogamia con sus complementos, el adulterio y la prostitución” (73). Este universo otro, silenciado por los sistemas de legitimación, tanto católico como civil, posee una latencia cultural que queda comprobada, no solo en el corpus crítico contrahegemónico al que estamos haciendo referencia, sino también en uno de los motivos narrativos más recurrentes desde el Renacimiento a la actualidad: el triángulo amoroso. Aunque la fuerza de este tópico puede encontrarse con características bastante definidas en las producciones literarias de la Edad Media Tardía europea como en *El libro de Buen Amor* (1343), *Decameron* (1353) o *Tales of Canterbury* (1400), en las artes espectaculares adquiere un relieve especialmente marcado en la poesía trovadoresca y en la experiencia de la *Commedia dell’Arte* italiana cuyos ecos repercutirán en toda Europa. Fechada su aparición en el siglo XVI, su puesta en escena popular debía no solo achicar el tiempo del espectáculo para un público callejero y circunstancial sino también proponer un modelo actancial que estuviera integrado a la cultura popular, cuyas fuerzas contingentes fueran rápidamente reconocidas por los espectadores. Eso explica que la intriga amorosa juegue un papel fundamental dentro de este proceso confirmando su lugar privilegiado entre las preocupaciones culturales. Silvio D’Amico, describe algunas de las secuencias de los personajes “enamorados” de la comedia del arte, como las de “enojo y paz”⁹³, y para subrayar el refinamiento que alcanzó el trabajo sobre este modelo señala la multiplicidad

⁹³ Se trata de una secuencia dialógica de dos enamorados que se inicia increpándose y reprochándose actitudes y lentamente la beligerancia empieza a ceder a halagos que terminan por transformarse en elocuentes declaraciones de amor eterno.

de unidades de acción superpuestas que podían llegar a proponerse. D'Amico recuerda que

[i]n quello fra gli scenari pubblicati dal Bartoli che s'intitola *Intrighi d'amore*, ce ne sono addirittura sei [unidades de acción dramática]: Lucinda ama Valerio, Ubaldo ama Lucinda; Ottavio ama, non conoscendola, la propria sorella; Pasquetta, la fantesca, tia a farsi sposare dal vecchio Pandolfo; Colombina, altra fantesca, fa lo stesso con Stoppino, un altro vecchio; Ubaldo vuol ottenere le grazie di Pasquetta⁹⁴ (1950: 69).

Ambos proyectos, el “culto”, representado por la producción literaria, y el “popular”, representado por la comedia del arte, surgen de una misma necesidad de diálogo cultural, en ocasiones ridículo, en ocasiones trágico, sobre las limitaciones y las eventuales vulneraciones de ese modelo hegemónico de orden familiar. Pero este diálogo no se agota en la descripción de la incongruencia entre el amor y el matrimonio, sino que, como tal, se retroalimenta en una masividad capaz de conocer y ejercer su potencialidad agencial en torno a esa preocupación. Así, forma parte del mismo proceso de renovación cultural la modificación de ciertos énfasis en la conducta que definen una nueva manera de construir y autoconstruir la cualidad del vínculo entre el individuo, como agente de transformación “indivisible”, y el mundo, entendido, primariamente, como el conjunto de instituciones de legitimación y control entre las que, claro está, se encuentra el matrimonio.

El impacto que recientemente ha tenido en la cultura occidental la publicación casi sincrónica de los estados de ánimo, las opiniones y las experiencias en las redes de Internet, ha reforzado la perspectiva de análisis histórico que se ocupa de la forma en que construimos una identidad competente para con ese universo otro conformado por redes de poder. Una historia de la subjetividad posibilita reconocer, por ejemplo, una prevalencia de lo comunitario en la construcción identitaria que abarcará varios siglos y que, libre interpretación de los textos cristianos mediante, comenzará a tornarse hacia lo que Paula Sibilia denomina “homo psychologicus”, un “sujeto ofuscado por el inmenso bagaje de cosas inconfesables que cargaba consigo, aquel que buscaba constantemente el

⁹⁴ “En uno de los argumentos publicados por Bartoli, titulado *intrighi d'amore*, hay nada menos que seis [unidades de acción dramática]: Lucinda ama a Valero, Ubaldo ama a Lucinda; Octavio ama, sin conocerla a su propia hermana; Pasquetta, la criada, trata de casarse con el viejo Pandolfo; Colombina, otra criada, hace lo mismo con Stopino, otro viejo; Ubaldo quiere los favores de Pasquetta” (1954: 102).

sentido perdido dentro de su propia oscuridad interior” (94), que avanzó en su preponderancia desde el siglo XVII en adelante. La pragmática dialógica compleja de la confesión en la que el individuo al decirse textualiza su “siège d’habitudes”⁹⁵ (Foucault, 1975: 131) pasible de ser controlado, compensada filosóficamente en el cogito cartesiano, participa de la construcción de lo que Foucault llama “l’âme moderne”⁹⁶ (1975: 27) en la que “l’homme connaissable (âme, individualité, conscience, conduite, peu importe ici) est l’effet-objet de cet investissement analytique, de cette domination-observation”⁹⁷ (312). Esta nueva alma, entonces, se confirma histórica en tanto que, aunque varía en su representación, navega sobre una gramática de control más incisiva sobre el cuerpo y, al mismo tiempo, más beligerante en su reacción; se confirma histórica en tanto sus prácticas se vuelven también terreno en el que se expresa la desconformidad. La transgresión de la restricción matrimonial es uno de esos terrenos. La tensión entre una subjetividad que se autocuestiona y los mecanismos públicos de control conforma un dínamo cuya volatilidad se expande hacia todas las áreas de la cultura. La perspectiva de la subjetividad histórica adquiere volumen teórico desde las primeras décadas del siglo XX. Trabajos como *Herfsttij der Middeleeuwen*⁹⁸ (1919) de Johan Huizinga forman parte de esta etapa crítica junto con los trabajos de Marc Bloch y Lucien Febvre desde la École des Annales. A partir de los años ochenta las investigaciones desde esta perspectiva se retoman con un impulso nuevo que, al conseguir producir un conjunto importante de ensayos, termina por ampliar el mapa conceptual de referencia para la variedad de planos implicados en una nueva forma de aproximarse al objeto de estudio de la Historia, no ya desde las grandes coyunturas sociales y políticas sino desde la actividad humana particular. Georges Duby en el “Prefacio” a la *Historie de la vie privée* (1985), explicita su preocupación por delimitar lo “privado”, objeto de su interés específico, distinguiéndolo de la “vida cotidiana”, de la “historia del individualismo”, de la “intimidad”, que se agrega a la “historia de las mentalidades” tal como la practicaba por entonces su colega Philippe Ariès (1987). Más allá de la distinción exhaustiva que estos conceptos merecen y de su vínculo con las preocupaciones por el desarrollo de una teoría de la superestructura, que discutimos implícitamente en el Capítulo II, es interesante observar cómo la inquietud

⁹⁵ “[A]siento de hábitos” (Foucault, 2010b:150).

⁹⁶ “[A]lma moderna” (Foucault, 2010b: 32)

⁹⁷ “[E]l hombre cognoscible (alma, individualidad, conciencia, conducta, poco importa aquí) es el efecto-objeto de esta invasión analítica, de esta dominación-observación” (Foucault, 2010b: 356).

⁹⁸ Traducido del neerlandés como *El otoño de la Edad Media*.

delimitante de los investigadores franceses también describe una generalidad, un universo ontológico de interconexiones que, entre otras cosas, establece una relación directa con el espacio. Duby respecto a la privacidad burguesa realiza el siguiente comentario:

Progressivement, celui-ci [l'espace privé], pour les hommes, et d'abord dans les villes et les bourgades, se distribua en trois parts : la demeure, où l'existence féminine demeurerait confinée ; des aires d'activités elles aussi privatisées, l'atelier, la boutique, le bureau, l'usine ; des enclos enfin, propices aux complicités et aux délasséments masculins, tels le café ou le club⁹⁹ (1999 : 9).

Aunque esta apreciación de Duby resulta demasiado general, propone una lista primaria de espacios, admitiendo ciertos rangos variables de la privacidad que deja abierta la posibilidad de establecer redes connotativas capaces de componer textualidades espaciales extrañadas, como la de una “oscuridad interior”, que indirectamente refuerzan las “oppositions binaires (corps-âme, chair-esprit, instinct-raison, pulsions- conscience)”¹⁰⁰ (Foucault, 1976: 102). Un encadenamiento fenoménico que, en su anclaje cultural occidental moderno, va a asociar al cuerpo con el espacio público, con la apariencia, con el cómo nos mostramos, y al alma con ese espacio interior, íntimo, esencial, lo que realmente somos. Dice Georges Duby

[q]u'une aire particulière, nettement délimitée, est assignée à cette part de l'existence que tous les langages disent privée, une zone d'immunité offerte au repli, à la retraite, où chacun peut abandonner les armes et les défenses dont il lui convient d'être muni lorsqu'il se risque dans l'espace public, où l'on se détend, où l'on se met à l'aise, en 'négligé', délivré de la carapace d'ostentation qui assure, au-dehors, protection. Ce lieu est de familiarité. Il est domestique. C'est aussi celui du secret¹⁰¹ (9).

En este capítulo nos ocuparemos de observar el modo en que es representada espacialmente la intimidad en algunas de las piezas de Bellan que trabajan especialmente

⁹⁹ “Por lo que respecta a los hombres, este espacio [el de lo privado] se ha ido distribuyendo progresivamente, y desde luego tanto en las ciudades como en los pueblos, en tres partes: la casa, donde se mantenía confinada la existencia femenina; ciertas áreas de actividades a su vez privatizadas, como el taller, la tienda, la oficina o la fábrica; y, en fin, aquellos ámbitos propicios a las complicidades y los realojamientos masculinos, como el café o el club” (Duby, 1992: 11).

¹⁰⁰ “[O]posiciones binarias (cuerpo-alma, carne-espíritu, instinto-razón, pulsiones-conciencia)” (Foucault, 2016: 76).

¹⁰¹ “Hay un área particular, netamente delimitada, asignada a esa parte de la existencia que todos los idiomas denominan como privada, una zona de inmunidad ofrecida al repliegue, al retiro, donde uno puede abandonar las armas y las defensas de las que le conviene hallarse provisto cuando se aventura al espacio público, donde uno se distiende, donde uno se encuentra a gusto, ‘en zapatillas’, libre del caparazón con que nos mostramos y nos protegemos hacia el exterior. Es un lugar familiar. Doméstico. Secreto, también” (Duby, 1992: 10).

el tema del adulterio. Describiremos las características generales que adquiere la conformación del universo de lo íntimo en el contexto Montevideano de las primeras décadas del siglo XX para pasar luego a ver cómo, a partir de ciertos resortes propios del melodrama, logra conformarse un espacio verosímil, metonímico de lo íntimo, desde el cual se le propone al espectador un diálogo interpelante en torno a los alcances del matrimonio.

La instalación de la modernidad en el Río de la Plata también coloca en un lugar privilegiado la discusión en torno a los límites del vínculo matrimonial. Son ejemplos relevantes de ello los artículos que componen el *Tratado del amor*¹⁰² (1955) de José Ingenieros y *Divorcio y matrimonio* (1912) de Domingo Arena, libro que contiene sus discursos parlamentarios en defensa de la promulgación de la “ley de divorcio por sola voluntad de la mujer” que sería aprobada un año más tarde a su publicación. Su tono da cuenta de la carga ideológica del tema en el contexto uruguayo. Para Arena

todos los supuestos males necesarios, como la reyecía, como la esclavitud, como la pena de muerte, como el matrimonio indisoluble, van cayendo uno a uno tronchados por la guadaña del progreso, y cada vez que se produce uno de aquellos grandes derrumbes, la humanidad ensancha su pecho en un inmenso suspiro de alivio, y sigue tranquila su marcha más seguro que antes a sus destinos (50).

El grado de eventual transgresión que esta discusión instala en el dominio público no solo da cuenta de la amplitud del territorio en disputa que la modernidad tuvo en Uruguay, sino también presupone la actividad agencial de esas “almas nuevas” y su nuevo campo de operaciones íntimo. Debemos mencionar, como parte sustancial de este proceso, el salto en los niveles de alfabetización que supuso, principalmente en Montevideo, el moderno proyecto democratizador de la reforma vareliana¹⁰³. Julio Castro, en *El analfabetismo* (1940), tomando como referencia el censo de 1908, establece un porcentaje de un 27% de niños en edad escolar analfabetos en Montevideo, en contraste con el 58,2% de la misma

¹⁰² Algunos de los ensayos conforman el *Tratado del amor*, editado en 1955, pertenecen a un curso de psicología de los sentimientos que Ingenieros dictó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en 1910, otros fueron publicados por la *Revista de Filosofía* entre 1919 y 1925. Según Beatriz Sarlo (2011), además, algunos de estos trabajos fueron publicados de forma resumida en revistas semanales de circulación masiva durante el período 1920-1930.

¹⁰³ Se trata de un conjunto de proyectos que, desde 1876 en adelante, tras el impulso de José Pedro Varela, lograron la obligatoriedad, la gratuidad y la laicidad de la educación primaria, así como también los mecanismos presupuestales para que esta nueva institución pública pudiera sostenerse con cierto grado de autonomía.

muestra en el Interior. Este aspecto del “disciplinamiento” habilita nada menos que la masificación de una experiencia clave para el “homo psychologicus”: la lectoescritura. Acompañando este proceso sucede la masificación de la pragmática epistolar, clave para la comunicación transatlántica, de cuya magnitud dan cuenta las palaciegas construcciones de los edificios destinados al correo en Montevideo y en Buenos Aires¹⁰⁴. De igual modo, la experiencia del diario íntimo y las memorias forman parte de estas nuevas técnicas que no solo contribuyen a darle verosimilitud íntima a la ficción romántica, sino que también están ancladas al proceso de reconfiguración en el decirse retrospectivo que, a través de la letra, ordena y textualiza el “nacimiento de la intimidad”. Esta potencialidad emisora, que encuentra en cada individuo un mundo válido de decirse, se completa con la práctica privada de la lectura. La aparición del “gusto” y de un mercado de productos culturales se vinculan al mismo proceso. Y, como era previsible, el problema del amor y el matrimonio también encuentra un lugar privilegiado para decirse en este nuevo circuito gramatológico. Desde los medios masivos, tanto la literatura de folletín que llegaba de Buenos Aires¹⁰⁵, como la que se editaba en el cuerpo de los diarios uruguayos, prevalece una temática en la que “las mujeres [...] ignoran otra vacilación que no sea la de entregarse o resistirse al amante” (Sarlo, 2011: 22). Resulta interesante observar cómo se trata de una temática compartida entre los sectores populares alfabetizados hacia los que apunta el folletín y las redes intertextuales de los sectores asociados con el gusto burgués. Solo por poner dos ejemplos relevantes del contexto uruguayo, podríamos mencionar la defensa acérrima del amor libre que desde su obra impulsó Roberto de las Carreras, y la poesía cargada de indagaciones en torno al deseo de Delmira Agustini. Pero, para completar el cuadro de una cultura de masas en pleno despliegue debemos mencionar, primeramente, la existencia de una zona interseca conformada por las revistas teatrales. Un fenómeno cultural que lograba que “el espectador que se había reído, emocionado o interesado con la pieza necesitaba, además, tenerla, releerla, ya que ese teatro, aparte de entretenerlo, [...] posibilitaba la indagación, la explicación sobre sí mismo y sobre la sociedad en que vivía” (Mazziotti: 78). El tiraje de estas revistas, así como su distribución en el Río de la Plata nos habla indirectamente de la otra gran experiencia de masas constructora de textualidad:

¹⁰⁴ El Palacio de Correos de Montevideo fue inaugurado en 1925.

¹⁰⁵ Según Pablo Rocca (1996), los folletines porteños que llegaban a Montevideo eran: *La Novela Semanal* (1917-1922), *El Cuento Ilustrado* (1918), *La Novela del Día* (1918-1924), *La Novela de la Juventud*, *La Novela Elegante*, *La Novela Femenina*, *La Novela de Hoy*, entre otros.

el teatro, lugar concreto para el diálogo imaginístico y para la exploración de transgresiones. Como vimos en el capítulo II, al mismo tiempo que se reconfigura la distribución del espacio social en Montevideo, la cartelera teatral se amplía considerablemente, multiplicando sus salas. Una Historia del Público, investigación que la teatrología se debe, podría arrojar como resultado que una parte de la renovación exigida por Émile Zola en *Le Naturalisme au Théâtre* (1895), donde advertía que “si, dans un temps donné, une rénovation n’a pas lieu, le théâtre roulera de plus bas en plus bas ; car il est impossible que la foule, nourrie des vérités du roman, ne se dégoûte pas tout à fait des enfantillages laborieux des auteurs dramatiques”¹⁰⁶ (303), no solo llegaría a través de la propuesta dramática de Henrik Ibsen o Florencio Sánchez, sino también desde las manipulaciones procedimentales, que incipientemente aparecían prefijadas en la Comedia del Arte, emergidas desde las experiencias de consumo de ese nuevo espectador ávido de entretenimiento. En el Río de la Plata, la aparición del llamado “género chico” o “sainete” (Pellettieri, 2008) confirmaría la existencia de ese espectador masivo atraído por la multiplicidad de funciones diarias que ofrecían las compañías (matiné, vermouthe, principal y trasnoche). Los teatros brindaban una variada propuesta espectacular que incluía, además del drama de actores, “demostraciones gimnásticas, de acrobacia y malabares, sesiones de magia, clowns, fakires y prestidigitadores, riña de gallos, lucha greco-romana, lucha con animales, exposición de enanos y gigantes” (Vidal: 31). A su vez, esta actividad tan intensa en los teatros trae implícita, para los teatristas, una dinámica basada en un número sumamente escueto de ensayos antes del estreno, así como la sobreexplotación de los actores y actrices que debían, en una misma jornada, representar más de una pieza. Cuando Walter Benjamin afirma que la “cantidad se ha convertido en calidad: el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado el carácter de su participación” (2018: 217), apunta hacia esa nueva manera de construcción y autoconstrucción cultural a partir de esos espacios de espectacularidad masiva donde, como ya adelantamos, el tópico del amor adúltero se coloca en un lugar primordial. Para tener una referencia acerca de su presencia podemos agregar que, además de *Puertas adentro* (1897), *La Tigra* (1907), *Marta Gruni* (1908) de Florencio Sánchez y *El estanque* (1911), *La moral de Misia Paca* (1912) y *La bella pinguito* (1916) de Ernesto Herrera, en

¹⁰⁶ “Si en un plazo dado no se verifica una renovación, el teatro rodará cada vez más abajo, porque es imposible que la multitud, alimentada con las verdades de la novela, no se disguste por completo de las laboriosas niñerías de los autores dramáticos” (Zola, ¿190-?: 160).

la colección “Biblioteca del Teatro Uruguayo”, dirigida por Orsini Bertani, la amplia mayoría de las obras suceden, con algunas variantes, en torno al problema del amor y el matrimonio. Tres son las obras de José Pedro Bellan que trabajan sobre este paradigma: *Amor*¹⁰⁷, publicada en 1911, pero escrita en 1908, *Vasito de agua*¹⁰⁸, inédita, estrenada en 1921 y *Tro-la-ró-la-rá*¹⁰⁹ estrenada en Montevideo en 1922 y publicada en 1925 por la revista argentina *Bambalinas*. En *Amor* una recién casada intercambia con otros personajes impresiones sobre el amor y el matrimonio. En un momento se produce un encuentro amoroso con un amigo y la posibilidad de ser descubierta desencadena una crisis que deja abierta la posibilidad del suicidio. En *Tro...* dos amigas se encuentran luego de que una de ellas fuera desabierta en una infidelidad. Luego de conversar y cantar deciden salir a festejar la noche buena donde todo da a entender que se producirá el encuentro con el amante. Por último, en *Vasito...* una convaleciente invita a vivir con ella a dos hermanas que comienzan un juego de seducción con su marido. Descubierto el adulterio, la enferma confiesa que la invitación a las hermanas tenía el objetivo de retener a su marido en la casa. Las tres piezas se construyen sobre la base de un modelo actancial similar: una pareja casada (Esther y Pedro en *Amor*, Inés y Raúl en *Tro-la-ró...* y Alfredo

¹⁰⁷ Publicada por Orsini Bertani como parte de su colección “Biblioteca del Teatro Uruguayo” que entre 1908 y 1913 publicaría a Ismael Cortinas, Scarzolo Travieso, Florencio Sánchez, Otto Miguel Cione, Ovidio Fernández Ríos, Ernesto Herrera, Orosmán Moratorio, Alberto Weisbach y Carlos M. Pachco. Siendo uno de los primeros editores de teatro del Río de la Plata, publicaría también, por primera vez, a Armando Discépolo. *Amor* nunca logró estrenarse, Ángel Curotto, en “Vida teatral montevideana” (1969) recuerda como “ante los cortes que a su obra había realizado el señor Arellano, un joven escritor, José Pedro Bellan, retiró su primera pieza teatral titulada ‘Amor’ en vísperas de su estreno en el teatro Solís, para entregársela a la compañía Mateu que actuaba en ese momento en el Stella D’Italia” (57). Alberto Lasplaces, en una entrevista en la que menciona distintas anécdotas con Bellan recuerda, a su vez, el frustrado intento de estreno con la Compañía de Mateu de la siguiente manera: “Bellán se presentó a Mateu para resolver el asunto de los ensayos. Con tal motivo se produjo el siguiente diálogo: -‘¿Cuándo se estrenará el drama?’, preguntó Bellán a Mateu. El primer actor y empresario, contestó: -‘Hoy es viernes, ¿no? Pues el viernes’. Bellán pensó brevemente y volvió a inquirir: -‘¿De aquí a quince días?’ A lo que respondió Mateu: -‘¡No, hombre, no! De aquí una semana’. Algo extrañado, adujo el novel autor: -‘Pero, ¿cuántos ensayos se harán?’ -‘Como siempre, muchacho: cuatro ensayos’. Respondió el empresario. Evidentemente contrariado, expresó Bellán: -‘¡No puede ser!’ Con toda parsimonia y con aire de suficiencia, manifestó Mateu: -‘No hay necesidad de más ensayos’. -‘Esta obra-protestó Bellán-precisa, por lo menos, diez ensayos’. -‘¿Está usted loco?’, díjole el empresario, mirándolo a la cara.-‘No, señor’ manifestó Bellán, con ingenuo, pero enérgico acento. Y luego añadió: ‘Mi obra tiene que ensayarse bien o de lo contrario no se representa’. Atónito, Mateu miró a aquel muchacho que con el rostro encendido y la mirada fija le decía semejante cosa.[...] Pues no será. ¡Devuélvame entonces la obra!’” (Lasplaces, 1935:6).

¹⁰⁸ Estrenada el 22 de abril de 1921 en el Teatro Artigas por la Compañía Arellano-Tesada, dirigida por Tito Livio Foppa, con Enrique Arellano como *Alfredo*, Angela Tesada como *Clara*, Recabarren como *Zulma*, Sra. De Priovano como *Irene*; también actúan Alfredo Logarzo, Julia Méndez y María Cambre. Siendo una pieza del llamado género chico compartía la cartelera con *¿A quién miro?* y con *Alma Gaucha* de Alberto Ghiral. Es interesante subrayar que su estreno coincide con la presentación de *Mustafá*, de Armando Discépolo, en el Teatro Urquiza, obra que “ya es lo que empieza a sobrenadar como grotesco a partir de la mayor significación de las acotaciones en tanto ingredientes del proceso de interiorización” (Viñas, 1997: 49). *Mustafá* ha sido señalada como de bisagra entre la estética del sainete y la del grotesco criollo en la obra del dramaturgo argentino.

¹⁰⁹ Estrenada el 10 de mayo de 1922 por la Compañía Esteves Méndez Carrizo en el Teatro Artigas con Carmen Méndez como *Inés*, Lina Esteves como *Concepción*, el niño Soto como Teodorico, Acerenza, la Sra. Romrée y la Srta. Batista. Se ofrecía junto a *Los dos tórtolos* de Miguel Etchegaray y dos obras del género guiñolesco *Sabotage* y *El sistema del Dr. Goudron*. Fue editado por la revista *Bambalinas* en su número 386, correspondiente al 29 de agosto de 1925.

y Clara en *Vasito de agua*), perteneciente a una clase social privilegiada, se enfrenta al adulterio de uno de los cónyuges. En el centro del entramado dialógico está la esposa, infiel en *Tro...* y *Amor* y engañada en *Vasito...*, cuyo conflicto queda enfatizado a través del contraste con otros personajes que interactúan con su dilema. Con algunas excepciones, como el personaje de Franqui en *Amor*, un profesor que discurre sobre la contradicción entre el amor y el matrimonio, o Teodorico, el hijo de nueve años en *Tro...*, estas dos piezas comparten un mapa de actantes similar fundado en las relaciones que establecen con otra pareja que, aunque pertenece a la misma clase social, muestra diferencias en el modo de vivir el matrimonio (Rodríguez y Luisa en *Amor* y Jorge y Elvira, en *Tro...*). También proponen un efecto de contraste frente a las experiencias de las respectivas empleadas domésticas (Juana y Concepción) quienes a partir de sus relatos muestran formas del amor por fuera del matrimonio. En *Vasito de agua* se produce una variación de este modelo ya que el dramaturgo agrega el mundo de las madres de los personajes (Leonor y Jimena), adultos mayores que habilitan una comparación retroactiva con una versión tradicional del matrimonio. La otra variante importante consiste en la geminación de las amantes del marido adúltero (son dos hermanas que se enamoran del marido), generando un juego de enredos que sustenta una parte importante de la intriga de la obra. A través de estas técnicas reactivas el dramaturgo logra desplegar una experiencia espectacular polifónica en tanto que los cuerpos, inmersos en la producción de un espacio verosímilmente íntimo, logran decirse desde diferentes posiciones ideológicas en torno al matrimonio. Sin detallar pormenorizadamente estas actitudes diríamos que son fáciles de distinguir las siguientes: la mujer joven casada que se siente atraída por el mundo del amor pasional que solo conoce a través de los relatos (*Amor*), el joven que irónicamente afirma estar “convencido de que la especie necesita el invernadero del matrimonio” (*Amor*: 22), la experiencia amorosa de los sectores asalariados (*Amor*, *Tro...*), la mujer que no se arrepiente del adulterio (*Tro...*), una visión nostálgica del matrimonio que encontramos en las mujeres mayores de *Vasito...* y el personaje del “ex-profesor” Franqui, dos veces divorciado, que oficia como ordenador del caos de máscaras que aparecen en *Amor*. El punto de vista de Franqui bien puede extenderse a las otras dos obras que nos ocupan aquí cuando, en diálogo con Luisa, realiza la siguiente afirmación: “Hablo de la máscara [...] de Pedro, de Esther, de Eugenio, de su esposo, de usted, de mí, de todos [...] ¡Bah! Del payaso humano” (74), a lo que Luisa responde diciéndole así: “La verdad es que no tenemos más que lo que mostramos” (75). En términos dramatúrgicos diríamos que se trata del movimiento lúdico de exposición de máscaras representantes de cada

sensibilidad, de cada decisión y, al mismo tiempo, se trata de explotar el efecto de la caída de la máscara, de valorar la repercusión del rostro verdadero, una anagnórisis que no termina de encontrar su objeto de reconocimiento, que no se completa en el impacto de una acción concatenada subsiguiente, sino en la elocuencia que la propia encrucijada despierta. Superando el principio maniqueísta del mundo melodramático Bellan hace uso de una estructura ideológica en que la posición de todos resulta comprensible, todos tienen una parte de la razón. Amarux¹¹⁰ en un artículo sobre Bellan afirma que

[t]odos los personajes de la obra teatral de Bellan son seres que han aceptado representar un papel en la vida, llevando la máscara de una ilusoria realidad que disfraza su sentimiento y de la que sólo se despojan en la intimidad, en los momentos de silencio en que desdoblan su personalidad, y es entonces cuando reconociéndose, dialogan con su máscara en soliloquios incoherentes, juego sofocante que aumenta el tono de amargura pero que al mismo tiempo que la angustia produce el sentido burlesco del personaje y su drama. En este dualismo se basa la idea del ‘grotesco’ que es, por su pensamiento y por arte expresión genuina del teatro de José Pedro Bellan (Amarux, 1949).

Ahora bien, esta multiplicidad de posiciones que discurren y accionan coherentemente (performan) tras la coartada de la cuarta pared logran producir un espacio extrañado que los avala: la escena, y, en segunda instancia, también logran producir otro espacio, igualmente extrañado, donde la expectación también es avalada para participar de la misma duda de los personajes. Veamos ahora con más detalle en qué consiste este procedimiento.

El concepto de metonimia es descripto como la figura en la que “un objet est désigné par le nom d’un objet qui lui est associé dans l’expérience”¹¹¹ (Ducrot; Todorov, 1972 : 145). Podemos enriquecerlo teóricamente con la noción de “interdependence” de Umberto Eco¹¹² y así proponer una lectura de estas tres obras de Bellan atenta al modo en que el espacio queda asociado metonímicamente con el universo de la intimidad para que verosímilmente suceda la diégesis y la mimesis del núcleo problemático del amor y el

¹¹⁰ Según Walter Rela (1966) es el seudónimo del crítico teatral uruguayo Eugenio Alsina.

¹¹¹ “[U]n objeto es designado por el nombre de un objeto que está asociado en él en la experiencia” (Ducrot; Todorov, 1974: 134).

¹¹² Según Eco “[i]nstead of being a case of semic identity it is a case of semic interdependence [...] How ever, the notion of semic interdependence does not take into account the difference between synecdoche and metonymy posited by classical tradition” (Eco, 1976: 280). “En lugar de constituer, como la metáfora, un caso de identidad sémica, [la metonimia] constituye un caso de interdependencia sémica. [...] Nótese que el concepto de interdependencia sémica elude la diferencia entre sinécdoque y metonimia planteada por la tradición clásica” (Eco, 2000: 291).

matrimonio. Anne Ubersfeld propone que “la métaphore et la métonymie, renvoient l’une et l’autre à un travail dans l’espace: la métaphore étant condensation (de deux référents ou de deux images), la métonymie étant déplacement”¹¹³ (1977 :120), una afirmación que parece quedar bien ejemplificada en el teatro de Bellan ya que, como veremos, no solo le da sentido espacial al mundo privado sino que también proyecta una zona, un espaciamento, más allá del silencio individual, para performar. Se trata de una materialidad textual espacial que, aunque difusamente, se muestra como extensión del “mundo interior”. En el caso de estas tres obras de Bellan el alcance espacial de la metonimia de la intimidad funciona sobre la dinámica de dos ejes principales, uno descriptivo, que adhiere a las prerrogativas del realismo y consiste en intentar mimetizar en la escena los cambios que la cultura burguesa produjo para contener funcionalmente a la intimidad, ya sea reproduciendo la arquitectura de las casas burguesas, los mobiliarios diferenciados según el grado de intimidad y el vestuario, marca metonímica teatral por excelencia. El otro eje está relacionado con el modo en que la cualidad cinética y lingüística de los cuerpos, desde las claves de la representación melodramática, provocan una hiperbolización general que repercute en los espacios ahondando una tensión entre el espacio íntimo y la extraescena, que termina por potenciar un efecto claustrofóbico en relación con la trama y el devenir de los personajes. Esta sensación agobiante, siguiendo la lectura metonímica de la intimidad, condensa la gravedad del contraste entre el mundo íntimo y el exterior.

Desde finales del siglo XIX, tras la pérdida de hegemonía del romanticismo en el teatro, se abrió la discusión acerca de la necesidad de empezar a trabajar en una renovación capaz de disputarle consumidores a la novela. La cita de Émile Zola que reproducíamos más arriba apuntaba en ese sentido. Pero también forma parte de esta búsqueda el trabajo del actor y director francés André Antoine, creador del *Théâtre Libre*, a quien se le atribuye la nueva relevancia dada a la puesta en escena y por consiguiente a la preocupación por una construcción escenográfica de calidad (Naugrette, 2000). Antoine estuvo en Buenos Aires junto a su compañía en 1903 y en el marco de esa visita habría dictado una conferencia en el Teatro Odeón de la capital porteña, a la que podría haber

¹¹³ “[L]a métaphore y la metonimia, remiten ambas a una investigación del espacio: la metáfora como condensación (de dos referentes o de dos imágenes) y la metonimia como desplazamiento” (1989: 114).

asistido Florencio Sánchez (Dubatti, 1993). Allí, entre otras cosas, Antoine se refirió al tema de una

mise en scène don l'importance va devenir chaque jour plus essentielle dans ses drames auxquels elle doit non seulement fournir un cadre exact, mais encore dont elle doit constituer l'atmosphère, enfin tenir le rôle que les descriptions occupent dans le livre¹¹⁴ (Antoine: 137).

Esta forma de objetivar la construcción de la puesta en escena habrá de influir en adelante, con mayor o menor énfasis, en todas las dramaturgias que eligen el realismo como registro estético en el Río de la Plata. Las tres obras de Bellan que trabajamos en este capítulo comparten esta preocupación y el tipo de conflicto que proponen: la revisión textualizada de los límites del matrimonio sucede desde espacios sociales verosíblemente íntimos apropiados para esa discusión. Las circunstancias espaciales de *Amor* y *Tro...* son bastante parecidas. En *Amor* se establece lo siguiente:

El escenario representará un salón íntimo de una casa pudiente. Un escritorio hacia la derecha, en último término. Cuadros en las paredes, colocados con orden y coquetería. Dos mesitas; una de té y otra de ajedrez. Un sillón de hamaca. Libros sobre el escritorio. Algunas sillas. Hacia la izquierda y derecha puertas; hacia el foro, puerta y ventana. Tras de estos se dejará notar, una fuerte vegetación (5).

En *Tro-la-ró-la-rá* el espacio de la única escena se presenta de esta forma: “Una sala común. Piano en uno de los ángulos. Espejo a la derecha. Mesita en el centro. Puertas a derecha o izquierda. Ventana al foro” (1). En cambio, en *Vasito...* la escenografía, aunque conserva el entorno de los espacios íntimos de una casa burguesa, incluye “[u]n jardín de primavera. Sillón y sillas de mimbre. Una hamaca fija junto a los árboles que cierran el foro” (1) para el primer acto, y para el segundo aparece

[e]l estudio del pintor Ricciardi. Sobre las paredes pequeños esbozos, dibujos, manchas colocadas sin simetría. Tarima hacia la izquierda, en segundo término. A la derecha, en último término, una mesa rectangular, de taller, con pomos de pintura, un depósito de aguarrás y demás menesteres. Un pedestal en el centro con un gran jarrón de flores. Vidriera hacia la izquierda cubierta con un cortinado blanco. En uno de los ángulos de la habitación una estufa. Descansando en el suelo, algunos lienzos sueltos y recostados sobre la pared.

¹¹⁴ Una puesta en escena, cuya importancia será cada día más esencial a los dramas, a los que fortalecerá no solo en un encuadramiento más exacto, sino que debe dar también una atmósfera, en fin, tener el papel que la descripción tiene en la novela.

Puerta al foro, en el centro, con cortinado. Segunda puerta a la derecha, divanes, taburetes y sillas (54).

A lo que sigue un acto final cuyo espacio se describe así: “Una sala espaciosa notable por el buen gusto y la sencillez. Obras de escultura originales y en el centro La Victoria de Samotracia sobre un gran pedestal de bronce. Paisajes en las paredes. Gran entrada al foro, puertas a derecha e izquierda con cortinaje adamascado” (116). Observando el interés realista por construir minuciosamente una atmósfera verosímil, la crítica que siguió al estreno de *Vasito...* señalaba que podían verse telas de los pintores uruguayos Guillermo Laborde (1886-1940) y José Cuneo (1887-1977). Con el vestuario sucede una operación similar: no solo permite contrastar metonímicamente la vestimenta de calle con la vestimenta de la intimidad, sino que también se explota corporalmente el trasiego de ingreso al espacio privado. Quitarse el sombrero, o hacer un comentario sobre el exterior, muestran el cambio de la actitud frente a las características culturales proxémicas del espacio. Estos movimientos que participan a través del vestuario de la construcción de la metonimia de la intimidad también funcionan para representar la caída de la máscara. Un procedimiento que permite la exposición verosímil de la tensión que implica estar al borde de la última frontera antes de un posible encuentro con la representación más clara de la intimidad: el cuerpo desnudo. En *Amor*, se llega al momento en que los amantes concretan el adulterio a partir de un proceso creciente de desprendimiento de vestimentas asociadas con los espacios públicos hasta lograr generar la intimidad necesaria para consumir su atracción. Mientras Eugenio “[s]e saca el cuello y lo deja sobre una silla, después se desprende el chaleco” (*Amor*: 41), “Esther se abandona voluptuosamente sobre la silla. Las manos las coloca sobre la nuca, recostando hacia atrás la cabeza” (41). “Eugenio se rasca el cuello”, Esther le pregunta: “¿Por qué te has sacado el cuello?”, a lo que Eugenio responde: “Si te incomoda... me lo pongo” (42). El momento erótico del encuentro se concreta también sobre un modo íntimo de cubrir el cuerpo que los amantes vulneran. La didascalia dice de la siguiente manera: “su vista [la de Eugenio] recorre el antebrazo de Esther, que debe estar descubierto por la forma de la bata, luego mira los senos, después detiene la vista en la cara” (44). En *Tro...*, de igual modo, la vestimenta participa de la construcción metonímica de la intimidad. El único acto empieza presentando a Inés en una actitud propia de la vida privada “sobre uno de los sofás, con la cabeza y los brazos abandonados sobre uno de los extremos del mueble” (1) y a Raúl que “trae piezas de ropa interior un cepillo y un jockey. Anda sin calzar botines, llevando los pies cubiertos solamente por las medias” (2). Por último, en *Vasito...* el juego descriptivo del vestuario

y el gesto vuelven a aparecer de un modo especialmente marcado ya que las hermanas, Irene y Zulma, que en el primer acto son visita en la casa de Alfredo y Clara, en el segundo acto son habitantes de la misma casa. Es ese contexto de la intimidad, cuyo trasiego el espectador capta claramente, el que ampara a Alfredo cuando violentamente le mete “la mano por entre la bata” a lo que Zulma reacciona “[c]ubriéndose los senos con la mano para obstaculizar la acción de Alfredo” (142), para aparecer más tarde con “la bata desabrochada, desgredado el cabello, el rostro cálido” (157). Pero, como decíamos, la construcción de esta metonimia espacial de la intimidad también se sustenta sobre una práctica mimética melodramática.

La decisión dramaturgica que nos ubica en la soledad de una pieza de una casa burguesa para que una mujer burguesa pueda decir y hacer sin que nadie más que el espectador la juzgue no da lugar a equívocos que puedan confundir al público en la verosimilitud de su carácter íntimo. Roman Gubern (1975) entiende que el melodrama surge de la reconstrucción que los renacentistas hicieron de la tradición antigua que vinculaba al teatro con la música -la ópera formaría parte de este proceso-, y señala también un momento de inflexión en su desarrollo cuando la propuesta se traslada a los escenarios populares, obligando a generar ciertos procedimientos capaces de retener la atención de un público diferente, nuevo, urbano y, probablemente, en su mayoría analfabeto. La hipérbole, entonces, será uno de sus rasgos más significativos, “una tipificación extrema y sin matices [...], una operación de sublimación mítica que permite al espectador identificarse fácilmente con la víctima protagonista y proyectar sus odios y sus efectos sobre los restantes personajes” (Gubern: 260). Con la excepción del uso de la hiperbolización maniquea de las fuerzas en discordia, que Bellan no propone, este componente de sublimación es verificable en su obra en expresiones como las siguientes: “Bésame, bésame fuerte... sángrame los labios...” (*Tro...*: 64), “sabía que sucumbiría y a pesar de todo... yo caía...” (*Tro...*: 67), o en la escena de asesinato¹¹⁵ con la que termina *Amor* y muy especialmente en *El cetro*¹¹⁶, obra a la que haremos mención en el último

¹¹⁵ Según el investigador Peter Brooks (1976) la calle de Paris donde se representaban los melodramas durante el siglo XIX era conocida también como “la calle del crimen” por la presencia dominante de asesinatos en las tramas melodramáticas.

¹¹⁶ Tras el fracaso del estreno de *Amor*, *El cetro* es la primera obra que, en 1914, José Pedro Bellan consigue que sea representada. Podríamos afirmar que se trata de la pieza que más respeta el principio de la hipérbole melodramática en virtud de que, a diferencia de sus otras piezas, en la trama aparecen claramente expuestas las fuerzas dramáticas biófilas

capítulo de este trabajo. Para Jesús Martín-Barbero “el enorme y tupido enredo de las relaciones familiares, que como infraestructura hacen la trama del melodrama, sería la forma en que desde lo popular se comprende y se dice la opacidad y complejidad que revisten las nuevas relaciones sociales” (131), una opacidad que opera también en la discusión sobre los límites del amor marital en el contexto montevideano de principios de siglo. Peter Brooks¹¹⁷, en su estudio sobre el melodrama francés en torno a la primera mitad del siglo XIX en diálogo directo con las repercusiones del proceso revolucionario, dice que

is a form for a post-sacred era, in which polarization and hyperdramatization of forces in conflict represent a need to locate and make evident, legible, and operative those large choices of ways of being which we hold to be of overwhelming importance even though we cannot derive them from any transcendental system of belief [...] contend that those melodramas that matter most to us convince us that the dramaturgy of excess and overstatement corresponds to and evokes confrontations and choices that are of heightened importance, because in them we put our lives—however trivial and constricted—on the line¹¹⁸ (Brooks: viii).

Considerando que el melodrama “is the expressionism of the moral imagination”¹¹⁹ (55) podemos intentar reconstruir diacrónicamente las preocupaciones subyacentes de una sociedad en un determinado proceso de su historia. Del mismo modo, confirmamos, sincrónicamente, al teatro como espacio, como “medio imaginístico” para que las problemáticas culturales, desde sus múltiples formas, fluyan dialógicamente. El efecto metonímico de la intimidad es construido desde la base de la hiperbolización melodramática y, como veremos, este modo exagerado de presentar las fuerzas en discordia se concreta espacialmente a partir de una exacerbadón de la extraescena como espacio contingente respecto al deseo de las heroínas.

y necrófilas. El peso que el factor socioeconómico tiene en esta formulación hace que consideremos pertinente analizarla en el capítulo V.

¹¹⁷ Peter Brooks estudia la obra de René-Charles Guilbert de Pixérécourt, Louis Charles Caigniez y Victor Ducange entre otros dramaturgos y luego extiende las repercusiones melodramáticas a las producciones novelísticas de Honoré de Balzac y Henry James.

¹¹⁸ [E]s una forma para una era post-sagrada, en la que la polarización y la hiperdramatización de las fuerzas en conflicto representan una necesidad de localizar y hacer evidentes, legibles y operativas esas grandes elecciones de formas de ser que consideramos de importancia abrumadora, aunque no podamos derivarlas de ningún sistema transcendental de creencias [...] sostengo que los melodramas que más nos importan nos convencen de que la dramaturgia del exceso y la exageración corresponde y evoca confrontaciones y elecciones que son de mayor importancia, porque en ellos ponemos nuestras vidas, por triviales y restringidas que sean, en la línea.

¹¹⁹ [E]s el expresionismo de la imaginación moral.

En *Amor y Vasito de agua* la caída en el adulterio es el momento donde se resume la mayor tensión, donde se desatan todos los nudos que se habían estado insinuando; en *Tro-la-ró-la-rá* ese momento ya pasó y en el único acto al que accedemos vemos al esposo abandonando el hogar. Estos momentos cruciales siempre suceden en el espacio más profundo de la intimidad, en la sala solitaria de la casa o en el taller del artista. Los espacios diegéticos de la extraescena, que en la producción de Bellan ahondan la soledad de la escena hasta llegar a comprimirla, generan una interrelación de espacios concéntricos que en *Amor* adquiere un giro de sofisticación a partir del uso del recurso de la *teicoscopia*. Son los “criados” los que, desde la escena, ven “la caída” y la comunican al espectador, Rosa le dice a Manuel “([a]cercándose a la ventana). Mira, mira... Están en la puerta del cuarto del señorito (Miran ambos hacia la izquierda de la ventana) [...] [Manuel responde y describe lo que no se ve] ¡Caracoles!... y la besa...” (*Amor*: 51). En *Tro-la-ró-la-rá* también se usa este recurso indirectamente cuando la empleada Concepción cuenta cómo advirtió la llegada del marido mientras Inés y Rafael están solos. El acontecimiento es relatado así: “yo estaba en la cocina y de repente me veo una sombra por atrás mío [...] si aquello parecía el diablo [...] ya iba a gritar cuando vi que era Raúl [...] Me hago de coraje y me río, ché... y le digo fuerte, para que tú oyeras [...] ¿No quiere un matecito, don Raúl?” (6).

En el nivel concéntricamente mayor está el espacio verosímil de lo público, de la ciudad, heredada de la impronta renovadora de Florencio Sánchez, dominante en todas las obras de Bellan. Por momentos, los recursos realistas para su construcción parecen ser estrictamente metonímicos, en tanto que los datos que obtenemos de esa espacialidad provienen de la deixis de los personajes y del resto de los campos sígnicos (Kowzan) capaces de producir ilusión de lugar, como ya vimos en el caso de la vestimenta. No obstante, estas tres piezas muestran algunas diferencias en el modo en que se establece esta relación espacial entre la escena íntima y la extraescena pública, lo que nos permitirá hipotetizar una trayectoria en consonancia con la idea de “modernidad en disputa” desarrollada en el capítulo I. En *Amor* y en *Vasito de agua* el universo de la extraescena se manifiesta claramente hostil ante cualquier transgresión y más aún si cuestiona los límites del amor matrimonial. En *Amor*, por ejemplo, Esther cuenta sobre el marido de Luisa que “[c]uando están en la capital le prohíbe ir a toda clase de fiestas: dice que en ellas es precisamente, donde se reúnen la mujer de uno con el marido de otra. Al teatro consiente que vaya a tertulia o a cazuela y si quiere ir a palco le dice que allí solo se va a

exhibirse” (54). En *Vasito de agua* el exterior también aparece signado por su hostilidad sin embargo los personajes relatan una escena de transgresión en un medio de transporte público de este modo: “En el mismo momento que Alfredo nos saludaba con mucha gravedad [...] ésta le sacó la lengua [...] Pero todo el tren se dio cuenta” (31). El exterior es el territorio de compensación negativa, allí donde prevalece la moral estricta y controlada de la máscara legaliforme. En estas dos obras, su fuerza coercitiva contribuye a generar la relación claustrofóbica ejercida sobre los cuerpos desenmascarados en su deseo. En el caso de *Amor*, este aspecto es rotundo. Esther arrepentida de haber sido infiel asume como una preocupación terminal el hecho de tener que volver a la casa de su madre expulsada por su marido. La salida, en este sentido, es degradante para ella en tanto implica quedar expuesta a la condena social pública por su adulterio. La única salida, o la que explora el dramaturgo en esta oportunidad, consiste en asesinar al amante y, en la última escena del último acto, dejar abierta la posibilidad del suicidio. La situación se describe de la siguiente manera: “(conserva el arma y mira con fiereza) [...] Nadie, nadie... fuera... fuera todo el mundo... fuera... fuera (Estupefacción general. La escena rapidísima y el telón cae con la última palabra)” (81). A pesar del fuerte acento melodramático expresado en la violenta solución, la escena final no encierra un triunfo moral, sino que, antes bien, coarta el despliegue de los cuerpos deseantes a través de un final trágico que pueda devolver un orden a la historia. Dicho de otra manera, el problema del amor y el matrimonio permanece genuinamente abierto y, aunque sin resolver nada más que la afirmación de su peso legal, la fuerza de la muerte termina marcándolos a todos. En *Vasito...*, como vimos, la relación entre los espacios públicos e íntimos no es tan radical, sino que se presenta de un modo moderado o transicional. El primer acto se sostiene sobre la enfermedad que imposibilita a Clara a salir a la vida pública y, por oposición a ello, el alejamiento creciente de Alfredo de la intimidad del hogar. De modo que el vínculo contiene, en primer término, la confianza, que luego será traicionada, que otorga el permiso para el ingreso a la zona privada de la pareja Clara-Alfredo a Zulma e Irene para que acompañen a Clara en su convalecencia. Tras el descubrimiento de la caída de la máscara (o el adulterio), sucede la expulsión de las hermanas bajo el recurrente insulto de “advenedizos” (159). Hacia el final de la pieza el énfasis melodramático aparece destacado en el pathos de Clara cuando explica que en su decisión de invitar a Zulma e Irene estaba presente su intención de retener más a su esposo en el espacio íntimo del hogar. Pero la retroalimentación que este final supone no deja abierta, como en *Amor*, una polifonía de cuerpos deseantes que discurren sobre el amor, sino que la apertura en este

caso se concreta sobre cierta matización de lo trágico que los cuerpos deseantes producen. Se trata de pequeños giros cómicos que desorientan al espectador habituado a un cierto modelo estético canónico donde ambos componentes, lo trágico y lo cómico, debían estar claramente delimitados y que quizás expresen un primer agotamiento en la discusión sobre la posibilidad de legislar el amor. Esta operación se funda en la saturación del borde hiperbólico del melodrama, transformando un efecto cuyo objetivo consistía en ubicar rápidamente al espectador ante las fuerzas en discordia, en otro que las expone de manera ridícula y al hacerlo las convierte en un signo ambiguo y desestabilizador. La empalagosa carga de adulaciones que Alfredo hace de sus sentimientos para con las hermanas son ejemplo de ello, como cuando dice que “Irene es uno de esos tipos italianos del Renacimiento” (121), o que su “amor [es] una fiesta del dios Pan [...] Un amor pastoril, casto” (139), “sencillo y travieso, como esos corderitos blancos que triscan en la mañana” (140). Las peleas de las hermanas que retardan el desenlace de la trama logran el mismo efecto como podemos ver en el siguiente ejemplo: “pareces una jamona [dice Zulma]. Pero nunca una gata flaca como tú [responde Irene]” (105). Otro tanto sucede en la conversación entre las dos mujeres mayores sobre Luisito, un “cachafaz” que había dejado a la hija del General Estévez por la hija de un banquero llamado Davis, que había quedado embarazada, una conversación que termina con ambas señoras soltando una risa contenida. La historia del cachafaz, según Jimena “hace reír” sin saber por qué y así suelta “una carcajada y como si tratara de disculpar la risa”. “[L]o mismo que cuando uno ve caer a una persona”, responde Leonor, “ahogada por la risa” (152). Considerando que *Vasito de agua* fue la obra que se estrenó luego del gran éxito de *¡Dios te salve!*, que discutiremos en el último capítulo, fue fácil para la crítica advertir que

[su] espíritu es profundamente sarcástico. Se dijera que quien ha escrito esos tres actos, ríe burlonamente tras cada uno de los personajes que en ellos se mueven, pero al mismo tiempo vemos como médula de toda la obra un drama doloroso y hondo, muy humano por cierto. Esa duplicidad de aspectos tiene por fuerza que sorprender y desconcertar (“El estreno de anoche”. *El Día*. 23/IV/1921).

La polifonía de voces no se resuelve melodramáticamente en el triunfo de una de ellas, en *Amor* se resuelve truncando trágicamente la historia pero, en *Vasito de agua*, nos encontramos con una trayectoria alternativa afianzada en la desestabilización del eje lógico del devenir. El propio autor reconocía en una entrevista el giro que había tomado su dramaturgia de la siguiente manera:

Algún tiempo después tenté algunas formas nuevas en el teatro que no tuve el éxito que esperaba. Estrené en Montevideo ‘Vasito de agua’ una comedia en tres actos y ‘Tro-la-ró-la-rá’ comedia en un acto. Y aunque la crítica halló en esas piezas valores firmes, el público se manifestó desorientado de tal modo que un crítico dijo al día siguiente de la representación de una de las obras que de todos los asistentes a la función, apenas si una veintena de personas sacaron algo en limpio de lo que habían visto. Puede que esté en mí la culpa y pienso insistir (“Habla José Pedro Bellan”. *Crítica*. 30/III/1925.).

En *Tro-la-ró-la-rá* la saturación del límite melodramático es mucho más directa y elocuente. La entrada de Raúl “en ropa interior”, que citamos más arriba, resalta la ridiculez del marido engañado y al mismo tiempo pone al espectador frente a una situación chocante. De igual modo, la llegada de Elvira, amiga de Inés, reconfigura completamente un espacio de intimidad cargado de tensión trágica. Desde el primer momento, en que Raúl está preparando las cosas para abandonar la casa, queda claro que la acción está sucediendo la noche del veinticuatro de diciembre; así, Elvira ingresa desde una extraescena de festividad sacra que mantendrá su latencia a lo largo de todo el cuadro. Una de las didascalias se preocupa en indicar que “[l]lega desde la calle un canto popular cantado por muchas voces que se pierde a poco en la distancia” (16). Pero, como la intención de Elvira no era encontrarse con la ruptura de la pareja sino coordinar con Inés la salida de esa noche, el clima festivo se traslada a la escena cuando Inés y Elvira, con esta última sentada al piano, empiezan a cantar canciones populares con contenido erótico como la “Canción del soldadito”¹²⁰ y otras¹²¹ que son cantadas al amparo de una atmósfera de tolerancia que pasa a ocupar un lugar central en la obra. Se pasa así de la escena violenta con la que *in media res* se abre el único acto a la paulatina inversión de esa gravedad para devenir en una situación de alegría y fiesta. La crítica habló del descubrimiento de un nuevo personaje: “la mujer inconsciente que pasa de las lágrimas a la risa, llorando el lado trágico de sus penas que ridiculiza luego en sus aspectos sarcásticos con la misma facilidad con que sufre y olvida” (Fieldbo¹²², 1922: 4). Si en *Vasito de agua* nos resultaba difícil seguir la coherencia de las voces que habían sido planteadas con tanta claridad en *Amor*,

¹²⁰ “Yo señores soy un buen soldadito / que por las mujeres ando loquito / cuando las contemplo tan cimbreadas / se me ocurren cosas espeluznantes. / Y empuñando con fuerza el fusil / en un mes conquisté más de mil” (*Tro...*: 11).

¹²¹ “Un, dos, tres... / El amor es cosa rara / que está muy cara. / De dinero ando escasillo / Soy bravo y pillo” (*Tro...*: 12). “Y ven y ven y ven / Vente morocho conmigo / No creas que es pa pegarte mi vida / Ya sabes pa lo que digo” (*Tro...*: 12).

¹²² El *Diccionario de seudónimos del Uruguay* (1942) registra “Fieldso” como el seudónimo de Carlos Salvagno Campos, abogado, quien durante su juventud fue cronista teatral del diario *El País*. Estos datos parecen coincidir con la referencia del autor de esta cita a excepción de la penúltima letra del seudónimo que no concuerda. Puede especularse alguna confusión.

en *Tro-la-ró-la-rá* esta ambigüedad transitiva de la que hablamos se vuelve doblemente problemática. Por un lado, se trata del triunfo del signo invertido de la risa, intermitente en *Vasito...*, que se abre camino en medio de un contexto violento y trágico por sobre las defensas argumentales de las diferentes posiciones ideológicas, y, por otro, de la ruptura del cerco de la intimidación, que bajo la opción festiva de la extraescena ya no opera como cinturón opresivo sino como lugar que también contiene la posibilidad de escape para vivir el amor por fuera del matrimonio¹²³. La obra termina con Elvira e Inés haciendo “mutis por la derecha, riendo a carcajadas” (19).

Ahora bien, la manipulación estética de estos opuestos, “la angustiosa escisión ontológica” (Trastoy: 18), puede entenderse como una forma del “grotesco”. Brooks afirma que “[t]he ‘discovery’ of the grotesque—this aesthetic and moral concept that breaks so radically with the classical idea of beauty and verisimilitude—is the discovery of dynamic contrast”¹²⁴ (Brooks: 92). Si profundizamos en el componente histórico que explica esta renuncia o manipulación del verosímil de belleza encontramos que, en el caso del Río de la Plata, la conformación del denominado “grotesco criollo” está directamente vinculada con la retracción en las perspectivas desarrollistas que la modernidad había logrado esbozar para las naciones del Plata. Sobre el grotesco criollo existe un desarrollo teórico importante; según Osvaldo Pellettieri “es el resultado de la apropiación de la semántica pirandelliana del grotesco italiano y el resultado de la productividad del sistema del sainete (2013: 10). Vale decir que los críticos se han focalizado principalmente en su estudio a partir de la obra de Armando Discépolo¹²⁵ pero si ampliamos la mirada sobre

¹²³ Esta lectura se relaciona con una interpretación del título que reconoce cierta connotación festiva asociada con la música. La única referencia directa que hemos encontrado surge de una poesía del portugués Abílio Manuel Guerra Junqueiro, “Prestito fúnebre” incluido en *Os simples* (1892) que en uno de sus versos dice así: “Pela estrada, que entre cerejaes ondas, / Uma pequerrucha, - tro-la-ró-la-rá- / Vae cantando e guiando o carro para a aldeia” (29) [“Por la senda, entre trigales descuella / una rapazuela -tro-la-ró-la-rá- / guía su carreta la mañana aquella” (252)]. No solo contiene la misma doble acentuación que Bellan elige para el título, sino que también podría haber accedido a la traducción del poema publicada por la *Revista Contemporánea*, de procedencia chilena, en 1911. En este sentido, entendemos que es lícito pensar en el término “tro-la-ró-la-rá” como sinónimo de alegría, de juventud y de canción. También podemos encontrar otras variables como: “tralarallá, la, li, li lá” (Figuerola: 17) con el mismo sentido en el contexto del carnaval uruguayo.

¹²⁴ El ‘descubrimiento’ de lo grotesco, este concepto estético y moral que rompe tan radicalmente con la idea clásica de belleza y verosimilitud, es el descubrimiento del contraste dinámico.

¹²⁵ A pesar de que lo “grotesco” haya sido advertido en la dramaturgia de Bellan (Amarux) aún no se ha estudiado su relación con el grotesco criollo. El vínculo de Armando Discépolo con Bellan es una de las áreas de investigación que exceden este trabajo pero que debemos mencionar. Además de haber compartido la bohemia montevideana y porteña, de lo que da cuenta una foto de ambos tras el estreno de *¡Dios te salve!* en Buenos Aires en 1920, la compañía de Arata-Discépolo estrenó, también en la capital argentina, *La ronda del hijo* (1924) y *El centinela muerto* (1929) y en los días

los factores socioculturales que inciden en la formulación del grotesco criollo nos aproximamos de un modo más claro a lo ampliamente discutido en el Capítulo I. Desde una perspectiva que entiende la modernidad montevideana como campo de exploración de las limitaciones de un sistema, podemos proponer que, a pesar de la formulación de ciertas leyes de vanguardia, la indagación descubre que los intentos de regulación del amor a través de normas matrimoniales no terminan de resolver el otro problema, el anterior, el sistémico, el de la monogamia, cuya problematización y superación implica claramente un cambio rotundo en la cultura. Esta comprobación empírica del límite es lo que, a nuestro entender, configura este tipo de grotesco bellaniano que, por oposición al grotesco discepoliano, con un énfasis decidido en marcar la limitación del proyecto moderno liberal en la experiencia insatisfecha de la inmigración, postula la desilusión respecto al amor y a sus formas de legitimación cultural. En *Grotesco, inmigración y fracaso* (1997) David Viñas hace un fuerte énfasis en el uso del lunfardo como forma del “grotesco a nivel del lenguaje [...], el lunfardo no sólo es lenguaje secreto y el idioma de los rincones, sino el síntoma de la rebelión contra la inercia de los adaptados” (55), y de este modo argumenta que “el grotesco es la caricatura de la propuesta liberal” (56), o “la sofocada elegía del ‘progreso’ liberal” (59). Para condensar el fracaso original del grotesco, además, Viñas propone que “el mito de ‘hacer la América’ se ha convertido en ‘la realidad de la dependencia’” (54), a lo que podríamos agregar, en el mismo sentido en que hemos discutido la forma del grotesco en Bellan, que, si en el “hacer la América” incluimos a la reforma moral batllista, la “realidad de la dependencia” emerge cuando sus alcances proyectados quedan trancos en virtud de la supervivencia y prevalencia de dinámicas económicas y culturales de carácter colonial que aún en el siglo XX operan.

Hemos intentado demostrar que estas tres piezas del teatro de Bellan se construyen sobre una serie de artificios que permiten poner en escena la preocupación íntima en torno al enfrentamiento de modelos que pretenden arrogarse la supremacía para delimitar moralmente al amor. A su vez, los artificios no alcanzan, es decir la exageración melodramática de la tensión espacial metonímica privado-público no consigue que el problema devenga en una síntesis, sino que se mantiene y en su permanencia termina saturando los límites de ambos márgenes, exacerbándolos y ahondándolos. El grotesco y

que siguieron al fallecimiento de Bellan en 1930, fue Discépolo quien organizó la representación de *El centinela muerto* en homenaje al dramaturgo en el Teatro Urquiza de Montevideo.

el ridículo son el resultado de esa exploración, la máscara en su devenir trunco comienza a cargarse de un patetismo que solo puede compensarse en la risa que opera invirtiendo las legalidades del espacio.

Capítulo IV. Cuerpos, espacios, control y subversión

La investigadora uruguaya Carla Giaudrone (2005), en un estudio sobre las obras de Roberto de las Carreras, Delmira Agustini y Alberto Nin Frías, propone ordenar cronológicamente la historiografía crítica del Novecientos, mencionando algunos de sus referentes, en las siguientes etapas:

A) Recepción inmediata (crítica que se publica entre 1910 y 1925). B) La generación del Centenario (1925-1945). Luisa Luisi, Zum Felde. C) La generación del 45 (1945-1965), cuya posición se resume en la revista Número de 1950. Real de Azúa, Sarandy Cabrera, Rodríguez Monegal. D) Lecturas sociopolíticas del modernismo (1965 – 1985). Ángel Rama, Hugo Achugar. E) Impacto del feminismo y los estudios de género en el modernismo (1985-presente). Cortazzo (41).

Si contrastamos este itinerario con la crítica a la obra de Bellan lo primero que necesitamos agregar es una pequeña ampliación de los límites temporales. Sin entrar en el debate acerca si Bellan pertenece a la “generación del Novecientos” (Visca, 1968) o a la “generación del 20” (Aínsa), es preciso extender el contexto de producción de su obra hasta 1930, año en que muere el artista y donde ya está perfilada la decadencia del modelo desarrollista del batllismo. Con algunas excepciones, como las notas de prensa de Alberto Lasplaces dedicadas a *Huerco* (1914) y el elogioso prólogo para la primera edición de *Doñarramona* (1918)¹²⁶, descubrimos que en las etapas A, B y C la crítica privilegió decididamente la dramaturgia de Bellan por sobre la narrativa (Sábat Pebet, 1931; Rodríguez Monegal, 1955). Cuando nos detenemos en los motivos de ese juicio develamos dos argumentos de nuestro interés, el primero de ellos está relacionado con la necesidad de encontrar un continuador del “vigor” (Zum Felde: 288) que Florencio Sánchez, primero, y Ernesto Herrera, después, le habían impreso al teatro nacional. Un

¹²⁶ El mismo texto aparecerá incluido en el libro *Opiniones literarias* de Alberto Lasplaces publicado en 1919.

“vigor” buscado con ahínco ante el agotamiento del modelo teatral realista que había sabido expresar la expectativa incierta respecto a los alcances de la modernidad, y ante el ascenso amparado por el rédito económico del consumo masivo, del sainete y el grotesco, expresiones del momento de certezas respecto a las limitaciones, o los “fracasos” de la modernidad. Esta tesis de Bellan como continuador de Sánchez, que por momentos parece no ir más allá del éxito concreto de *¡Dios te salve!* en 1920, se compensa con un segundo motivo que aparece indirectamente y contribuye a trazar esa línea divisoria entre su dramaturgia y su narrativa: la infravaloración incisiva y continuada de las virtudes de los cuentos y las *nouvelles* de Bellan¹²⁷. Si observamos algunos ejemplos concretos de estos juicios descubrimos que esa agresividad para con su narrativa parece ser el producto reactivo ante el tratamiento de ciertos tópicos que aparecen en ella. En *Proceso intelectual del Uruguay* (1930), obra clave en la constitución del canon literario uruguayo de la época, Alberto Zum Felde, luego de elogiar muy escuetamente la dramaturgia de Bellan, encuentra que su narrativa está construida sobre una “mezcla de un áspero realismo proletario y de una psicología torturada por lo paradójico” (288). Algunos años después, tras la decisión de incluir *Doñarramona* en la colección de la Biblioteca Artigas en 1954, Alberto Paganini, desde las páginas de *Marcha*, reprobará esta decisión con argumentos como que el cuento “Sine qua non” “habrá hecho las delicias de doncellas sin mayor convicción en 1920. Hoy en día uno no puede creer que esté escrito en serio” (1955). Más cercano en el tiempo, en *Antología del cuento uruguayo: los del novecientos* Arturo Sergio Visca, en una breve nota dedicada a Bellan dice sobre *Doñarramona* que “Bellán no logró levantar a un plano literario ese anticlericalismo de gacetilla” (1968: 102). Tres críticas rotundas en torno a tres temas que condensan la posible explicación de su valoración negativa: 1) la preocupación por un “realismo proletario”, sobre el que existen muy pocos estudios en la literatura uruguaya y cuya presencia en la obra de Bellan se restringe al cuento “Remigio Stagnero”, contenido en *Primavera* (1920), e indirectamente, quizás a *¡Dios te salve!*, 2) el “anticlericalismo”, cuya presencia en la literatura ha sido estudiada principalmente desde las Ciencias Históricas y 3) el público “de gacetilla”, relacionado con una pragmática de comunicación masiva en la que quedan incluidas, además, las “doncellas sin mayor convicción”. De modo que la afirmación

¹²⁷ La obra narrativa edita consta de los siguientes títulos: *Huerco* (1914), *Doñarramona* (1918), *Primavera* (1920), *Los amores de Juan Rivault* (1922), *El pecado de Alejandra Leonard* (1926).

hecha por Carla Giaudrone de que “la crítica tradicional sobre el Novecientos ha demostrado ser profundamente misógina y homofóbica” (31) bien podría extenderse hacia una eventual acción refractaria frente al anticlericalismo y a la cultura proletaria. Desde la perspectiva de una historia de la crítica podemos encontrar un interesante movimiento del contenido ideológico de esos núcleos temáticos que, considerados peyorativamente en los momentos A, B y C, pasan a ser objeto de una valoración especial por parte de los investigadores pertenecientes a los paradigmas sociocríticos D y E. A diferencia del realismo proletario y del anticlericalismo de Bellan¹²⁸, su preocupación indiscutible por la situación de las mujeres en las primeras décadas del siglo no ha pasado inadvertida y podríamos afirmar, incluso, que los trabajos en torno al tema conforman un pequeño corpus de referencia dentro de la propia crítica. Convencionalmente, propondríamos como punto de inflexión en el destaque de esa característica, el ya mencionado artículo de Ángel Rama, “El primer montevidiano”, publicado en la revista *Marcha* en 1960, donde el investigador uruguayo, entre el conjunto de virtudes que atribuye a Bellan¹²⁹, menciona la de “haber comprendido, el primero, la nueva situación de la mujer en nuestra sociedad del XX, narrando sus primeros problemas”. Un reconocimiento que vuelve a aparecer en el *Capítulo Oriental* dedicado a “La narración y el teatro de los años veinte” (1968) donde Fernando Aínsa destaca cómo Bellan “utilizaba un enfoque eminentemente feminista. La mujer es la gran constante de su obra en la medida en que es vista desde una óptica social, no tanto en la medida en que el análisis es exclusivamente psicológico” (296). Esta línea de abordaje llega hasta nuestros días con plena vigencia, ya sea desde las constantes referencias a Bellan que podemos encontrar en los trabajos de José Pedro Barrán, cuando se refiere a la mujer en el contexto del Novecientos, así como en otros textos también cercanos en el tiempo (Rocca, 1996; Casales, 2006; Bouret y Remedi, 2009; Lucas, 2010; González, 2011) entre los que incluimos las investigaciones ya mencionadas de Patricia Núñez (2011, 2018, 2021a, 2021b). Sin embargo, este nuevo

¹²⁸ Una de las obras de teatro de Bellan que no abordaremos en esta investigación, nunca representada ni publicada, *El sainete macabro*, que se conserva en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay, es una durísima crítica al mundo eclesiástico montevidiano. Se expone explícitamente el contraste entre un grupo de damas que discute la censura de una obra de teatro porque aparece una mujer desnuda con las prácticas cotidianas de un grupo curas entre las que aparece el abuso de menores.

¹²⁹ Estas son: 1) haber hecho “novelable” a Montevideo, 2) haber abordado con lucidez “temas sexuales”, 3) lograr una aproximación al mundo de la infancia, 4) comprender la situación de la mujer, 5) haber observado las “nuevas creencias”, con esto se refiere a las tensiones del cambio respecto a la iglesia, respecto a lo extranjero y las transformaciones sufridas por la propia burguesía y 6) por la cualidad “vivaz” de su realismo.

posicionamiento crítico, quizás porque la evidencia textual de su preocupación por la vida de las mujeres es explícita en cuentos como *El pecado de Alejandra Leonard* (1926), no ha enfrentado aún el análisis de esta temática en las piezas teatrales de Bellan. Aunque muchas aristas de esta temática estaban claramente presentes en el análisis que hicimos en el capítulo anterior, en este nos focalizaremos en el modo en que los cuerpos precarizados por su condición de género son capaces de disputar espacios de legitimidad. Esta empresa exige, en primera instancia, detenerse a considerar la multiplicidad de componentes que hacen a su resonancia. Para ello propondremos algunas lecturas teóricas atentas a una definición de cuerpo que contenga su dimensión antropológica y social hasta llegar a la idea de “cuerpo moderno” directamente vinculada a su herramienta de control: el “alma moderna”. Será preciso también, hacer algunas precisiones en torno a los diferentes niveles que se ponen en juego para pensar los cuerpos de mujer en el teatro como espacio particular para el desarrollo de la actividad no hegemónica.

Para entender el carácter de la propuesta que nos va a ocupar vemos necesario insistir en una definición social del cuerpo que lo entienda como materialidad orgánica cuya complejidad deviene de un tipo de actividad social que no solo no lo obliga a quedar sujeto a las restricciones del medio, sino que le permite desarrollarse como agente transformador del mismo. A su vez, el carácter eminentemente social de la actividad humana implica su participación en una cultura capaz de resolver, entre otras cosas, la apropiación política de esa capacidad. En la Grecia clásica, por volver al repositorio académico occidental tradicional, el canon de representación proporcional del cuerpo humano en la escultura coexistía con la idea de una naturaleza que “quiere incluso hacer diferentes los cuerpos de los libres y los de los esclavos: unos, fuertes para los trabajos necesarios; otros, erguidos e inútiles para tales menesteres, pero útiles para la vida política” (Aristóteles, *Política*: 9). La observación de esta “diferencia” en los cuerpos (οώματα διαφέροντα) determinante para su ubicación social, se instala en la cultura legitimada por una hegemonía discursiva que, en este caso puntual, se expresa en la autoridad, transversal a Occidente, de Aristóteles. En este sentido, David Le Breton¹³⁰ en *Anthropologie du corps et modernité* (1990) propone que

¹³⁰ Existen otros trabajos de Le Breton sobre el cuerpo como *La sociologie du corps* (1992) o *L'Adieu au corps* (1999).

[l]e corps est une construction sociale et culturelle dont la ‘réalité ultime’ n’est jamais donnée. Il enchevêtre ses performances et ses constituants à la symbolique sociale, et il n’est saisi que relativement à une représentation jamais confondue au réel, mais sans laquelle le réel serait inexistant ¹³¹ (2013 : 125).

La observación de Le Breton es relevante sobre todo si consideramos los intereses de apropiación implícitos en la “symbolique sociale” a la que se refiere. El devenir discursivo de la “diferencia” aristotélica se consolida, en Occidente también sobre la tensión binaria cuerpo-alma, cuyo seguimiento histórico nos muestra al menos dos momentos cruciales: “la fiesta del cuerpo” o el “cuerpo grotesco”, como lo define Mijaíl Bajtín (1988), que se produce con el “descubrimiento del cuerpo” en la Edad Media Tardía tras la crisis del “alma” desde el punto de vista religioso, y el “cuerpo moderno” definido por Le Breton a partir de “l’indice d’une coupure de l’homme avec lui-même, d’une coupure entre l’homme et les autres, et d’une coupure entre l’homme et le cosmos”¹³² (63). Este cuerpo moderno ya aparece funcionalmente ordenado y delineado en los trabajos de los anatomistas del Renacimiento, especialmente en *De corporis humani fabrica* (1543) de Andreas Vesalio¹³³. Así, el cuerpo moderno se construye sobre un conjunto de discursos de legitimación de la diferencia, culturalmente residuales en algunos casos, como los que involucran a la raza o al género, y en otros casos emergentes como el que deviene de la ilusión liberal de la oportunidad aprovechada o perdida. En el capítulo III estudiábamos la conformación de lo que Michel Foucault había denominado el “alma moderna” y hacíamos hincapié en el “nacimiento de la intimidad” como nuevo universo de actos performativos entre los individuos y el mundo, pero resta describir algunas facetas de los mecanismos de control de los que se vale el poder para imponerse sobre ese nuevo cuerpo. Replicando el binomio alma-cuerpo, en *Surveiller et punir* (1975) Foucault explora también las características del cambio histórico que sufren las instituciones punitivas a partir del siglo XVIII, proponiendo “une histoire corrélatrice de l’âme moderne et d’un

¹³¹ “El cuerpo es una construcción social y cultural y su ‘realidad última’ no está dada. El cuerpo mezcla, desordenadamente, sus acciones y sus constituyentes con la simbólica social, y sólo puede comprendérselo en relación con una representación que nunca se confunde con lo real pero sin la cual lo real no existiría” (2002: 182).

¹³² [E]l índice de un corte del hombre consigo mismo, de un corte entre el hombre y los demás, y de un corte entre el hombre y el cosmos.

¹³³ Le Breton menciona la apreciación de Claude Gandelman sobre cómo “on peut soutenir que les écorchés de Vésale [...] ont tous les poses des acteurs traditionnels de la Commedia dell' Arte” (Gandelman : 54) [Podemos sostener que los desollados de Vesalio [...] tienen todas las poses de los actores de la Comedia del Arte].

nouveau pouvoir de juger”¹³⁴ (27). Según Foucault, junto al alma moderna se configura una nueva manera de ejercer el poder sobre los cuerpos fundada en dos grandes tecnologías imbricadas entre sí: una física, basada en los principios de la óptica y en ciertos dispositivos mecánicos de control, cuyo ejemplo privilegiado podemos verlo en el diseño arquitectónico de las prisiones, y otra basada en una tecnología “microfísica”, de aplicación difusa, llamada por Foucault “disciplinamiento”. A su vez, la acción de estos dispositivos se concreta sobre dos materialidades, también involucradas entre sí; por un lado, el cuerpo, pasible de ser ordenado y legitimado políticamente en su anatomía y sus diferencias, por otro lado, el espacio, pensado por Foucault como la materialidad capaz de contener las trayectorias y los contactos regulados de esos cuerpos. Corresponde ver ahora el modo en que se actualizan las variables: cuerpo, diferencia, control e insurgencia en los espacios extrañados del teatro.

Como explicamos en el capítulo II, la experiencia corpo-espacial del teatro no es monológica ni unidireccional, antes bien postula una multiplicidad de encuentros y desencuentros que son el producto de la performatividad diferenciada de los cuerpos, activada en relación con una hegemonía cultural que ordena el género, la clase, la raza, la edad y el rango de lo real. Para evaluar el espacio extrañado e inestable, propio de la experiencia viva del teatro, que producen los cuerpos de mujer en la obra de Bellan, es preciso empezar por diferenciar las características de los universos ontológicos que se intersectan en la representación: la pluma de Bellan, las actrices y los personajes.

Sabido es que José Pedro Bellan fue electo diputado en dos ocasiones por el ala batllista del Partido Colorado¹³⁵ encabezada por Domingo Arena. Según Inés Cuadro Cawen, en su estudio sobre los feminismos del Novecientos, “el pensamiento vazferreriano en esta área se transformó prácticamente en la doctrina oficial del batllismo” (55). De modo que es fácil inferir que la forma de plantear la situación de la mujer en la

¹³⁴ “[U]na historia correlativa del alma moderna y de un nuevo poder de juzgar” (2010b: 32).

¹³⁵ Es electo como diputado suplente por Montevideo en las elecciones de 1925 por el período que va desde el 15 de febrero de 1926 al 14 de febrero de 1929, y luego reelecto como diputado titular (en el tercer lugar) en 1928, desde el 15 de febrero de 1929 hasta el 14 de febrero de 1932, período que no podrá completar debido a su fallecimiento en 1930 (Bottinelli, Giménez y Marius: 163 - 251). De su trabajo como legislador, que merecería un estudio más detallado, podemos mencionar sus argumentaciones a favor de los Parques Escolares, “la defensa que hizo sobre la ley de la patria potestad”, también “los discursos pronunciados en el parlamento” para que el gobierno brindara una ayuda al pintor Rafael Barradas y su participación en la ley que le “otorgó una pensión vitalicia a la madre de Florencio Sánchez” (“Falleció José Pedro Bellan”. *El Ideal*. 24/VII/1930).

obra de Bellan seguramente esté en diálogo intertextual con Vaz Ferreira. En *Sobre feminismo*, publicado en 1933, se compilan un conjunto de conferencias sobre el tema dictadas por Vaz Ferreira en la Universidad en torno a 1914. Allí, elogiando la monogamia como “ideal”, defendiendo el sufragio femenino, preocupado por los “hechos” que pueden llegar a demostrar que las mujeres no pueden alcanzar el “supremo grado del genio” (101), atribuyendo a las mujeres una “tendencia a lo concreto y a lo personal” (105) que “viene bien” para profesiones como la enseñanza, “para dirigir cárceles, manicomios, hospitales” (105), Vaz Ferreira centra el problema de la mujer en la idea de una “injusticia fisiológica” (97) ya que, según el filósofo, “pertenecemos a una especie fisiológicamente organizada en desventaja o desfavorablemente para la hembra” (91), y agrega que

las cargas pesadas del embarazo, el parto y la lactancia, recaen sobre un sexo, sin compensación: Sin compensación, se entiende, biológica. Socialmente, el hombre puede tomar cargas que compensen la dureza de aquellas; que llegarán aún a excederlas: Puede; pero no serán ellas, como las del sexo femenino, determinadas irrevocablemente por una necesidad fisiológica estructural (96).

Este razonamiento lo lleva a proponer la necesidad de una igualación, una política destinada a “compensar” esa diferencia. El “feminismo de compensación” que defiende “tiene en cuenta aquel hecho (tratamiento desfavorable de la mujer por la naturaleza) para corregirlo en lo posible, para compensarlo en lo posible, y, cuando no es posible, por lo menos para saber que existe, y evitar que sus efectos injustos todavía se exageren” (98). Aunque, como afirma Cuadro, la relación entre este tipo de razonamientos y el batllismo sea aparentemente clara, resulta difícil establecer una conexión unívoca con la visión de la mujer implícita en la obra de Bellan porque, sin entrar en un análisis de su narrativa, podríamos decir que, al menos, un personaje como Alejandra Leonard excede esa “tendencia a lo concreto” anteponiendo un drama que parece ser la conciencia abstracta de su situación. Algo similar al pathos de Clara al final de *Vasito de agua* que vimos en el capítulo anterior. De modo que, si en la narrativa de Bellan se problematizan las características de la “desventaja”, en el teatro, en tanto que es producido por cuerpos ubicados en un tiempo histórico, singularizados por miradas políticas imperantes que los ordenan, la perspectiva crítica adquiere un nivel de complejidad mayor. Su obra dramática nos propone personajes femeninos intrincados como la recién mencionada Clara, Petrona en *¡Dios...!*, Mercedes en *El centinela...* y Zenona en *La ronda...*, pero para entender su potencia, objetivo que transversaliza esta tesis, es necesario sopesar la variedad de

factores que participan de la construcción del personaje femenino en la experiencia viva del teatro. Retomando el razonamiento de Richard Schechner que exponíamos en el capítulo II sobre las coincidencias relevantes en el cuerpo de Paula Murray Cole¹³⁶, para formular una lectura de género en el teatro de Bellan es imposible no referirse a las mujeres actrices que encarnaron a sus heroínas, claves en la conformación de esos espacios en disputa que nos interesan. Un repaso por las actrices que participaron de los estrenos contemporáneos a Bellan nos muestra a Camila Quiroga, en la que nos detendremos un momento, Ángela Tesada¹³⁷, Lina Estévez¹³⁸, Rosita Arrieta¹³⁹ y Luisa Vehil¹⁴⁰, entre otras, todas figuras relevantes que encontraron en el teatro, primero, y muchas de ellas en el cine, después, un lugar donde desarrollarse profesionalmente. Deberíamos agregar que sobre algunas de ellas también se subrayaron ciertas actividades transgresoras más allá del escenario. Por ejemplo, Vicente Martínez Cuitiño entre las largas listas de nombres asiduos al Café “Los Inmortales” de Buenos Aires, ícono de una bohemia integrada principalmente por varones, recuerda a Ángela Tesada como una de “los cómicos nacionales que acudían con alguna regularidad al Café” (349). De igual modo, en un artículo de prensa que recuerda el cumpleaños setenta de Rosita Arrieta el cronista cuenta como siendo

[h]ija de padre italiano y de madre vascoespañola, la entonces quinceañera se inició en el teatro adoptando el apellido materno. El viejo Donadío [su padre], hombre muy de su casa pero apegado a los prejuicios del 900, se opuso a que tanto la chica primero, como sus hermanos después, hicieran uso de su

¹³⁶ “La actriz no es Ofelia, pero no es no Ofelia; la actriz no es Paula Murray Cole, pero no es la no Paula Murray Cole. Actúa en un espacio-tiempo de entremedio fuertemente cargado, en un espacio-tiempo liminar” (2012: 125).

¹³⁷ Nacida en Montevideo en 1882 ya aparece mencionada en 1892, en la ciudad de Córdoba, actuando en una compañía. Protagonizará, en 1904, *La pobre de gente* de Florencio Sánchez y su carrera continuará en las principales compañías de la época, hasta 1931, año en que fallece y donde se estrena también una obra de su autoría titulada *La mala pasión* (Shoo). Es la actriz principal de *Vasito de agua*.

¹³⁸ En 1905, además de actuar en *Locos de Verano* Gregorio de Laferrère le escribe el monólogo titulado *Los caramelos* (Ordaz, 1968). También es conocida su actuación en la película *El conde Orsini*, película sin sonido Argentina estrenada en 1917 (IMDb). Personificó a Concepción en *Tro-la-ró-la-rá*.

¹³⁹ Principal actriz en *La ronda del hijo*, codirigió una compañía teatral junto a Carlos Brussa (Curotto, 1986) realizando varias recorridas por Uruguay. En búsqueda de mejores perspectivas laborales se traslada a Buenos Aires donde consigue actuar en la calle Corrientes.

¹⁴⁰ Nacida en Montevideo en 1911, integrante de una familia de actores, desde niña hizo papeles en los escenarios uruguayos. Siendo muy joven formó parte del elenco que representó *El centinela muerto*, en 1929 en el Teatro Solís, acreditando “la posesión de firmes dotes de comediante llamada a gran porvenir” (“Compañía Arata-Discépolo en el Solís”. *El Ideal*. 18/VI/1929). Se traslada a Argentina donde realiza una destacada carrera en cine, teatro y televisión (Fundación Konex, 2024). La lista de méritos es extensa y su vida ameritaría una investigación específica. Siempre mantuvo un vínculo con el teatro uruguayo (Magallanes, 1958) hasta 1991 año en que fallece. Además de recibir muchos premios a lo largo de su vida, una de las salas del Teatro Nacional Cervantes lleva su nombre y existe un teatro en el barrio Balvanera de Buenos Aires llamado “Luisa Vehil”.

nombre en los programas teatrales. Doña Inés Arrieta, maternalmente comprensiva y más accesible en ese aspecto filial, autorizó a que empezara Rosita por la adopción del suyo, y así la conocimos en 1909 (Gallicchio, 1964).

No correríamos mucho riesgo si planteáramos aquí la existencia de cierto grado de apertura en el mundo del teatro para con la concreción de prácticas alejadas del ideal femenino hegemónico que circunscribía su cuerpo a los espacios domésticos. Aunque el estudio de este aspecto en el teatro rioplatense de las primeras décadas del siglo es todavía limitado, en un capítulo como este que toma como núcleo de desarrollo el peso del género en la producción del espacio y su conflicto implícito, no podemos dejar de mencionar la relevancia de las mujeres actrices en la construcción de esta disputa no solamente desde la apropiación de lo simbólico, como la anécdota de Martínez Cuitiño, o desde el trabajo dramático¹⁴¹, sino también desde la exploración que sus cuerpos realizan descubriendo nuevas formas de fascinar a los espectadores. Camila Quiroga es un buen ejemplo de ello.

Nació en 1891 en Chajarí, provincia de Entre Ríos y desde muy joven demostró su afición por el teatro y la actuación. Sus dotes escénicos llamaron la atención de Armando Discépolo, primero, y a partir de allí emprendió una carrera actoral que la llevó por los elencos más prestigiosos del momento. En 1914 ingresó como dama joven en el elenco de Pablo Podestá y en 1918, junto a su esposo, formó una compañía propia. Su potente vínculo con el público hizo que pudiera recorrer una gran cantidad de países¹⁴². Según el cronista César Varini sus giras internacionales la encuentran en

1919 en Chile, en 1920 en España (Cádiz, Madrid), en 1921 en París y otra vez en España (Santander, San Sebastián, Barcelona, Madrid). Reaparece en Buenos Aires pero ese mismo año 1921 emprende su gira continental que vuelve a repetir en 1922: México, Cuba, Puerto Rico, Panamá, Venezuela y Estados Unidos. Fue declarada huésped de honor en las ciudades de México, La Habana, Caracas, Lima y Bogotá (13).

Su trabajo corporal es clave para entender el éxito que obtuvo *¡Dios te salve!* en 1920 y también para entender la trayectoria creativa de Bellan ya que esta obra es la que lo consagró como dramaturgo. Sobre *¡Dios te salve!* hablaremos en el último capítulo, sobre

¹⁴¹ Solo por poner algunos ejemplos, puede mencionarse a las argentinas Salvadora Medina Onrubia y Alfonsina Storni y la uruguaya Laura Cortinas.

¹⁴² Esta es una de las razones por las que, en determinado momento, tras el éxito de *¡Dios te salve!* en 1920, se especuló con la posibilidad de que la obra de Bellan pudiera ser representada en España.

Quiroga consideramos válido problematizar brevemente la cualidad de su “voz femenina” (García, 2016). Según Osvaldo Pellettieri su singularidad consistía en un uso deliberado de los registros histriónicos de lo “popular” y lo “culto”, “[s]in abandonar algunos procedimientos populares, puso en acción el apriorismo interpretativo poniendo de manifiesto un manejo de procedimientos no esperados por el público como, por ejemplo, bajar el volumen de la voz para mostrar turbación” (2009: 7). Esta apreciación aparece señalada en la voz del propio Bellan, quien a partir del estreno exitoso en Buenos Aires no solo la elogió diciendo que se trataba de “la mejor [actriz] de Sud América”, sino que además describió con detalle el efecto de su cuerpo en la escena de la siguiente manera:

En la noche del debut, cuando el telón dejó ver a la actriz, sentada ante una máquina de coser, el público prorrumpió en una ovación a aquella mujer [...] No obstante, unos segundos después, tuve la certeza de que en la sala se había producido un desencanto. Me fue fácil averiguar el por qué Camila se vio obligada a disimular su natural belleza [...] Y ese primer efecto en el público fue tan sincero que, al día siguiente, un diario lamentaba que la actriz tuviera que presentarse caracterizada. No sé hasta donde es disculpable, en un crítico, esta hermosa tontería. Pero a mi no me inquietó el desconcierto en la masa de los espectadores. Tenía tanta confianza en ella que me alcé de hombros. Yo sabía, estaba seguro. En cuanto empezase a hablar aquel cuerpo pobremente vestido, aquella cabeza encanecida, llenarían la escena, dominarían el teatro. No me equivoqué [...] Durante una de las últimas escenas entre Petrona y Teresa, Camila produjo, con su voz, un raro efecto de disociación. Primero fue la forma de la palabra lo que salió de su boca, luego el acento, vacilante, mortecino como una luz amarilla. Estuvo magnífica en su inmovilidad de estatua, cuando Lucas, notablemente interpretado por Perelli, recuerda a la amante perdida. Dio la impresión de vacío, de una desaparición momentánea de la conciencia. El cuerpo se hizo de mármol, rígido, frío igual que el mármol. Y llegó el final, con todo su temperamento tendido como un par de alas. No decayó un segundo. La escena muda, aquella retrospectiva dolorosa que tradujo hasta en los movimientos más imperceptibles de las manos (Bellan, 1920b: 4).

Este espacio de tolerancia del teatro para la profesionalización de las mujeres, ejemplificado en el desempeño de Quiroga en las tablas, también tiene, en el estreno de *¡Dios te salve!* en Montevideo, ahora por la compañía Tesada-Vico, un hito que refiere a las legalidades espaciales de la sala a la italiana. Según el cronista,

el éxito de ayer correspondió a los dos espectáculos de la compañía Tesada Vico, realizados con ‘¡Dios te salve!’ no tiene precedentes en los anales del teatro nacional. En la matinée fue tan numerosa la concurrencia femenina que, no dando abasto la cazuela, muchas espectadoras pasaron al paraíso, rompiendo con la vieja costumbre que mantenía separados los sexos en las localidades altas de nuestros teatros (“Teatro Urquiza”. *El Día*. 12/VII/1920).

La contingencia entre el control hegemónico espacial y lo que los cuerpos precarizados logran en la producción del espacio muestra, en estos ejemplos, uno de sus terrenos de acción. Pero evitando entrar en un estudio biográfico o de los públicos teatrales de época, nos interesa evaluar el modo en que los cuerpos de mujer no solo concretan personajes que al amparo del realismo muestran la violencia que opera sobre ellas, como vimos en el capítulo anterior, sino también cómo logran generar una inestabilidad en el orden espacial de la escena. *El centinela muerto*¹⁴³ es la última pieza que se representó en vida de Bellan y parece ser la más pertinente para evaluar este problema.

Según Fernando Aínsa en *El centinela...* es donde Bellan “retoma claramente el tema de la emancipación de la mujer” (297). La obra trata de un “padre-centinela (Andrés), un desbordado cancerbero, sin poder ni control sobre su esposa e hijas” (297). La pieza condensa como ninguna otra la tensión implícita entre dos universos jerárquicamente ordenados a partir de la imposición de uno, falogocéntrico, representado en el personaje de Andrés, sobre el otro, no hegemónico, representado por los cuerpos precarizados de mujer, de joven y de niño. *El centinela...* presenta también otra singularidad de nuestro interés: su devenir narrativo se estructura sobre dos proyecciones simultáneas: una espacial y una temporal, especialmente marcadas. En lo que refiere a la

¹⁴³ Existen varias representaciones de *El centinela muerto*. Poco sabemos sobre cómo llegó a manos de Armando Discépolo el manuscrito pero existe una foto, reproducida por Alberto Lasplacés en un artículo de prensa, en la que se puede ver a nuestro autor junto a Discépolo, al actor Fregues y al artista plástico vinculado a la realización de escenografías teatrales, Abraham Vigo (Lasplacés, 1940). El estreno tiene lugar en el Teatro Cómico de Buenos Aires el 27 de abril de 1929 a través de la Compañía Arata-Discépolo. Entre los miembros del elenco de esta primera representación se destacan: Nicolás Fregues como “Andrés”, Luisita Vehil como “Mercedes”, Rosa Catá como “Catalina”, Dina Di Lorenzo, Rufino de Córdova como “Andresito”, Pascual Peliciotti y Ricardo Passano. Tras su moderado éxito la obra se traslada a Montevideo presentándose el 17 de junio de 1929 en el Teatro Solís de Montevideo junto a *Babilonia*, de Armando Discépolo en la primera sección, y *Los muertos* de Florencio Sánchez en la tercera. Según un documento de la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores), la madre de Bellan, Josefa Giráldez de Bellan, recibe en torno al año 1950 los haberes por derecho de autor donde aparecen otras representaciones de *El centinela...* como la del 6 de noviembre de 1941 representado en radioteatro por C.X. 16 de Uruguay, que se repetiría en la “Revista femenina” en el 23 de julio de 1947 y figuran un total de diez representaciones en el Teatro Solís entre el 23 y el 30 de abril de 1949 promovida por la Intendencia de Montevideo. Vale aclarar también que, además de la primera edición de 1930 a cargo de J. Florensa, existe una segunda edición de *El centinela muerto* hecha por la Comisión de Teatros Municipales de Montevideo en 1959 donde aparece material gráfico correspondiente a las representaciones del 49. El elenco completo de esta representación estaba compuesto por: Blanca Stiger como “Elisa”, Maruja Santullo como “Mercedes”, Tito Martínez como “Transeúnte 1”, Carmen Casnell como “Catalina”, Adelina Valdez como “Isabel”, Mary Marchissio como “Enriqueta”, Rómulo Bono como “Jugador 1”, Guzmán Martínez Mieres como “Jugador 2do”, García Barca como “Jugador 3ro”, Constante Scartaccini como “Guardia Civil”, Horacio Prevé como “Francisco”, Carlitos Vázquez Netto como “Andresito”, Rodolfo Morandi como “Transeúnte 2”, Rosita Miranda como “Una vecina” y José Ovidio Fernández como “Máscara”. El anuncio de la temporada destaca los decorados del Arquitecto César Martínez Serra, la realización de los mismos por Ema Real de Azúa de Estrada y la dirección de escena de Carlos Calderón de la Barca (CIDDAE).

organización del espacio se destaca la peculiar cinética de los cuerpos, fundamentalmente en el primer acto, construida sobre una mimesis vertiginosa con gran movimiento de personajes que entran y salen intermitentemente, caracteres secundarios que atraviesan la escena y desaparecen, guerras de agua sobre el escenario, ocultamientos, logrando mostrar los contrastes entre las condiciones de la espacialidad pública y la privada hacia la que gradualmente se va encaminando la trama a lo largo de los tres actos. Una trayectoria que comienza en una calle en un “barrio alejado” (7)¹⁴⁴, pasa por la intimidad de una sala de estar en el segundo acto y termina en la profundidad íntima de la habitación matrimonial de los protagonistas en el acto final. La segunda proyección sobre la que está construida la pieza está asociada con la ilusión verosímil del salto en el tiempo que propone una diferencia de dos años entre el primer y el segundo acto, y de veinte años entre el primer y el último acto. Esta coordinación de trayectorias tempo-espaciales habilita la presentación, ante un espectador contextualmente ubicado en el momento crítico del declive de esa confianza en la modernidad, de otro aspecto de la conflictividad latente, comparando la evocación de un pasado esplendoroso (que quizás nunca existió), con un presente que propone al espectador una discusión en torno a los alcances de las tiranías. Pero veamos cómo se activan estas fuerzas con más detalle.

En esta obra Bellan cuenta la historia de una familia montevideana. Andrés, el personaje central, cumple con las típicas funciones del “pater familias” que según Barrán eran las de

vigilarse, vigilar a los hijos y a su esposa, controlar el deseo multiforme que reaparecía una y mil veces, incluso cuando parecía estar dominado. Todo en pro del trabajo y el ahorro de dinero, tiempo, energías y salud que el ejercicio de la sexualidad siempre ‘gastaba’ (Barrán, 1990: 75).

Los críticos de la época, además de compararla con *En familia* de Florencio Sánchez, describieron su nudo dramático de un modo bastante claro: una “hija adolescente cae seducida por el primer amor, allí está él [Andrés] para impedir que sea burlada, haciendo que la sanción legal de la unión oculte la falta, y allí está también recio, inmovible, para enderezar al hijo dándole carrera de provecho” (“El centinela muerto de Bellan”. *El Día*. 18/6/29). En el mismo sentido, otra crítica considera que Andrés “es nada menos que

¹⁴⁴ Para las referencias a *El centinela muerto* utilizaremos la primera edición (1930).

el centinela de la virtud femenina. Sabe bien, ¡oh, lo sabe por propia experiencia!, que a la moral de los hombres suelen servirla solamente de palabra y para las mujeres pierde sentido cuando la pasión sopla su voz cálida al oído de la humana flaqueza” (Amarux, 1949). Lo que la crítica parece advertir es la coexistencia de dos mundos, uno con la cualidad de “enderezar” y otra cuya “humana flaqueza” necesita ser enderezada. Nuestra preocupación consiste en reconocer las formas en que performativamente se activa esta contingencia en el espacio. Amarux logra distinguir una relación especial entre la palabra y el cuerpo del hombre, el propio Bellan relaciona diferencialmente también a los cuerpos con el conocimiento. Sobre la pieza dice que “[n]o hay en ella [...] otra sombra que la que arrojan los cuerpos interpuestos a la acción directa de la luz. Son lo que son y sólo uno de ellos sabe lo que es” (“Se estrenó anoche ‘El centinela muerto’ de José Pedro Bellan”. *El Diario*. 18/VI/29). Esta duplicidad advertida de mundos coloca una coexistencia entre razones, destacándose en este sentido el rol de Andrés como héroe dramático inmerso en las dubitaciones de un centinela, y un juego de actos performativos producidos por la fuerza del deseo operando sobre los cuerpos de su esposa y sus hijas. Este conflicto se plantea de un modo similar en el primer y en el segundo acto: los cuerpos precarizados postulan sus deseos en ausencia de un cuerpo que contenga y defienda los atributos de una performatividad hegemónica capaz de reestablecer el control imponiendo su orden. El tercer acto es un diálogo entre Andrés y Catalina (su esposa) evaluando los resultados contradictorios de ese eventual triunfo sobre el deseo: Andresito es escribano, Mercedes y Elisa están casadas y tienen hijos, pero, al mismo tiempo Andrés realiza la siguiente reflexión: “Elisa me tiene una adversión [sic] que no puede disimular [...] Acaso Mercedes me quiera algo [...] En cuanto a Andresito, todavía no puede disculparme que lo haya obligado a ser escribano” (107).

Coherente con la afirmación de Henri Lefebvre de que es a través del cuerpo que se produce el espacio, la aparición de un cuerpo dominante en escena producido por Andrés, representante principal de la fuerza restauradora del orden, o incluso su latencia de extraescena, genera cambios en la performatividad de la totalidad de los cuerpos y por lo tanto también en el espacio. Esta tensión ocupa un lugar central en la construcción narrativa del primer acto ya que la acción se divide entre lo que sucede antes de que llegue Andrés y lo que sucede después. Al principio, cuando las hermanas y una vecina juegan en la calle, vemos como Mercedes “observa por la calle” y pregunta: “¿viene alguien?” (7) explicitando su preocupación por una mirada que pueda llegar a censurar su actitud.

Luego, tras una guerra de agua que se produce en el marco de esa laxitud amparada en la ausencia de una mirada reguladora, el orden lo restablece un guardia civil y la confusión que acompaña el momento de restitución es interesante porque subraya la referencia a la autoridad cuando alguien pregunta: “¿Quién viene? ¿Tu padre?” y le responden: “No. El Guardia Civil” (18). El guardia concreta ese dominio cuando le realiza a la madre la siguiente advertencia: “trate de que sus hijas no jueguen con agua porque tengo orden terminante de proceder” (19). La inflexión que produce la aparición del padre también aparece marcada por la siguiente advertencia de Andresito: “Araca, araca!... Ahí viene papá” (27), seguida de la reacción que esa presencia produce en las mujeres y en el hijo varón menor: “Isabel y Enriqueta salen corriendo y entran en la casa No. 38. Elisa y Catalina huyen por el fondo” (27). Bellan, para enfatizar el cambio acota que “[l]a escena queda un instante sola” (28), como si la obra empezara de nuevo pero esta vez dentro de un espacio que no es producido por los cuerpos jóvenes en función de su deseo sino por la fuerza que Andrés impone. El giro espacial es claro, el padre, “dominado por la indignación” (28) porque acaba de ver a Mercedes conversar con un hombre a través del balcón, “[t]rae una silla que coloca en la vereda, junto a la puerta” (28) y, a partir de la mimesis de una de las formas rituales de tomar mate, donde la esposa lo prepara y lo ceba al hombre que llega del trabajo, comienza sus indagaciones, interrogatorios para descubrir quién es ese hombre que se fue cuando él apareció. La violencia de Andrés se ejerce desde la palabra y desde el cuerpo en movimientos nerviosos, tensionados, marcados por Bellan de la siguiente manera: “Cambia de sitio la silla, poniéndola con violencia a la izquierda de la puerta” (31). Esto provoca efectos en los otros cuerpos que también aparecen específicamente señalados. Por ejemplo, en Mercedes cuando “[a]l dar la espalda se advierte y sólo por la actitud del cuerpo que se va sollozando” (36) y cuando en otra didascalia se indica que “[d]espués de una breve pausa aparece Elisa por el zaguán, avanzando temerosa, con lentitud” (31). En el segundo acto, que sucede dos años después del primero, el ingreso a escena de Andrés está marcado así:

Mercedes se sienta dando la espalda a la derecha. Se inclina hacia adelante, apoyando la cabeza entre sus manos, absorta y dolorosa. Después de un breve intervalo entrará Andrés por la derecha. Tiene el sombrero puesto. Llega en silencio y se detiene a un paso de la entrada. Inmóvil observa a Mercedes. Hay en su actitud una profunda indignación contenida. Permanece estático unos segundos. Su presencia empieza a invadir el espíritu de Mercedes. Se manifiesta en ella un ligero temblor. Lentamente se vuelve hacia su padre y da un grito de asombro (53. El subrayado es nuestro).

Esta didascalia no solo hace hincapié en las fuerzas en tensión sobre las que estamos discutiendo sino que también les propone a los actores el desafío de mostrar la reconfiguración del espacio, o la restitución del control sobre el espacio a través del poder invasivo de Andrés. Ese poder de la mirada centinela del padre, además de concretarse en la escena, en este acto aparece en el relato que Andrés hace tras haber visto a Mercedes y a Francisco saliendo de una casa de citas. Esta característica omnipresente del control que contribuye a sostener la coherencia de la trama termina con una de las escenas más violentas de la obra cuando Andrés, considerando que la promesa de casamiento de Francisco se ha extendido demasiado (dos años), “saca de su bolsillo un revólver y se lo aboca en el pecho” a Francisco obligándolo de la siguiente manera: “Mañana, usted y Mercedes se apuntarán para casarse inmediatamente pasado el plazo que marca la ley” (76). Como vemos la potencia de la mirada dominante se extiende en formas de violencia explícita. La virulencia, se expresa así en el gesto, en la acción acompañada por un arma (Andrés es un hombre armado) y a través de la palabra. Otro momento que impacta por su agresividad sucede cuando Andresito, que había intercambiado con su hermana la tarea de la limpieza de los platos por un poco de dinero que necesitaba para ir al biógrafo, es descubierto por Andrés con un delantal de cocina. La lectura que hace de su cuerpo, la restitución discursiva de la legalidad performativa del varón es impuesta de un modo cabal diciéndole así: “Usted es hombre y se halla vestido como una mujer y haciendo cosas de mujeres... Qué va a ser hombre usted. ¡Usted es una mariquita!” (62).

Ahora bien, Henri Lefebvre, en *La production de l'espace* (1981), sugiere un modelo para pensar la dinámica entre el espacio central dominante y los espacios periféricos dominados, discutidos en el capítulo II, que excede la experiencia concreta de la ciudad. Trasladando ese aspecto de su teoría a la tensión espacial entre lo público y lo privado, distingue entre un espacio público dominado, donde la producción del espacio de los cuerpos está condicionada por su ubicación social y un espacio privado apropiado, donde los cuerpos pueden desplegar otra espacialidad que en determinados casos puede llegar a ser contradictoria respecto del espacio dominado. Para Lefebvre

[l']espace prive se distingue de l'espace public, sans dissociation. Dans le cas le plus heureux, l'espace externe, celui de la communauté, est dominé, et l'espace interne, celui de la vie familiale, approprié [...] Le *dominé* et l'*approprié* peuvent aller ensemble. Ils le devraient ; mais l'histoire (celle de l'accumulation) est aussi l'histoire de leur séparation, de leur contradiction. Le *dominant* l'emporte [...] L'opposition 'dominé – approprié' ne se limite

pas au discours ; ce n'est pas une simple opposition significative. Elle donne naissance à une contradiction, à un mouvement conflictuel, qui se déploie jusqu'à la victoire accablante de l'un des termes : la domination, jusqu'à la réduction extrême de l'autre terme : l'appropriation. Sans que ce dernier puisse disparaître. Au contraire : la pratique et la théorie en proclament l'importance, en réclament la restitution¹⁴⁵ (Lefebvre, 1981 : 192-193. La cursiva es del autor).

La disputa entre el espacio apropiado y el espacio dominado es lo que parece estar en juego en esta pieza. Para su representación, además del cuerpo de Andrés y de los cuerpos de mujeres, Bellan pone en juego también el contraste entre las legalidades de lo público y de lo privado. El lugar en que se ubica Andrés: “junto a la puerta” (28), privilegiado para la panóptica, manifiesta esa posición de centinela respecto al correcto trasiego de lo público a lo privado. La dominación efectiva del espacio, en el primer acto, también está planteada de forma clara al final cuando “Andrés toma la silla y entra tras ella [Catalina]. Se le ve iniciar el cierre de la puerta. Se oye chirriar los pasadores” y agrega, como cuando Andrés aparece en escena “un silencio” (43), como marca de ese momento de inflexión. En la *Historia de la sensibilidad en Uruguay* (1990) José Pedro Barrán esboza algunas ideas acerca del modo en que se configuró la distribución del espacio social en torno a las diferencias corporales y dice que

[e]n el hogar, en la calle, en las asambleas políticas y obreras, en los espectáculos públicos, en las fiestas, cafés, picnics, tertulias familiares y clubes, en las playas, en las obras de caridad, en los entierros y procesiones y durante las enfermedades, hombres y mujeres tuvieron por lo general espacios reservados o actividades rigurosamente delimitadas y separadas (133).

Sumado a ello, Barrán también subraya que la amplia mayoría de los “liberales” y los “católicos” coincidieron en que “el lugar natural donde debía hallarse una mujer era su casa y que allí le correspondía o las tareas domésticas o su dirección” (1990: 165), algo que encontrábamos en el pensamiento de Vaz Ferreira bajo la forma de reconocimiento

¹⁴⁵ “El espacio privado se distingue perfectamente del espacio público, sin llegar a su disociación. En el caso más afortunado, el espacio externo, el espacio comunitario, es dominado y el espacio interno de la vida familiar es apropiado [...] El espacio dominado y el espacio apropiado pueden ir juntos. En realidad, deberían combinarse, pero la historia (la de la acumulación) es también la historia de su separación y de su contradicción. La dominación se impone. [...] La oposición ‘dominado-apropiado’ no se limita en consecuencia a un mero contraste discursivo; está muy lejos de ser una oposición significativa. Esta oposición da lugar a un movimiento conflictivo que se desarrolla hasta la victoria abrumadora de uno de los términos en lucha: la victoria de la dominación, que termina subyugando a la apropiación. Pero no lo suficiente como para que ésta desaparezca. Todo lo contrario: la práctica y el pensamiento teórico proclaman su importancia y reclaman su restitución” (Lefebvre, 2013: 214-215).

de una diferencia entre el espacio doméstico femenino y otro, en que se ubica el hombre, correspondiente a “la parte de lucha, trabajo, etc., exterior al hogar” (74). La ciudad es, en estos términos, una cara de la materialidad que participa de la síntesis del devenir de los cuerpos, la otra cara son los propios cuerpos que en su despliegue performático dialogan con la materialidad que los contiene de un modo no ingenuo, en tanto en ocasiones logra poner en evidencia el control sobre las trayectorias. La relación entre el espacio y el control es mencionada por Foucault en varias oportunidades a través de su idea de “cité punitive”. El historiador francés dice que

[a]u total, la divergence est celle-ci: cité punitive ou institution coercitive? D'un côté, un fonctionnement du pouvoir pénal, réparti dans tout l'espace social ; présent partout, comme scène, spectacle, signe, discours; lisible comme à livre ouvert [...] De l'autre, un fonctionnement compact du pouvoir de punir : une prise en charge méticuleuse du corps et du temps du coupable, un encadrement de ses gestes, de ses conduites par un système d'auto-rité et de savoir; une orthopédie concertée qu'on applique aux coupables afin de les redresser individuellement¹⁴⁶ (1975: 133).

En *El centinela muerto* aparecen dos formas claras de proponer la apropiación del espacio. Primero, enfrentando al espectador directamente con la fuerza de una extraescena que, como discutimos en relación con el espacio melodramático, está cargada de componentes contingentes. Esto es, la mimesis de un barrio montevideano en carnaval en que sucede el primer acto de *El centinela...* es, de algún modo, el espacio festivo al que huyen los personajes de Elvira e Inés al final de *Tro-la-ró-la-rá* y es en esa atmósfera de inversión donde los cuerpos precarizados encuentran su lugar. Estos “usos políticos de Momo”, como propone Milita Alfaro (2022), no son excepcionales de Bellan sino que forman parte de una construcción recíproca, entre la fiesta y la norma, que el batllismo utilizó para definir su plan modernizador, dice la investigadora que

[f]actores de muy diversa índole que van desde la proyección turística de la fiesta hasta la vocación popular, anticlerical y democratizadora de su simbología, sellaron una peculiar articulación entre batllismo y carnaval,

¹⁴⁶ “En suma, la divergencia es ésta: ¿ciudad punitiva o institución coercitiva? Por un lado, un funcionamiento del poder penal, repartido en todo el espacio social; presente por doquier como escena, espectáculo, signo, discurso; legible como un libro abierto [...] Por otro lado, un funcionamiento compacto del poder de castigar: encargarse escrupulosamente del cuerpo y del tiempo del culpable; encuadrar sus gestos, su conducta, mediante un sistema de autoridad y de poder; una ortopedia concertada que se aplica a los culpables a fin de enderezarlos individualmente” (2008: 152).

convirtiendo a la celebración en una suerte de cara festiva del reformismo (197).

La segunda forma de apropiación está relacionada con esta pero su complejidad merece tratarse particularmente.

En diálogo con el concepto de “performative sentence or a performative utterance, or, for short, ‘a performative’”¹⁴⁷ (6) de John Austin y criticando el escaso desarrollo que la teoría de Foucault propone sobre una posible vulneración de las redes a través de las cuales el poder opera, surge una crítica del cuerpo que explora los modos de subvertir determinadas condiciones de opresión. Desde el corpus teórico relacionado con la cuarta ola del feminismo, en ciertos trabajos de Shoshana Felman y de Judith Butler se hace un fuerte hincapié en discutir la tensión entre el “hacer” y el “decir” delimitando una zona problemática en la que efectivamente adquiere sentido la noción de “performance” en tanto se trata “d’accomplir un acte par le procès même de leur énonciation”¹⁴⁸ (Felman: 19). Esta zona, a su vez, también invita a pensar el giro deconstructivo que considere un “decir” a través del “hacer”, esto es preguntarse si ciertos actos pueden ser percibidos como enunciados o, en otras palabras, reevaluar la relación ontológica entre cuerpo y lenguaje, relación que termina problematizando directamente el binomio cuerpo-alma. Las cadenas fenomenológicas de ambas categorías, en Occidente, han tendido a asociar la actividad discursiva y lógica, el lenguaje y sus coherencias, con el alma, con esa construcción que la modernidad sofisticará aún más en la entidad individual sobre la que ya hemos discutido bastante; y, por oposición a ello, le otorga al cuerpo un lugar accesorio, sujeto al alma. Parafraseando a Foucault, Judith Butler en *Gender Trouble* (1990) recuerda que “the soul is not imprisoned by or within the body [...] but ‘the soul is the prison of the body’”¹⁴⁹ (135). Los conceptos trabajados en *Le Scandale du corps parlant* (1980), de Shoshana Felman, resultan importantes para entender ese segundo modo de performar la apropiación del espacio que nos interesa. *Le Scandale....* se trata de uno de los trabajos precursores de esta línea de investigación porque además de proponer una lectura concreta sobre el *Don Juan* de Moliere, realiza una reelectura de los alcances de la teoría del acto performativo de John Austin concluyendo que

¹⁴⁷ Sentencia performativa o declaración performativa, o, para abreviar, un performativo.

¹⁴⁸ Lograr un acto mediante el proceso mismo de su enunciación.

¹⁴⁹ “[E]l alma no es prisionera del cuerpo [...] sino que ‘el alma es la prisión del cuerpo’” (Butler, 2019c :265).

[l]'acte est donc une sorte d'écriture dans le réel : 'ton acte toujours s'applique à du papier'. Il n'y a pas d'acte sans inscription linguistique [...] L'acte, production énigmatique et problématique du corps parlant, fait éclater dès lors la dichotomie métaphysique entre la portée du 'mental' et la portée du 'physique', l'opposition entre corps et esprit, entre matière et langage¹⁵⁰ (135).

Felman construye su tesis sobre la distinción, esencial a la teoría de Austin, entre el acto de habla constativo, aquel que puedo someterlo a un juicio sobre su veracidad, y el acto de habla performativo que escapa de ese *telos* y encuentra su sentido en la efectividad, o no, que consigue. Así, el lenguaje de Don Juan, según Felman “il n'est pas susceptible de vérité ou de fausseté, mais plutôt, très exactement, de bonheur ou de malheur (felicity/infelicity), de réussite ou d'échec”¹⁵¹ (34). Felman advierte los “trois sens d'ailleurs homologues aux trois connotations du mot performance en anglais : la connotation érotique, la connotation théâtrale, et la connotation linguistique”¹⁵² (36) para discutir el modo en que se intersectan en el personaje de Don Juan. Veamos cómo adquiere relevancia la idea de cuerpo hablante en *El centinela*...

Como ya dijimos nuestro autor comienza por ubicar el primer acto de en una “noche de carnaval en un barrio apartado y silencioso donde sólo de tarde en tarde se oyen gritos destemplados y otras explosiones bullangueras” (7) a la que irá agregando, progresivamente, una multiplicidad de sucesos y secuencias que van a enfatizar esa atmósfera que tolera la alteración momentánea de las reglas. Por ejemplo, a las “explosiones bullangueras” de la didascalia de apertura del acto le siguen “toques de cornetines y chillidos afeminados, carcajadas y gritos de mascaritas” (9), un transeúnte “mal enfachado” (8) cruzando la escena y provocando a Mercedes, luego dos transeúntes que pasan manteniendo una conversación que directamente refiere a un intertexto del carnaval¹⁵³, y un personaje denominado “Máscara”, “disfrazado de mujer, un disfraz

¹⁵⁰ El acto es, por lo tanto, una especie de escritura sobre lo real: 'Tu acto siempre se aplica al papel'. No hay acto sin inscripción lingüística [...] El acto, una producción enigmática y problemática del cuerpo hablante, destruye desde su inicio la dicotomía metafísica entre el dominio de lo 'mental' y el dominio de lo 'físico', rompe la oposición entre cuerpo y espíritu, entre materia y lenguaje.

¹⁵¹ No es susceptible de verdad o falsedad, sino, muy exactamente, de felicidad o desgracia, feliz o infeliz, de éxito o fracaso.

¹⁵² Tres significados, además, homólogos a las tres connotaciones de la palabra performance en inglés: la connotación erótica, la connotación teatral y la connotación lingüística.

¹⁵³ El fugaz diálogo se da así: “No hay nada que hacerle [...] En cuanto le muestro los dientes soy hombre al agua” (Bellán: 35), enunciado que adquiere sentido si consideramos la referencia, quizás irónica, a una canción popular carnavalesca que podemos encontrar en una compilación hecha por Julio Figueroa (1878) donde pueden leerse los siguientes versos: “Si maliciosa / Sonríe al verme / Soy hombre al agua / No hay más que hacer” (17).

grosero [...] careta grande y burlona, de risa contenta”, que además “[e]stá borracho, una borrachera sombría” y “[a]l hablar parece que gruñe” (43). Este personaje se duerme en escena antes que caiga el primer telón dejándolo como última imagen del primer acto con “[l]a careta [...] de frente al público, satisfecha y feliz” (44). Pero también, los personajes femeninos que “miran contagiadas por la bullanga” (9) empiezan a incorporarse a participar de esa atmósfera desde otro modo de decir a través de su cuerpo y no de palabras. Lo primero que aparece regulando el devenir de su deseo es un anhelo latente y manifiesto por participar en un baile que se organiza en la casa de unas vecinas. Luego, en medio de todo ese ambiente de gritos y transeúntes disfrazados, tiene lugar la escena de la guerra de agua entre las jóvenes mujeres y un grupo de varones que aparece en escena, que da cuenta de la preocupación de Bellan por representar ese otro lenguaje que excede a la palabra. La acción está marcada de la siguiente manera:

aparecerán por la izquierda los tres jugadores con agua [...] Con mucha cautela se acercan al balcón [...] De pronto, de la sala parte una carcajada femenina que no pudo contenerse, pero que luego se sofoca. En seguida, el jugador 3º, suelta la risa que ahoga de inmediato. Luego se ve a Mercedes que sale por la puerta del zaguán y avanza furtivamente hasta la puerta de calle, descargando su jeringa sobre el jugador 1º que está en ese instante atento al balcón, le da la espalda. Sorpresa general y risas. Mercedes huye y entra en la sala. Los jugadores atropellan por la puerta. Se abre el balcón y aparece Enriqueta que se traba en un combate con el jugador 2º. En el zaguán se produce el combate general. Los jugadores 1º y 3º retroceden hasta la vereda, donde el juego se generaliza. Risas y dicharachos, de una y otra parte. Las mujeres chillan escandalosamente (17).

Podríamos proponer que esta escena trabaja sobre otra escritura que, siguiendo a Felman, sostiene su coherencia sobre la efectividad rupturista que logra de la gramática espacial. Se extiende una conflictividad similar a la que Felman descubre en Don Juan en tanto que

[l]e véritable enjeu -conflictuel- de la pièce [Don Juan] est, en fait, celui qui oppose entre elles deux conceptions du langage : une conception cognitive, constative, et une conception performative. Selon la conception cognitive, qui est celle des antagonistes comme des victimes de Don Juan, le langage est un instrument de transmission de la vérité, c’est-à-dire un instrument de savoir, de connaissance du réel¹⁵⁴ (32).

¹⁵⁴ Lo que realmente está en juego en la obra [Don Juan], el verdadero conflicto, es, de hecho, la oposición entre dos puntos de vista del lenguaje, uno que es cognitivo o constativo, y otro que es performativo. Según la visión cognitiva, que caracteriza a los antagonistas y víctimas de Don Juan, el lenguaje es un instrumento para transmitir la verdad, es decir, un instrumento de conocimiento, un medio para conocer la realidad.

El “chillido escandaloso”, el “gruñido”, los “dicharachos”, Elisa que tiene “el hábito de lloriquear cuando quiere obtener algo” (11), los “gritos destemplados”, “chillidos afeminados”, “gimotiando” (59) conforman un decir enigmático desde el punto de vista de su respaldo lógico argumentativo opuesto al “saber” (“solo uno sabe quién es”) y a las razones de ese saber, pero eficaz al momento de desplegar consecuentemente los movimientos que hace a la satisfacción de su deseo. Según Felman, se constituye el carácter subversivo del lenguaje, en tanto que, frente a rangos definidos por las categorías reguladoras de lo verdadero y lo falso¹⁵⁵, se opone la premisa que “le performatif ne paie pas”¹⁵⁶ (99). Amarux, en la crítica que citamos en este capítulo, advertía “que a la moral de los hombres suelen servirla solamente de palabra y para las mujeres pierde sentido cuando la pasión sopla su voz cálida al oído de la humana flaqueza” (Amarux. El subrayado es nuestro), diferenciando los universos ontológicos de la “palabra” y el “soplo”. Andrés, en sus parlamentos perpetúa el carácter diferencial del lenguaje corporal criticando el proceder de su esposa Catalina de los siguientes modos: “Tu madre es muy buena, tu madre es una santa, pero no sabe distinguir lo malo de lo bueno y siempre le parece bien lo que ella quiere” (64), o reprochándole “una tendencia a las soluciones cómodas, a las satisfacciones inmediatas” (93).

Ciertas preguntas que se ha formulado Judith Butler (1997), como si es posible herir con el lenguaje, han hecho que muchos de sus trabajos mantengan un diálogo directo con la idea de “corps parlant”. Así, advierte sobre el modo en que “that important chiasmic relation between forms of linguistic performativity and forms of bodily performativity”¹⁵⁷ (Butler, 2015: 8) participa en la conformación de ciertas iteraciones que terminan por definir culturalmente, entre otras cosas, el género y sus atributos precarizantes. Pero Butler agrega, a la constatación del modo en que se concreta la precarización de los cuerpos, un proyecto para la acción, la idea de un acto performativo político, en el que

[t]he critical task is, rather, to locate strategies of subversive repetition enabled by those constructions [cultural], to affirm the local possibilities of

¹⁵⁵ En una lectura, por demás interesante, Felman traslada esta oposición subversiva entre lo performativo y lo constativo a las críticas hechas por Emile Benveniste al modelo Austiniano en tanto que, pretendiendo el lingüística francés establecer márgenes de verdad para la teoría de Austin, le critica a este sus fallos de una propuesta performativa como la que, según Felman, propone Austin en *How to do Things with Words* (1962).

¹⁵⁶ Lo performativo no paga.

¹⁵⁷ Esa importante relación quiásmica entre formas de la performatividad lingüística y formas de performatividad corporal.

intervention through participating in precisely those practices of repetition that constitute identity and, therefore, present the immanent possibility of contesting them¹⁵⁸ (Butler, 1990: 147).

Felman advierte esta perspectiva política descubriendo, a través de la comparación de las teorías de Austin con Marx, la mutua preocupación por quebrar la falsa dicotomía entre el decir y el hacer y entre la fuerza de trabajo y la ideología. Felman entiende esa relación de la siguiente manera:

Marx est avant tout préoccupé par le divorce radical entre la ‘force’ et le ‘sens’: c’est précisément ce divorce qu’il baptise ‘idéologie’. Marx en d’autres termes, parallèlement à Austin, se préoccupe du décalage entre la ‘dire’ et le ‘faire’ – en tant que ce décalage est précisément constitutif de la vérité ambiguë, problématique, contradictoire, du corps parlant social. Austin et Marx, son donc, tous deux, des matérialistes du corps parlant¹⁵⁹ (236).

Nos parece importante agregar, al estudio de los cuerpos precarizados femeninos en la obra de Bellan, el giro butleriano que señala en ciertas performatividades una cualidad política insurgente. Siguiendo en este mismo plano de enunciación subversiva o contrahgemónica diríamos que la práctica de apropiación del espacio desde el lenguaje performativo se complementa con el decir constatativo de Catalina, la esposa de Andrés presente en algunas acotaciones que marcan una forma de hablar “vulgarota” y “un tanto conventillera”. La voz de Catalina denuncia directamente la sujeción a la que está sometida en imprecaciones como la que reproducimos aquí:

¿Qué piensas tú? ¿Qué te voy a estar soportando toda la vida? Estoy harta hasta aquí de tu seriedad, hasta aquí. Que si salgo, que si no salgo, que si me río, que las relaciones que tengo, que los dragones de las muchachas, que el novio de Mercedes [...] que si pago por que pago, que si debo por que debo. Te metes en todo. No me dejas resollar. Maldito sea el día que me casé contigo y maldito el momento aquel que no pude defenderme de tu atrevimiento (58).

Al iniciar el capítulo mencionábamos cierta cualidad en la estructura de *El centinela*... que permitía observar, además de la disputa de los cuerpos por la apropiación

¹⁵⁸ “La principal tarea más bien radica en localizar las estrategias de repetición subversiva que posibilitan esas construcciones [culturales], confirmar las opciones locales de intervención mediante la participación en esas prácticas de repetición que forman la identidad y, por consiguiente, presenta la posibilidad inherente de refutarlas” (Butler, 2019: 286).

¹⁵⁹ Marx estaba sobre todo preocupado por el cisma radical entre ‘fuerza’ y ‘significado’: es precisamente este cisma el que bautizó como ‘ideología’. Marx, en otras palabras, como Austin, estaba preocupado por la disparidad entre ‘decir’ y ‘hacer’, en la medida en que esta disparidad es constitutiva de la verdad ambigua, problemática y contradictoria del cuerpo social hablante. Austin y Marx pueden ser vistos como materialistas del cuerpo hablante.

del espacio, una segunda trayectoria sostenida sobre los saltos en el tiempo que distancian los actos entre sí. A partir de esta nueva línea podemos también aproximarnos a un segundo nivel de disputa entre cuerpos precarizados y cuerpos dominantes, pero esta vez basado en una diferencia que, excediendo al género, se funda en la edad de los personajes, en la generación a la que pertenecen. Las elipsis del tiempo, que suman veinte años, logran comparar las experiencias vitales del centinela y de sus vigilados en su trayectoria, es decir, permite, de algún modo, medir el enfrentamiento entre ellos en términos dinámicos. La obra retoma así uno de los motivos fundacionales del teatro moderno uruguayo que consiste en darle relevancia escénica a las diferentes “estructuras del sentir” que la modernidad, en su drástico proceso, enfrentó entre sí. Si en *El león ciego* (1911) Ernesto Herrera discutía la confrontación traumática entre las prácticas políticas del caudillaje y las nuevas, liberales, vinculadas a las democracias parlamentarias burguesas, si de un modo similar Sánchez ya había presentado la puja entre Olegario y Julio en *M’hijo el doctor* (1903), oponiendo los espacios sociales del campo y la ciudad, en *El centinela muerto*, habiendo sucedido ya el triunfo rotundo de la ciudad, el conflicto generacional se funda sobre un contraste que, entre otras cosas, opone la experiencia cultural moderna de principios de siglo a la cultura de masas, la nueva moral a una moral novísima, donde la prácticas asociadas con el placer, las “satisfacciones inmediatas”, como las llama Andrés, están ampliamente toleradas. Esta nueva marca de precarización impuesta a los cuerpos según la edad se presenta desde dos perspectivas diferentes. Los casos paradigmáticos de esta intersección de diferencias son Andresito, que con tal de ir al biógrafo asume performatividades legalmente femeninas, como lavar los platos, y tolera su inclusión en el espacio doméstico de la cocina asociado a la mujer. Por otro lado Ricardo -el pretendiente en el primer acto, novio en el segundo y esposo en el tercero-, que cumpliendo con el núcleo temático del Don Juan, definido por Felman como “le mythe du scandale dans la mesure même, précisément, où c’est le mythe du viol : du viol, non pas des femmes, mais des promesses qui leur sont faites ; notamment, des promesses de

mariage”¹⁶⁰ (15), y aun ejerciendo su atributo dominante asociado a su género, también se enfrenta al control y a las legitimidades de Andrés¹⁶¹.

Además de la teoría de la interseccionalidad, implícita a esta perspectiva de análisis que vamos a proponer, también debemos agregar algunas herramientas teóricas formuladas por Mijaíl Bajtín para pensar los modelos históricos que logran generar la ilusión del tiempo y el espacio en la literatura, pertinentes también para pensar el espacio y el tiempo teatral. Entre 1937 y 1938 Bajtín redactaba *Formas del tiempo y del cronotopo en la novela*, trabajo que recién sería publicado en los años setenta en Moscú. Allí el investigador propone el concepto de “cronotopo” y lo define como

la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura [...] que [tomando la teoría de Einstein] expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo [...] Los elementos de tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico (1989: 237 – 238).

Entre las “series y uniones” reconoce la posibilidad de un cronotopo interno a las obras fundado en un vínculo problemático e ideal con un tiempo sin profundos dilemas, en que los deseos estaban contenidos; un tiempo que ya pasó. Bajtín reconoce este fenómeno y lo analiza bajo el concepto de “hipérbaton histórico” y define que

[l]a esencia de ese hipórbaton se reduce al hecho de que el pensamiento mitológico y artístico ubique en el pasado categorías tales como meta, ideal, justicia, perfección, estado de armonía del hombre y de la sociedad [...] consiste en representar como existente en el pasado lo que, de hecho, sólo puede o debe ser realizado en el futuro; lo que, en esencia, constituye una meta, un imperativo y, en ningún caso, la realidad del pasado [...] A costa del futuro se enriquecía el presente, y, especialmente, el pasado (299).

Una parte importante del hipórbaton histórico se sostiene sobre lo que Bajtín llama el cronotopo del “camino de la vida”, o la forma en que el discurso literario pauta los tiempos y los espacios pertinentes para representar un trayecto vital. La disimilitud del modo en que es interpretado este cronotopo es el que permite enfrentar, en términos narrativos, la

¹⁶⁰ El mito del escándalo precisamente en la medida en que es el mito de la violación: violación, no de mujeres, sino de las promesas que se les hacen; en particular, promesas de matrimonio.

¹⁶¹ Otra de las intersecciones que aparecen en el teatro de Bellan, pero que analizaremos en el capítulo V, tiene que ver con los cuerpos precarizados en tanto mujer y en tanto trabajadora. En *El centinela*... aparece mencionada una mujer del “servicio” en el último acto.

crítica a la inmediatez en la práctica placentera de los cuerpos femeninos y jóvenes, que hace Andrés, con la exacerbación de una estricta consecución dogmática de eventos que aseguren un disciplinamiento acorde con lo que el poder espera de sus cuerpos. Como decíamos, una de las concatenaciones narrativas más claras que propone *El centinela...* es la relación amatoria entre Ricardo y Mercedes: en el primer acto accedemos al encuentro furtivo donde Ricardo besa a Mercedes, en el segundo acto Andrés, tras haber visto a la pareja salir de una “casa de citas” obliga a Ricardo a cumplir con su promesa de casarse y, en el último acto, la historia de la pareja participa de las evaluaciones que Andrés y Catalina hacen de todo el ciclo de su familia concluyendo que “[e]l marido de ésta no me perdona que yo le haya puesto el revólver en el pecho y lo obligara a casar. Acaso Mercedes me quiera algo, quizá en el fondo me agradezca que yo haya estado a punto de matar a su novio” (107). Los varones enfrentados, Francisco y Andrés, explicitan su diferencia y cuando ahondamos en sus argumentos descubrimos esa relación problemática entre el presente y un pasado mejor. Francisco defiende la idea de que “un compromiso se deja por otro” y de que “[h]oy, ni el matrimonio es un compromiso que no se pueda quebrar” (25). Más adelante, cuando se enfrenta directamente con Andrés reafirma su forma de entender los tiempos de las relaciones de pareja, argumentando así: “Quiero disfrutar un poco más mi condición de soltero. Yo tengo mis principios como todo el mundo, Creo que aun soy muy joven para casarme” e inmediatamente Andrés le responde así: “A su edad yo mantenía un hogar” (72). Lo que resulta particularmente interesante de este hipérbaton¹⁶² es que, como dice Bajtín, permite comparar una determinada realidad crítica con un pasado mejor que en realidad nunca existió. Si nos remitimos estrictamente a la historia del Uruguay, considerando que el proceso inmigratorio desde Europa estuvo signado por las guerras y el empobrecimiento de las familias del área rural, no existe un momento, más allá de la posibilidad implícita en la modernidad en disputa, en que pueda haberse dado un estado de bienestar amplio e inclusivo para todos los sectores de la sociedad. Inversamente proporcional a esa utopía que ya pasó, Bellan se

¹⁶² Sin entrar en un detalle que nos alejaría de nuestro eje temático, vale decir que esta expresión reactiva frente al presente, que toma elementos del pasado, los idealiza y los contrasta, proponiendo una utopía reaccionaria, tiene en la literatura uruguaya ciertas experiencias paradigmáticas. En ellas se suele evocar bucólicamente una vida rural pasada y perdida y, en su proceso de conformación, además del Nativismo, puede incluirse la idealización del gaucho como “protagonista del proceso social y económico de nuestro pasado” en torno al cual se ha “‘poetizado’, entre otros aspectos, su vivienda miserable, los jirones que oficiaban de ropa, su monótono menú carnívoro, su presunto donjuanismo” (Rodríguez Molas: 8). Este hipérbaton, además, se retroalimenta de una correlación política tangible en movimientos como el Ruralismo de Benito Nardone u otros que llegan hasta nuestros días.

preocupa por subrayar el ascenso social de la familia Márquez que pasa de “[u]na sala que pretende ser lujosa” en la que “[s]e notan algunos contrastes entre los muebles” como “[u]n piano de segunda mano, que a duras penas puede ocultar su pasado” (45) del segundo acto a un dormitorio con “confort” (81) del último con Andrés hablándole a una “sirvienta vieja que no entiende de diversiones” (82) y mencionado señales de ese nuevo status quo, como la posibilidad de que “el Ministro vaya también a la fiesta” (104) de graduación de Andresito.

Para terminar este capítulo, nos parece importante contextualizar estos últimos años de la década del veinte que son donde se condensan los momentos más tensos de la encrucijada de la modernidad. La conciencia histórica de las limitaciones de capitalismo genera una agencia reactiva inspirada en la necesidad de protegerse de una eventual nueva normatividad perjudicial para ciertos intereses y puede llegar a explicar el agón espacial que esta obra propone. Una retracción conservadora ante la necesaria reconfiguración de los márgenes que definen culturalmente la producción espacial de los cuerpos. Fuerza que en nuestro texto es representada por el cuerpo privilegiado de Andrés que posee la singularidad psicológica de saber que su condición de centinela es la que permite conservar un determinado estatus. “Volví a ser lo que había sido en mi hogar paterno: el déspota, el tirano” (94) dice Andrés en ese último acto donde realiza el balance de los últimos veinte años de la familia. Sin entrar en una caracterización histórica profunda del proceso económico y político que desemboca en el primer golpe de estado en Uruguay, consideramos importante mencionar que esa fuerza reactiva que aparece en *El centinela...* de algún modo dialoga con la polarización política que devino de la histórica crisis el 29. En Uruguay, al igual que en otras partes del globo, la necesidad de salvaguardar ciertos intereses de los sectores privilegiados llevó a la formación y el robustecimiento de movimientos signados por la violencia que estaban dispuestos a ejercer para mantener el orden imperante. Surgen así, por ejemplo, las “‘Vanguardias de la Patria’, grupos de civiles que recibían instrucción militar, y que desfilaron con uniformes y armas, en la capital y el interior del país” (Jacob: 17) y otro número importante de emergencias conservadoras muy bien organizadas. Según Raúl Jacob

[e]n el primer trimestre de 1929 la Federación Rural se dispuso a cerrearle el paso al 'reformismo', convocando a un congreso a todas las fuerzas vivas del país [...] Había nacido el 'Comité Nacional de Vigilancia Económica' [...] constituyó una clara respuesta al intento de impulsar trascendentes iniciativas por parte del batllismo, de algunos nacionalistas, de socialistas y comunistas

[...] fue un paso adelante en el proceso de unidad conservadora, del que existían algunos intentos anteriores (17).

Como ya dijimos, la tiranía “restauradora del orden” conforma un horizonte político cuya presencia está insinuada en *El centinela*... Algunos años después se concretaría en el discurso ideológico de los sectores que impulsaron y avalaron el golpe de estado de 1933. No es descabellado afirmar que el clima fundacional, de tolerancia, que avaló los conflictos por el espacio como signo indiscutido de la modernidad en disputa, llega a su fin en esos años recrudeciéndose la violencia de los dispositivos de control sobre los cuerpos a través de prácticas como la prisión prolongada, el asesinato político, la tortura (Porrini, 1994) o la aprobación de una ley de restricción a la inmigración considerada indeseable (1932), que “se amplió [...] a todos los extranjeros que carecieran de recursos para subsistir por un año” y que además “autorizaba a rechazar gitanos, negros y asiáticos” (Jacob: 45). Para terminar, digamos que esta presencia de la decadencia, fundamental para que el hipérbaton histórico tenga sentido, en *El centinela*... se sostiene sobre referencias al universo de la industria cultural, a las formas nuevas como el biógrafo, “un tango de moda” cantado “a voz en cuello” (7) por Mercedes, la oferta espectacular que lee Andrés en el diario hacia el final de la obra: “¡Suceso extraordinario! ¡El hombre pez! ¡Tres minutos sumergido en el agua!” (110), o los nuevos carnavales en los que “[n]o hay más violines, no hay más mandolinos [...] Ahora tocan la lata de porquería” (39). El centinela al mismo tiempo que impugna la defensa del placer que hacen los cuerpos, también parece entender el consejo de Antonia, una vecina que al “hablar tiene un dejo italiano bastante pronunciado” (38): “lo que tiene que pasar, pasa” (40), una advertencia quizás confusa pero que anticipa la muerte de Andrés en lo más profundo de la intimidad.

Capítulo V. Espacio social verosímil y rangos de acción

Cerrando este trabajo, en el presente capítulo nos centraremos en el análisis de la relación entre los cuerpos precarizados en virtud de su ubicación social pauperizada y el espacio verosímil que el teatro de Bellan les adjudica. Nuestro interés está en reconocer las zonas de conflicto que pueden llegar a producirse entre los cuerpos y el espacio social hegemoníicamente organizado. Esto nos impone un primer reto que consiste en intentar aproximarnos a la ubicación política de Bellan, no desde una perspectiva partidaria, sino atenta al diálogo con la amplia variedad de discursos que de algún modo se presumen en su dramaturgia. Esta circunscripción hipotética, de la que ya adelantamos algo en el capítulo anterior al considerar las posiciones del batllismo ante la situación de la mujer, seguramente nos permita entender las señales espaciales que se activan cuando sobre el escenario el cuerpo, en ocasiones asalariado del actor, encarna a otro asalariado o ubicado en una situación social precaria. Una primera forma de aproximarnos a la latencia del problema social de los sectores no dominantes en el teatro de Bellan es valorando la presencia de los empleados domésticos en sus piezas para lo cual revisitaremos algunas de las obras ya trabajadas anteriormente (*Amor, Tro-la-ró-la-rá* y *Vasito de agua*) y otras aún no estudiadas como *El cetro* (1914) y *La ronda del hijo* (1924). Seguidamente, nos detendremos en el modo en que se produce el espacio social en *¡Dios te salve!* (1920), la única de las piezas de Bellan en la que un proletario es protagonista y, por último, observaremos el modo en que es abordada la marginalidad y la apropiación del espacio en *La hinchada* (1922), pieza que combina una ambientación de oficina, correspondiente al primer acto, un conventillo, en el segundo y una cancha de fútbol en el tercer y último acto. Para reforzar nuestras herramientas teóricas de análisis de la producción del espacio agregaremos un concepto que trabaja Michel Foucault en *Surveiller et Punir* (1975), donde, en torno a su hipótesis central que se propone descubrir la reconversión de las tecnologías de control que la modernidad ejerce sobre los cuerpos, propone y desarrolla la idea de “rango” en los siguientes términos:

Dans la discipline, les éléments sont interchangeables puisque chacun se définit par la place qu'il occupe dans une série, et par l'écart qui le sépare des autres. L'unité n'y est donc ni le territoire (unité de domination), ni le lieu (unité de résidence), mais le rang : la place qu'on occupe dans un classement, le point où se croisent une ligne et une colonne, l'intervalle dans une série d'intervalles qu'on peut parcourir les uns après les autres. La discipline, art du rang et technique pour la transformation des arrangements. Elle individualise les corps par une localisation qui ne les implante pas, mais les distribue et les fait circuler dans un réseau de relations¹⁶³ (147).

De modo que nos corresponde pensar las espacialidades de esos cuerpos en relación con un discurso anterior, exterior y superior que los ordena y los restringe en su performance. Veremos, entonces, el modo en que se activa esa restricción y, en algunos casos, la manera en que se vulnera esa ubicación, la reversión de ese modo de disciplinamiento, si lo hay.

Los proyectos políticos que disputaron los alcances de la modernidad con una perspectiva revolucionaria, impulsando la necesidad de superar el capitalismo, son varios y por esos años fueron cambiando de metodología de acción. La dominante anarquista de principio del siglo, con la que convivió Sánchez, no será la misma luego de la experiencia batllista, ni luego de la fundación de los primeros partidos de izquierda en Uruguay: el Partido Socialista en 1910 y el Partido Comunista en 1920, por lo que debemos ser cuidadosos a la hora de evaluar la pertinencia de ciertos intertextos. De todos modos, es una realidad que estos movimientos contrahegemónicos lograron conformar sistemas propios de circulación de productos culturales, dispuestos a la apertura de intercambios que contuvieran, al menos, la denuncia de las graves situaciones de precarización social, así como la promoción de las ideas e interpretaciones no hegemónicas que dieran cuenta de una realidad en crisis. Esta impronta emancipatoria, apoyada en la alfabetización masiva, que Bellan defendió y promovió, encontró en el libro, en la revista y en el diario los productos de la reproductibilidad técnica ideales para llevar adelante esa tarea de difusión de textos de interpretación científica, de ficción o incluso a través del intento

¹⁶³ “En la disciplina, los elementos son intercambiables puesto que cada uno se define por el lugar que ocupa en una serie y por la distancia que lo separa de los otros. Su unidad no es, pues, ni el territorio (unidad de dominación), ni el lugar (unidad de residencia), sino el rango: el lugar que se ocupa en una clasificación, el punto donde se cruzan una línea y una columna, el intervalo en una serie de intervalos que se pueden recorrer uno después de otro. La disciplina, arte del rango y técnica para la transformación de las combinaciones. Individualiza los cuerpos mediante una localización que no los implanta, pero los distribuye y los hace circular en un sistema de relaciones” (Foucault, 2010b: 169).

unificador de ambos registros que postuló el Naturalismo. En esta dirección, cabría incluir entre los medios de difusión, de denuncia, de agitación, al teatro.

En Uruguay, hacia finales del siglo XIX y principios del XX aparecen un conjunto de experiencias que vinculan al teatro con la discusión política en torno a la modernidad¹⁶⁴. Daniel Vidal, en su estudio sobre *Florencio Sánchez y el anarquismo* (2010) hace un relevamiento pormenorizado del circuito alternativo anarquista, particularmente activo por esos años, mencionando las librerías *Moderna*, de Orsini Bertani, *Nueva Infancia* de Herminio Calabaza, *La Aurora* de Francisco Berri, otras “librerías receptivas de las nuevas tendencias sociológicas como la de Raúl Idoyaga” (44), las publicaciones periódicas y subraya la existencia de un mircrosistema teatral anarquista que no solo se restringía a las actividades en torno al Centro Internacional de Estudios Sociales¹⁶⁵, sino que se extendía a otros espacios, asociados con el movimiento obrero, donde pudieron desarrollarse experiencias filodramáticas¹⁶⁶. El vínculo del joven Bellan con Orsini Bertani, su primer editor, con Ernesto Herrera¹⁶⁷ y con el grupo de la revista *Bohemia*,¹⁶⁸ dirigida por Luis Alberto Lista primero, y Edmundo Bianchi después, lo relaciona con un microcosmos cultural muy cercano al anarquismo. Sin entrar en una discusión que ameritaría un estudio más específico y profundo, no parece aventurado proponer que la referencia a la idea de “anarquismo”, en el contexto uruguayo de esos primeros años del siglo, abarcaba, además de las discusiones teórico-prácticas estrictas de la tradición anarquista, una muy amplia y diversa gama de pensamientos cuya

¹⁶⁴ La relación entre los textos espectaculares y la política es fundacional en el caso uruguayo. Los *Cielitos* de Bartolomé Hidalgo (1811) cantados en diálogo con el proceso independentista y una de las primeras piezas teatrales de las que se tiene el registro completo de su dramaturgia: *¡Una víctima de Rosas!* de Francisco Xavier de Acha estrenada en 1845 en una Montevideo sitiada en el contexto de la Guerra Grande, son dos buenos ejemplos.

¹⁶⁵ El Centro funcionó entre los años 1897 y 1928 en la calle Río Negro 1180 (ex 274) en Montevideo. Se trataba de un lugar vinculado directamente con el movimiento anarquista donde se dictaban conferencias y se representaban piezas teatrales, entre otras actividades. Fue allí donde Florencio Sánchez, entre 1900 y 1901 estrenó *¡Ladrones!* y *Puertas adentro*.

¹⁶⁶ Entre las piezas que Vidal menciona que se representaron en el Centro de Estudios Internacionales en torno al año 1900 están: “*Primero de Mayo* y *Senza Patria*, de Pietro Gori; *Fin de Fiesta*, de Palmiro de Lidia; *Nobleza de esclavo*, de Edmundo Bianchi; *La canaglia*, de Mario Gino; *Roja y... negra*, de Antonio Mario Lazzoni; *Entre dos jueces*, de Luis Bonafoux; *Sueño dorado*, de Vital Aza; *Tierra baja*, de Ángel Guimerá, *El acabóse*, de J. Lafarga; [...] *Puertas adentro* y *¡Ladrones!*, de Luciano Stein” (47). Luciano Stein era el seudónimo de Sánchez.

¹⁶⁷ José Pedro Díaz menciona que en 1910 Bellan, en su calidad de Maestro, “[v]iajó [a Cerro Largo] con Ernesto Herrera, con quien vivió en Melo, donde representaron *El estanque*, la obra que su amigo acababa de estrenar en Montevideo, y en la que ellos mismos fueron actores” (1992: 213).

¹⁶⁸ Presentada como una “Revista de arte”, *Bohemia* comenzó a publicarse el 15 de agosto de 1908. En la edición correspondiente a los números XXIX y XXX, el 28 de febrero de 1910, Bellan publica su primera prosa titulada “Reflexión inútil”.

constante era la mirada crítica para con el sistema. En la ya mencionada entrevista a Alberto Lasplaces, donde recuerda su juventud junto a Bellan en el Barrio Reus en 1904, el entrevistado hace referencia a ese ambiente recordando

aquellas apasionadas tertulias al aire libre en las que teóricamente se reformaba el mundo, se revolucionaba el arte y la pedagogía, se recitaban versos y se hacían ambiciosos proyectos en que la gloria y la inmortalidad eran el coronamiento final. Poetas, maestros, estudiantes, anarquistas, de todo había en aquellas tempestuosas bandas (Lasplaces, 1935: 6).

En el mismo artículo Lasplaces ubica a esta bohemia de principio de siglo como parte de un proceso evolutivo donde ese “anarquismo lírico de la adolescencia y la juventud”, en el caso de Bellan y de otros, habrá de devenir en su ingreso a las filas del batllismo. De esta amplitud originaria daría cuenta también la diversidad de elecciones estéticas para decir y activar la problematización de la realidad, que acerca la utopía anarquista del amor libre de los *interviews voluptuosos* (1902) de Roberto de las Carreras con otras propuestas ajustadas al paradigma de representación realista que, por la eventual cualidad política de su efecto descriptivo, lograba que el receptor se pensase y se viese a sí mismo desde otra perspectiva. El teatro de Bellan, entonces, sucede en diálogo con una extensa red de decisiones estéticas y políticas en pleno proceso de ebullición.

Con la excepción de *Interferencias* (1930), su última obra no representada en vida, claramente influenciada por las estéticas de vanguardia, y de las hipérboles melodramáticas, sus piezas respetan las singularidades del realismo. No obstante, uno de los problemas más interesantes que propone el estudio de su obra consiste en evaluar la inestabilidad de su ubicación entre las órbitas intersectas de la constelación de estéticas dramáticas vinculadas de una u otra manera con el realismo. En las piezas de Bellan está presente el encuentro, la mezcla de la decisión realista con los procedimientos del sainete, el grotesco criollo, el melodrama, el teatro de tesis y el realismo social pensado con un sentido fundamentalmente de denuncia¹⁶⁹. Bellan, en una entrevista realizada con motivo del estreno de *La ronda del hijo* (1924) en Buenos Aires explicita el vínculo de sus creaciones con la realidad de la siguiente manera:

¹⁶⁹ Podrían incluirse aquí obras como *¡Ladrones!* de Florencio Sánchez, *El pan nuestro* de Ernesto Herrera, *La Fragua* de Armando Discépolo y *El guaso* de Alberto T. Weisbach.

Mi condición de maestro ha influido en la gestación de la obra [La ronda del hijo], porque me ha permitido ver de muy cerca la vida íntima de muchos hogares. No hay cosa que me guste tanto como tirarle de la lengua a los padres, y es placer, pocas veces alcanzado, el que experimentan éstos cuando pueden relatar libremente las hazañas de sus hijos [...] Por otra parte, como gozo de una facilidad cuyo fundamento no he podido desentrañar, y consiste en que, de diez personas que me presentan, cinco, por lo menos, me cuentan sus historias, poseo documentación viviente, que permanece en los planos profundos de la subconciencia, pero que, en llegado un momento, se actualiza y surge, ordenada, trabada, dividida en personas, ignoro cómo ni por qué, y la obra sale como si me la estuvieran dictando [...] Con un poco de humorismo llegaré a creer que todo esto me sucede porque soy incapaz de conversar cinco minutos seguidos [...] Recuerdo que cuando estrené aquí, en el teatro Liceo, la última de las piezas mencionadas [Dios te salve], la crítica halló que mi obra se resentía por falta de técnica. Al principio me sorprendió mucho, pero después comprendí que la crítica tenía razón. Pero nunca podré manifestarme de un modo distinto a ese respecto. No soy técnico, y acaso no lo sea nunca, porque para ello tendría que desvirtuar el espíritu de mis obras y reaccionar contra el proceso de mi concepción, lo que resulta imposible. En mis escenas, la persona entra y sale en virtud de su propia acción, y nunca a instancias de sugerencias que están fuera de su vida. Existe fuera del horario teatral, y, aunque parezca un contrasentido, mis personajes no son teatrales (“Mañana se estrenará ‘La ronda del hijo’ en el Marconi”. *La Razón*. 13/VII/1924).

Si para ordenar la decisión realista de Bellan aplicamos el sistema de clasificación propuesto por Dardo Cúneo para la edición del *Teatro completo* (1952) de Florencio Sánchez, donde con un criterio que parece tener intenciones sociológicas separa las “piezas rurales” de las “piezas ciudadanas” para luego subdividir este segundo grupo en aquellas que tratan “de la vida pobre” y las “de las clase media y burguesa”, descubrimos que el teatro de Bellan, con la excepción de *¡Dios te salve!* (1920) y *La Hinchada* (1922), sucede en el espacio verosímil de lo urbano, de la vida burguesa, dejando en un segundo plano el universo de los asalariados y de los marginales. Pero, como veremos, la obra teatral de Bellan, “no [está] exenta de inquietudes sociales” (Gómez García: 93). Comencemos por uno de los recursos que permiten, junto a las precisiones escenográficas, darle verosimilitud a un espacio dominante burgués en la escena: la performatividad de los personajes empleados domésticos, de los “criados” o los “sirvientes”.

Los estudios sobre la presencia de los empleados domésticos en la literatura y el arte conforman una línea de investigación prolífica en la actualidad. Sus investigadores reconocen que se trata de un campo que tiene “sus particularidades sin disponer, necesariamente, de un corpus teórico propio” (Campanella y Rossi:16). En el teatro es

posible reconocer en este tipo de personaje la función descontracturante respecto a la vorágine de los héroes, la de presentadores de los personajes que ingresan, el rol de torpe receptor de los insultos de su amo, objeto de persecuciones y golpes que quizás hacen a un juego mimético compensatorio para que “los espectadores se acostumbren a las que reciben ellos” (Adorno: 152) y, en ciertos momentos, podemos ver su trasiego espacial de la latencia o la presencia circunstancial al prosenio, como en *Puertas adentro* de Sánchez o del subsuelo verosímil a la escena como en *Babilonia* de Armando Discépolo. Quizás, esta nueva área de trabajo necesite discutir la historia de la comedia, pero veamos cómo se concreta este universo de referencia en la obra de Bellan¹⁷⁰. Lo primero que podemos observar es la selección de este tipo de personaje a partir de una necesidad funcional de la obra, restringiendo su actividad a trasladar objetos, hacer breves presentaciones o pronunciar enunciados que aclaren la verosimilitud de la situación. Esta forma de resolver ciertos problemas de la dramaturgia, que reproduce una mirada burguesa que otorga carácter accesorio a la fuerza de trabajo, podemos apreciarlas claramente en *Vasito de agua* donde la lista de personajes al inicio del manuscrito¹⁷¹ da cuenta de una “Sirvienta” a la que luego, durante el desarrollo de la obra, se le asigna la siguiente acotación: “cruza junto al foro con un balde en la mano” (25). A partir de allí su participación se restringe a alcanzarle una “polvera” a la protagonista. Esta aparición tan breve e intrascendente para la obra hace que probablemente se haya evaluado la posibilidad de quitar ese personaje. En el manuscrito que se conserva en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay, aparece tachada la escena en que Clara le pide la polvera (25) pero no así el momento que la “sirvienta” se la trae. Podríamos aproximarnos más a confirmar la prescindencia de este actante al comparar el número de personajes de la lista del manuscrito (ocho), con el número de actores del elenco que la representó en 1921 (siete). Pero en *Amor*, en *Tro-la-ró-la-rá*, en *El cetro* y en *La ronda del hijo* la participación de estos personajes es mucho más compleja en tanto que su performatividad alcanza a generar un universo de referencia propio que permite ciertas dinámicas de contraste y contigüidad con la acción dramática central.

¹⁷⁰ A pesar del límite que nos hemos planteado de evitar comparar características del teatro de Bellan con su narrativa (que por otra parte ya hemos vulnerado en más de una oportunidad en este trabajo) necesitamos remitir al lector a la sofisticada y lúcida propuesta narrativa que construye Bellan en torno a una empleada doméstica y el espacio constrictor de una casa burguesa en la nouvelle *Doñarramona* (1918).

¹⁷¹ Recordemos que se trata de una obra inédita.

En *Amor* aparecen diferenciados Rosa y Manuel, como “criados”, y Juana como “mucama”, los tres con participaciones relevantes para la trama y, como veremos, en *Tro-la-ró-la-rá*, el personaje de Concepción Méndez aparece más delineado aún. Una de las características a resaltar de todos ellos es la de saberlo todo, o casi todo. Como dice José Pedro Barrán, los empleados domésticos son los “testigos privilegiados de lo privado” (2003: 218) al interior de las casas de las familias pudientes. Su participación en los vaivenes de la intriga oportunamente explota el miedo burgués a su “condición de observadores no confiables de la vida íntima del hogar, desde los olores sexuales que escapaban de los dormitorios, hasta las aventuras ‘indecentes’ de los señores, la señorita o el ‘niño’” (218)¹⁷². En el mismo sentido Lucía Campanella y María Julia Rossi dicen que “[e]l sirviente puede ser entonces una forma más que adopta lo siniestro, si recordamos que el *heimlich* freudiano es también equivalente de doméstico” (9. Cursiva en el original). En *El cetro*, primer estreno de Bellan¹⁷³, podemos ver claramente este miedo a los empleados domésticos. Se trata de un típico melodrama porque a las exageraciones propias del género le suma la caracterización de los empleados domésticos como presencia enemiga, conocedora de la intimidad y, además, capaz de cometer asesinato¹⁷⁴. La obra trata sobre dos mujeres (Julia y Aurora) que dialogan sobre sus respectivos matrimonios mientras empiezan los preparativos para ir a una fiesta. Paralelamente, aparece Lucía, la empleada “viejita”, y su hijo, Lorenzo, que demuestra estar obsesionado con el cuerpo de su patrona Aurora, se pregunta “[c]ómo debe ser blanco el cuerpo” (14). Las señales de un peligro oculto, que después se concreta con Lorenzo clavándole un cuchillo en el pecho a Aurora, aparecen desde el principio a través de la misteriosa desaparición de una foto de ella vestida “de baile” (6) y de la extraña muerte de un mirlo que la pareja tenía en la casa. Ahora bien, ¿cómo opera esta ubicación

¹⁷² José Pedro Barrán, en *Amor y transgresión...* (2003) utiliza la escena del descubrimiento del adulterio en *Amor* para ejemplificar esta idea.

¹⁷³ Según nuestra reconstrucción de los estrenos de Bellan esta obra, luego de la frustrada representación de *Amor*, discutida en el capítulo III, fue la primera de su autoría en llegar a las tablas. Para Ángel Curotto, se estrenó en 1914 y es donde Bellan “reafirma sus condiciones de dramaturgo de primera línea” (61). Bellan, en una entrevista realizada a mediados de la década del veinte, lo cuenta de la siguiente manera: “Hace ya algunos años que me inicié en el teatro. Fue allá, por 1913. Tenía entonces un drama en un acto que la Asociación de Estudiantes impuso a una cierta compañía que trabajaba en el *18 de Julio* de Montevideo” (“Habla José Pedro Bellan”. *Crítica*. 30/III/1925). También sabemos que compartía la cartelera con una versión de *Nuestros hijos* de Florecio Sánchez. Esta confusión de fechas quizás tenga que ver con la existencia de otra obra, *El mirlo muerto*, que parece ser una versión anterior de *El cetro*, cuyos manuscritos se conservan juntos en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay. También el carácter amateur de esta primera representación ha hecho difícil reconstruir el elenco y la producción.

¹⁷⁴ Recordemos la mención que hace Peter Brooks *The melodramatic imagination* (1995) de que la calle de Paris en la que se representaban los melodramas era también llamada “la calle del crimen”.

social del cuerpo del asalariado en el espacio? *El cetro* propone un recurso espacial muy interesante que contribuye subrayar con más vehemencia el pánico que produce esa presencia peligrosa que coexiste en la intimidad de la casa. Desde la didascalia nos propone una separación del espacio escénico en “[u]n cuarto de vestir que comunica a la derecha con un comedor por medio de una puerta” (1), y así el espectador accede al momento mismo en que Aurora, en la más profunda intimidad del cuarto de vestir es acechada por Lorenzo. La acotación escénica señala la siguiente acción: “De pronto, como si quisiera desprenderse de su dolor se dirige hacia el guarda-ropa y busca un vestido. En este momento entra Lorenzo por la izquierda. Se para estúpidamente y queda con el sobaco entre las manos” (19) mirándola. Más adelante una acotación aún más enfática en la actitud vigilante indica que mientras “[Aurora s]e arregla el pelo ante el espejo. Lorenzo hace un medio mutis, luego se detiene y vuelve a mirar a Aurora” (22). La preocupación por subdividir la escena en estos dos espacios concéntricos pretendía lograr un sofisticado efecto de puesta en abismo de la intimidad, pero es anecdótico que esta intención, que nos habla otra vez de esa conciencia del espacio que encontramos en las creaciones de Bellan, se vio truncada por la poca experticia de ese primer director. Años después Bellan recordaría así esa anécdota:

La compañía aceptó la obra con visible disgusto y luego la ejecutó como a un reo. [...] Con un simple detalle estará todo dicho: la escena quedaba, según el libreto, dividida en dos habitaciones. No obstante, la obra se realizó sin el medio que separaba los dos cuartos. Lo que pasó allí no lo sabré nunca. El telón se levantó antes de la hora y cuando el público y yo mismo, llegábamos al teatro, la pieza terminaba ante la sala vacía. Sufrí una impresión dolorosísima. Mi primer estreno constituía un desastre espantoso para mis 22 años (“Habla José Pedro Bellan”. *Crítica*. 30/III/1925).

En *Amor*, los “criados” Rosa y Manuel descubren a Esther besándose con Eugenio, de igual modo en *Tro...*, solo que Concepción, sabiendo del adulterio de Inés, intentará encubrirlo. Entendemos que es esta condición testimonial de un eje principal de acción la que nos permite reconocer la peculiaridad de la producción del espacio de estos cuerpos en la escena. En un espacio verosímil pensado para reforzar situaciones de la vida burguesa¹⁷⁵ hacen su aparición estos personajes cuya ubicación subalterna queda

¹⁷⁵ “[U]n salón íntimo de una casa pudiente” (*Amor*: 5), “[u]na sala común” (*Tro...*: 1) con un piano, “un jardín en primavera” con “sillón y sillas de mimbre” (*Vasito...*: 1), una “sala espaciosa, notable por el buen gusto” (*Vasito...*: 116) y el “[e]spacioso hall, limitado al foro por una gran vidriera” (*La ronda...*: 56).

subrayada por un orden espacial explícito que contiene y administra su presencia intrusa. Este contraste, tiene un correlato material que no podemos dejar de mencionar en un tipo de arquitectura que distribuye funcionalmente el espacio destinado al personal doméstico con “cama adentro”, que ha tendido a minimizar y ocultar sus cuerpos por fuera de su actividad laboral. En este sentido, los autores de *Cambios culturales, tipologías y tejidos urbanos. Montevideo 1907-1928* (2018) describen la gestión espacial de los rangos de acción de los cuerpos de los empleados domésticos recordando que

[e]n las casas quintas, las dependencias de servicio se relegaban al subsuelo o a construcciones auxiliares y en la casa estándar era muy frecuente el o los altillos en el patio posterior donde se ubicaba la cocina, pero en viviendas de otra conformación, en particular los chalets y los petits hotels, tuvo lugar una circulación de servicio que integraba en forma paralela a la circulación principal todos los niveles de la vivienda ya que las habitaciones de servicio se ubicaban frecuentemente en los áticos o buhardillas o en semisótanos [...] Esta zonificación funcional y sobre todo circulatoria se mantuvo durante muchos años en viviendas de formulación claramente modernas como un rasgo que podría ser considerado de ‘larga duración’ (Mazzini; Mazzini y Salmentón: 36-37).

Por ejemplo, la casa quinta de Domingo Arena, citado en este trabajo por su acérrima defensa del derecho al divorcio por sola voluntad de la mujer, ubicada en el barrio Piedras Blancas, está construida sobre una división entre una parte alta de la casa, a la que se accede a través de una amplia escalinata que comunica a un patio interior en el que desembocan las habitaciones pensadas para la vida de los dueños de casa; y una parte baja donde funcionaba la cocina y probablemente habría alguna habitación para los empleados, a la que se accedía por un costado. Quizás, por sus intertextualidades neoclásicas, esta solución pertenezca a un paradigma de orden doméstico decimonónico, no obstante, cuando observamos, en los apartamentos del centro de Montevideo, edificados durante el mismo período bajo la impronta estética del Art Nouveau volvemos a encontrar esas pequeñas habitaciones pensadas para albergar a los empleados. Otro ejemplo concreto de ello, en una continuidad ecléctica típica de la arquitectura montevideana, en diálogo con la casa de Domingo Arena y el Art Nouveau, es la casa diseñada en 1928 y construida en 1930 por Julio Vilamajó, donde puede apreciarse con facilidad el reducido y oculto espacio destinado a un empleado o empleada doméstico (una habitación, un baño y la cocina). Pero el problema es que estas obras de Bellan no suceden en la cocina, como *Señorita Julie* de August Strimberg, o en la pequeña habitación de la empleada como en *Trescientos millones* de Roberto Arlt, lo que nos

permitiría hablar de un “espacio apropiado” en el sentido de Henri Lefebvre, sino que hay una presunción de una espacialidad virtual otra para esos cuerpos de la que, como veremos, se dan adjetivaciones difusas. Pero ¿cómo reconstruir esos espacios asociados con la situación de las trabajadoras domésticas en una situación social de alta precariedad?

Según historiadores y economistas el “‘Uruguay ‘civilizado’ hace nacer la marginalidad social y sus personajes típicos” (Barrán, 1990: 203) al mismo tiempo que, como afirma Beatriz Sarlo, esos “sujetos sociales, pobres y marginales se vuelven más visibles, así, cambian las formas de su representación y las historias que se inventan con ellos como personajes” (2020: 215). De este modo, se abre un abismo entre aquellos cuerpos precarizados que logran participar como asalariados y otros que sin embargo no lo consiguen, quedando excluidos de las relaciones de producción. El espacio social para ambos contextos puede aparecer representado bajo la estética del realismo social, incluso también es tomada la caída hacia la marginalidad como un motivo trágico a desarrollar, pero, cuando nos detenemos a sopesar este universo desde la perspectiva de un tipo de realismo no enfático en su crítica, podemos descubrir cierto nivel de idealización y cierta opacidad para con una espacialidad que escapa de la lógica positiva que postula el sistema hegemónico. No obstante, el rastreo de esta huella se vuelve muy importante para reconstruir este espacio social en el teatro de Bellan. En estas obras, en las que aparecen claramente definidos los cuerpos de los empleados de la casa, se reconocen atisbos de un espacio otro, mentado, virtual, distante respecto a la escena y a aquellos que la modernidad se preocupó por destacar como propios, un espacio sobre el que poco se dice y al que pertenecen estos personajes. Veamos esto con más atención.

En *El centinela muerto*, en el último acto, cuando es preciso que el espectador entienda el ascenso social de la familia Márquez, se sugiere la presencia de una empleada del “servicio”. Andrés le habla a la extraescena, como refiriéndose a ella, y le da el día libre diciéndole de la siguiente manera: “No venga hasta el lunes –Como respondiendo...que... ¿qué va a hacer mañana?... y qué se yo!... Diviértase, mujer, diviértase. De mañana puede ir con sus parientes a la feria y de tarde al Zoo [...] Esta sirvienta vieja no entiende de diversiones” (82). Como vemos aquí, este modo de representación de aquello que está más allá de la casa burguesa que nos propone Bellan adolece de herramientas descriptivas, no parece distinguir un rango de acción de la empleada de “servicio” que

vaya más allá de sus tareas en la casa de sus patrones y de algunos lugares de la ciudad¹⁷⁶. No solo hay un silencio, un “qué se yo”, sino también un vacío referencial para la performatividad de esos cuerpos. Juana y Concepción, en *Amor y Tro-la-ró-la-rá* respectivamente, en sus diálogos con Esther y con Inés, las esposas “dueñas de casa”, marcan un contraste interesante entre el grado de precarización que sus cuerpos comparten a partir de la asignación de género, y la situación de asalariada que precariza aún más a las empleadas. También, a través de pequeñas narraciones insertas en el desarrollo del diálogo, vuelve a aparecer ese titubeo referencial solo que en ocasiones con algunas señales que remiten a una otredad, opuesta al espacio burgués íntimo en que sucede la acción principal e igualmente al espacio burgués público por antonomasia: la ciudad. El campo aparece como el espacio virtual desde el que vienen estos personajes. Juana, de dieciocho años, le cuenta a Esther las circunstancias en que se concretó su amor en un “bosque”, “sólos y ocultos para que nadie nos viera” (*Amor*: 29). Ese “bosque” genera una coartada espacial para ese otro modo de vivir la intimidad sexual que discutimos en el capítulo III y, en el caso de Juana también, configura una espacialidad exótica donde está ubicado su hijo de tres años al cuidado de una mujer que le cobra “ocho pesos por mes” (30)¹⁷⁷. Concepción, la empleada en *Tro-la-ró-la-rá* en algunas de sus intervenciones también recuerda ese otro espacio, en su caso, con algunos signos más verosímiles de ruralidad uruguaya que la distancian de la generalidad del “bosque”. Concepción cuenta, por ejemplo, que “tenía diez y ocho años y estaba así, por el hijo del capataz [...] Nos veíamos de tardecita en la casa de una amiga, una chirusa casada con un sargento llamada Micaela”, hasta que recibe el siguiente aviso del sargento: “Tu novio y mi mujer se fueron juntos esta mañana, creo que para Montevideo” (7). En *El cetro*, que mencionamos más arriba, la presión que de algún modo explica la crisis que lleva a Lorenzo a matar a Aurora, es una posibilidad de expulsión, de destierro de la casa hacia

¹⁷⁶ Abriendo otra vez un diálogo inevitable con la producción narrativa de Bellan consideramos apropiado remitir al lector a otro trabajo (Rivero, 2019) donde señalamos este mismo problema del no-espacio en el cuento “Maní” incluido en el volumen de cuentos *El pecado de Alejandra Leonard* publicado en 1926. Allí, un personaje llamado Luigi trabaja durante el día en el empedrado del barrio Pocitos pero a la tarde trabaja como vendedor ambulante de maní caliente. El cuento describe con mucha precisión su recorrido por la ciudad que va desde la Estación Central hasta el Paso Molino, barrio donde vive con su familia. Pero cuando la narración del itinerario llega hasta su lugar de descanso, a su casa, a su propio espacio, la descripción se disipa, se vuelve difusa. Sabemos que Luigi “[c]ruzó la línea férrea, anduvo aún una cuadra sobre empedrado, y luego entró en la sombra, pisando en el barro, metiéndose en los charcos, tranquilo, seguro, resignado” (1926: 243).

¹⁷⁷ Es interesante ver cómo se activa un pequeño mecanismo dramático que juega con la admisión del niño para que habite la casa de la patrona de su madre. Esther en un gesto de empatía lo invita a vivir con ellos pero luego, culpando a Juana indirectamente por su “caída”, lo expulsa, lo devuelve al “bosque”, ordenándole así: “ahora mismo te lo llevas [...] Vuélvetelo a llevar” (61).

ese otro espacio del “campo”, “bosque”, rural. Lorenzo, en conversaciones con su madre le cuenta que el esposo de Aurora “[a]yer [l]e encontró trabajo en Canelones” (14) y recuerda también su pasado en ese contexto de la siguiente manera: “En el pueblo todas se burlaban de mí” (20). Ese espacio de latencia adquiere características próximas a lo que Cúneo catalogaría como “piezas rurales”, hecho que problematizaría afirmaciones sobre la obra de Bellan como que “[n]o hay en su obra pasaje ninguno que se ocupe de la vida rural del Uruguay, que muestre los hábitos de sus pobladores campesinos, ni los problemas sociales que podían aquejarlos” (Díaz, 1992: 215). Abrir esta dualidad espacial confirmaría la asimetría propia de la dependencia, en tanto que la ciudad, la casa burguesa dentro de la ciudad, es el lugar privilegiado para decir y ejercer esa centralidad respecto a una periferia que en su reordenamiento productivo expulsa, primero desde el campo, a esa fuerza de trabajo excedente y luego también los expulsa a la otra periferia de los sótanos y los altillos. Se trata de un proceso de caracterización recíproca donde los espacios del campo y la ciudad se construyen simbióticamente sobre una diferencia que necesita explicar lo que la ciudad no puede explicar, como afirma Raymond Williams, en *The country and the city* (1973)

[i]f what was seen in the town could not be approved, because it made evident and repellent the decisive relations in which men actually lived, the remedy was never a visitor’s morality of plain living and high thinking, or a babble of green fields. It was a change of social relationships and of essential morality. And it was precisely at this point that the ‘town and country’ fiction served: to promote superficial comparisons and to prevent real ones¹⁷⁸ (54).

Esta idea es, en nuestra opinión, aplicable a esta espacialidad otra que postulan los personajes de Bellan, pero requiere puntualizar que no se trata de una reacción romántica que idealiza un pasado rural, sino que, antes bien, en el marco de un continuo rico en posibilidades imaginarias, se trata de una singularización del campo en su asociación con lo bárbaro o con lo “sencillo”. Una estructura del sentir que resulta ridícula o graciosa para el burgués. Bellan explota esos estigmas sociales, primero en el miedo que genera esa otredad desconocida de lo marginal, pero también a través del registro cómico, como

¹⁷⁸ “Si lo que se veía en la ciudad no podía aprobarse, puesto que ponía en evidencia las repelentes relaciones decisivas que mantenían en realidad los hombres, el remedio nunca fue la propuesta moral de un visitante de vivir llanamente y pensar como elevación, ni tampoco parlotear sobre las verdes paraderas. Hubo allí un cambio de las relaciones sociales y de la moral esencial. Y fue precisamente en ese punto donde la ficción ‘campo y ciudad’ resultó útil: para promover las comparaciones superficiales y evitar las auténticas” (Williams, 2001: 84).

la torpeza de los empleados, o su modo de hablar diferente cargado de dichos populares¹⁷⁹. El campo implícito como espacio otro en estos momentos del teatro de Bellan se sostiene sobre una confianza plena en el espacio ordenado de la ciudad, en el que está inserta la sala y en el que sucede el drama, pero que no puede evitar ocultar el rastro de la presencia de lo que la ciudad no puede resolver: la desigualdad social.

*La ronda del hijo*¹⁸⁰ es otra de las piezas en que aparece trabajado, de un modo directo, la tensión entre el mundo de los asalariados y marginados, y el mundo de las clases altas. Esta obra nos permite observar espacialmente al estrato más precarizado de la sociedad, aquel al que están circunscriptos los cuerpos en una situación sumamente vulnerable a punto de quedar (o quedando) excluidos socialmente. La obra gira en torno a una pareja (Elena y Martín) cuyo hijo pequeño muere en una primera escena terriblemente impactante. Paralelamente se va conformando el personaje de la Zenona, una mujer pobre, madre de un pequeño, a la que recurren en la escena en la que va a suceder la muerte del niño, para que se saque leche materna y pueda dársela al pequeño con una acotación que la ubica “sentada de modo que dé la espalda al público. Se supone que da de mamar al nene que lleva consigo” (16). En el segundo acto, empieza a trabajar en la casa y, después de algunos problemas se va, dejando a su hijo quien termina siendo adoptado por Martín y Elena. La crítica, y el propio Bellan, fueron bastante claros a la hora de sintetizar la temática de la obra en “una exaltación fervorosa del hijo y de la maternidad [...] Y eso explica en gran parte, las simpatías que éste despierta en el espíritu femenino y la impresión que produce en la sensibilidad de las mujeres” (“Teatros y conciertos. ‘La ronda del hijo’”. *El Sol*. 17/V/1924). Bellan, en una entrevista antes del estreno en la orilla occidental del Plata, en la misma dirección, aclaraba que

¹⁷⁹ En los parlamentos de Concepción, la empleada de *Tro-la-ró-la-rá*, aparecen refranes como los siguientes: “tata tenía más comándula que petizo aguatero” o “con voz más flaca que silbido de águila”.

¹⁸⁰ Fue estrenada en el teatro “Artigas” de Montevideo el 10 de mayo de 1924 en segunda sección, seguida por *Los muertos* de Florencio Sánchez por la compañía “Carlos Brussa” con el siguiente elenco: Carlos Brussa como Martín Demarchi, Rosita Arrieta como Elena Demarchi, Martín Zabalúa como Joaquín Demarchi, Antonia Vila como La Zenona, Celina Sánchez como Irene Lasabe, Asunción Carreras como Elvira, Camila Sánchez como Rosa, Gioconda Arrieta como Sara Giffoni, Elvira Tabarez como María, Héctor Cuore como Fernando Lasale, Ángel Tessitor como Carlos y Juan Ortiz como Juan. Luego, la compañía Fanny Brena-Eliseo Gutiérrez, la estrenará el 30 de marzo de 1925, en el teatro Marconi de Buenos Aires con el siguiente elenco: M. E. Ramirez, J. Melia, Angelas Mesa, Gerardo Blanco (como Julián el abuelo), Fernando Settler, Silva D’Hervil y Eliseo Gutiérrez. La publicación de 1930 de la obra, por la Editorial Claridad, pone como fecha de estreno el 19 de mayo de 1924, sin embargo, observando la crítica en prensa suponemos que se trata de un error y que la fecha correcta del estreno fue el 10.

[e]n la mujer, [...] el instinto maternal empieza con el primer abrazo dado a la muñeca; el hombre necesita para conciencia de su paternidad, el primer lloro de recién nacido. Y ello es así [...] sin saber por qué [...] Por inconsciente afán de perpetuidad queremos, aún cuando lo disfrace el deseo, aún no pretendiéndolo, aún rectificando a la naturaleza. Son las teorías de Freud. El drama de todos es la oscura “ronda del hijo”. Perderlo es pena y es dolor de fracaso propio. No lograrlo, desconsuelo. No procurarlo un acendrado cariño, inconsciente también, por el que se teme ser heredero de nuestras fallas. Y todo ello, en imperativo de la naturaleza; impuesto por algo que está más allá del raciocinio; por encima de la conciencia; lejos del albedrío; cerca del instinto. (“La ronda del hijo”. *El Día de la tarde*. 10/V/1924).

La pieza formula algunas propuestas arriesgadas e innovadoras, en tanto trabaja para lograr sugestionar al espectador. Los críticos contemporáneos al estreno supieron ver en ella vínculos con la dramaturgia del belga Maurice Maeterlinck (Tacconi) y su teatro simbolista. Si consideramos que el “simbolismo supone, en general, una ruptura con el pensamiento positivista y que, a partir de ahí, el teatro de ideas ya no está al servicio de una verdad absoluta y de un significado unívoco” (González Salvador: 42), *La ronda del hijo* podría inscribirse en esta área de la estética dramática a partir de la preocupación por conformar “una atmósfera asfixiante, un encerramiento del que los personajes [son] impotentes y sumisos” (González Salvador: 52). El logro de este efecto se constata en las impresiones de los críticos que proponen que “[n]o es el drama objetivo, lo que eriza nuestra epidermis y humedece nuestros párpados. Es lo que no se ve, porque carece de contornos, de entidad corpórea, pero se penetra, se siente, se sufre... Es lo subjetivo” (Tacconi). De igual modo, podemos leer, en la página de espectáculos del diario *El Día* el siguiente comentario:

Hemos salido del Artigas sacudidos por las más encontradas emociones, oprimidos por la angustia obsesionante que invadió la sala llenando todos sus espacios, poseídos también de una íntima satisfacción y una alegre confianza en la vida sana, que aún presentándola con sus más crudos dolores sabe mostrar este autor, como digna de ser vivida entonando un himno entusiasta al amor, en la más elevada y pura de sus manifestaciones: el amor al hijo (“El brillante suceso de anoche”. *El Día*. 11/V/1924).

Otros críticos, sin embargo, vieron en la paciencia que exige la conformación de esta “atmósfera” una “lentitud” que arruinaba las posibilidades elocuentes del espectáculo. El cronista de *El País* señaló en este sentido

una acentuada lentitud en su desarrollo, de por sí ya escaso, que se agrava por la exigencia del autor de que todos los movimientos interiores de los

personajes se manifiesten al público, sin asomo de brusquedad. Es un error que pesa sobre la obra de manera decisiva para el público nuestro, que quiere, por costumbre que se le den impresiones bruscas. El teatro como lo quiere Bellán, sólo serviría para un núcleo de escogidos y no para la masa de espectadores (“La ronda del hijo” de José Pedro Bellán”. *El País*. 12/V/1924).

De la misma manera otros críticos vieron como “Bellan ha descuidado, en una forma lamentable la teatralidad, lo que le resta interés, tornándola pesada y hasta aburridora” (“La ronda del hijo”. *Diario del Plata*. 11/V/1924). Pero, volviendo a nuestro foco, más allá de esta característica singular de *La ronda*... lo que nos interesa discutir aquí es el modo en que aparece diferenciada la corporalidad y el rango espacial de acción del personaje llamado La Zenona. Según la acotación escénica La Zenona es “una mujer de aspecto pobre y descuidado” (15). A través de Elvira, empleada doméstica de la familia, sabemos

que trabajadora es. Sólo que, vaya, que no es una mujer como debiera ser [...] Ha pasado los treinta y todavía no ha sentado el juicio. No se puede contar con ella para nada. Hoy está aquí, mañana está allá... Y siempre en enredos con hombres de lo peor [...] pregúntele usted al pobrerío, quien es la Zenona (33).

Una distinción que la ubica en un lugar aún más precarizado que Elvira, la empleada, contrastándola con ella al mismo tiempo que con los Demarchi, una típica familia adinerada dueña de una casa quinta con una figura patriarcal fuerte en el personaje de Joaquín Demarchi, quien termina por decidir la adopción del hijo de Zenona. La descripción del vínculo de Zenona con su hijo nos llega también a través de Elvira en los siguientes términos:

Cuando fui a avisarle que usted quería verla, estaba el nene casi desnudo, jugando ante la puerta de la casa. Tenía la cara sucia que daba lástima. Y por darle una lección a la madre, llevé al nene junto a una canilla y lo lavé. Chillaba y pataleaba el condenado. Y ¿cree usted que la Zenona se enteró de lo que hacía? Pues como si tal. Y mientras ella me hablaba de cosas que no me importaban, tomé un peine y le dejé la cabecita que era un primor. ¡Viera usted que pelo! En seguida se le formaron unos rulitos que parecían artificiales (34).

Elvira, luego, cuando ve que la intención de Joaquín, su patrón, es la de traer a Zenona para que traiga también a su niño, menciona las virtudes de Zenona que “como trabajadora, la verdad, hay pocas como la Zenona. Muy formal con la obligación. Es madrugadora y no para nunca. Y en cuanto a la conducta... cumpliendo... ¿verdad?... Y

después, no ha de ser todo como dice la gente que para hablar todos se presentan” (35). Ahora bien, hay una concepción interesante implícita en esta relación social que se establece entre estos personajes. Joaquín, el *pater familias*, es quien corrige e intenta ordenar las relaciones familiares luego del fallecimiento de su nieto a través de una actitud que lo define a él y, de algún modo, a la práctica caritativa de la burguesía, ya que le entrega el cochecito del muerto a la Zenona. Pero también es categórico respecto a ella juzgándola de la siguiente manera: “tu hijo duerme en ti como mi nieto duerme en el sepulcro [...] Eres fecunda, ubérrima; pero estas virtudes las llevas a cuestras, como una cruz, igual” (40). Esta relación de los burgueses con la marginalidad, entonces, también será nueva en tanto parecen haber entendido que los márgenes de ascenso social no son tan amplios. Dentro de un contexto marcado por una de las crisis cíclicas del modelo agro-exportador uruguayo iniciada en los años 20, luego de finalizada la Gran Guerra, y extendida, con altibajos, hasta su momento más violento en torno a los años treinta, es que sucede la caída estrepitosa del mito igualador del liberalismo en cuyo proceso declinante reacondiciona los discursos preocupados por la reproducción social. Ya no se trata de la oscuridad en la que se sumerge el manicero Luigi en el Paso del Molino para buscar su descanso, con un hijo ingeniero civil, se trata de la confirmación contradictoria que da cuenta de la existencia de los olvidados sin que se avizoren perspectivas positivas para su mejoría. El sistema reacciona patologizando el margen y, al mismo tiempo, ahonda esa zona no dicha del espacio, agramatical en virtud de su incongruencia con el devenir liberal (“[h]oy está aquí, mañana está allá”). Ese no espacio, en el caso de *La ronda...* vuelve a construirse sobre la oposición con la ruralidad. La locación se confirma cuando en el tercer acto Joaquín cuenta que “un mes después [de que Zenona se fue de la casa de los Demarchi] aparece en Rocha, en un baile de los alrededores, matando a su ex amante” (69). Las marcas de esa espacialidad otra no aparecen directamente en un sociolecto, como en el caso de Concepción, en Zenona, la marca parece ser cierta ingenuidad construida pacientemente a lo largo de la historia, por ejemplo, cuando recomienda llamar a una curandera en el primer acto, cuando describe cómo conoció a la pareja que la abandonó y lo hace de la siguiente manera:

Quando yo lo conocí era como un mendigo. No tenía a nadie: ni padres, ni amigos, ni casa. Y una tarde que andaba rondando por el barrio como un perro hambriento, yo lo llamé. No lo conocía, no, ¿sabe usted?, pero lo llamé para darle de comer [...] Muchas veces me ha tocado dar el pecho a los hijos de otros y lo hago con gusto, porque para eso estamos en el mundo, para ayudarnos (39).

También Zenona relata, a través de una carta, las circunstancias en que cometió el asesinato y lo explica así: “No lo quise matar; quería marcarlo para toda la vida. Fue a la madrugada, en el cuarto de Saturnina. Todo había sido al ñudo y cuando se quedó dormido aproveché” (69). El rango de su acción queda restringido en la escena a la producción del espacio que ejercen los cuerpos privilegiados de la familia que permiten, o no, su ingreso. Sin embargo, es ese espacio otro que ya hemos mencionado el que contiene el despliegue del deseo de este cuerpo altamente precarizado que la lleva, no solo a volver al campo, al *interior*, al *afuera*¹⁸¹, sino que se extiende a la oscuridad del olvido, mentado por Elvira que describe su encuentro con Zenona así: “[e]ntré en la pieza para despertarla. Por poco piso al nene. [...] Si, señor. Tanto ella como el hijo duermen en el suelo limpio. Y como no había luz” (15. El subrayado es nuestro). También, al final, sabemos que la misma fuerza disciplinadora relocaliza su rango y lo restringe al espacio en que los cuerpos habrán de ser controlados de manera casi absoluta: la cárcel, a la que habrá de ser condenada por asesinato alejándola definitivamente de la vista de la familia burguesa y del teatro.

Pasemos a evaluar ahora la producción del espacio de los cuerpos proletarios cuyo rango de acción es imposible ocultar por su carácter central para el proceso de producción capitalista, luego, brevemente haremos mención de algunos aspectos que hacen al modo en que estos cuerpos precarizados no solo vulneran las redes de contención que los somete, sino también se abren camino en la producción de espacios nuevos acordes a las necesidades de su deseo.

Investigaciones recientes han comenzado a caracterizar el período comprendido entre 1917 y 1937 como “uno de los más productivos y experimentales de la historia del teatro nacional” (Estrades: 226). Juan Estrades, uno de los investigadores que trabaja en torno a esta línea, en conjunto con algunas reflexiones de Jorge Dubatti (2012) sobre el tema, cualifica el momento como

[u]na época de producción teatral caracterizada por las formas breves [...] que trabajó con poéticas de ‘identificación’ [...] codificadas y reconocibles con su

¹⁸¹ Dos adjetivos espaciales que en Uruguay son utilizados para referirse a lo que no es Montevideo (*Diccionario del Español del Uruguay*, 2011).

sistema de convenciones por el público, pero abiertas a la incorporación de recursos que provienen de la modernización teatral (226).

Sin embargo, esta no ha sido la línea de interpretación predominante a lo largo de la historiografía crítica del teatro uruguayo. Por el contrario, una idea bastante arraigada en este campo cultural, que llega hasta nuestros días, sostiene que luego de la muerte de Florencio Sánchez el teatro uruguayo habría entrado en un período de decadencia que se extendió hasta fines de la década del cuarenta (Domínguez, 2020). Según este punto de vista la calidad del teatro uruguayo volvería a emerger con las experiencias que devienen de la fundación de la Comedia Nacional y la creación de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (F.U.T.I.) en 1947.

Detenernos en este aspecto resulta clave para entender el teatro de Bellan. Ambas posiciones parecen ser el producto del modo en que es interpretado el gran cambio que sufrió el medio imaginístico teatral por esos años. Un giro signado por una multiplicidad de factores, dialécticamente imbricados, entre los que se destaca, además del inicio de la competencia con el cine sonoro, la masificación del público, que Estrades subraya mostrando datos de la taquilla del Teatro Solís que para el año 1920 “obtuvo una rentabilidad de \$34.297.03 con 364 representaciones y 281.209 espectadores [y] [e]n 1921 se registraron 389 funciones con 242.551 espectadores” (233). También, este contexto de ampliación de las propuestas espectaculares provocó que comenzaran a perder relevancia las restricciones del paradigma del teatro de tesis o ibseniano predominante en el período de entresiglos provocando en muchos críticos esa sensación de desasosiego frente al teatro nacional. Es esta historia, la de la lectura apocalíptica de las retracciones, estancamientos e impulsos exploratorios que tuvo que enfrentar el teatro rioplatense, la que explica una parte importante del éxito que obtuvo *¡Dios te salve!*¹⁸²,

¹⁸² *¡Dios te salve!* es la obra que, indiscutiblemente, catapultó a Bellan como autor dramático. A partir de ese éxito fue que se le empezó a reconocer en él a un continuador de la potencia de Sánchez y Herrera. Aparentemente, el manuscrito de la obra fue presentado primero a la compañía de Lola Membrives quién la rechazó, la misma suerte tuvo con la compañía de Podestá-Rosich hasta que, finalmente a través de Óscar Bellan, hermano de José Pedro, llegó a manos de Joaquín de Vedia, a quien le fue dedicada la edición de 1920, y fue él quien la recomendó a la compañía de Martínez Cuitiño y Camila Quiroga. La compañía decide ensayarla y estrenarla el 3 de abril de 1920 en el Teatro Liceo de Buenos Aires. El elenco estaba integrado por: Gloria Ferrándiz, Elisa García, Nicolás Fregues, Alemany Villa, Carlos Perelli como “Lucas” y Camila Quiroga como “Petrona”. Compartía la cartelera con el sainete *El taita del abasto* de J. Andrés Pulido y la comedia *El sexto sentido*. Luego de treinta representaciones, un verdadero logro para la taquilla, fue sustituida por *Cuervos rubios* de Vicente Martínez Cuitiño. A partir de allí, la obra pasaría a la compañía de Pepe Vico y Ángela Tesada para ser puesta en escena el cinco de julio de 1920 en el Teatro Urquiza de Montevideo. El mismo año

estrenada en abril de 1920 en el Teatro Liceo de Buenos Aires por la compañía de Camila Quiroga. La buena recepción que tuvo esta puesta en escena le valió, a Bellan, la nombradía de continuador de la tradición de excelencia iniciada por Sánchez, al mismo tiempo que la convertía en una obra de referencia. Merecen reproducirse algunos fragmentos para entender el devenir de la construcción de la tesis que encontró, en la obra bellaniana, una excepción en el contexto de decadencia general del teatro. Alberto Lasplaces, celebrando el éxito de su amigo de la juventud propone un buen primer ejemplo de lo que estaba en juego en ese estreno. Lasplaces lo expone así:

[M]e alegro infinitamente porque esa obra y ese autor salvan momentáneamente a nuestro teatro de la mediocridad desesperante, de la chabacanería, la grosería y la incultura en que está sumido desde hace bastante tiempo. Nuestros autores no hacen obra artística ni social, en su aplastante mayoría. Miran sólo el éxito pecuniario o se dejan arrullar por las sugerencias de la fama fácil. Adulan el mal gusto del público o escriben para el lucimiento de determinado autor. Producto de esa lamentable aberración son las obras sin pie ni cabeza que vemos todas las noches y que nos dan todas las compañías nacionales, casi sin excepción alguna. Conventillos y ‘cabarets’, compadritos y cocoliches, chistes verdes y retruécanos torpes, son el plato diario. No interesa ni la belleza, ni la verdad. El teatro se convierte así en una escuela de incultura, en un pozo inagotable de tonterías que traga pacientemente un público poco exigente. Yo quisiera que mis compañeros abandonaran de una vez ese camino y se dedicaran a labrar una obra sana y perdurable. Basta de mujeres de mala vida, de morfinas, de italianos, de arrabales y de matones. La vida ofrece un millón de temas más verdaderos y más interesantes a quien la quiera observar (Lasplaces, 1920).

Veinte años después a este juicio de Lasplaces, quien en 1922 coescribiría con Bellan *La hinchada*, un típico sainete donde se explotan directamente los efectos del cocoliche, vemos el mismo argumento pero esta vez en la voz del poeta vanguardista Alfredo Mario

fue editada, primero en formato de folletín en el diario *El Día* de Uruguay, luego por la revista *El teatro argentino* en su número 26 de 1920 y, por último, Claudio García editores, en Montevideo, la presentaría en formato de libro. Intentar reconstruir sus puestas en escena sería bastante ambicioso y no es el objeto de este trabajo, no obstante, sabemos que, tras la muerte de Bellan fue representada en su honor y dirigida por Armando Discépolo (1930), también se representó en la modalidad de radioteatro por CX 12 en junio de 1941 y por CX 16 en mayo de 1946 en Montevideo. El 13 de mayo de 1955 fue estrenada en la Sala Verdi con el elenco de la Comedia Nacional bajo la dirección de Héctor Cuore (CIDAE) y, en el libro dirigido por Osvaldo Pellettieri *Historia del teatro argentino en las provincias* (2007), figura representada por el Conjunto Juvenil Escénico, en la provincia de San Luis, en 1966 (425). Fernán Silva Valdés (1960) la seleccionó para integrar una antología del teatro uruguayo publicada en España. También, repasando la prensa contemporánea al estreno y a su éxito, se menciona la posibilidad, nunca concretada, de que la obra pasara a representarse en España por la compañía Plana-Díaz (“Variedades. ‘¡Dios te salve!’”. Cuando se dará en Montevideo”. *El Día de la tarde*. 10/IV/1920). Tras el fallecimiento de Bellan, entre los homenajes realizados, se colocó una placa en el Teatro Urquiza recordando que había sido el lugar donde se había estrenado *¡Dios te salve!*, desconocemos qué pasó con la placa luego del incendio que destruyera el teatro en 1971.

Ferreiro quien bajo el elocuente título: “El sollozo de Petrona, al final de ‘¡Dios te salve!...’, es el llanto por el baldío que sobrevendría en el Teatro Rioplatense. José Pedro Bellán, con instinto de gran dramaturgo unió con una diagonal a Florencio con Herrerita” lo evaluará de un modo igualmente categórico que merece reproducirse:

El teatro, amigos míos, tal como lo soportamos hoy, es un mamarracho reverendo. Más valdría dejar. Parar un poco. Dejar pasar. Esperar que se mueran los que lo hacen. Y empezar de nuevo. O no hacerlo más. Total... ¿qué ley nos obliga a hacer teatro si no sabemos hacer teatro? El teatro es un negocio. Y como negocio tiene que seguir dando. Y hay muchos que les gusta ganar unos pesos y se largan al teatro porque es mejor cobrar así y no estar pendientes de los resultados de San Isidro, de Las Piedras, de Palermo, de Florida, de Maroñas, de La Plata, etc., que, además del riesgo del dinero apostado, exigen que se sepa leer para enterarse del programa [...] Y el que no quiera creerlo, que eche un vistazo a la escena desde 1920 hasta acá, y me diga qué ha habido. Y que nombre ha surgido [...] Y entre los contaditos, entre los muy contaditos, está este José Pedro Bellán, con su ‘¡Dios te salve!’ que vi -tendría yo unos 18 o 19 años- por casualidad, por acompañar a mi tía al Teatro Artigas en una noche inolvidable [...] El sollozo final de Petrona, cuando está por desplomarse sobre la tabla de planchado, después de haber recorrido aquellos tres actos, con la atención y emoción del espectador siguiéndola como pichicho, todavía resuena en mis oídos, y sirvió de pedestal para la admiración que en mí tengo erigida para este José Pedro Bellán (Ferreiro, 1945).

El balance que hace Juan Carlos Legido más de veinte años después que Ferreiro es similar en cuanto al aporte a la tesis de la excepcionalidad bellaniana. Legido dice que

[e]n 1917, siete años después que se extinguiera en Milán el más grande de nuestros dramaturgos realistas, Florencio Sánchez, el mismo año de la muerte de José Enrique Rodó y de Ernesto Herrera, aún existía un adecuado número de salas teatrales que justificaban la fama de nuestra capital como ciudad culta y de influencia europea. Sin embargo, poco tiempo después los teatros comenzaban a desaparecer. Fue una verdadera razzia [...] La crisis del teatro había llegado a tal situación que en 1946 funcionaban en Montevideo, solamente las salas del Artigas y del 18 de Julio [...] Durante los años de la crisis, extendida aproximadamente desde 1920 a 1947, el autor local casi desapareció de nuestros escenarios [...] Por supuesto que para que ese teatro tuviera éxito tenía que funcionar de acuerdo a las coordenadas del teatro profesional porteño y más que un verdadero teatro o un teatro-arte, debía ser un teatro-entretenimiento, fácil y potable, con muy poco para la historia de la literatura y mucho para la crónica del teatro [...] Naturalmente, existió también el intento serio. José Pedro Bellán, y especialmente Justino Zavala Muniz, realizaron una obra encomiable y duradera (1969: 25 – 33).

Ahora bien, correspondería preguntarnos ¿qué fue lo que vieron estos espectadores (Lasplaces y Ferreiro) en *¡Dios te salve!?*, ¿cuáles son los signos que específicamente

marcan la distancia con la “chabacanería”, con el “mamarracho” o con el “teatro-entretenimiento”? y, en tal sentido, ¿cómo se activa la hipótesis de la disputa por el espacio en este contexto?

Este cambio histórico en la conformación del sistema teatral montevideano también parece estar relacionado, aunque no hemos encontrado a nadie que lo plantee, con un anquilosamiento en la perspectiva del bienestar que la modernidad podía ofrecer a los habitantes de la banda oriental del río. En el capítulo I de este trabajo, cuando repasábamos las características que había tenido el proceso uruguayo de instalación de la modernidad mencionábamos la importancia del batllismo que, a sabiendas de procesos revolucionarios en Europa y en otras partes del mundo, promovió, como hipótesis para el despliegue de ciertas políticas sociales, la necesidad de quitar del horizonte de expectativas de los uruguayos y uruguayas el paradigma de la lucha de clases y sustituirlo por un estado paternalista, con plena presencia en los temas sociales, capaz de reducir la brecha entre las clases. Pero este fundamento de la “república batllista” (Caetano, 2015), no pudiendo incidir en un cambio del modelo agroexportador dependiente que se le impuso desde las metrópolis capitalistas, encontró su límite allí mismo y permitió a los sectores conservadores disponer de una ofensiva reactiva a las políticas sociales del batllismo. En nuestra hipótesis, parafraseando a David Viñas (1986), decíamos que una de las virtudes interpelantes del teatro de Bellan era la de estar ubicado en la zona de inflexión entre la emergencia y el desarrollo de las amplias expectativas que generó el proyecto de la modernidad; y el descubrimiento de sus limitaciones con su correspondiente constatación de una realidad dependiente. De modo que el teatro de Bellan tiene algo de diálogo entre una estructura del sentir sancheana, cuyo teatro “daba brillo simbólico, metafórico y representacional a la monumental tarea que se proponía el batllismo: instalar una moderna idea de nacionalidad” (Vidal: 99) y la conciencia de la finitud de un modelo que hacia los años veinte ya mostraba sus fronteras sociales precisas. Así, volviendo a las preguntas guía que nos hacíamos, si hay algo en *¡Dios te salve!* que habilitó a la crítica a hablar de un renacer, ha de tener que con las estructuras y las temáticas que la crítica anteriormente había logrado encontrar en Sánchez. Esa crítica, nueva en tanto se distancia de la nota social de prensa, afectada por “[l]a caracterización que realizaron los diversos comentaristas, esa suerte de ‘apropiación ideológica’ de los textos, [que] se basa -más allá de ‘aciertos’ o ‘errores’ interpretativos- en una lectura reduccionista de las ‘tesis’ de Sánchez” (Irigoyen, 1998: 119), propuso algunos nudos temáticos que aparecen con

claridad en *¡Dios...!*. El primero de ellos es el conflicto generacional, la oposición de ideas emergentes y residuales acerca de las perspectivas respecto al futuro y, el segundo, acorde a nuestra preocupación por desentramar las características de la producción del espacio en cuerpos precarizados por su asignación de clase, es la alusión al mundo del trabajo, específicamente, al trabajo fabril. Esa referencia a lo proletario no es un anacronismo forzado, es advertida por los espectadores como Alfredo Mario Ferreiro, quien evocando la obra, subrayaba el “afán [de Bellán] de traer a un primer plano el problema del proletariado” para luego ironizar así: “Ahora está muy de moda el proletariado. Pero por aquellos tiempos...” (Ferreiro). También aparece mencionada por Fernán Silva Valdéz quien al incluir *¡Dios te salve!* en la antología *Teatro contemporáneo. Teatro uruguayo* (1960) editada en Madrid dice que “Bellán se presentó con un teatro interpretando la vida de la clase media económicamente cercana a la obrera, mostrando problemas humanos y dolorosos bien observados y sentidos que supo transmitir dentro de una técnica sencilla y honesta” (Silva Valdéz: 23). Pero antes de pasar al análisis concreto del espacio en *¡Dios...!* Necesitamos precisar que, si volvemos al modelo de clasificación de Cúneo, y buscamos las piezas urbanas de la vida pobre de Bellán, descubrimos que, junto a *La hinchada* son las únicas en trabajar sobre ese universo y, si nos detenemos a evaluar la presencia de lo proletario, descubrimos que, aunque está presente en alguna de sus piezas narrativas¹⁸³, se trata de un universo que solo encontraremos en *¡Dios...!* Veamos ahora algunos detalles del conflicto espacial que propone.

Respecto al corpus sancheano, y sin entrar en un análisis que excedería el motivo de estas páginas, existe una diferencia en el modo en que es expuesto el condicionamiento social, principio fundamental del Naturalismo. En obras como *Mano Santa* (1905), donde en la habitación del protagonista hay colgado un retrato de Marx, o *Marta Gruni* (1908), donde la obrera protagonista está involucrada en una trama de explotación intrafamiliar, aparece esa fuerza exterior que también condiciona su precariedad. La referencia a una situación injusta que somete a los cuerpos precarizados por su ubicación social, aunque no es la única, no solo está latente sino que por momentos emerge en forma de discurso político. En *¡Dios te salve!* la fuerza condicionante es imposible de ocultar pero, siguiendo la distinción de Shoshana Felman trabajada en el capítulo IV, no emerge

¹⁸³ El cuento “Remigio Stagnero” incluido en la edición de *Primavera* (1920), libro que sería seleccionado para la lectura escolar, narra la historia de un joven obrero metalúrgico que es despedido del taller en que trabaja.

constatativamente sino performativamente a través de una proxemia insostenible para los cuerpos.

El dibujo de la trama se sostiene sobre tres personajes principales: Mario, un obrero mecánico calificado joven; Lucas, padre de Mario, que en determinado momento de su vida abandonó a su familia y luego, enfermo y económicamente quebrado, es rescatado por su primera mujer, Petrona, madre de Mario que nos recuerda intertextualmente a otros personajes recurrentes del realismo como Gervaise en *L'Assommoir* (1876) de Emile Zola o a Pelagia Nílovna Vlásova en *La madre* (1907) de Maksím Gorki. Interpretación de Camila Quiroga mediante, la crítica supo ver en *¡Dios te salve!* y en el personaje de Petrona “un soberbio himno a la mujer, esposa y madre que salva su grandeza de alma en medio de la desoladora miseria y de los más crueles dolores” (“La compañía Tesada-Vico”. *La Noche*. 5/VII/1920), porque el conflicto de la obra se basa en la insistencia de Petrona por cuidar a Lucas convaleciente y la resistencia de Mario por tener que convivir con esa situación por respeto a su madre. Es allí donde se establece el conflicto generacional entre Lucas, que añora una vida bohemia en Europa no exenta de perversiones¹⁸⁴, y Mario que representa al hijo obediente y protector alejado de los vicios y concentrado en su trabajo. Esta tensión latente del parricidio recorre la obra y se ahonda en la claustrofobia del espacio cerrado de la pieza pobre. El espacio verosímil proletario, que según la didascalia del primer acto “debe representar ese cuadro común de la gente pobre”, se confirma colocando “[e]n el centro una máquina de coser” (7), un objeto utilizado por Sánchez en piezas como *Canillita* (1902), *La pobre gente* (1904), *Mano santa* (1905) y *Un buen negocio* (1909), que no oficia como la trilladora en *La Gringa* (1904) “símbolo del progreso modernizador que uniría, en un futuro dichoso, a sectores del país que estaban económica y culturalmente enfrentados” (Irigoyen, 2000: 56) sino que, por el contrario, refuerza una de los trabajos más precarizados de la época¹⁸⁵. A esta

¹⁸⁴ Lucas cuenta la anécdota de “la quemadura del cigarro” sucedida en Europa de la siguiente manera: “[Por] [d]oscientos francos! [...] Usted tiene el cigarro prendido [...] entonces ella la da a elegir la parte del cuerpo que usted quiera, y otro, a usted mismo, le quema la piel con el cigarro. Entonces ella se retuerce y grita de dolor” (84).

¹⁸⁵ El historiador Francisco Pintos, describe la grave situación de las obreras de la aguja que trabajaban en domicilio diciendo que eran “[e]xplotadas en forma inaudita, por la misma característica del trabajo, por las dificultades de agrupamiento que entorpecía la acción frente a los capitalistas insaciables, vivían sometidas a jornadas no inferiores a once horas, para ganar como máximo 1.60\$ por día, registrándose jornales de 0.44\$ entre las obreras llamadas de tercera categoría. En los primeros días de diciembre, [1919] las pantalonerías y chalequeras -ya organizadas- se presentaron a los dueños de sastrerías y casas de confección exigiendo un aumento de 0.30\$ en el pago de cada pieza, reivindicación que lograron imponer rápidamente” (144).

escenografía de la pobreza se le agrega “una despensa vieja cubierta por una cortina de papel de diario impreso [...] un cajón de envasar kerosene” y “una tabla de planchar” (7) que confirmaría también el trabajo precario de lavandera. Así se va conformando un espacio pobre que se empieza a complejizar a partir del hacinamiento de los cuerpos. Como ya dijimos se trata de una proxemia que va a influir en el conflicto principal centrado en la inconveniente convivencia entre Mario y Lucas. Esa proximidad, que nos acerca a la espacialidad del conventillo¹⁸⁶ o la casa de inquilinato, está producida sobre una relación de cercanía con otros habitantes que rondan la extraescena y cuya presencia se filtra en detalles como el que sigue:

(Teresa asomada por la puerta del foro y como si buscara a alguien fuera de la pieza.) [...] Luisito, Luisito [...] Toma. ¿quieres traer medio litro de vino? (Se supone que da la botella al chico que no debe aparecer en escena. Mientras Teresa aguarda junto a la puerta, un transeúnte que se supone pasa por la calle la sorprende. Da un paso atrás y se vuelve) (43. El subrayado es nuestro).

De igual modo cuando Petrona alude a “[l]as otras tardes [que] charlábamos en la cocina” (17) da la idea de una cocina colectiva. Igual sucede con las conversaciones que implican una cercanía habitacional como las que suceden con la vecina Clementina en el primer y segundo acto o como las que se dan dentro del mismo núcleo habitacional: conversaciones de la intimidad de la pieza de Lucas y Petrona, que son escuchadas desde el comedor por Teresa. En este sentido, una de las didascalias señala la siguiente actitud: “La palabra ‘animal’ [que Lucas le dice a Petrona en la extraescena que se supone íntima] produce en Teresa un movimiento de ira [en la escena]” (37) lo que confirma la fragilidad de las fronteras espaciales dentro de mismo mundo íntimo hacinado. La selección de aspectos para representar la producción del espacio de los cuerpos proletarios que Bellan propone, además de la opresión claustrofóbica, está en otros elementos como la pulcritud marcada en la acotación que señala la necesidad que “aparezca la limpieza como un detalle especial” (36). También aparecen referencias a las lecturas de Mario y agrega, a la espacialidad otra del cronotopo de la ruralidad pasada, una forma nueva cuya referencia se construye sobre la conciencia de la finitud y su relación con el disfrute del cuerpo a través de los excesos. Aunque este aspecto lo señalamos en el capítulo III cuando discutimos *El centinela muerto* en ¡Dios...! este espacio virtual es mentado por Lucas,

¹⁸⁶ Algunas de las características de este tipo de vivienda fueron discutidas en el capítulo II.

representante de la contraparte del proletariado, a través de afirmaciones como que “[n]o hay que tomar la vida en serio” (160). Su referencia espacial remite a Europa, a París y Londres específicamente, donde “no se puede aburrir nadie. A lo mejor, usted va a un teatro y ve bailar a una princesa desnuda, pero desnuda, ¿sabe?... sin nada” (83). También, una forma espacial de conflicto significativa sucede a partir de la contradicción entre el cuerpo proletario creador, constructor de las materialidades espaciales y el espacio que socialmente le es adjudicado para que viva. Esta cualidad la conocemos a través de la propia voz de Mario en fragmentos de diálogo como el siguiente: “En tres días hice la pieza y monté la máquina” (72) o cuando se propone poner un taller mecánico “en la calle Río Branco, cerca de la Estación” (76). La contradicción se concreta cuando el devenir dramático le depara una circunscripción espacial inversa, negativa, que determina que el último acto suceda en “[u]n cuarto más pequeño” (125). Se trata de cómo, la decisión narrativa de la derrota de Mario, se configura sobre un cambio en la espacialidad verosímil que acompaña esa caída a partir de una serie de rechazos espaciales sucesivos que se inicia con la reducción del espacio que ya vimos, continua con una ubicación circunstancial en la periferia del antiguo hogar¹⁸⁷ y termina con la expulsión al exilio ya que “[p]or intermedio de una casa inglesa” consigue un “puesto en un ballenero” (167). La pareja de Teresa y Antonio, hermana y cuñado de Mario, también se va, luego de una dolorosa despedida, a buscar un mejor futuro laboral a Tierra del Fuego. Así, la preocupación espacial prospectiva que comparten los actores, los personajes y los espectadores, se presenta a partir del achicamiento del espacio, que bien puede implicar a un mecánico como Mario así como a los actores de teatro, invirtiendo la lógica del flujo migratorio, fundamental para la construcción del Uruguay moderno, hacia otras periferias lejanas y exóticas entre las que aparece el Atlántico, no ya como lugar de trasiego, como espacio de conexión Transatlántica (Mejías López), sino como lugar impreciso, borde vacío cuya espacialidad oceánica se intuye cargada de incertidumbres. Es significativo señalar como a pesar de presentar indirectamente una crítica a la confianza en la educación y el trabajo como medios para el ascenso social, no expone la cara activa, verosímil al cuerpo proletario, capaz de enfrentar y transgredir la exclusión espacial más

¹⁸⁷ En un momento, la situación agobiante de tener que convivir con Lucas lleva a Mario a irse de la casa. En otro momento de la obra Lucas dice haber visto a Mario “[e]n la esquina del café” (162) vistiendo “con abandono. Pañuelo en vez de cuello; un traje viejo y descuidado; gacho raído” (165), con lo que parece ser una ligera alusión al compadrito, personaje prototípico de dramaturgias contemporáneas a esta como la de Alberto Vaccarezza.

allá de la retirada. Michel Foucault en relación al concepto de “rango” define la política de los límites espaciales a partir de una descripción que se asemeja mucho a la de una línea de producción proponiendo que

[l]es disciplines en organisant les “cellules”, les “places” et les “rangs” fabriquent des espaces complexes : à la fois architecturaux, fonctionnels et hiérarchiques. Ce sont des espaces qui assurent la fixation et permettent la circulation ; ils découpent des segments individuels et établissent des liaisons opératoires; ils marquent des places et indiquent des valeurs; ils garantissent l'obéissance des individus, mais aussi une meilleure économie du temps et des gestes¹⁸⁸ (1975 : 149).

En el artilingo del espacio exótico está expresada la necesidad de reaccionar a la reducción de los límites espaciales del rango de un obrero que fracasa. Se trata de una reacción que opone al sometimiento el recurso del escape. Como dijimos, Bellan no advierte que esa forma espacial del control configura también un terreno de disputa franca y concreta. Los cuerpos precarizados por su situación de clase especialmente tienen una historia de despliegue de su acción organizada para la apropiación y fundación de espacios propios, como locales sindicales, sociedades obreras, además de la calle a través de manifestaciones, concentraciones y mitines (Porrini, 2019), extendiéndose a los intentos de ampliación del tiempo para el ocio, proporcional al aumento del salario y a la reducción de la jornada laboral. No estamos forzando una perspectiva insurgente de los cuerpos proletarios organizados verosíblemente coexistente con el “éxito” de *¡Dios...!*, ni tampoco su contraparte reactiva y represiva, pero en torno a 1920, el año del estreno, el proletariado industrial uruguayo tuvo que enfrentar, junto al “alto” a las políticas sociales que acompañaron la presidencia de Feliciano Viera en adelante, una importante sofisticación de los aparatos punitivos dispuestos a restaurar el control. Francisco Pintos recuerda ejemplos concretos que hablan de tales prácticas coactivas para con los cuerpos proletarios como la que tuvo lugar en torno a la gran huelga frigorífica de 1917 en la que

[l]a jefatura de policía ordenó el aislamiento de aquella localidad [el Cerro de Montevideo] prohibiendo la circulación de vehículos y estableció un virtual estado de sitio, un régimen de terror para precipitar el derrumbe del frente huelguista. La policía procedió a detener a los obreros y conducirlos a los

¹⁸⁸ “Al organizar las ‘celdas’, los ‘lugares’ y los rangos, las disciplinas fabrican espacios complejos: arquitectónicos, funcionales y jerárquicos al mismo tiempo. Son espacios que establecen la fijación y permite la circulación; recortan segmentos individuales e instauran relaciones operatorias; marcan lugares e indican valores; garantizan la obediencia de los individuos y también una mejor economía del tiempo y de los gestos” (2010b: 171).

frigoríficos custodiados, obligándolos a trabajar a la fuerza. También la ciudad dio la sensación de encontrarse bajo control militar y policial, principalmente la zona portuaria (115).

Y en el mismo trabajo agrega que

[d]e 1921 en adelante, durante cuatro años, la reacción gubernamental constituyó un hecho permanente. Los dirigentes obreros salían de la cárcel para ingresar de inmediato en ella. Rara vez finalizaba una asamblea o mitin sin que la policía arrestara a uno o a varios trabajadores (175).

Estos operativos de control sobre los cuerpos insurgentes que Bellan no explora en *¡Dios..!* sí aparecen en la última obra que analizaremos en este capítulo.

*La hinchada*¹⁸⁹ es una obra coescrita con Alberto Lasplaces y estrenada dos años después que *¡Dios...!*. Muchos de los tópicos criticados por Lasplaces como degradantes del teatro comercial contemporáneo a *¡Dios te salve!*, que reproducimos más arriba, son directamente utilizados para ese sainete. La crítica consideró que “[l]a única disculpa que pueden dar los autores de ‘La Hinchada’, sainete estrenado anoche en el Urquiza, es la que ofrecen los chicos cuando hace una macana: arrepentirse y prometer no hacerlo más” (“El espectáculo del día ‘La hinchada’”. *La Crónica*. 8/VI/1922). La obra gira en torno al ascenso de Pietrafusca, un crac de fútbol, y muestra todo lo que se activa en torno a lo que implica ese cambio para su familia. Sin embargo, este juego de “chicos”, se toma algunas libertades que permiten producir un espacio extrañado particular que se aleja del canon de representación elegido por Bellan en sus otras obras. A través de esta didáctica caricaturesca emergen algunos descubrimientos que parecen confirmar la tesis de Estrades en torno a la calidad de las piezas del teatro pos-sancheano. La primera de ellas, es la cantidad de personajes que tiene la obra (cincuenta y uno) lo que permite agregar la referencia directa a una “multitud” que va ocupando la escena primero de una oficina pública en la que se hacen trámites, luego en un conventillo en el segundo acto para terminar en una cancha de fútbol, en el último acto. El paulatino avance de la multitud en escena, en cada acto, termina por avalar lo caótico de una acción que se satura de voces que gritan y se increpan. En el último acto, en la cancha, se produce una pelea generalizada

¹⁸⁹ *La hinchada* se estrenó en Montevideo el 7 de junio de 1922 en el Teatro Urquiza por la compañía La Rioplatense. Alguno de los actores que menciona la prensa son: Valincelli, Grimaldo, Chicarro y Hormaechea. Compartió cartelera con *Mustafá* de Armando Discépolo, que fue en primera sección, presentándose en segunda *Gran Hotel del Acomodo* de Ulises Favaro y en la tercera *La hinchada*.

que confirma una connotación negativa para con las multitudes y es allí, en un espacio verosímil de lo público, extraño a la dominante del espacio privado en Bellan, que para devolver el control interviene la policía y el ejército. Luego de una discusión sobre si un penal fue bien cobrado o no, se inicia esa batalla campal en la que participan, entre otros, “soldados de la Guardia Republicana” (15)¹⁹⁰. En ese momento aparecen ciertas expresiones que, a partir del juego de verosimilitudes que el teatro desata, dan cuenta del contexto de tensión instalado en la sociedad de esos años respecto a las multitudes y al orden¹⁹¹.

Pero *La hinchada*, además de permitirnos observar la presencia concreta de los aparatos de control que no aparecen en otras piezas de Bellan, también nos muestra la pasión que ya inspiraba el fútbol en esa época, al mismo tiempo que denuncia los grotescos cruces con el sistema político dando cuenta de un cierto deterioro institucional. Tomasa, la madre de Pietrafusca, la joven promesa futbolística, le dice a su pareja lo siguiente:

Va a venire lu ministre du Florencio cu lu diputate. Yo no sé bene por qué e cosa (Con misterio.) Mira: parece que mi ico se quiere ire de lu club adonde cuega. Entonce lu ministre du Florencio que e lu presidente de lo club, va venire cu un empleíte en lu bolsillo para Duarde.

La familia Pietrafusca vive en un conventillo y es en el segundo acto donde aparece el encuentro de los diputados, el ministro y otro grupo de personas entre las que están los periodistas y otros personajes, para convencerlo de cambiar de club. Allí, vemos por primera vez en la dramaturgia de Bellan uno de los lugares preferidos por el teatro de la época para representar la producción del espacio de los cuerpos precarizados: el patio del conventillo. La didascalia puntualiza “[u]n patio cuadrado con una casa de inquilinato que comunica con la calle por un largo corredor que parte del centro del foro [...] Puertas a la

¹⁹⁰ Según Alfredo Alpini, en 1895 se crearía el Escuadrón de Seguridad, “[l]a primera de las agencias policiales especiales” una “unidad de policía de caballería con carácter militarizado con el objetivo de mantener el orden en los espectáculos públicos y prevenir conflictos en los mítines obreros” (186) este mismo cuerpo, a instancias de Guillermo West fue modernizado en las primeras décadas del siglo XX y “[e]n 1916 el Escuadrón de Seguridad pasó a denominarse Guardia Republicana” (187).

¹⁹¹ Los soldados “traen a Agapito con las esposas puestas” y este empieza a gritar lo que parecen ser consignas como por ejemplo: “No, no; tiranos, a mí no, a mí no... Abajo la tiranía... (Los soldados tiran de él con todas sus fuerzas)” (22). Esta superposición de los cuerpos en multitud en la escena y de la razón de su control, también tiene una pequeña secuencia en la que dos “motormans”, que por el dialecto sugieren un origen gallego, dialogan entre sí en medio del tumulto y dejan expuesto el miedo a una eventual insurrección social a través del siguiente diálogo: “Pero apúrate, condenado. (Misterioso) Tú no ves, ignorante, que está es la revolución social, que estos son los balseviquen [...] ¿Tú no ves que casa queda cerca y a lo mejor los balseviques ya la han ajarrado?” (21).

izquierda, derecha y foro que corresponde cada una a distintos inquilinos” (7). Los autores van a explotar esa proximidad exacerbada y esa forma de intimidad mucho más laxa para representar la repercusión del ascenso de Pietrafusca. Es por ese largo corredor que los diferentes personajes van a ir acechando los sucesos que acontecen. En segundo lugar, los dramaturgos subrayan otra de las marcas asociadas a la pauperización que tiene que ver con la multiplicidad de situaciones sociales vulneradas que coexisten y a las que accedemos asistiendo a una variedad importante de sociolectos que suman al gallego y al cocoliche otros como los que aparecen en la siguiente didascalia:

un ciego, portugués, tipo muy popular en Montevideo, hombre bajo, barba en punta y cortona, estará cantando con voz muy áspera y tocando el violón. Usa una gorra de visera. De todo lo que canta no se le entiende absolutamente nada. Junto a él, el lazarillo le acompaña con un triángulo. La muchachada del conventillo permanece en redor de los músicos (7).

Por último, en ese segundo acto, las contradicciones del espacio social aparecen, como nunca antes en la dramaturgia bellaniana, en los discursos de los diputados Dr. Antúnez y Dr. Sayago que dialogan con el Ministro Don Florencio sobre como “estos edificios constituyen un verdadero peligro para la salud” a lo que el Ministro responde que un tal “Francois acaba de comprobar en su última obra que las epidemias no son más que un producto de esta aglomeración peligrosa” y el Dr. Sayago, a su vez propone que “las construcciones modernas eliminan esta promiscuidad innoble” (10). Una lectura específica sobre el tratamiento de los personajes con referencias político-partidarias que aparecen en esta obra merecería hacerse, sobre todo para considerar el grado de comicidad que despiertan a partir de su caracterización, de algunos discursos rimbombantes que pronuncian así como la falta de mención del negocio inmobiliario que está detrás del conventillo que comentan. En esta pieza, de igual modo queda en evidencia una crítica soslayada al mito de “hacer la américa” explorando un tipo de ascenso social basado en el virtuosismo futbolístico y, en este sentido, el grotesco coincidiría con la lectura de Viñas que propusimos en el capítulo III.

Ahora bien, hemos comenzado este trabajo haciendo hincapié en la franqueza con que se disputó el espacio en ese período histórico fundacional del Uruguay moderno. Así, la disputa por el espacio de la intimidad de los cuerpos precarizados por su ubicación en un género, la apropiación del espacio de los cuerpos jóvenes y la eventual producción de un espacio que problematice el control desde cuerpos pertenecientes a las clases

pauperizadas da cuenta del modo en que opera esta tensión en el teatro de Bellan y, al mismo tiempo también da cuenta, gracias a la espacialidad inherente a la experiencia teatral, del nivel de la otra disputa, la que se activa en el diálogo imaginístico del convivio, cuyo despliegue repercute tanto en la sala, como en la ciudad. *La hinchada*, aunque se trata de una pieza que ha sido olvidada por la crítica¹⁹², quizás porque la coautoría desdibuja los perfiles autorales que la propia crítica va creando o por haber heredado ese mal recibimiento inicial, parece ser la mejor pieza para cerrar este trabajo porque en su propuesta, amparada en la libertad exploratoria de una “macana” de “chicos”, interpela la producción del espacio de manera directa. Los cuerpos precarizados por su situación social son severamente controlados, engañados por políticos que les prometen mejoras económicas siempre y cuando someta su cuerpo a un club, etc. Estos mismos cuerpos, agrupados en casas de inquilinato, no solo no pueden evitar que el impulso de su deseo se apropie de una porción ínfima del espacio, sino que también, en un contexto de expansión espacial de Montevideo, lo crean. Se produce un fenómeno nuevo que no habíamos considerado hasta ahora. Se trata de la invención del espacio, esto es, una vulneración de los límites del rango hecha por los cuerpos ubicados socialmente en la subalternidad. Sobre la base de un conjunto de reglas, por un misterio de belleza aún no develado, se genera un espectáculo espacial nuevo: el fútbol. Hay un momento en *La hinchada*, cuando van a buscar a Pietrafusca al conventillo, en que aparecen “cinco muchachotes del Terrible Football Club” para pedirle a Pietrafusca que sea “presidente honorario y [...] para que fuera padrino de la pelota y la pateara” (13). A través de este breve detalle, de este retardo en la acción saturada de la obra, hace su aparición el fútbol como experiencia cultural que trasciende la apropiación en tanto genera algo nuevo cuyo control también será disputado hasta hoy día. La reformulación del espacio de la modernidad en disputa tiene rincones, o campos misteriosos. Aldo Mazzucelli (2019) en una reciente investigación discute, entre otras cosas, el contexto espacial que permitió a Uruguay producir esa nueva cultura del fútbol como espectáculo y propone que

[e]l tren genera el marco económico y topográfico del fútbol suburbano y del interior. Pero el tren urbano, el tranvía, es el factor decisivo en todo el fenómeno. Pues el corazón del gran fútbol es urbano: está en Montevideo, y su geografía es la de las cinco grandes líneas del tranvía [...] Esas cinco

¹⁹² Aparece mencionada en el Índice del Teatro Uruguayo publicado en internet (Míguez y Trigo, 2023).

grandes líneas son la mano que organiza todo el juego en la capital. Las canchas de fútbol confirman puntualmente estos trazados (2019: 52).

En una ciudad de Montevideo pujante, que discutimos en el capítulo II, en la que se fundaban barrios que daban la bienvenida a la esperanza de construir un bienestar del que habían estado privados en Europa, dice Mazzucchelli que

[e]l fútbol echó raíces precisamente en ese territorio que es tanto espacial como social. Precisó de esa fuerza para integrarse a un barrio que aceptaba a todos con tal que jugasen en las reglas de una decencia no impuesta por la fuerza sino insinuada y vivida desde arriba y desde abajo (2019: 193).

En este minucioso trabajo, Mazzucchelli busca darle una explicación a las medallas de oro obtenidas por los equipos el fútbol uruguayo en las Olimpíadas de 1924 en París, de 1928 en Amsterdam y el título mayor tras el primer campeonato mundial, organizado por Uruguay en 1930. La tesis de Mazzucchelli es que en ese momento los uruguayos inventaron una nueva forma de jugar al fútbol modificando la cualidad de la destreza corporal de los jugadores de una resistencia física, propia del estilo inglés, a una plasticidad del cuerpo que fue la que permitió darle un nuevo sentido a la gambeta y al juego en bloque del equipo. Lamentablemente no han quedado rastros de cómo se resolvió escenográficamente el intrincado y desafiante espacio en que debía suceder el último acto de *La hinchada*¹⁹³, pero, de igual modo, nos atrevemos a proponer una lectura, en diálogo con Mazzucchelli, que consiste en la posibilidad de observar como los cuerpos descubren un nuevo modo de generar una destreza que es admitida como bella y que, por consiguiente, repercute en ese invento espacial complejo del potrero, del campito, de la cancha o incluso del estadio, considerando que el Estadio Centenario en su momento fue de una arquitectura de vanguardia¹⁹⁴. Mazzucchelli termina su trabajo proponiéndonos que

¹⁹³ “Una cancha de football durante el desarrollo de un gran partido. Visible al espectador, solamente las barreas de un corner que sale del lateral izquierdo, de tal suerte que, entre el au-ball, la goal-line y el lateral escénico, formen en escena un triángulo isóseles rectangular. Gradas laterales, es decir, paralelas al au-ball, atestadas de público; sobre la goal-line, también público, pero de pie, en filas cerradas. La gente que esté sobre la goal-line, ha de quedar de espaldas al público. Cerrando el paso hacia las gradas, debe haber un alambrado u otro marco divisorio. Algunos espectadores estarán algo alejados de las barreras, unos sobre latas y otros sobre cajones de kerosene. Separados de la cancha por la fila de la barrera y la de los cajones [...] El cuadro empieza con el telón bajo. Un momento antes de levantarse, se ha de oír la ovación súbita de un goal, una ovación formidable, clamorosa, prolongada que ha de ir muriendo lentamente” (15).

¹⁹⁴ Según Aldo Mazzucchelli el Estadio Centenario “despertó interés y aun fascinación en la prensa europea” publicando fotos aéreas del mismo ya que “[f]uera de las islas británicas, no había aun ningún estadio de esas dimensiones y características constructivas, y ciertamente ninguno en Europa continental por entonces” (482).

[s]er uruguayo no es, ni fue, una ‘raza’, sino un amontonamiento de gente de todos los orígenes, organizada socialmente de una forma virtuosa y efímera. Llena de defectos, claro, esa organización social permitió sin embargo que muchos tuviesen tiempo para jugar al fútbol en donde hubiese espacio; que esos, tuviesen una alimentación lo suficientemente buena como para crecer en salud y músculo; y que no se prohibiese a los pobres ni a los indios ni a los negros jugar al fútbol junto con los blancos, que eran mayoría, igual que ahora, en una sociedad de base inmigrante (577).

Queremos terminar enfatizando el marco de disputa espacial que lo recorre, pero subrayando también que esa necesidad de desplegar un espacio acorde con el deseo encuentra, además de en el fútbol, en el teatro una de sus formas de exploración transformadora. También, como creemos haber demostrado, el teatro de José Pedro Bellán muestra esa conciencia de *espaciamento*, propio de una sensibilidad fundacional que al mismo tiempo que confía en la nación moderna le formula críticas, dejándonos ver múltiples dimensiones de su complejidad. Bellán muere cuando en Montevideo se estaba jugando el primer mundial del fútbol. Las notas periodísticas de su fallecimiento dan cuenta que “[l]as compañías nacionales Podestá, de Morganti-Pomar, la Sociedad de Empresarios y el cantor criollo Carlitos Gardel, enviaron coronas y representantes” (“Homenaje a la memoria de José Pedro Bellán”. *El Ideal*. 25/VII/1930). Algunas de sus dudas y confianzas respecto a los espacios concéntricos implícitos al proyecto nacional uruguayo nos interpelan aún en nuestros días.

Conclusiones

Esta investigación ha trabajado sobre una perspectiva de análisis que postula que el teatro de José Pedro Bellan puede ser entendido a la luz del proceso de instalación y despliegue que la modernidad tuvo en Uruguay en las primeras décadas del siglo XX. Discutir este contexto implica considerar las singularidades del caso uruguayo, como las presidencias de José Batlle y Ordóñez, así como compararlo con otras experiencias latinoamericanas. En este sentido, hemos revisado seriamente el concepto de modernidad, discutiendo su pertinencia para el contexto latinoamericano; hemos ratificado su cualidad híbrida, en virtud de la multiplicidad de experiencias culturales que dialogan con su instalación, e inconclusa en tanto que muchas de las dudas que promovió siguen interpelándonos hoy en día. Esta lectura histórica confirma una atmósfera de inestabilidad respecto a los eventuales alcances que la modernidad podía deparar para las nacientes naciones latinoamericanas y corrobora que es sobre ese territorio de incertidumbre desde el que fue posible proyectar tentativas de avanzada. Forman parte de esta impronta transformadora un conjunto de experiencias poéticas que, con mayor o menor radicalidad, participaron de esta búsqueda de certezas. A lo largo de estas páginas hemos demostrado que incluir el teatro de Bellan en este corpus resulta pertinente, no solo por la exploración de límites que propone, sino porque además se ubica en un período (1911-1930) en el que están latentes las grandes expectativas en torno a las posibilidades de la modernidad, así como también las señales que empiezan a demostrar su fracaso; una oposición que aparece en las dubitaciones que su dramaturgia propone. Una línea de trabajo clara, que corta tangencialmente nuestra focalización sugiriendo futuras investigaciones, queda conformada a partir de la necesidad de revisar ese momento de la historia del teatro uruguayo que, en ocasiones, fue dejado de lado o fue absorbido por el interés de estudiar la fuerza dramática fundacional de Florencio Sánchez.

Las formas desde las cuales abordar esta perspectiva de conflicto intrínseco a la modernidad en el teatro son varias. En esta investigación, algunas de las características de

la obra y la vida de Bellan, como la presencia urbana en su narrativa, su preocupación por proyectos como el de los Parques Escolares, su reconstrucción de situaciones de la naciente intimidad, que dan cuenta de una conciencia crítica respecto a los grandes cambios espaciales que acompañan a la modernidad, nos sugirieron la posibilidad de estudiar el conflicto desde una perspectiva atenta a sus manifestaciones en el espacio social. El desarrollo de este núcleo hipotético en estas páginas revisa y discute algunas de las definiciones relacionadas con el espacio en el teatro y le agrega, a la tensión espacio de ficción – espacio de realidad, dominante en la teoría, la posibilidad de realizar otros cortes preocupados por mostrar las legalidades espaciales que devienen del cuerpo como productor del espacio. La doble virtud del teatro de suceder en el espacio y de producir un espacio extrañado hace que sea un lugar sumamente rico para estudiar el modo en que los cuerpos poéticos, al mismo tiempo que responden a los dispositivos espaciales que los definen, también logran encontrar maneras de vulnerarlos.

Una de las formas en que queda evidenciada esta posibilidad de lectura es en el modo en que aparece la actividad agencial de los cuerpos en los espacios privados. La intimidad, territorio conflictivo de la modernidad, encuentra en el teatro de Bellan un modo de exponerse metonímicamente en el espacio de la escena. Allí, verosímelmente accedemos al decir y al perfomar de los cuerpos que disputan espacios con la legalidad hegemónica que los ordena. Algunas de sus piezas recurrentemente encuentran su foco en los discursos y las acciones que critican la cualidad del vínculo entre el deseo y el matrimonio. Esta contingencia se manifiesta espacialmente ahondando en la polaridad que se establece entre la intimidad, desde donde se transgrede la legalidad, y la extraescena cargada de componentes hostiles para con esa performance infractora. Las formas de resolver esta tensión también cambian. En ocasiones la fuerza claustrofóbica de la extraescena triunfa rotundamente y el personaje de Bellan es derrotado en la intimidad. En otras, la aplastante fuerza opresiva se compensa con la risa y el ridículo. En este sentido, entendemos que el recurso melodramático de la hipérbole, que coloca ante el espectador claramente las fuerzas en pugna, permite resolver narrativamente la tensión sobrecargándola hasta convertirla en grotesca. Esta forma de manipular los modelos estéticos, que en el teatro rioplatense encontró una de sus formas históricas en el “grotesco criollo”, parece ser, en el caso de Bellan a diferencia de Armando Discépolo, una respuesta al fracaso de los intentos positivos por legislar sobre el amor y al matrimonio. Agreguemos que esa válvula de escape de la risa y de lo cómico aparece amparada por una extraescena

pública festiva o carnavalesca capaz de tolerar mejor las inversiones en el orden espacial que están en juego. Además, hemos visto como el teatro, en tanto medio imaginístico, tiene la potencia suficiente para extender el efecto de este contraste a los espectadores ubicándolos respecto a un afuera de la sala: la ciudad, espacio público donde se ejerce el control de los rangos y las poses.

El teatro de Bellan -como ya ha sido señalado para su narrativa- también muestra una preocupación por la situación precarizada de las mujeres. Algunas de las tramas basadas en el conflicto entre el amor y el matrimonio tienen a mujeres en el centro de la acción mostrando como la fuerza espacial restrictiva recae con un énfasis especial sobre sus cuerpos. En otras piezas, aparece de un modo más marcado la performatividad de los cuerpos de mujeres exponiendo algunas posibilidades de apropiación del espacio a partir de su actividad. Esta lucidez que demuestra Bellan, cuando la sopesamos a la luz de la hipótesis de los cuerpos y el espacio, también nos muestra un camino tangencial, poco explorado, que consiste en investigar el universo de las mujeres actrices en el contexto de las primeras décadas del siglo XX.

Pero también la obra de Bellan nos enfrenta a otras circunstancias precarizantes de los cuerpos, como la que afecta a los asalariados y a los marginados. La revisión de estas intersecciones que aparecen nos ha permitido pensar críticamente el espacio que producen los empleados domésticos en la dramaturgia de Bellan, observando como, por momentos, explota el resorte catártico del miedo que genera la convivencia con ellos en la intimidad de la casa burguesa. Por un lado, podemos ver como su admisión en el espacio de la casa está altamente controlada y como también, la diégesis les asigna un espacio virtual otro, ubicado más allá del espacio burgués por antonomasia: la ciudad. La presencia de lo rural aparece así asociada con estos personajes como un espacio anterior desde el que vienen y al que circunstancialmente pueden ser expulsados. Se trata de un descubrimiento interesante para seguir discutiendo las virtudes urbanas de la obra de Bellan. También, la ubicación social asalariada y marginal nos ha enfrentado a dos fenómenos espaciales aparentemente opuestos. Uno que postula un silencio, un vacío, una oscuridad a la hora de describir una espacialidad verosímil para aquellos cuerpos que quedan o han quedado excluidos de las relaciones de producción; y otro, emergente al amparo del sainete, que nos posibilita hablar de la invención del espacio a través del fútbol, fenómeno histórico

que, para el caso montevideano, puede ser entendido como una forma popular de performar de los cuerpos, en el marco de la atmósfera inclusiva de la modernidad.

Anexo: La hinchada (1922)

La hinchada

Sainete en un acto y tres cuadros

Jorge Dávise (seudónimo que encubre los nombres de los autores, José Pedro Bellan y Alberto Lasplaces, autores de dicho sainete). Montevideo

PERSONAJES

PASCUAL PIETRAFUSCA, 45 años.

TOMASA, 40 años.

EDUARDO PIETRAFUSCA, 25 años.

UN JEFE DE OFICINA.

EMPLEADO 1º.

EMPLEADO 2º.

EMPLEADO 3º.

EMPLEADO 4º.

AGAPITO, conserje.

RODRÍGUEZ.

PERSONAJE 1º.

PERSONAJE 2º.

CINCO MUCHACHOTES DEL “TERRIBLE FOOTBALL CLUB”.

DON FLORENCIO, Ministro.

DR. SAYAGO, Diputado.

DR. ANTÚNEZ, Diputado.

UNA MUJER DEL 2º CUADRO.

HORTENSIA.

JUANA.

LUCÍA.

JOSEFA.

MANUEL.

EL CIEGO PORTUGUÉS.

EL LAZARILLO.

MUCHACHOS.

TRES PERIODISTAS.

TRES FOTÓGRAFOS.

UN MANICERO.

UN NARANJERO.

EL MATRIMONIO Y LAS DOS HIJAS DEL 3º CUADRO.

SOLDADOS DE LA GUARDA REPUBLICANA.

UN JUEZ.

DOS OFICIALES.
MONDONGO.
EL BOLICHERO.
DOS MOTORMANS.
LA MULTITUD.

CUADRO PRIMERO

A la izquierda una oficina pública cerrada hacia la mitad del escenario por un tabique con ventanillas de despacho y una pequeña puerta de comunicación. Mesas largas, banquetas altas. Sobre las mesas, apilados con orden, libros oficinescos. A la derecha, una sala destinada al público, conteniendo algunas sillas. En la oficina debe haber un letrero bien visible que diga: Prohibido hablar de football. Derecha a izquierda las del actor.

ESCENA PRIMERA

Al levantarse el telón, la oficina concluye de abrirse. En escena está el negro AGAPITO, terminando el barrido de la oficina. Se dispone a meter en la pala el último montoncito de basura, ayudándose de la escoba, cuando de pronto suelta un sollozo, lastimero, nervioso, que le impide ejecutar lo que es proponía. Se calla de pronto y tras una breve pausa, insiste con la basura. Bruscamente, como un hipo, vuelve a sollozar y cesa con la misma brusquedad. Nueva pausa. Intenta recoger la basura y otra vez le ataca el sollozo.

AGAPITO. *(Consigo mismo y para darse ánimos.)* Ni te abatates, Agapito, no te abatates, bueno...

ESCENA SEGUNDA

DICHOS Y PASCUAL PIETRAFUSCA.

Entra por la derecha con un papel arrollado en un mano y el sombrero en la otra. Se acerca hacia una de las ventanillas, extrañado de no encontrar a nadie. Al fin sorprende a Agapito, ocupado en recoger el montoncito de basura.

PIETRAFUSCA. *(Con timidez.)* Buono día, señor.

AGAPITO. *(Sin volverse, emocionado.)* Buenos!...

PIETRAFUSCA. *(Después de una breve pausa. Siempre con timidez.)* Dígame na cosa señor: ¿es aquí la cosa, lo logare donde se compra el chertificade?

AGAPITO. *(Interrumpiéndolo en un sollozo.)* Sí...

PIETRAFUSCA. *(Sorprendido.)* Ma come... ¿le pasa algo al señor?

AGAPITO. *(Siempre sin volverse, pero en un sollozo más fuerte.)* No!...

PIETRAFUSCA. *(Más intrigado.)* Dispénseme señor: ¿ha perdido alguna platita?

AGAPITO. No...

PIETRAFUSCA. ¿Lo están por echar de lu empleíte?

AGAPITO. No...

PIETRAFUSCA. ¡Ah!... entonces, queridísimo: ¿pota sere ca ga morto so mama?

AGAPITO. *(Dejando de pronto escoba y pala y encarándose con Pietrafusca.)* Diga: ¿Usted es mi padre?

PIETRAFUSCA. *(Algo sorprendido.)* ¡Eh!... yo crego que no...

AGAPITO. ¿Usted es mi novia?...

PIETRAFUSCA. *(Más sorprendido.)* Tambiene crego que no.

AGAPITO. ¿Yo le pregunto algo a usted, eh?...

PIETRAFUSCA. Ma dispénseme queridísimo!...

ESCENA TERCERA

Dichos y RODRÍGUEZ, que entra por la derecha, sin sacarse el sombrero. Se dirige hacia la ventanilla y permanece sorprendido, observando la escena entre AGAPITO y PIETRAFUSCA.

AGAPITO. *(Colérico. Reprimiendo los sollozos.)* ¡Entonces para qué me pregunta si yo perdí la plata y etcétera!...

PIETRAFUSCA. Ma dispénseme señor!...

AGAPITO. ¡Qué señor ni señor!... *(Rápidamente Agapito recoge la basura y hace un mutis violento por la izquierda. Pietrafusca y Rodríguez se miran un momento sin comprender.)*

ESCENA CUARTA

Dichos menos AGAPITO.

PIETRAFUSCA. *(Haciendo una reverencia a Rodríguez.)* Queridísimo señore; dispénsame. Me llamo Pascuale Pietrafusca. *(Haciendo un juramento con el pulgar sobre los labios.)* ¡Ca me caiga morto ahora mismo si yo comprende galgo!...

RODRÍGUEZ. ¿Cómo dijo que se llamaba?

PIETRAFUSCA. Pascuale Pietrafusca, para servire a esté, señore.

RODRÍGUEZ. *(Como quien no cree.)* ¿Pietrafusca?...

PIETRAFUSCA. Sí, señore; Pietrafusca. *(Como una aclaración.)* Cu pietra e cu fusca.

RODRÍGUEZ. Entonces Ud. es el padre... Usted No tiene nada que ver con el forward...

PIETRAFUSCA. ¿Cume ha diche?...

RODRÍGUEZ. ¿Usted no tiene un hijo que juega al football?...

PIETRAFUSCA. ¿Duarde?...

RODRÍGUEZ. El mismo: Eduardo Pietrafusca *(Entusiasmado.)* el gran forward!...

PIETRAFUSCA. *(De pronto. Con ira.)* ¡Mire señore: no me hable de futbol, no me hable de futbol, señore mío!...

RODRÍGUEZ. *(Sorprendido)* ¿Y por qué?...

ESCENA QUINTA

Dichos y un señor que entra por la derecha. Luego otros. Se acercan a la ventanilla, observan atentos en la oficina, consultan el reloj de bolsillo y luego salen impacientes después de llamar con las manos. Queda uno de estos. Se sienta en una silla y escucha el diálogo de RODRÍGUEZ y PIETRAFUSCA.

PIETRAFUSCA. *(Muy colérico.)* 'Sangüe de Dío!... *(Breve pausa. Recapitación de Pietrafusca; espectación de Rodríguez.)* Mi guije Duarde!... Mira; dispensame señore *(Palmoteándole un hombro y disimulando la indignación con una sonrisa forzada.)* discupame querido mie! Mi guije Duarde, cuande guera na muchachito, guera aguale, eguale come yo, guera ne retrate mío, fuera propio un anguelito. *(Emocionado.)* Cuando dejau lu colegie, yo le go preguntade: “agora: qui va sere esté, queride mío?...” “trabacare con osté, papá”. *(Entusiasmado.)* Ah!... layo dato no neso grande come una montaña, señore mía. Tenía quince años, A las seis de la mañana, gueyo solito sa levataba, sa lavaba, se hacía lu cafecite y se filaba para la obra. Inteligente lu muchacho! Guera una pentura mía propiamente. Despuese, da gole la ha dade por lo futbol! Yo no sé come ha side guese! Primero ha empezate por jugare lu dmingue! Gueyo decía: "papá: me deja ire a jugar a lu campite?..." "Eh!... vaya, mi guije, vaya. Pórtese bien. *(Breve pausa. Iracundo.)* Sangüe de Dío! Si yo hubieramo sabido en que ibamo a terminar tude guesaste, mira, dispensame señore, lu hubiera torcide lu porcueze come na gallina, propiamente!...

RODRÍGUEZ. Pero al contrario, amigo, al contrario.

PIETRAFUSCA. ¿A cuantrarie?... (*Deteniéndose como par ano decir una grosería. Sonriendo forzosamente.*) Usted disénsama, queridísimo señore. Cume le guiba contando a osté querido míe. Mi guiye ha empezado a jugare a lu dumingue, despuese de lu dumingue, páfate! Lu jueve; despuese lo lune, lu marte, lu miércole, li vierne, lu sánado, lu sábadu inglés; la semana santa, la semana rotativa, lu día de lu difunte; jugaba cu la pelota, cu la piedra de la caya, cu lu botine nuovo, cu lu perro, cu lu gato, cu lu sombrere que yo le compraba!...

RODRÍGUEZ. ¡Era la gran vocación, amigo Pietrafusca!

PIETRAFUSCA. Ah! Pero la vocacione no le daba para trabacare, no. ¡Cuando ha empezate a hacerse lu torrante, so mama tenía que despertarlo! (*Riendo sarcásticamente.*) ¡Qué lo guiba a despertare si guera come una maremota propiamente! (*Imitando a la madre. Llamando.*) Duarde!... levántate Duarde!... ¡Duarde: se te veien la siete ancima! "Y guera las nove de la mañana e la mama seguía gritando: "Duarde, apúrate que se te viene la siete ancima!" ¡E gueyo parecía dormite cume lu dormiente de lu ferrocarrile!

RODRÍGUEZ. Estaría cansado.

PIETRAFUSCA. Cume no va estare cansade, queridísimo señore: se pasaba la noche en lu bailecite, en lu café de porquería, en la ruleta; le gusta la riña de lu gallo, toraba a lu (*Alusión al box.*) boche cu lu otro turrante cume gueye; jugaba a la pelota; arguna noche se ponía a correre por la caye come un loco; aprendía a tocar la flauta; pescaba cu lu medio mundo co lu farolite. ¿Que me dice, eh? Gabla ahora, gabla ahora, queridísimo señore!... Donde ha viste osté na torrante más fresquite.

RODRÍGUEZ.- Pero amigo; no sabe cómo me extraña lo que me cuenta. Mire lo que dice el diario de su hijo, respecto al partido que hizo ayer.

PIETRAFUSCA. ¿Adónde dice?

RODRÍGUEZ.- (*Buscando en un diario que ha de sacar de un bolsillo.*) Aquí, mire, aquí. Sí. (*Leyendo.*) Mancini, Petrancini, Scarlini, Di Tomassi... Ah! aquí esta "Pietrafusca". (*A Pietrafusca.*) ¡Mire!

PIETRAFUSCA. (*Observando.*) Sangüe de Dío! cu la letra gorda!...

RODRÍGUEZ. Oiga. (*Leyendo y entusiasmándose a medida que lee.*) "Pietrafusca... éste fué el héroe del partido. De una agilidad asombrosa, venció a toda la defensa enemiga, avasallándola con su rush formidable. No supo de desalientos, pese al fracaso de sus compañeros. Certero en el passing terrible en el shot, fue el alma de su eleven. Y aunque su cuadro perdió, al final del partido, millares de bocas exclamaron el nombre del joven jugador: 'Pietrafusca, Pietrafusca, Pietrafusca!!!!...' (*Pietrafusca empieza a entonarse con la lectura. Progresivamente va irguiéndose, se levanta los bigotes, se pone el sombrero, va echándose para atrás, hasta terminar en una pose de soberbia.*) ¡Este es su hijo!...

PIETRAFUSCA. *(Después de una breve pausa y sin mirarlo.)* Gágame lu favore: lía osté lu parrafite finale, despuese de lu “terrible en lo shoto”.

RODRÍGUEZ. Sí, sí... *(Leyendo.)*... terrible en el shot, fue el alma de su eleven. Y aunque su cuadro perdió, al final del partido, millares de bocas exclamaron el nombre del joven jugador: ¡Pietrafusca, Pietrafusca, Pietrafusca!!...”

PIETRAFUSCA. *(Enternecido abandona su primera pose. Saca un gran pañuelo del bolsillo. Con la voz quebrada por la emoción.)* Retírase un momento, queridísimo señore, dégame solo un momento. Cu lu permise suyo: ¡voy a llorare no poco! *(Rodríguez se aparta, un poco confuso y al notal que el personaje que está sentado demuestra curiosidad se acerca a él y le dice misteriosamente.)*

RODRÍGUEZ. ¡Es el padre de Pietrafusca! *(El personaje se levanta admirado.)*

PERSONAJE. ¡El padre de Eduardo Pietrafusca!... ¡No diga!... *(Los dos observan a Pietrafusca como a un bicho raro.)*

PIETRAFUSCA. *(Consigo mismo, Como arrepentido. Voz llorosa.)* Duarde, Duarde, Duarde mío!... *(Se pasa el pañuelo por los ojos y luego se limpia el bigote con las dos manos. De pronto. Volviéndose.)* Ya está. Vamos a tomare un vaso de vino a la esquina.

RODRÍGUEZ. Como no señor Pietrafusca. Yo tomaré un cafecito.

PERSONAJE. *(Tendiendo la mano a Pietrafusca.)* Señor Pietrafusca: reciba usted las felicitaciones más sinceras de un admirador anónimo de su hijo. Su hijo es una gloria nacional.

PIETRAFUSCA. *(Dando la mano.)* ¡No tante! Regular, señore, regular. Sa gase aquecho ca sa pode, queridísimo señore... *(Haciendo una reverencia.)*. Cu lu permiso de osté, señore mío!

RODRÍGUEZ. *(Dando el brazo a Pietrafusca que sale muy orondo.)* Las otras tardes, a su hijo, lo sacamos en andas de la cancha. *(Van saliendo.)*

PIETRAFUSCA. ¿Cume lu han sacado? *(Hacen mutis por la puerta de la derecha.)*

ESCENA SEXTA

El personaje solo., Se oye, hacia la izquierda, en el interior de la oficina, muchas voces a la vez, agriadas por la discusión. Van entrando por la derecha algunas personas, se acercan a la ventanilla y llaman golpeando las manos.

PERSONAJE 2°. *(Sacando el reloj.)* Ya lo he dicho: esta es la oficina de la haraganería.

PERSONAJE 3°. Se debe abrir a las diez, a las diez y media está llena de gente y hasta las once no hay ningún empleado.

ESCENA SÉPTIMA

EMPLEADO 1°. *entrando por la izquierda, perseguido por el EMPLEADO 2°. Luego EMPLEADOS 3°. y 4°.*

EMPLEADO 2°. *(Enardecido.)* ¿Cuándo le hizo foul, decime, cuándo le hizo foul?...

EMPLEADO 3°. *(Entrando tras el segundo y tomándole por las solapas.)* Tú te haces el ciego cuando te conviene, ¿oíste? Cuando te conviene.

EMPLEADO 2°. *(Enojado.)* No me tires de las solapas, no me tires de las solapas.

EMPLEADO 4°. *(Que entra en el último.)* Un goal en poco: le debíamos haber metido cuatro cuatro goles!. Sí señor!...

EMPLEADO 1°. *(A Empleado 4°.)* No seas fanático, hazme el favor. Dá asco hablar con tipos tan fanáticos. ¡No seas hincha, hacé el favor!...

EMPLEADO 2°. *(A Empleado 1°. Muy iracundo.)* Mirá: un día me vas a obligar a hacer una barbaridad.

EMPLEADO 1°. *(Serio.)* Por mi la puedes hacer cuando quieras.

PERSONAJE 2°. *(Golpeando fuerte con las manos, con medio cuerpo pasado por la ventanilla.)* ¿Quién atiende aquí?, ¡vamos a ver!...

EMPLEADO 4°. *(Volviéndose rápidamente hacia el personaje.)* Espérese, señor. ¿Se cree que esto es una fonda de vascos?

EMPLEADO 3°. *(A EMPLEADO 2°.)* Bueno, hombre, bueno: no hay necesidad de llegar a esos extremos.

EMPLEADO 2°. *(Violento y para justificarse.)* ¿Y para qué me dice que Pietrafusca es el mejor forward ríoplatense?...

EMPLEADO 1°. *(A gritos. En el colmo del furor.)* Es, es y es.

EMPLEADO 2°. *(Luchando por destripar al EMPLEADO 1°.)* ¡No me volvés loco, no me volvés loco!...

EMPLEADO 3°. *(Interponiéndose.)* Bueno, hombre; hagan como yo: expongan sus ideas, pero sin perder el juicio. Hay que tener paciencia, señores. ¿O van a hacer como Agapito que llora cada vez que el cuadro pierde? *(La sala destinada al público se va llenando de*

gente que se aglomera junto a las ventanillas. Hablan entre sí y comentan agriamente la actitud de los empleados.)

EMPLEADO 4°. (*A EMPLEADO 2°.*) ¿Quién dominó la media hora final, quién, vamos a ver?

UN PERSONAJE A OTRO. No, tiene razón ese mozo.

OTRO PERSONAJE. No diga macanas.

EMPLEADO 2°. ¿Y ustedes dominaron?

EMPLEADO 1°. (*A EMPLEADO 2°.*) Pero ¡cállense la boca! Si los mareamos, si les dimos de pelotazos. (*Murmullos del público que comenta la discusión de los empleados.*)

EMPLEADO 2°. (*Tomándose la cabeza, frenético, como un desesperado.*) ¡Lo que dicen, lo que dicen!...

ESCENA OCTAVA

Dichos y EL JEFE de la oficina. Lleva galera puesta y empuña un bastón. Permanece un momento inadvertido.

EL JEFE. A la oficina se viene a trabajar. (*Es tan intensa la discusión de los empleados y el murmullo del público que nadie le oye. Entonces el jefe golpea fuerte con su bastón sobre una mesa.*) A trabajar ha dicho. (*Los empleados a verlo se callan y cada cual ocupa su sitio. Se hace el silencio de las dos salas. Breve pausa.*) He dicho que, aquí (*pegando un garrotazo en el suelo*) en la oficina, no quiero que se hable de football. Para eso se ha puesto ese cartel. Que no se vuelva a repetir, porque se tomarán, severas medidas. (*Silencio general. El empleado 1o. Empieza a atender al público. El jefe recorre los escritorios de los empleados, revisando notas y libros.*)

ESCENA NOVENA

Dichos y AGAPITO que entra corriendo por la izquierda, completamente trastornado por la emoción. Trae una cajilla de cigarros y una caja de fósforos que deja sobre el escritorio del EMPLEADO 3°.

AGAPITO. Aquí están los cigarros, Benítez (*Hablando muy ligero.*) ¿A que no saben quién está en el boliche, a que no saben ... ¡ligero, ligero, ligero! (*Todos se vuelven hacia él.*)

EL JEFE. (*Severamente.*) ¿Qué modales son esos Agapito?...

AGAPITO. (*Saltando de alegría.*) Adivine, Adivine!... (*Expectación en el público y en los empleados.*)

EMPLEADO 1°. (*Con inquietud.*) ¡Pero habla de una vez, negro!

AGAPITO. *(Con mucho aparato.)* ¡¡¡El padre de Pietrafusca!!!

EMPLEADO 1°. ¿El padre del jugador?

AGAPITO. El mismo. *(Ofuscado.)* ¡Pero si hace un momentito estaba aquí, estaba aquí y yo no lo conocía! Y ya viene para acá, ya viene enseguida, ya viene enseguida!...*(Al JEFE.)* Me dijo Rodríguez que avisara.

PERSONAJE 1°. *(A otro del público.)* Si, señor: el padre del forward. Estuvo hablando conmigo. *(Nuevo murmullo entre el público. Los empleados se hablan en voz baja. Tanto público como empleados vigilan la entrada de la derecha, esperando ver entrar a PIETRAFUSCA.)*

EL JEFE. *(Haciendo lo que hace todos, pero disimuladamente.)* Hay que trabajar: trabajar, pues. *(AGAPITO, sin dejar de mirar por la puerta de la derecha, hace como que arregla una silla y se lleva de arrastro. Los empleados escriben sin mirar para el libro.)*

ESCENA DÉCIMA

Dichos; RODRÍGUEZ y PIETRAFUSCA, quien entra limpiándose los bigotes con el pañuelo.

AGAPITO. *(Dejando caer la silla que llevaba consigo y lanzando una exclamación.)* ¡Ah! ¡ah!... ¡ahí está, ahí está!... *(Intenso murmullo. La sala del público debe estar casi llena. La gente, toda, se hace a un lado; los empleados inclusive el jefe se amontonan en las ventanillas. PIETRAFUSCA que nota este interés, se echa para atrás, mete su mano derecha en una abertura del chaleco, la mano izquierda a la espalda, el torso junto a los riñones de modo que dé la impresión de Napoleón, pasando revista a un regimiento. A medida que va pasando, el público le forma cola y así, cuando llega hasta la ventanilla se ve cercado por el público que se cierra a sus espaldas y por los empleados que se apeñuscan frente a él, asomando por la ventanilla. AGAPITO se sube sobre un escritorio. Emocionado y señalando a PIETRAFUSCA.)* ¡Ese, ese es el padre de Pietrafusca!...

UNO DEL PÚBLICO. *(Algo rezagado en el grupo.)* ¡Pietrafusca es un gato!

PIETRAFUSCA. *(Volviéndose azorado y preguntando al anónimo.)* ¿Come ga dicho?...

EL JEFE. *(Tomando el bastón y enarbolándolo amenazante.)* Pietrafusca es el mejor jugador que tenemos.

OTRO DEL PÚBLICO. ¿Y ayer qué hicieron con Pietrafusca y todo?...

EL JEFE. *(Junto a PIETRAFUSCA y dirigiéndose al último que habló.)* ¡No sea animal, amigo, no sea animal! *(PIETRAFUSCA se atemoriza y se aleja un poco de la ventanilla buscando un sitio más seguro.)*

PIETRAFUSCA. *(Asustado.)* Santa Rosa mía! ¿Qué gue esto?...

OTRO DEL PÚBLICO. Más animal será usted.

EMPLEADO 2°. (A EMPLEADO 1°.) Ayer jugamos con ustedes y con la pelota.

EMPLEADO 1°. (A EMPLEADO 2°.) Ayer ustedes compraron al juez. *(El público se ha repartido en pequeños grupos y disputan todos a la vez. El murmullo no se debe abandonar un momento.)*

EMPLEADO 2°. *(Tomándose la cabeza.)* ¡No me digás que compramos al juez, no me digás que compramos al juez!

AGAPITO. *(Arriba del escritorio. Sollozando como al principio del cuadro.)* Ayer perdimos, sí, pero perdimos con honor, ¡con todos los honores!... *(Para facilidad para ejecutar esta escena, las personas que llenan la sala y están agresivos. EL JEFE de la oficina ha salido con el bastón y se halla confundido con el público, hablando a gritos.)*

EL JEFE. *(Con el garrote en alto.)* Mentira, mentira, Ustedes hicieron un penal.

EMPLEADO 3°. *(Exaltado por lo que oye decir en un grupo que está cerca de la ventanilla.)* No; espérese usted está mintiendo. Espérese. *(Sale casi corriendo por la puertita y entra a la sala del público, confundiéndose sus gritos con los del grupo. Al ver esto, PIETRAFUSCA se aparta.)*

PIETRAFUSCA. *(Apartándose del grupo sin darle la espalda.)* ¡Santa Rosa! ¿Adonde me he metido?... *(Sale del fuego y se mete en las llamas. Andando hacia atrás va a detenerse, precisamente junto a un grupo, donde uno exclama con rabia.)*

UNO DEL GRUPO. Si el jugador se vendió, más sinvergüenza son ustedes, que lo compraron, ¿Me entiende?

OTRO DEL MISMO GRUPO. ¡Usted es un guiso!

PIETRAFUSCA. *(Dando otra voltereta y cada vez con más miedo y sin atinar a ver la puerta.)* Santa Rosa! ¿Por dónde se salirá?... *(Este es un juego que PIETRAFUSCA hará varias veces. Se aparta de un grupo donde hay peligro y llega de espaldas a otro grupo donde la acritud es más intensa. Al fin PIETRAFUSCA, después de haber buscado puertas por toda la pared, encuentra la única que existe. Se hunde el sombrero hasta los ojos, se agacha y sale en cuatro patas para no ser visto. Mientras tanto el escándalo aumenta. En varios grupos hay hombres que amenazan pegarse, pero sin pasar de intento. Todos gritan y hablan de foul, de hands, de penal, etc.)*

EMPLEADO 2°. *(Frente a EMPLEADO 1°. De quien no se ha separado un instante. En el colmo del paroxismo, levantando las manos al cielo.)* ¡No me digás que la sacó con la mano, no me digás que la sacó con la mano!!... *(El telón cae un instante después de haber*

salido PIETRAFUSCA, en el momento más intenso del escándalo, con las últimas palabras del EMPLEADO 2°. AGAPITO para hacerse oír patea el escritorio.)

TELÓN LENTO

FIN DEL CUADRO PRIMERO

CUADRO SEGUNDO

Un patrio cuadrado con una casa de inquilinato que comunica con la calle por un largo corredor que parte del centro del foro. Un practicable sobre el lateral izquierdo. Último término. Puertas a la izquierda, derecha y foro que corresponde cada una a distintos inquilinos. Son las nueve de la mañana. Al levantarse el telón, un CIEGO, portugués, tipo muy popular en Montevideo, hombre bajo, barba en punta y cortona, estará cantando con voz muy áspera y tocando el violón. Usa una gorra de visera. De todo lo que canta no se le entiende absolutamente nada. Junto a él, EL LAZARILLO le acompaña con un triángulo. LA MUCHACHADA del conventillo permanece en redor de los músicos.

ESCENA PRIMERA

EL CIEGO, EL LAZARILLO y LOS MUCHACHOS.

EL CIEGO. *(Cantando cualquier cosa imposible de entender. No obstante se ha de apercibir el marcado acento lusitano.)*

ESCENA SEGUNDA

Dichos y DOÑA TOMASA que sale por la primera puerta lateral derecha. Está vestida con traje de domingo.

TOMASA. *(De muy mal talante. Dirigiéndose al CIEGO.)* ¿No le he dicho a osté, músiso ambulante que goye no se pode tocare?

EL CIEGO. *(Que deja de cantar pero no de tocar.)* Vosé no es ninguen para facerme fechar a boca *(De inmediato sigue cantando, entrando a tiempo en la música.)*

TOMASA. *(Cruzando los brazos sobre el vientre. Admirada.)* ¿Pero no le gaye diche que goy ve a venire lu ministre, lu duputate, lu periodiste cu lu futugrafo; que vane venire agora no más, para vere Duardite?...

EL CIEGO. *(Que en este lapsus de tiempo ha terminado de cantar.)* Eu no ten nada que ver.

EL LAZARILLO. *(Al CIEGO.)* Es la madre de Pietrafusca...

EL CIEGO. (*Reaccionando se quita la gorra y hace un saludo a TOMASA.*) Ah!... está bo, está bo!...Entao voime em bora. Mis cumpridos a sey filheu (*Va saliendo por el corredor, llevado por EL LAZARILLO y con toda LA MUCHACHADA atrás.*)

TOMASA. (*Acompañando al músico hasta el corredor y con exageradas buenas maneras.*) Tanti gracia, señore músico, tanti gracia!... (*EL MÚSICO, EL LAZARILLO y LOS MUCHACHOS hacen mutis por el corredor. TOMASA que los ha acompañado hasta el corredor se vuelve muy contenta, con ánimos de entrar en su pieza.*)

ESCENA TERCERA

TOMASA sola. *Enseguida UNA MUJER que aparece abriendo una puerta del foro.*

LA MUJER. (*Viendo a TOMASA.*) ¡Buenos días, doña Tomasa!

TOMASA. (*Volviéndose sorprendida.*) Buono día, vecina. Ma come: ¿ya no la acho saludade?...

LA MUJER. No, doña Tomasa.

TOMASA. ¡Ah! discúlpame, vecina, discúlpame (*Manifestando estar distraída.*) Ando fora de la casiya!

LA VECINA. ¿Sí?...

TOMASA. Si. ¿Pero osté no sabe? Si... Va a venire lu ministre du Florencio cu lu diputate. Yo no sé bene por qué e cosa (*Con misterio.*) Mira: parece que mi ico se quiere ire de lu club adonde cuela. Entonce lu ministre du Florencio que e lu presidente de lo club, va venire cu un empleíte en lu bolsillo para Duarde. E lu diputate, 'mira cume e la cuente! come se pelea por mi ico! Sin decirle nada a lu ministre se lu quieren llevar para otro club.

LA VECINA. ¡Ah!... pero qué suerte tiene usted con su hijo! ¿Y se ha fijado cómo se lo dragonean las muchachas?... Tenga cuidado: cualquier día se lo roban.

TOMASA. (*Gozosa.*) Que asparanza! Mira: Duarde e eguale al pap á. E la punta parada de lo padre. Vivo e farrista come une diable. Mi ico se la hace a todas.

LA VECINA. Aquí hay cinco que andan atrás de él.

TOMASA. (*Embelesada.*) Oh!... Duarde e terrible, mira, terrible (*Se acerca a la puerta de su cuarto y llama.*) Duarde... levántate... (*A LA VECINA.*) dragoneadore! A todas las muchachas le forma lu cuento. (*Volviendo a llamar.*) Duarde, que se te viene las siete encima!...

LA VECINA. ¿Cómo las siete, si son las nueve y media?

TOMASA. No importa. E la costumbre. Mira: ante, cuando trabajaban yo siempre lo asustaba cu la siete. (*Volviendo a llamar.*) Duarde, que se te viene encima.

LA VOZ DE EDUARDO. (*Desde adentro.*) Sí; vaya no más.

TOMASA. Ah!... ya se ha espertate. Ahora voy de lo puesto. (*Muy melindrosa.*) Cu lu permiso suyo, vecina.

LA VECINA. Es de usted doña Tomasa. (*TOMASA sale por el corredor y hace mutis. LA MUJER entra en su cuarto y cierra la puerta. La escena queda un momento sola.*)

ESCENA CUARTA

Aparece LUCÍA, por la última puerta, lateral izquierda, pelando un boniato. Sigilosa se acerca a la puerta de PIETRAFUSCA, mira un instante hacia adentro, dá un suspiro profundo y se aleja desconsolada, en dirección a su pieza.

ESCENA QUINTA

Dichos y JUANA. Sale por una puerta del foro, limpiando una sartén, repitiendo el juego de LUCÍA. De vez en cuando las dos se observan con encono.

ESCENA SEXTA

Dichos y HORTENSIA. Sale por una puerta de la derecha, cosiendo una pieza de ropa blanca. Repite el mismo juego y las tres no se pierden mirada.

ESCENA SÉPTIMA

Dichos y JOSEFA. Sale con una plancha, disimulando todo lo que puede hace el mismo juego de las tres. Demuestra el mismo encono que los demás.

ESCENA OCTAVA

Dichos y MANUEL. Sale por la misma puerta por donde salió LUCÍA. Demuestra intención de andar para la calle, pero, a lo que advierte a LUCÍA, se fija también en las demás y comprende la situación.

MANUEL. (Indignado a LUCÍA, su hermana.) ¿Me querés decir qué andás haciendo?... ¿Pa qué tenés ese moñato ahí?

LUCÍA. (*Esquivándole.*) Eh!...

MANUEL. ¿Pa qué tenes ese moñato ahí? (*Con terquedad.*) ¿pa qué tenés el moñato ahí? ¿pa qué tenés el moñato ahí?... (*Espera un instante. Con brusquedad.*) Andá pa dentro, andá pa dentro.

LUCÍA. (*De igual modo.*) No quiero.

MANUEL. (*Estirando todo el brazo con el puño cerrado y amenazándole dar un fuerte golpe.*) ¡A mí no me retruqués, porque te dejo la geta como una toronja! (*LUCÍA rompe a llorar y se aleja, haciendo mutis, por la puerta de donde salió.*)

LUCÍA. (*Llorando.*) Todo a mí; si todo, todo a mí (*Todos los personajes observan la salida de LUCÍA.*)

ESCENA NOVENA

Dichos menos LUCÍA.

MANUEL. (*Que se dispone a salir por el corredor, pero al notar que las tres muchachas le observan un tanto burlonas, se detiene y se cruzan de brazos.*) ¿Qué? ¿qué hay?, abombadas! Ustedes también, sí... (*Las tres se ríen, muy especialmente JUANA, que suelta una risotada estridente. Dirigiéndose a JUANA.*) ¡No te rías, desgraciada, porque te voy a dar un guindambazo, que te voy a dejar la geta como una toronja!

JUANA. (*Con insolencia.*) ¿A mí? ¿Vos te crees que soy la zonga de tu hermana que se va llorando? (*Mostrándole la sartén.*) Te la pongo de sombrero en cuanto me toqués.

MANUEL. ¿A mí? Mirá, no te pego porque me dan lástima, ¿sabés?, porque anduvimos enredaos, ¿sabés?, que yo tengo las mujeres a patadas... y con platita.

HORTENSIA. (*Burlona.*) Lambete que estás de huevo (*JOSEFA y JUANA se ríen. Esta última con mala intención. Breve pausa.*)

MANUEL. (*Indignado. A JUANA.*) ¡Qué te estás riyendo, jareta arrugada! ¿Vos misma no leíste una carta de Heliodora, donde decía que se me iba a poner un puesto de pescao frito?, hablá, ¿vos misma no me andabas atrás para que no te dejara?, hablá. (*JUANA se sigue riendo entonces MANUEL avanza hacia ella, con el puño cerrado, con el mismo ademán de matón que empleó para con LUCÍA*) No te rías que te dejo la geta como una toronja...

JUANA. (*Esperando el golpe y levantando la sartén.*) Vení, pegá, animate...

MANUEL. (*Que con gesto heroico se detiene.*) Si no fuera porque sos la paica de Eduardo, ¡desgraciada!... (*Demostrando no querer golpearla se aleja bruscamente para la calle, haciendo mutis por el corredor. Al salir de él por el lado izquierdo, se lleva por delante a PIESTRAFUSCA que viene con UN PERIODISTA y le pisa un pié. Un segundo antes de que MANUEL llegue a hacer mutis, las tres MUCHACHAS se vuelven, dejan de reírse miran hostilmente y las tres hacen mutis por sus respectivas puertas.*)

ESCENA DÉCIMA

PIETRAFUSCA y el PERIODISTA 1°.

PIETRAFUSCA. *(Al ser pisado.)* Sangüe de Dío!... *(Saltando sobre una pierna. La otra la ha recogido sobre el muslo y se toma el pié, con ambas manos, sufriendo los efectos de un fuerte pisotón. Voz quejumbrosa y con ánimo de ser amable.)* Señore, adelante, señore! Es aquí. *(Recostándose sobre el corredor.)* No me gaga cumplimiento; adelante...

PERIODISTA. Pero ¡qué pisotón me han dado!.

PIETRAFUSCA. *(Muy dolorido. Contrastando su actitud con lo que dice y volviendo a saltar sobre una pierna.)* No señore; no e nada. Adelante; está en su casa cúbrase, siéntese; no me gaga lu cumplimiento; está en su casa; siéntase, cúbrase, escupa adonde quiera! *(Todo esto, dicho sin ton ni son, pausado, entre pujos de dolor. PIETRAFUSCA siempre saltando sobre una pierna y tomándose el pie dolorido con ambas manos. El PERIODISTA detrás, compadecido. Así llegan frente a la puerta de la familia PIETRAFUSCA.)*

PERIODISTA. Fue un pisotón bárbaro.

PIETRAFUSCA. Sí; de punta, contra la guña encarnada de lu dedo gordo. Ay!... *(Trata de pisar con el pie golpeado y después de algunas intentonas se va reponiendo paulatinamente. Ha de hablar quejoso, como si de vez en cuando le apareciese súbitamente el dolor.)* Entonce; usted; ¿cume guera?... Dispensame señore; ma gay olvidade de tudo lu qui ma duche.

PERIODISTA. Soy el cronista sportivo de “El Amanecer”. Venía para hacerle una interviu a su hijo con motivos de unos agasajos que se le harán mañana en el teatro.

PIETRAFUSCA. Mira; yo me lo había andivinato a osté. En la aria, ¿sabe? En lu porte distinguido, yo me digue enseguida *(Sintiendo el dolor en el pie.)* lu periodiste!...

PERIODISTA. Muchas gracias. ¿Le duele mucho?

PIETRAFUSCA. De vece an cuande. Lo dolore me sube a la narice, propio come lu ácida borniático.

ESCENA DÉCIMOPRIMERA

Dichos y don FLORENCIO, DR. ANTÚNEZ, DR. SAYAGO; PERIODISTA 2°, PERIODISTA 3°; tres FOTÓGRAFOS. Por último y algo separada del grupo, doña TOMASA, con un atadito y un repollo en las manos. El grupo se dirige hacia la puerta de PIETRAFUSCA.

PERIODISTA 1°. *(Se adelanta y saluda a don FLORENCIO y a los DRS. Después, hablando a los PERIODISTAS.)* Me aburrí esperándolos.

PERIODISTA 3°. Tuvimos que esperar a don FLORENCIO *(PIETRAFUSCA a la expectativa.)*

PERIODISTA 1°. (*Haciendo la presentación. Por PIETRAFUSCA.*) El señor es el padre de Pietrafusca.

FLORENCIO. Ah!... muy bien, muy bien!... (*Le dá la mano a PIETRAFUSCA.*)

PERIODISTA 1°. (*Por don FLORENCIO*) Don Florencio Ríos, presidente del club donde juega su hijo.

PIETRAFUSCA. (*Muy cumplido.*) A lu chelentísime menistre, ya lu conozco. (*Por sí mismo.*) Pascuale Pietrafusca, no servidore de osté. (Los FOTÓGRAFOS hablan entre sí, observando el lugar).

PERIODISTA 1°. (*Siguiendo la presentación. Algo de prisa.*) El Dr. Antúnez!

PIETRAFUSCA. (*Dando la mano a ANTÚNEZ.*) Pascuale Pietrafusca, no servidore de osté.

PERIODISTA 1°. El Dr. Sayago!

PIETRAFUSCA. (*Dando la mano.*) Pascuale Pietrafusca, no servidore de osté. (*TOMASA que ha estado siempre a la expectativa, se dirige al extremo de la fila y pasa frente a ella, en dirección a la puerta de su habitación. Sonriendo a todos muy amable.*)

TOMASA. (*Pausada.*) Buono día, buono día. (*Pasando frente a los visitantes. Muy pausada. La saludan con inclinaciones de cabeza. Algunos le contestan con brevedad. PIETRAFUSCA se hace el bigote, siempre con las dos manos, un tanto inquieto, como si la actitud de TOMASA, le pareciese de mal gusto. Ella, al encontrarse frente a don FLORENCIO, se detiene jubilosa.*) ¿Come está, du Flurencio, co me está?...

FLORENCIO. (*Algo áspero.*) Bien.

TOMASA. ¿Come?... ¿non se ricorda de mi? Osté no gúey dun Florencio, presidente de lo club de Duarde?

FLORENCIO. (*Menos áspero.*) Sí, señora, sí...

TOMASA. (*Contenta.*) Me lu había parecite (*El repollo que tiene en la mano derecha lo pasa a la mano izquierda, junto al atadito.*)

PIETRAFUSCA. (*Adivinando la intención de TOMASA y tratando de impedir que dé la mano a don FLORENCIO. Sonriendo para disimular la cólera.*) Tomasa; va vere Duarde!

TOMASA. (*Limpiándose la mano en el paño del atado.*) Voy insiguida. (*Extiende la mano a FLORENCIO.*) ¿Cume está du Flurencio? ¿Su familia?...

PIETRAFUSCA. (*Más colérico aunque tratando de sonreír.*) Tomasa; gagame lu favore de ir vere Duarde, vaya!

FLORENCIO. (*Comprensivo. Sonriente. Dando la mano a TOMASA.*) Muy bien, muy bien!...

TOMASA. (*Alejándose.*) Cu lu permiso!... Voy visare qui está osté. (*Hace mutis por la primer puerta lateral derecha.*)

ESCENA DÉCIMOSEGUNDA

Dichos menos TOMASA.

PIETRAFUSCA. (*Queriendo disculpar a TOMASA.*). Queridísime du Flurencie, discúlpame; la Tomasa gue buena come lu pane, ma e no poco bruta; le falta lu refinamiento. ¿Sabe?... no gue come yo. (*Los PERIODISTAS y FOTÓGRAFOS hablan entre sí.*)

PERIODISTA 3°. (*A don FLORENCIO.*). Con permiso don Florencio. Vamos a privarle un momento de la compañía del señor Pietrafusca. (*Saca de su saco unas cuartillas y un lápiz. Los otros PERIODISTAS también se acercan con cuartillas y lápices, dispuestos a escribir.*)

FLORENCIO. Con muchísimo placer. Cumplan ustedes con su cometido. (*Entran y salen algunos inquilinos que se admiran de los visitantes.*)

ANTÚNEZ. (*A FLORENCIO.*) Querido colega; le estaba diciendo al Dr. Sayago que estos edificios constituyen un verdadero peligro para la salud.

FLORENCIO. (*Yendo al encuentro de ANTÚNEZ.*) En efecto, Francois acaba de comprobar en su última obra que las epidemias no son más que un producto de esta aglomeración peligrosa. (*Se van alejando de los periodistas. Los tres observan el edificio curiosamente.*)

SAYAGO. Las construcciones modernas eliminan esta promiscuidad innoble. (*Al llegar al practicable lateral izquierdo hacen mutis, siempre observando y como si quisieran hacer una inspección.*)

ESCENA DÉCIMOTERCERA

Dichos menos don FLORENCIO, Drs SAYAGO y ANTÚNEZ.

PERIODISTA 2°. Hemos pensado señor Pietrafusca, para ganar tiempo, que usted nos podría dar algunos datos interesantes sobre la vida de su hijo.

PERIODISTA 1°. Así daremos principio a la interviú.

PIETRAFUSCA. (*Dándose importancia.*) Gágame la interviuna, ma no me pregunte nada qui sea private.

PERIODISTA 3°. Pierda usted cuidado, señor Pietrafusca ¿Cuándo nació su hijo?

PIETRAFUSCA. Diardete ha nacite lu año gracioso de lu señore de mili ochenta noventa... mille ochenta noventa... (*Llamando.*) Tomasa!... (*A los PERIODISTAS.*) No se recordi bene si lu nene ane nacite cuando puse lu puestito o cuande me ane pisati lu cabayo de lu comesarie. Tomasa!...

ESCENA DÉCIMOCUARTA

Dichos y TOMASA que sale de la pieza.

TOMASA. Duarde ya viene. (*En el acto, los tres FOTÓGRAFOS que han de tener prontas sus máquinas, en dos saltos corren hacia el lateral izquierdo, frente por frente a la puerta de PIETRAFUSCA. Unos se agachan; otros se ponen de rodillas y enfocan. Tanto TOMASA como PIETRAFUSCA se sorprenden.*)

PIETRAFUSCA. (*Que azorado mira en redor.*) ¿Qui ha pasate?

PERIODISTA 1°. Es que quieren sacarle una instantánea a su hijo en el momento de salir.

TOMASA. (*Muy amable.*) Ah!... entonces se vane a esperar no momentito. Duarde se está lavando lu piese. Pero ya sale, sabe? ya sale... (*Llamando.*) ¡Duarde!... (*Hace mutis por la misma puerta. Los FOTÓGRAFOS se levantan y siguen conversando entre ellos.*)

ESCENA DÉCIMOQUINTA

Dichos menos TOMASA.

PERIODISTA 2°. (*A sus colegas.*) ¿Podremos que cuando llegamos estaba en el baño?

PERIODISTA 3°. Eso es. (*Escribiendo.*) Pongamos: “En el momento de llegar, el campeón se estaba dando su baño habitual”. (*Los demás escriben.*)

PIETRAFUSCA. (*De golpe.*) Me vino de gurpe a la memoria. Mi guije ha necite entre lu pueste e lu cabayo de lu comesarie. Justo, Mira: ha nacite en 1896. Eco. Mpas bene junto a lo cabayo de lu comesarie.

LOS PERIODISTAS. Muy bien, muy bien. (*Escriben.*)

PERIODISTA 1°. ¿En que trabaja su hijo?

PIETRAFUSCA. (*Con soberbia.*) E come?... ¿no sabe que mi guije no trabaca? A mi guije le vane dare une empleíte de lu gobierno. Mira: esto que le voy a decire, un lo vaya a poner ahí, ¿sabe? perque e no secreto. (*Confidencial.*) Si du Flurencie ni le dá lu empleíte de la Cámara, el Dr. Sayago que le quiere hacere la manganeta a du Florencie, me la dá a Duarde no empleíte a la Aduana.

PERIODISTA 2°. (*Sorprendido.*) ¡Pero cómo!...

PERIODISTA 3°. (*A PERIODISTA 2°. Como quien comprueba una sospecha.*) ¿Qué te dije yo, que te aseguraba yo? Hace quince días que andan atrás de él. Lo llevan y lo traen en automóvil.

PERIODISTA 1°. Esto es una vergüenza. (*Colérico a PIETRAFUSCA.*) ¿Y la moral deportiva?

PIETRAFUSCA. (*Acorralado por el gesto del PERIODISTA.*) ¿La morale deportiva? (*Sin comprender y después de buscar de prisa en redor.*) E que se yo.

PERIODISTA 2°. (*Irónico.*) Bien gracias, hombre, bien gracias. Sigamos con la interviú (*A PIETRAFUSCA.*) Veamos ¿A qué hora se levanta su hijo?

PIETRAFUSCA. Mi guije se levante cuande no quiere dormire más.

PERIODISTA 3°. Si; se levanta tarde. Está bien. (*Los periodistas escriben.*)

PERIODISTA 2°. ¿Y qué come su hijo?

PIETRAFUSCA. Eh!... manya la salchicha, la sopa, pane, vin... come de todo.

PERIODISTA 1°. Y dígame: ¿no es parco para las comidas?

PIETRAFUSCA. (*Que no entiende.*) Regular, regular; argunas veces, cuando puede, sabe?... si... regularmente...

PERIODISTA 3°. Si, sí... (*Los periodistas escriben.*)

PERIODISTA 2°. ¿Y qué trajes usa?

PIETRAFUSCA. Usa lu caquí; usa une marrone, cu la curreite atrás e adelante; usa une azule marine verdose e usa la última, una grise, cu la rayita de lu pantalone dane derecha ca la gai eguale ca na plomata. (*Los periodistas escriben mientras habla PIETRAFUSCA.*)

PERIODISTA 1°. Su hijo es un buen lector, ¿no?...

PIETRAFUSCA. E come no. Tudo lu día se ne pasa leyendo lu diario de la tarde qui li presta la mochacha de ají anfrete. (*Señala una puerta cualquiera.*)

PERIODISTA 2°. (*Escribiendo mientras pregunta.*) ¿Y no habla otro idioma?

PIETRAFUSCA. Eh! Gabla come yo.

PERIODISTA 2°. No; digo: sí habla el inglés, el francés...

PIETRAFUSCA. (*Que no se anima a mentir.*) Yo no lo gay viste, sabe? Poda sere cuando está en lu cafecite e cu lu ministre...

ESCENA DÉCIMOSEXTA

Dichos y EDUARDO que sale por la primer puerta lateral derecha, tomando de sorpresa a todos los que están en escena. EDUARDO viste una buena ropa, pero lleva, en vez de cuello de camisa un pañuelo de seda. Todos los PERIODISTAS se abalanzan hacia él, tomándole la mano o abrazándolo. Los FOTÓGRAFOS lo rodean.

PERIODISTA 1°. ¡El coloso aquí, el crack!...

PERIODISTA 2°. Oh!... el formidable campeón!

PERIODISTA 3°. Oh!... el alma nacional, la historia patria!... (*EDUARDO los saluda particularmente.*)

PIETRAFUSCA. (*Algo alejado del grupo. Sentimental y llevándose las manos al corazón.*)
Guije míe!... A mi gieste ma gase venire lu curazone a la garganta!

FOTÓGRAFO 1°. (*A los periodistas.*) ¿Y la instantánea que pensábamos sacar?

EDUARDO. ¿Qué instantánea?

PERIODISTA 1°. Una instantánea que pensábamos sacar al salir usted por la puerta.

PERIODISTA 2°. ¿No me hace el obsequio, campeón de volver a salir otra vez?

EDUARDO. Si... (*Hace mutis por la misma puerta de donde salió.*)

ESCENA DÉCIMOSÉPTIMA

Dichos menos EDUARDO.

Periodista 3°. (*A los FOTÓGRAFOS.*) ¡Ligero! (*Los FOTÓGRAFOS se precipitan hacia el sitio y enfocan a la puerta, rodilla en tierra.*)

FOTÓGRAFO 1°. Ya está.

FOTÓGRAFO 2°. ¡Ahora!

FOTÓGRAFO 3°. ¡Que salga!

PERIODISTA 1°. Salga Pietrafusca.

PERIODISTA 2°. ¡Ahora campeón!

PERIODISTA 3°. Delante, maravilla...

ESCENA DÉCIMOCTAVA

Dichos y EDUARDO que sale por la primera puerta lateral derecha. Se muestra un tanto indiferente. Los FOTÓGRAFOS hacen funcionar las máquinas. De todas partes del patio salen MUJERES. Entran por el corredor algunos CHIQUILINES que se acercan a Eduardo y lo siguen en todos sus pasos, embelesados. Algunos le tocan disimuladamente. Los FOTÓGRAFOS, levantados ya, registran sus máquinas.

PERIODISTA 3°. (*A PIETRAFUSCA.*) Ahora, como queremos documentar bien al público, para la fiesta del sábado, vamos a sacar una fotografía a su familia.

PIETRAFUSCA. Si, sí... Ya había dicho a Tomasa que se preparase. Mira: cume lu retrato que osté ma va a sacar arriba de lu diario nosotros lu vamos mandar para la Italia, nosotros queremos poerno bene, sabe? queride señore, para darle una sorpresa macanuda.

PERIODISTA 2°. Bueno; prepárese. ¡Ah!... ¿No tiene por ahí algún retrato de su hijo de cuando era chiquito?

PIETRAFUSCA. Crego que sí.

PERIODISTA 2°. Bueno. A ver si me lo consigue. Y prepárese ligero señor Pietrafusca.

PIETRAFUSCA. (*A EDUARDO.*) Mira, mi guije: voy a hacer aquecho que te duje, ¿eh?

EDUARDO. Bueno, viejo: haga lo que quiera: sáquese el gusto.

PIETRAFUSCA. (*A todos.*) Cu lu permise de ustedes señores. (*PIETRAFUSCA hace mutis por la primer puerta lateral derecha. Llamando.*) ¡Tomas! ¿está pronta?... (*Mutación.*)

ESCENA DÉCIMONOVENA

Dichos menos PIETRAFUSCA. Entran por último término, lateral izquierdo, don FLORENCIO, algo incomodado; detrás de él, el DR. SAYAGO, enseguida el DR. ANTÚNEZ.

SAYAGO. (*Yendo tras don FLORENCIO.*) Le garantizo a usted que eso es incierto, yo no he venido a sacarle ningún jugador.

FLORENCIO. (*Volviéndose.*) ¡Hombre!... ¿Cómo se explica su presencia aquí?

SAYAGO. Nada más fácil. Ayer supe por un repórter de “Última hora” que hoy, los periodistas se reunían en la casa del campeón y como soy uno de los tantos dirigentes del football, pues he querido presenciar el acto. Llegamos juntos y eso es todo. Ya ve usted pues.

ANTÚNEZ. Yo también he venido por lo mismo.

FLORENCIO. En fin, en fin... (*Se acercan hacia donde están los PERIODISTAS y EDUARDO. EDUARDO les sale al encuentro.*)

EDUARDO. (*Dando la mano a FLORENCIO.*) ¿Cómo está don Florencio?

FLORENCIO. Muy bien, Aquello está terminado. No te lo traje hoy, pero mañana te lo mandarán sin falta.

EDUARDO. Muchas gracias.

ANTÚNEZ. (*A EDUARDO.*) ¿Qué tal, terrible shoteador?

EDUARDO. Muy bien.

SAYAGO. ¿Cómo le va al hombre?

EDUARDO. Bien, bien.

ESCENA VIGÉSIMA

Dichos y cinco MUCHACHOS mal enfachados, de quince a veinte años. Uno de ellos, con una pelota de football inflada. Se adelanta sombrero en mano y se dirige a EDUARDO. Expectación general.

MUCHACHO 1°. (*Muy cohibido.*) ¡Salud Pietrafusca!...

EDUARDO. ¿Qué hay?...

MUCHACHO 1°. No... no.... no... (*Manifiesta tanta turbación ante el campeón que no puede articular palabra.*) Nos...

MUCHACHO 3°. (*A MUCHACHO 2°.*) Hablá vos, zurdo, que éste se abatató. (*El MUCHACHO 1°, vencido por la emoción entrega la pelota al MUCHACHO 2°.*)

MUCHACHO 2°. (*Adelantándose, pelota en mano. Se cohíbe como el otro.*) ¡Salud Pietrafusca!...

EDUARDO. ¿Qué hay?

MUCHACHO 2°. (*Tartamudeando.*) Nos... o... tros... ve...(Se atraganta.)

MUCHACHO 4°. (*A MUCHACHO 3°.*) Hablá vos, ñato.

MUCHACHO 3°. (*Tomando la pelota y adelantándose.*) ¡Salud Pietrafusca! (*Confundido.*) Nosotros... club... veníamos... presidente!...

LOS OTROS CUATRO MUCHACHOS. (*A la vez. En desorden.*) Nosotros formamos un club y queríamos (*Se detienen de golpe.*)

MUCHACHO 1°. (*Sacándole la pelota al MUCHACHO 3°. Resuelto y adelantándose audaz.*) Salud Pietrafusca. Venimos porque nosotros hemos formado un club, el “Terrible Football Club” y lo nombramos a usted presidente honorario y veníamos para que fuera padrino de la pelota y la pateara.

FLORENCIO. ¡Muy bien! (*Dirigiéndose a los muchachos.*) El ejemplo de ustedes es un digno estímulo para la raza. Ojalá haya en el “Terrible Football Club” los elementos que la nación necesita para el futuro, ojalá el football desenvuelva entre sus entusiastas componentes las nobles cualidades de la especie humana. (*Acercándose al muchachote que tiene la pelota.*) Traiga usted. (*Toma la pelota que le da el MUCHACHO y la coloca con mucho cuidado a los pies de EDUARDO.*)

MUCHACHO 2°. (*Que está algo rezagado. A MUCHACHO 3°. Con disimulo.*) ¡Ché ñato, manyá al ministro!...

FLORENCIO. (*Después de depositar la pelota.*) ¡Pietrafusca! ¡dé usted el espaldarazo!... (*EDUARDO pega a la pelota suavemente. Esta es recogida por el DR. ANTÚNEZ quien la pasa al DR. SAYAGO, este a don FLORENCIO y Don FLORENCIO al MUCHACHOTE.*)

MUCHACHO 1°. (*Tomando la pelota. A los suyos.*) Y ahora, un hurra a Pietrafusca. ¡Hip, hip!...

EL CORO DE MUCHACHOS. ¡Hurra!...

MUCHACHO 1°. ¡Hip, hip!...

EL CORO. ¡Hurra!...

MUCHACHO 1°. ¡Hip, hip!

EL CORO. ¡Hurra!...

EDUARDO. (*A todos los demás.*) Un hurra al "Terrible Football Club" ¡Hip, hip!...

TODOS, MENOS LOS MUCHACHOS. ¡Hurra!...

EDUARDO. ¡Hip, hip...

TODOS. ¡Hurra!...

EDUARDO. ¡Hip, hip!

TODOS. ¡Hurra!... (*Al decir hurra levantan los brazos y agitan los sombreros.*)

ESCENA VIGÉSIMOPRIMERA

Dichos y TOMASA que aparece ridículamente arreglada. De sombrero puesto, desproporcionado a su gordura y chocante por el color. Trae consigo una sombrilla y un abanico de una edad lejana.

TOMASA. (A un FOTÓGRAFO.) Signore fufugrafo; ¿le parece qui salire bene así?

FOTÓGRAFO 2°. (Dudando.) Sí, sí...

DR. SAYAGO. (A un PERIODISTA.) ¿Va a sacar a la familia?...

PERIODISTA 3°. Sí, queremos sacar una cosa en forma.

FOTÓGRAFO 1°. (A EDUARDO.) Podían ponerse así. Vamos a sacar pose. (EDUARDO y TOMASA, siguiendo las indicaciones de los fotógrafos, se dirigen hacia el foro, sobre la derecha, dando frente al público. Los FOTÓGRAFOS enfocan desde la izquierda, primer término.)

FOTÓGRAFO 2°. Falta el señor Pietrafusca. (Todos observan los preparativos.)

FOTÓGRAFO 3°. (A EDUARDO.) Usted va a quedar en el medio. (TOMASA se pone a la izquierda de EDUARDO.)

ESCENA VIGÉSIMOSEGUNDA

Dichos y PIETRAFUSCA. Sale vestido con el traje de football del hijo lo que le dá un aspecto grotesco. Sujetan sus botines, además de los cordones, unas ataduras de cinta de hilera exageradas, que pasando por bajo las suelas de los botines va a cerrarse junto a los tobillos. Anda majestuoso, ostentando el traje que todos admiran.

FLORENCIO. (Entusiasmado.) ¡Una linda idea! ¡Muy bien! (Aplaudiv. Todos aplauden, PIETRAFUSCA se emociona. Al cesar el aplauso.) El padre del campeón, tiene derecho a cubrirse con la ropa del campeón.

SAYAGO. ¡Apoyado!

ANTÚNEZ. ¡Apoyado!

PIETRAFUSCA. Despues voy a mandare un retratito a Italia. (A EDUARDO) ¿Ca ta parece nene?!... (EDUARDO lo mira con indiferencia.)

FOTÓGRAFO 1°. Aquí, señor Pietrafusca, aquí. (Lo acomoda a la derecha de EDUARDO. Los TRES FOTÓGRAFOS se aprontan para sacar la fotografía.)

PIETRAFUSCA. (Viendo la pelota que tiene el MUCHACHÓN.) No momento señore futúgrafe ¿no cabería la pelotita bajo lu piese, allí, adentro de la máquina?...

FOTÓGRAFO 2°. Sí; si quiere...

FOTÓGRAFO 3°. No estaría de más.

PIETRAFUSCA. (*Al MUCHACHO que tiene la pelota.*) ¿Me la presta, muchacho no momentito?

EL MUCHACHO. Como no... (*Le da la pelota.*)

PIETRAFUSCA. (*Tomando la pelota y notándola blanca.*) ¿Está segura, está ben apretada, está?...

EL MUCHACHO. (*Con seguridad.*) Sí, si...

PIETRAFUSCA. (*Poniendo el pie sobre la pelota.*) Me la encuentro un poco blandita. (*Afrontando al FOTÓGRAFO.*) Bueno, podemos comenzar (*Se echa hacia atrás, con donaire.*)

FOTÓGRAFO 1°. ¡Cuidado!

FOTÓGRAFO 2°. Va...

PIETRAFUSCA. (*A los FOTÓGRAFOS. Demostrando estar pronto.*) A los pies de osté, señore mío! (*A TOMASA con disimulo.*) ¿Come tengo lu begoto?...

TOMASA. (*También con disimulo.*) ¿Ta gay ponide lu gormético?

PIETRAFUSCA. No lo gay encontre. Ma hacho ponite lu jabone du lu nene.

FOTÓGRAFO 3°. Atención... Silencio absoluto. (*Breve pausa. La pelota que pisa PIETRAFUSCA se desinfla visiblemente.*)

PIETRAFUSCA. (*Sin poderse contener. Levantando las manos.*) Ay!... ay!... ay!... que se ma arruga, que sa ma arriga, ca sa ma arriga la pelota, señore futúgrafo!... (*PIETRAFUSCA hunde todo el pie entre el cuerpo de la pelota desinflada.*)

TELÓN LENTO

FIN DEL SGUNDO CUADRO

CUADRO TERCERO

Una cancha de football durante el desarrollo de un gran partido. Visible al espectador, solamente las barreas de un corner que sale del lateral izquierdo, de tal suerte que, entre el au-ball, la goal-line y el lateral escénico, formen en escena un triángulo isósceles rectangular. Gradass laterales, es decir, paralelas al au-ball, atestadas de público; sobre

la goal-line, también público, pero de pie, en filas cerradas. La gente que esté sobre la goal-line, ha de quedar de espaldas al público. Cerrando el paso hacia las gradas, debe haber un alambrado u otro marco divisorio. Algunos espectadores estarán algo alejados de las barreras, unos sobre latas y otros sobre cajones de kerosene. Separados de la cancha por la fila de la barrera y la de los cajones, debe haber un matrimonio de cuarenta y cinco años, con dos hijas señoritas. Esta gente, para ver se vale de los saltos. Cada vez que, por la intensidad del ánimo de los espectadores, se supone que el partido pasa por un instante decisivo, los cuatro empezará a dar saltos, unos tras los otros. En la fila del goal-line, debe haber un individuo muy nervioso, de esos que, cada vez que desean que un jugador dé un shot, le pegan una patada al que tienen adelante. El cuadro empieza con el telón bajo. Un momento antes de levantarse, se ha de oír la ovación súbita de un goal, una ovación formidable, clamorosa, prolongada que ha de ir muriendo lentamente.

LA OVACIÓN. (Con el telón bajo.) Goal!...ol!...ol!... (Después de unos segundos, al cesar la ovación, el telón se levanta.)

ESCENA PRIMERA

El público llenando las localidades; los EMPLEADOS de la oficina que aparecen en el primer cuadro, sentados en las gradas, entre ellos el negro, vestido de punta en blanco; dos SOLDADOS de La Guardia Republicana; el MANICERO, un NARANJERO, el MATRIMONIO con las dos HIJAS, comentando y discutiendo. La inmensa mayoría del público, levantan sus sombreros, salta y gritan de alegría.

SOLDADO 1°. (Al segundo. Con entusiasmo.) ¡Qué goal!... qué patada que tiene.

SOLDADO 2°. (Que se muestra disgustado.) No seas turro, hacé el favor. ¿No ves que nadie lo marcaba? ¿Quién no mete goal así? (Suena el pito del juez. Se supone que el partido se reinicia.)

SOLDADO 1°. (Algo burlón.) ¡Ya estás estrilando!

SOLDADO 2°. No, estrilando no, sabés, yo no soy ningún fanático como vos. (Se miran con encono. Se oye el vocerío de los que alientan a los jugadores. Los dos soldados pugnan por ver el partido.)

UNA VOZ. (Fuerte, atronadora.). ¡Ahora, Piacentini! ¡Pasá al ala!...

OTRA VOZ. ¡Solo!, ¡Piacentini! ¡Solo! ¡No pasés! (Se debe dar la impresión de alguno de los dos bandos lleva un ataque peligroso. Recrudece el vocerío. El MATRIMONIO y las HIJAS empiezan a dar saltos. A cada salto corresponde una exclamación. El MARIDO y la MUJER saltan con mucha dificultad, con expresión ridícula.)

EL MARIDO. (Saltando.) ¡Metete Tozzini!

LA MUJER. (*Saltando.*) ¡Ch!... ¡Ch!...

UNA HIJA. (*Saltando.*) ¡Shot!...

OTRA HIJA. (*Saltando.*) ¡Marcale Pascualini!... (*Sigue saltando.*)

UNA VOZ. ¡Shot!...

OTRA VOZ. ¡Faus!...

MUCHAS VOCES. Orsai! Orsai!... (*Suena el pito del juez. Suenan silbidos.*)

EMPLEADO 1°. (*Bramando. A EMPLEADO 2°.*) ¡Qué me decís!... si eso era goal! ya la tenían adentro.

EMPLEADO 2°. (*Tomándose la cabeza.*) Bo seas bárbaro. ¡Pero lo que estás diciendo!... ¡Qué animal, ¡qué animal!...

EMPLEADO 1°. ¿Qué? ¿Qué no era goal? ¿Querés jugar a que era goal?

EMPLEADO 2°. (*Exaltado. Desesperado.*) ¡No me digás que era goal, no me digás que era goal!...

MUCHOS. (*Entre ellos el NEGRO. En un tono quejumbroso, de lamento, pero con intención burlona.*) ¡Sufran, sufran, sufran!... (*Esta palabra debe ser dicha cantada, en un compás muy lento, sostenida en la vocal u.*)

EMPLEADO 2°. (*Al NEGRO.*) Si, gozá, no más, gozá, ya te voy a ver mañana, llorando en la oficina.

AGAPITO. (*Que está algo alejado del EMPLEADO 2°. El solo. Chocante.*). Sufran... (*Suena el pito del juez. El EMPLEADO intenta levantarse para pegarle a AGAPITO, pero le detienen. El personaje nervioso pega una patada al que tiene adelante. Este se vuelve furioso buscando en redor al agresor.*)

EL PATEADO. (*Por ver si descubre al que patea.*) El que pateó es un desgraciado, un guampudo. (*Como nadie le hace caso, se vuelva para mirar el partido.*)

EL VOCERÍO. ¡Ahora, ahora!...

UNA VOZ. ¡Cuidado atrás, cuidado atrás!

UNA VOZ. ¡Shot!...

UNA VOZ. Cortate Pietrafusca.

EL VOCERÍO. Orsai (*El MATRIMONIO y las dos MUCHACHAS empieza a saltar.*)

EL MARIDO. (*Saltando. Muy fuerte.*) ¡Marcalo Mondongo!...

UNA HIJA. ¡Ay!... ¡lo mete, lo mete!...

LAS OTRA HIJA. (*Diciendo una palabra en casa salto.*) ¡Goal, goal, goal!...

EL VOCERÍO. ¡Hum!... (*Se oye el silbato del juez. Cuando la multitud diga, hum. La conmoción es tan intensa que, cuatro o cinco espectadores que están sobre los cajones, algo juntos, se vienen al suelo. Se oye el silbato del juez. Los que se han caído, sin decirse palabra, se acomodan de prisa sobre los cajones y continúan viendo.*)

EL NARANJERO. (*Mirando el partido.*) ¡A tres un medio, a tres un medio!

EL MANICERO. (*Fumando su pipa. Alejado de las barreras, sin mirar el partido.*) Manís.

UNA VOZ. (*Entusiasta.*) ¡Bien, Mondongo!...

UNA VOZ. ¡A la derecha, Mondongo, a la derecha!...

MUCHAS VOCES. ¡Ahora, Pietrafusca, ahora! ¡Solo Pietrafusca, solo!...

ESCENA SEGUNDA

Dichos; don FLORENCIO, el DR. ANTÚNEZ y dos SEÑORES más uno bastante viejo. Entra por la derecha y salen por la izquierda.

FLORENCIO. Yo quiero dejar constancia, mis amigos, de que yo, no he ido a la presidencia del Club con fines de propaganda electoral, eso no. Yo soy un convencido de la influencia decisiva del football, sobre el cuerpo y el alma del individuo. Fortifica los músculos y abre para el espíritu, anchos y bellos panoramas, donde la amistad, el amor patrio, la dignidad, juegan sus grandes valores como elementos de regeneración social.

EL SEÑOR VIEJO. Y despierta el amor filial, sí señor, el amor filial. (*Con la última palabra hacen mutis por la izquierda.*)

ESCENA TERCERA

Dichos menos don FLORENCIO, DR. ANTÚNEZ y ACOMPAÑANTES.

MUCHAS VOCES. ¡Pietrafusca!

OTRA. ¡Shot!

OTRA. ¡Dribleá! (*El MATRIMONIO y las HIJAS empiezan a saltar.*)

UNA VOZ. ¡Pasá!

UNA VOZ. No pasés.

UNA VOZ. ¡No dejés shotear!

MUCHAS VOCES. ¡Foul!...

OTRA VOZ. ¡Caballo!...

UNA VOZ. ¡Animal!...

EL JEFE DE LA OFICINA. (*Parado y enarbolando el garrote y sirviéndose de bocina con una mano. Gritando todo lo que puede.*). ¡Pateale la cabeza, pateale la cabeza!...

OTRO EMPLEADO. ¡Reventalo!...

AGAPITO. ¡Comele la riñonada!...

UNA VOZ. ¡Machacale la cabeza!... (*Suena el pito del juez, enérgicamente.*)

UNA VOZ. ¡Bien hecho, bien hecho!...

UNA VOZ. ¡Te la ligaste por compadre!

EL MANICERO. (*Impávido.*) ¡Maní!...

EL NARANJERO. (*Como si les gritara a los jugadores.*) ¡A tres un medio, a tres un medio!...

SOLDADO 1°. (*Soltando una carcajada. Por el jugador que se supone lesionado.*) ¡Lo dejaron como una acordeón!

SOLDADO 2°. (*Amenazando.*) ¡Callate la boca, disgraciau!

SOLDADO 1°. Más disgraciau, sos vos. (*Se toman a golpes de puño. Al mismo tiempo en las gradas se pelean otros dos.*)

LA GENTE. (*Llamando al orden a los que se pelean.*) ¡Eh, eh!... (*Se interponen algunos, pero se oye el silbato del juez y todos corren a sus sitios, incluso los Guardias. El vocerío, de nuevo. El MATRIMONIO y las HIJAS saltan. Suena un aplauso general.*)

EL MANICERO. (*Siempre impávido.*) ¡Manís!

ESCENA CUARTA

Dichos, PIETRAFUSCA y el BOLICHERO. Entran por la derecha, trayendo un pequeño mostrador. PIETRAFUSCA, que viene adelante tira de una cuerda, el BOLICHERO empuja el

mostrador de atrás. A un costado del mostrador, debe leerse, con todas las faltas que se indican y hechos con letra muy torpe y muy desapareja, el siguiente letrero: “Graciosa a 6”. PIETRAFUSCA va vestido con ropa nueva. Lleva camisa de plancha, cuello alto y galera.

PIETRAFUSCA. *(Pujando. Con ahínco.)* Aj, haja... hajá!... *(Deteniéndose.)* Aquí, aquí está bien. Gracie, bulochero! *(Sacando el amplio pañuelo y limpiando el bigote con las dos manos.)* Despuese qui ha salite a lu andervalo pa tomare la graceose, voy dentrare padentre, e lu purtero me gay salide cu lu dumingue siete *(Asombrado.)* Quería la cutraseña. *(Riendo forzadamente, Sarcástico.)* La cuntraseña!... yo, yo ca dentro aquí cume lu periquite!...

EL BOLICHERO. ¿Y por qué no le dijo quién era?

PIETRAFUSCA. Se lo gay dicho. Ma lu tipe guera novo. *(Se recuesta cansado sobre el mostrador. Con rabia. Consigo mismo.)* No me conoces. ¿Para qué está in lu mondo sano ma conoce? ¿Voy a pagare la entrada yo? Ma lu voy a pagare no gojo de vidrio!... *(Al BOLICHERO.)* Ah!... ma mañana, mañana mismo, me lo gague a echare a lu purtero de porquería, ma lu gague salire cu la caja destemplate. *(Se oye el vocerío.)*

EL BOLICHERO. *(Saliendo por la derecha.)* Después del partido vengo a buscar el mostrador.

ESCENA QUINTA

Dichos menos el BOLICHERO. PIETRAFUSCA incomodado por el calor, se quita el saco, el chaleco y el cuello, guardando estas dos últimas prendas en un bolsillo del saco. El vocerío aumenta.

UNA VOZ. ¡Ahora!...

EL JEFE. ¡Ahí viene lo que hizo Dios!

UNA VOZ. ¡Ahí viene, medro cuadro, medio cuadro!...

OTRO. *(Admirado.)* ¡Qué pase!...|

OTRO. Centro, centreá, animal que te la van a sacar.

OTRO. Ahora, Pietrafusca; ¡shot!

OTRO. ¡Cortate, Pietrafusca!... *(PIETRAFUSCA que ha permanecido un momento recostado sobre el mostrador, dando visibles muestras de cansancio al oír la algarabía empieza a moverse como tocado por un resorte, da un saltito y se sube en el mostrador, quedando maravillado de lo que ve. El MATRIMONIO y las HIJAS empieza a saltar y a proferir exclamaciones.)*

EL NARANJERO. ¡A tres un medio, a tres un medio!...

MUCHOS. ¡Ahora, ahora!... (*La multitud inquieta, como si se fuera a producir un goal.*)

UNA VOZ. Ya está, ya está...

OTRA. Uf!...

OTRA. ¡Cabeceá!...

OTRA. ¡Ah!...

EL MANICERO. ¡Manís!...

OTRA VOZ. ¡Goal, goal!

OTRA. ¡Ay, ay, ay!...

OTRAS VOCES. Frikí, frikí!...

OTRA. ¡Foul!...

OTRAS. Orsay, orsay...

PIETRAFUSCA. (*Que ha hecho una serie de contorsiones y mojigangas siguiendo las incidencias del momento.*) Páfate!... (*Tomándose la cabeza.*) Ha pegate an lu pale cuando la peluta ya estaba adentro. (*Dirigiéndose a los de la cancha. Voz fuerte.*) Patrude, potrude!...

UNA VOZ. Au-ball!... (*Suena el pito del juez.*)

UNO. (*El que tiene tras él al que patea, por nerviosidad.*) Ché! ¿se quiere dejar de patearme?

EL OTRO. ¡No sea guiso!...

EL PATEADO. Más guiso es usted ¿sabe? (*Se miran desafiantes. Suena el silbato, los dos se apresura a mirar el partido.*)

UNA VOZ. (*A un jugador.*) ¡Animal!...

ESCENA SEXTA

Dichos y MONDONGO que se asoma por la izquierda.

MONDONGO. (*Muy sofocado. Dirigiéndose al grupo.*) Que baje el que me gritó: animal, que baje!...

MUCHOS. (*Mofándose de MONDONGO.*) Bu, bu, bu, bu!... (MONDONGO hace mutis por la izquierda. La mofa sigue.)

ESCENA SÉPTIMA

Dichos menos MONDONGO.

PIETRAFUSCA. (*Indignado contra el grupo que se burla.*) Mira cómo gasen! Gasen come lu chanche cuande tiene hambre!. (*El vocerío crece. PIETRAFUSCA dá un brinco de contento.*) Páfate, ya se ha pasate une! (*Otro salto.*) Pafate, se ha pasate dos (*En ese momento el MATRIMONIO y las dos HIJAS se suben sobre el mostrador sin que PIETRAFUSCA los note. Da otro salto.*) Páfate, se ha paste tres.

MUCHAS VOCES. ¡Ahora... acercate!...

OTRA. Bravo, Pietrafusca. ¡Ese es el hombre!

PIETRAFUSCA. ¡Forza Duarde, forza Duarde, forza Duarde!...

UNA VOZ. ¡Ahí viene el crack, ahí viene el crack!...

OTRA VOZ. ¡Botafogo no más, botafogo y diez años más!

UN VIEJO. Solo, Varela, Solo Varela!...

PIETRAFUSCA. (*Decepcionado.*) No sa ma caiga! (*Gesto de desconformidad en la multitud. Al volverse PIETRAFUSCA, se encuentra con los cuatro que se le subieron al mostrador. Sorprendido, mirándolos de arriba abajo, se dispone a hablarles, pero ellos demuestran no verlo. Cuando PIETRAFUSCA los enfrenta, ellos desvían la mirada como si tal. Asombrado.*) ¿Ma de donde ma gay salide tanta gente?

LA MULTITUD. ¡Ahora!

OTRA VOZ. ¡Cuidado Sabatini! (Vocerío.)

UNA VOZ. Pasá a Pietrafusca.

PIETRAFUSCA. (*Que se interrumpe para mirar a la cancha. Inquieto.*) Ay!, ay, ay... que se mete cu peluta e tudo, que se mete cu la pelota e todo, que se mete cu la peluta e todo!

EL MARIDO. Obligue, Mondongo, obligue Mondongo.

LA MULTITUD. ¡Shot!...

EL MANICERO. ¡Manís!...

EL NARANJERO. ¡A tres un medio, a tres un medio!...

PIETRAFUSCA. (*En el colmo del entusiasmo.*) Hacele la manganeta, guije mío, hacele la manganeta por arriba. (*Se le cae el saco sobre el cajón. Los otros entusiasmados se lo pisan. Vocerío.*)

UNA VOZ. ¡Shot!...

OTRA. ¡Faus!...

OTRO. ¡Penal!...

LA MULTITUD. ¡Corner!... (*Suena el silbato del juez.*)

EMPLEADO 1°. Hicieron un penal más grande que una casa.

EMPLEADO 2°. ¿Quién hizo el penal, quién hizo el penal?

EMPLEADO 1°. Scarlatti lo hizo, si señor, Scarlatti.

EMPLEANDO 2°. (*Tomándose la cabeza. Frenético, desesperado.*) ¡No me digas que Scarlatti hizo penal, no me digas!...

MUCHAS VOCES. Sufran, sufran, sufran...

PIETRAFUSCA. (*Que al darse vuelta se encuentra con el MATRIMONIO y las HIJAS, como si se hubiera olvidado de ellos.*) ¿Todavía no se han ido?...

EL MARIDO. (*Que está atrás de las muchachas. Al MANICERO.*) Ché! echá aquí cinco centésimos. (*El MANICERO echa maní en el bolsillo del hombre que se agacha para tal objeto. Luego paga.*)

EL MANICERO. (*Arreglando la bolsa y volviendo a permanecer impávido.*) ¡Manís!...

PIETRAFUSCA. (*Notando el saco.*) Sangüe de Dío! Mi saco cu lu chaleco, lu cuello cu la curbata!... Saca la pata de aquí.

UNA HIJA. ¡Insolente!...

LA OTRA. ¡Atrevido!...

PIETRAFUSCA. (*Tirando del saco.*) Saca es pata de elefanta. (*Logra sacar el saco y lo contempla amargado.*) La primera vece qui me lu ponía!... (*El vocerío de nuevo. PIETRAFUSCA va a decir algo muy gordo a la señorita, pero el interés del partido, le hace volver la cabeza hacia la cancha y se pone a hacer contorsiones, inquieto por el trance difícil sobre el arco.*)

UNA VOZ. Qué bien tirado! (*El vocerío crece, suponiéndose que va a producirse un goal.*)

MUCHAS VOCES. (*Indistintamente.*) Ay!... Paf!... Uf!... Cabeceá!... If.. Oy!... (*El MATRIMONIO y las SEÑORITAS, entusiasmados empujan a PIETRAFUSCA, quien próximo a caer, hace grandes equilibrios por mantenerse, oponiendo su espalda al envión inconsciente de los cuatro. Todo esto, sin dejar de ver la incidencia footballística.. Todos los personajes en escena han de gritar.*)

PIETRAFUSCA. ¡Agora, Duarde, hacele la manganeta!

LA MUJER. (*Muy nerviosa. A grandes gritos.*) ¡Dos velas a San Antonio, dos velas a San antonio!...

EL MARIDO. ¡No hay caso, no hay caso!

UNO. ¡Guamba!

PIETRAFUSCA. (*Creyendo que ha sido goal.*) ¡Se ha colate! (*Con un gesto de desaprobación.*) Anemale, estrocoleose!...

LA MULTITUD. (*Voz unánime, retumbante, como una descarga.*) ¡Penal!...

UNA VOZ. ¡No señor!...

OTRA. ¡Sí, señor!...

MUCHOS. ¡Penal, penal!...

UNO. ¡El juez no lo da.

EL JEFE. (*Enarbolando el bastón.*) ¡Penal, penal penal!...

PIETRAFUSCA. ¡Penale, penale, penale!...

SOLDADO 1°. (*A PIETRAFUSCA.*) Cállese la boca.

PIETRAFUSCA. ¿Que esté ma va a sere callar a mi, a Pascuale Pietrafusca?... (*Como una demostración de desafío.*) Penale, penale, penale, penale!... (*Se producen escenas tumultuosas en las gradas.*)

SOLDADO 1°. (*Dando un paso hacia PIETRAFUSCA.*) Mando que se calle la boca.

SOLDADO 2°. (*A SOLDADO 1°.*) ¿Y por qué se va a callar la boca? Pietrafusca, grite.

SOLDADO 1°. No grite.

SOLDADO 2°. Grite.

SOLDADO 1°. No grite.

SOLDADO 2°. Grite.

EL MANICERO. (*Impávido.*) ¡Manís!

PIETRAFUSCA. (*Dándose importancia y con las manos en la cintura.*) No ma gaga reíre!
Mañana osté, va a la cache!...

UNA VOZ. (*Autoritaria.*) Que dé el penal.

OTRA VOZ. Lo da.

OTRA. No lo da.

OTRA VOZ. Ladrón. (*Se oyen algunos silbidos.*)

OTRA. ¡Muerto de hambre!...

MUCHAS VOCES. ¡Penal, penal!

OTRA VOZ. Ahí va Di Tomassi a protestarla.

OTRA VOZ. (*Imperativa.*) Que no sigan jugando.

OTRA VOZ. Tomá, no da el el penal, no lo da. (*Suena el pito del juez.*)

OTRA VOZ. ¡Crápula!...

OTRA VOZ. ¡Vendido!...

OTRA VOZ. ¡Ladrón!... (*Suena una silbatina formidable.*)

PIETRAFUSCA. (*Pateando sobre el mostrador.*). Asasine, asasine!... (*Se pone a silbar.*)

EL NARANJERO. (*Aplaudiendo.*) Bien juez, bien!...

LA MUJER. ¡Gran bandido!... (*Silba.*)

LA HIJA. ¡Desgraciado!... (*Silba.*)

OTRA HIJA. Zaparrastroso (*Silba.*)

SOLDADO 1°. (*Aplaudiendo.*) Ese es un juez.

SOLDADO 2°. (*A todo pulmón.*) ¡Lo compraron por un kilo de yerba! (*Silba metiéndose los dedos en la boca.*)

AGAPITO. Andá a pagar a la planchadora, ¡atorrante!...

EL JEFE. (*Enarbolando el bastón.*) ¡Te voy a degollar, te voy a degollar!...

EMPLEADO 2°. ¡Bien juez, bien!... ¡No se eche atrás!...

PIETRAFUSCA. ¡Asasine, asasine!...

UNA VOZ. (*Muy fuerte.*) ¡Zás!... ¡Mondongo le pegó al juez!...

OTRO. ¡Qué galletazo! ¡Lo tiró al suelo!...

MUCHAS VOCES. ¡Afuera, afuera!...

OTRA VOZ. Están tirando piedras.

OTRA VOZ. ¡Mirá que lío!...

OTROS. ¡Se armó, se armó!... (*Suena una silbatina.*)

MUCHOS. (*De las gradas y de los del goal-line.*) Adelante; ¡ahora!... (*En tumulto se precipitan por la izquierda.*)

AGAPITO. ¡Yo voy a mojar!... (*Todos, hombres y mujeres, corren, haciendo mutis por la izquierda. Se oye una algarabía.*)

ESCENA OCTAVA

PIETRAFUSCA, solo.

PIETRAFUSCA. (*Que hace intentonas de seguir a los demás, pero que no baja del mostrador.*) A la una, a las dos, a las... (*Súbitamente, al momento de tirarse correspondiendo a las tres, deja caer el saco sobre el mostrador, se hace el bigote con las dos manos y dice reflexivo.*) Pascuale; fíjese bien lu que va a hacere! (*El MANICERO se pone a buen recaudo.*)

MUCHAS VOCES. (*Desde adentro.*) Atajen...

OTRAS. ¡Al juez, al ladrón!... (*El escándalo aumenta. Las voces se oyen más cercanas.*)

UNA VOZ. Ahí va. ¡Atajen!...

PIETRAFUSCA. (*Haciéndose sombra con la mano en el frontal y observando hacia la izquierda.*) Ah!... mira qué viene aquí, lo asesíne!... (*Se baja con presteza y se dispone a cerrarle el pago al que viene huyendo, colocándose tan pronto en un lado como en otro.*) ¡Déjalo venire, déjalo venire!...

ESCENA NOVENA

Dichos y el JUEZ con traje de cancha, huyendo por la izquierda. Tras él, la multitud: hombres, mujeres, jóvenes y viejos. PIETRAFUSCA pretende detener al JUEZ, pero éste le da un empujón y sigue corriendo, haciendo mutis por la derecha. PIETRAFUSCA rueda por el suelo y muchos le pasan por encima. Algunos caen sobre él.

EL JUEZ. (*Haciendo mutis por la derecha.*) ¡Socorro!...

LA MULTITUD. ¡Atajen, atajen!... ¡Ladrón!... ¡Vendido!... (*Salen todos tras el JUEZ, menos PIETRAFUSCA.*)

ESCENA DÉCIMA

PIETRAFUSCA, solo.

PIETRAFUSCA. (*Levantándose muy molido.*) Ah!... come ma han deade!... (*Siempre se oye el vocerío. PIETRAFUSCA da la impresión de no poderse mover, pero al sentir que la avalancha se acerca por la derecha, con una agilidad imprevista, de un salto se sube al mostrador y queda en cuatro patas, viendo cómo corre la multitud.*)

ESCENA DÉCIMOPRIMERA

Dichos, EL JUEZ y tras él la multitud.

EL JUEZ. (*Saliendo por la derecha.*) ¡Auxilio!...

LA MULTITUD. ¡Atajen al ladrón; ahí va el canalla! (*EL NARANJERO corre entre la multitud, con la canasta.*)

PIETRAFUSCA. (*Cuando han salido todos por la izquierda.*) Atajen lu asesine, atajen. (*Baja del mostrador y echa a correr por la izquierda. EL MANICERO haciendo mutis por la derecha, cauteloso.*)

EL MANICERO. Manís... (*Suena una gran silbatina y algunas detonaciones.*)

ESCENA DÉCILOSEGUNDA

Entra por la derecha don FLORENCIO persiguiendo a uno que se escapa por las gradas. Llega desencajado, sin sombrero, revólver en mano. Enseguida, sale por la izquierda, un OFICIAL con la espada en la mano.

EL OFICIAL. (Deteniendo a don FLORENCIO.) Entréguese.

DON FLORENCIO. No me entrego.

EL OFICIAL. Respete a la autoridad. Entregue el arma.

DON FLORENCIO. Yo soy ministro.

EL OFICIAL. (*Mirándole bien y haciéndole la venia.*) Perdone su excelencia, disculpe mi atrevimiento. No lo había conocido. La cosa va mal. Hay muchos heridos. Los dos bandos se han encarnizado. (*Se oyen muchas detonaciones.*)

DON FLORENCIO. Si hubiesen dado el penal como correspondía, nada hubiese ocurrido.

EL OFICIAL. ¿Cómo va a darle el penal si no fue penal?

DON FLORENCIO. (*Colérico.*) Vaya a cumplir con su obligación.

EL OFICIAL. (*Cuadrándose.*) Eso es otra cosa, señor ministro.

ESCENA DÉCIMOTERCERA

Dichos y otro OFICIAL que entra por la izquierda espada en mano.

OFICIAL 2°. (*A OFICIAL 1°.*) Por orden superior, que manden un refuerzo de caballería y la Cruz Roja.

OFICIAL 1°. Muy bien. (*A DON FLORENCIO.*) Compermiso. (*El OFICIAL 1°. Hace mutis por la derecha y don FLORENCIO con el OFICIAL 2°. Por la izquierda.*)

ESCENA DÉCIMOCUARTA

Por atrás de las gradas, salen dos MOTORMANS. Vienen huyendo. El último cojea, andando con mucha dificultad.

MOTORMAN 1°. Apúrate, Manuel, apúrate. (*Se dirigen hacia la derecha.*)

MOTORMAN 2°. (*Quejándose.*) ¡Ay!... mi rudilla, ¡ay! Mi rudilla...

MOTORMAN 1°. (*Tomándole de una mano.*) Pero apúrate, condenado. (*Misterioso.*) Tú no ves, ignorante, que está es la revolución social, que estos son los balseviques...

MOTORMAN 2°. ¡Ay, ay!...

MOTORMAN 1°. (*A punto de salir.*) ¿Tú no ves que casa queda cerca y a lo mejor los balseviques ya la han ajarrado?...

MOTORMAN 2°. (*Viendo el saco sobre el mostrador.*) ¡Ay!... (*Sorprendido, lo toma y toda la dificultad que manifestaba para caminar desaparece. Mutis. Siguen las detonaciones y de vez en cuando el toque de clarín, pero detonaciones y toques más débiles, como si el campo de batalla se fuese alejando cada vez más.*)

ESCENA DÉCIMOQUINTA

Aparecen por la izquierda, primero un SOLDADO, trayendo un herido que apenas puede andar. Enseguida otros dos soldados, traen sobre una tabla el cuerpo inanimado de una de las señoritas que saltaban.

SOLDADO. (El que trae al hombre. A los OTROS SOLDADOS.) ¿A dónde dijo que los lleváramos?

UNO DE LOS SOLDADOS QUE TRAE A LA MUJER. Doblá para la derecha.

EL HERIDO. ¡Ay, ay!... Tengo rota una costilla.

EL SOLDADO. ¡Paciencia hermano, paciencia!...

UNO DE LOS SOLDADOS QUE TRAEN E LA MUJER. Ché!... ésta me parece que espichó.

EL COMPAÑERO. No; debe estar desmayada. (*Hacen mutis por atrás de las gradas, siempre volviendo sobre la derecha. Luego pasan muchos individuos que traen heridos. Todos se quejan. Entre los heridos hay muchas mujeres. Algunos heridos son traídos sobre tablas. Después de haber pasado muchos, pero muchos heridos, entre ellos algunos soldados, traen sobre una tabla, el cuerpo de JEFE de la oficina.*)

ESCENA DÉCIMOSEXTA

EL JEFE. (*Delirando.*) ¿Quién, quién? Ahora. ¡Shot! Una goleada, una mareada. No tengo miedo, no. Yo mato a cinco, mato a diez, mato a mil, mato a todo el mundo. Una bomba, si una bomba y ¡plaf! ¡Goal!!... (*Los que conducen al jefe se han detenido un momento.*)

UNO DE ELLOS. ¡Pobre hombre!... se volvió loco.

EL OTRO. Pobre hombre, no, ¿sabés? Si todos fueran como este, el football sería otra cosa. (*Prosiguen andando con el cuerpo y hace mutis, parando como los otros atrás de las gradas. Siguen las detonaciones.*)

ESCENA DÉCIMOSÉPTIMA

DOS SOLDADOS traen a AGAPITO con las esposas puestas. AGAPITO viene loco, enfurecido, tráfico, Tiene ímpetus y tan pronto grita, como baja la voz, gravemente.

AGAPITO. (*Antes de entrar.*) No, no; tiranos, a mó no, a mí no... Abajo la tiranía... (*Los soldados tiran de él con todas sus fuerzas.*)

SOLDADO 1°. (*Ya en escena. A SOLDADO 2°.*) Tené cuidado, no se te vaya a aflojar la mano, porque con el ataque que tiene...

SOLDADO 2°. Sí, ¡ojo, ojo! que ahora le dá más fuerte. (*AGAPITO los quiere morder.*)

AGAPITO. A mi no... yo soy el mejor forward del mundo. (*Se echa sobre el SOLDADO 1° para morderlo.*)

SOLDADO 1°. (*A SOLDADO 2°.*) Tirá vos, tirá que me saca un pedazo.

SOLDADO 2°. (*Tirando.*) Tirá vos también.

AGAPITO. (*Súbitamente. Como contestando a un pedido.*) ¿Diez mil pesos por un goal? Al momento. Espérese. (*Viendo un jugador invisible. Pase. Espera una pelota invisible que al llegarle a los pies, da origen a un rush que inicia esquivando a todos los jugadores invisibles que le sale al paso, pechando a los SOLDADOS, a quienes confunde con jugadores enemigos. Los SOLDADOS son impotentes para inmovilizarlo, pero no lo sueltan. Lo siguen en sus dribling endiablados y a veces, pechados por Agapito, caen, pero sin soltar la cadena.*)

SOLDADO 1°. Cuidado que le da más fuerte.

SOLDADO 2°. No aflojes.

AGAPITO. (*Iniciando el rush.*) Ahora. Juá, júa, juá!... A éste me lo paso así; a éste otro se lo paso por arriba. (*Hace dribling, salta, cabecea. Tirando a un SOLDADO.*) Sos muy viuda para marcarme. (*Los SOLDADOS haciendo grandes esfuerzos, logran conducirlo por atrás de las gradas.*)

SOLDADO 1°. Ya llevé cinco locos, pero bravos como éste, ninguno.

AGAPITO. (*Resistiéndose. Voz grave.*) No, no; me quieren asesinar; canallas... Mil backs que salgan. No bandido, no; soy el mejor forward del mundo. (*Hacen mutis por atrás de las gradas. Siguen trayendo más heridos. Todos se quejan.*)

ESCENA DÉCIMOCTAVA

Dichos y dos SOLDADOS que vienen buscando algo muy importante. Entra por la izquierda. Por la derecha entra el OFICIAL 1° con la espada desnuda.

EL OFICINISTA. ¿Qué buscan?

SOLDADO 1°. Andamos buscando el cuerpo del juez.

EL OFICINISTA. ¿Cómo? ¿No se encuentra?

SOLDADO 2°. No, señor. Solo se encontró un pantalón y una zapatilla con un pie adentro.

OFICIAL. ¡Infeliz! ¡Ha muerto como un héroe!... (*Dirigiéndose a unos que se suponen vienen por la izquierda.*) Avise que no traigan por aquí, más heridos. Que los saquen por el camino de Las Delicias. Ya salieron el refuerzo de caballería y La Cruz Roja con las ambulancias. (*Luego se vuelve hacia los que buscan el cuerpo del JUEZ y hace mutis con ellos por la derecha.*)

ESCENA DÉCIMONOVENA

Aparecen por la izquierda, PIETRAFUSCA conducido por dos hombres. PIETRAFUSCA llega en un estado lamentable. Enmarañado el pelo, la nariz hinchada, sin todo el bigote derecho; la camisa saliendo por atrás de la cintura, el pantalón derecho, rajado a lo largo, desde el muslo hasta el pie, lo que permite ver un calzoncillo a cuadros.

PIETRAFUSCA. (*Quejándose. Plañidero.*) Ay, Santa Rosa. ¡Ay! Santa Rosa!... (*Entran. Los hombres empujan a PIETRAFUSCA por atrás como si fuera un fardo. Avanzan muy lentamente.*)

HOMBRE 1°. ¿Adónde quiere ir, amigo Pietrafusca? ¿Quiere ir al hospital o a su casa?

HOMBRE 2°. Tenemos orden del ministro de llevarlo donde usted quiera.

PIETRAFUSCA. No me comente lu minstre, queridisimo míe. Parésana mentira!... un hombre de su edad, metido en gusste bochinche, en gusste esgrimacho de la grande siete. (*Súbito. Desgarrador.*) ¡Ah!... no ma agarre por ahí ca ma hunde lu espinazo a lu astómago. ¡Ay!... (*Uno de los hombres lo sostiene por el lado izquierdo. Dando otro grito.*) ¡Ay!... no ma agarre pur lu brazo ca lu tengo come na morchicha! (*Entonces, el otro hombre lo toma por el lado derecho. Dando otro grito.*) Ah!... suéltame... (*Llevándose las manos al hígado.*) No ma toque la apendicitis!... (*Queda un momento sin apoyo. A punto de caerse.*) Agárrame ca ma caigo!... (*Los hombres lo toman con precaución.*) ¡No ma deje caere sentada ca tengua lu bife ardiente!...

HOMBRE 1°. ¿Quiere ir al hospital Maciel?

HOMBRE 2°. ¿Quiere ir al hospital Italiano?

HOMBRE 1°. ¿Quiere ir al hospital Militar?

PIETRAFUSCA. ¿Por qué no me pregunta a quale cementerie, quiro ire?... (*Breve pausa.*) Ampújema no poquito mase. Vamo buscare lu saco (*Avanzan unos pasos. PIETRAFUSCA observa el mostrador pelado y lanza una exclamación de horror.*) Oh!...

HOMBRE 2°. (*Equivocado.*) ¿Qué le duele?

PIETRAFUSCA. Lu saco, sangüe de Dío!... (*Se escurre entre los brazos de los hombres y cae fulminado.*)

HOMBRE 1°. Se murió.

HOMBRE 2°. Que se va a morir.

HOMBRE 1°. Ché!... Pero el saco, ¿dónde está? (*Se ponen a buscarlo.*)

ESCENA VIGÉSIMA

Entran por la izquierda DON FLORENCIO, DR. SAYAGO, DR. ANTÚNEZ y cinco o seis acompañantes más. Todos deben estar más o menos heridos. Quien no tiene un ojo vendado, tiene un brazo, quien un pie. Todos los personajes bien vestidos, Sorprendidos se acerca a PIETRAFUSCA.

FLORENCIO. (*Ante el cuerpo de PIETRAFUSCA. Descubriéndose. Todos se descubren.*). ¡Oh!... qué extraña semblanza del mundo se me ocurre, ante la muerte trágica de este grande hombre, sobre cuyo cuerpo velará la flor melancólica de las tumbas!...

PIETRAFUSCA. (*Moviéndose.*) ¡Ah!...

SAYAGO. ¡Está vivo!...

FLORENCIO. Le oí quejarse.

PIETRAFUSCA. (*Tratando de incorporarse.*) ¡Ay, ay!... Lu dolore no me deja morire!... (*Algunos lo sostienen por la espalda.*)

ANTÚNEZ. ¿Cómo?

PIETRAFUSCA. Si... (*Siempre sentado en el suelo.*) ¡Ay!... A lu mismo momento de rirme, viene lu dolore e ma gase resucitar!... Ay, ay!...

FLORENCIO. Que se va a morir, amigo Pietrafusca! Usted tiene vida para muchos años, todavía.

PIETRAFUSCA. (*Muy quejoso. Voz emocionada, apagada, como si estuviera en los últimos momentos.*) No, no... osté no ma angaña, ministre queride mío. No me gaga hacerme la ilusione. Lu corazone ma lu dios, señore mío. Dentr de poco... yo... voy a entregare,, lu rosquete!...

SAYAGO. No, hombre, no; no se deje llevar por ese pesimismo.

ANTÚNEZ. Por lo pronto, sepa usted que el partido fue protestado. Ánimo pues.

PIETRAFUSCA. (*Mirando estúpidamente al DR. ANTÚNEZ. Sin comprender y después de una breve pausa.*) ¿Ánimo? ¿Ánimo?... ¿Qué ánimo voy a tenere yo, sin lu bogote (*Con rabia.*) lu bigote que no anvidioso ma ha quitado de una cuchillada, sin lu saco, sin lu chaleco, sin la corbata, sin la galera; cun lu pantalone roto, cu la costicha rota, cu lu hueso de lu pecho roto, cu la calavera rota, cu lu lume frite...

FLORENCIO. Que va a tener los huesos rotos.

PIETRAFUSCA. (*Explicando.*) Sa ma ha parate ancima lu cabache de lu generalísimo, queride mío, no cabache nerviose cu lu male de san vitor a la pata.

DR. ANTÚNEZ. Bueno. Vamos a ver si lo levantamos. Creo que la cosa no es de mayor peligro. Lo llevaremos a su casa. (*Entre todos lo ponen de pie.*)

PIETRAFUSCA. (*Gritando.*) Ay, ay!... no ma machuque...

FLORENCIO. Lo levantaremos. Lo llevaremos en andas. (*Hacen ademán de levantarlo.*)

PIETRAFUSCA. (*Gritando.*) No, no... no ma lleven en trío, No no, no ma lleven en trío. Déjame estare arriba de lu piese. (*Desconsolado.*) ¿Ma cómo ma precento yo agora, adelante de la Tomasa sin lu bogote? Lu orgucho de gueya, gueya que lu limpiaba una vez a lu mese cu el agua e cu jabone; gueta que le ponía lu gorméstico, queya ca ma hacía lu rulite de papele...

SAYAGO. Pierda cuidado. Ya le volverá a nacer.

PIETRAFUSCA. (*Altanero.*) Gueso no nace nada más que una vez a la vida, queride amigo.

FLORENCIO. Paciencia, señor Pietrafusca. En todo caso le regalaremos uno postizo. No hay nada irremediable, hombre. Su hijo está sano y salvo.

PIETRAFUSCA. ¿Lu nene? También come le van a agarrare a él, cu lu antranamiento que tiene!.

ANTÚNEZ. Bueno, señor Pietrafusca, cuando guste. (*Se disponen a tomarlo.*)

PIETRAFUSCA. (*Muy inquieto.*) Ah!... no momento, no momento. Vamo a vere cómo podemos ire. Mira; no me agarre por niguene lado. Lo único ca ma guanta no poco, son las plantas de lu piese. (*Recapacitando.*) Mira, vamo a hacer así. (*A FLORENCIO.*) Osté, queride du Florencie mío, cuando yo diga, cu la derecha, osté ma adalante la pierna une paso (*A SAYAGO*) osté, dotore, cuando yo diga, cu la izquierda, ma adalante la pierna otro pase; (*A ANTÚNEZ*) osté, dotore, cuando ma caiga para adalante, yo voy a decirle, para arriba, osté ma levanta no poco (*A otro acompañante.*) a osté, cuando ma venga para atrás, le voy a decire, para abajo, e osté ma ampuja para adelante. (*A todos.*) Pero despacite,

queride mío; téngamo compasione de un pobre inválido (*Indicando la izquierda.*) ¿Por allí?

FLORENCIO. Sí, por allí.

PIETRAFUSCA. Antones, primeramente, póngame de frente. Ay!... (*PIETRAFUSCA que aún está de frente al público, es puesto con mucho cuidado frente a la izquierda. Gritando.*) Ah!... ma descartiza!... Despacite queride mío, despacite... (*Se aprontan para marchar.*) Téngamo cuidado, ¿eh? Cuidado. Atención. (*Mandando.*) Cu la izquierda (*El DR. SAYAGO le hace dar un paso con la izquierda. Yéndose para adelante.*) Para arriba. (*El DR. ANTÚNEZ lo echa hacia atrás.*) Para abajo. (*El acompañante lo echa hacia adelante. El mismo juego se repite hasta que hagan mutis.*) ¡Cu la derecha, cu la izquierda, para arriba, para abajo!

TELÓN

Bibliografía

AA.VV. (2011). *Diccionario del español del Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Adorno, Theodor (2021) [1981]. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Akal.

Aínsa, Fernando (1968). “La narración y el teatro en los años veinte”. *Capítulo Oriental* N° 19. Montevideo: CEDAL.

Alfaro, Milita (2022). “La ‘República conservadora’ en el espejo del carnaval (1916-1929)” en: Broquetas, Magdalena y Caetano, Gerardo (coords.). *Historia de los conservadores y las derechas en Uruguay. De la contrarevolución a la Segunda Guerra Mundial*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Álvarez Lenzi, Ricardo; Arana, Mariano y Livia Bochiardo (1986). *El Montevideo de la expansión (1868-1915)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Alpini, Alfredo (2017). *La policía y la ciudad de Montevideo: orden urbano y control social en la construcción del Estado moderno en Uruguay (1829-1916)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/63802>

Amarux. “‘El centinela muerto’ de José Bellan”. *Suplemento dominical del diario El Día*. 24/IV/1949.

Anderson, Perry (1984). “Modernity and Revolution”. *New Left Review*. London. III-IV/1984.

Anderson, Perry (2004). “Modernidad y revolución” (Nicolás Casullo Trad.) en: Casullo, Nicolás (ed.) (2004). *El debate modernidad-posmodernidad: edición ampliada y actualizada*. Buenos Aires: Retórica.

Antoine, André (1999). “Conférence de Buenos Aires” en: Sarrazac, Jean-Pierre e Marcerou, Philippe (comps.) *Antoine, L’Invention de la Mise En Scène. Anthologie des textes d’André Antoine*. Paris: Actes-Sud/Centre National du Théâtre.

Arena, Domingo (1912). *Divorcio y matrimonio*. Montevideo: O. M. Bertani.

Aristóteles (1988). *Política* (Manuela García Valdéz Trad.). Madrid: Gredos.

Aristóteles (2008) [1963]. *Política* (Antonio Gómez Robledo Trad.). Ciudad de Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México.

Aristóteles (2018). *Poética* (Valentín García Yebra Trad.). Barcelona: Gredos.

Austin, John (1962). *How to do things with words*. London: Oxford University Press.

Austin, John (2020). *¿Cómo hacer cosas con palabras?* (Genaro R. Carrió y Eduardo Rabossi Trads.). Barcelona: Paidós.

Ayuso de Vicente, María Victoria; García Gallarín, Consuelo y Solano Santos, Sagrario (1997). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Akal.

Bachelard, Gastón (1961) [1957]. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France.

Bachelard, Gastón (2016). *La poética del espacio* (Ernestina de Champourgin Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, Mijaíl (1986). “Las formas del tiempo y del cronotopo de la novela. Ensayos de poética histórica”. *Problemas literarios y estéticos* (Alfredo Caballero Trad.). La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Bajtín, Mijaíl. (1988). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Julio Forcat y César Conroy Trad.). Madrid: Alianza.

Barrán, José Pedro. (1990). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo 2. El disciplinamiento (1860-1920)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Barrán, José Pedro (2008). *Intimidación, divorcio y nueva moral en el Uruguay del novecientos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Barrán, José Pedro y Nahum, Benjamín (1979). *Batlle, los estancieros y el imperio británico. Tomo 1. El Uruguay del 900*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Barrán, José Pedro; Caetano, Gerardo y Porzecanski, Teresa (dir.) (1996). *Historias de la vida privada en Uruguay. Tomo 2. El nacimiento de la intimidad 1870-1920*. Montevideo: Taurus.

Bellan, José Pedro (1910). “Reflexión inútil”. *Bohemia*. Montevideo. 28/II/1910.

Bellan, José Pedro (1911). *Amor*. Montevideo: Orsini Bertani.

Bellan, José Pedro (circa 1914). *El cetro*. Manuscrito perteneciente al Archivo Bellan de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Disponible en: [Anáforas: El cetro \(fic.edu.uy\)](http://fic.edu.uy)

Bellan, José Pedro (circa 1914). *El mirlo muerto*. Manuscrito perteneciente al Archivo Bellan de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Disponible en: [Anáforas: El mirlo muerto \(fic.edu.uy\)](http://fic.edu.uy)

Bellan, José Pedro (circa 1915). *El sainete macabro*. Manuscrito perteneciente al Archivo Bellan de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Disponible en: [Anáforas: El sainete macabro \(fic.edu.uy\)](http://anaforas.fic.edu.uy)

Bellan, José Pedro (1920). *¡Dios te salve!* Montevideo: Claudio García.

Bellan, José Pedro (1920b). “Del autor a la actriz”. *La Noche*. Montevideo: 19/IV/1920.

Bellan, José Pedro (1920). *Vasito de agua*. Manuscrito perteneciente al Archivo Bellan de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Disponible en: [Anáforas: Vasito de agua \(fic.edu.uy\)](http://anaforas.fic.edu.uy)

Bellan, José Pedro (1925). “Tro-la-ró-la-rá”. *Bambalinas. Revista teatral*. Buenos Aires. 29/VIII/1925. Disponible en: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/38121>

Bellan, José Pedro (1926). *El pecado de Alejandra Leonard*. Montevideo: Agencia General de Librería y Publicaciones.

Bellan, José Pedro (1927). “El proyecto de los parques escolares y los otros proyectos”. *El Día*. Montevideo: 19/VI/1927.

Bellan, José Pedro (1940). *Blancanieve*. Montevideo: J. Florensa.

Bellan, José Pedro (1930). *El centinela muerto. Interferencias*. Montevideo: J. Florensa.

Bellan, José Pedro (circa 1930). *La ronda del hijo*. Buenos Aires: Claridad.

Bellan, José Pedro (1959). *El centinela muerto*. Montevideo: Comisión de Teatros Municipales.

Bellan, Oscar (1939). *Economías planificadas y dirigidas*. Montevideo: Barreiro y Ramos S.A.

Benjamin, Walter (2012). *El París de Baudelaire* (Mariana Dimópolus Trad.). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Benjamin, Walter (2018) [1936]. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Iluminaciones*. Madrid: Taurus.

Berman, Marshal (1988) [1982]. *All that is solid melts into air. The experience of modernity*. United States of América: Penguin Books.

Berman, Marshall (2013). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (Andrea Morales Vidal Trad.). México: Siglo XXI Editores.

Bobes Naves, María del Carmen (2001). *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid: Arco/Libros.

Bottinelli, Oscar Alberto ; Giménez, Wilfredo y Marius, Jorge Luis (2010). *Enciclopedia Electoral del Uruguay 1900 – 2010*. Montevideo: Instituto Factum. Disponible en: [EnciclopediaElectoral1900_2010.pdf \(parlamento.gub.uy\)](http://enciclopediaelectoral1900_2010.pdf)

Bouret, Daniela y Remedi, Gustavo (2009). *Escenas de la vida cotidiana. El nacimiento de la sociedad de masas (1910-1930)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

- Brooks, Peter (1995) [1976]. *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press.
- Bromberger, Christian (2008) [1991]. “Habitación” en: Bonte, Pierre y Izard, Michel (eds.). *Diccionario Akal de Etnología y Antropología* [Mar Llinares García Trad.]. Madrid: Akal.
- Butler, Judith (1999) [1990]. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.
- Butler, Judith (1997). *Excitable speech. A Politics of the Performative*. New York & London: Routledge.
- Butler, Judith. (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. London: Harvard University Press.
- Butler, Judith. (2019). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea* (María José Viejo Pérez Trad.). Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2019b). *Cuerpos que importan* (Alcira Bixio Trad.) Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2019c). *El género en disputa* (María Antonia Muñoz Trad.). Buenos Aires: Paidós.
- Caetano, Gerardo (2015). *La república batllista*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Campanella, Lucía y Rossi, María Julia (2021). “Prólogo. ¿De qué hablamos cuando hablamos de servicio?” en: Rossi, María Julia y Campanella, Lucía (eds.) *Los de abajo. Tres siglos de sirvientes en el arte y la literatura en América Latina*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Casales, Fernando (2006). “Estudio de un personaje de José Pedro Bellán. Alejandra Leonard: entre Eva y Lilith”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. N° 32. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1431123>
- Castro, Julio (1940). *El analfabetismo*. Montevideo: Imprenta Nacional.
- “Compañía Arata-Discépolo en el Solís. Se estrenó con éxito ‘El centinela muerto’ de Bellán”. *El Ideal*. Montevideo: 18/VI/1929.
- Corominas, Joan (1984). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- Cortazzo, Uruguay (1991). “Bohemia” en: Oreggioni, Alberto F. (dir.). *Diccionario de literatura uruguaya. Tomo III*. Montevideo: Arca Editorial.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de (1611). *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid: Melchor Sánchez. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el--0/html/00918410-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html>

- Cuadro Cawen, Inés (2018). *Feminismos y política en el Uruguay del Novecientos. Internacionalismo, culturas políticas e identidades de género (1906-1932)*. Montevideo: Asociación Uruguaya de Historiadores (AUDHI) / Ediciones de la Banda Oriental.
- Curotto, Angel (1969) “Vida teatral montevideana”. *Montevideo entre dos siglos*. Montevideo: Cuadernos de Marcha N°22.
- Curotto, Angel (1986). “El teatro nacional en la tercera década del siglo”. *Revista Nacional*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura. N° 235.
- Choay, Françoise (1965). *L’urbanisme. Utopies et réalités*. Paris : Éditions du Seuil.
- Choay, Françoise (1970). *El Urbanismo. Utopías y Realidades* (Luis del Castillo Trad.). Barcelona: Editorial Lumen.
- D’Amico, Silvio (1950). *Storia del teatro drammatico. Volume secondo. L’Europa dal Rinascimento al Romanticismo*. Italia: Garzanti-Editore.
- D’Amico, Silvio (1954). *Historia del teatro universal II. Tercera parte. Europa desde el Renacimiento hasta el Romanticismo*. [J.R. Wilcock Trad.]. Buenos Aires: Losada.
- De Toro, Fernando (2008) [1987]. *Semiótica del Teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
- Derrida, Jacques (1967). *De la grammatologie*. Paris : Les Éditions de Minuit
- Derrida, Jacques (2021). *De la gramatología* (Oscar del Barco y Conrado Ceretti Trans.). Ciudad de México: Grupo editorial siglo veintiuno.
- Díaz, José Pedro (1954). “Prólogo” en: Bellan, José Pedro. *Doñarramona*. Montevideo: Biblioteca Artigas.
- Díaz, José Pedro (1987). “José Pedro Bellán” en: Oreggioni, Alberto. *Diccionario de literatura uruguaya*. Montevideo: Arca / Credisol.
- Díaz, José Pedro (1989) “José Pedro Bellán 1889-1989”. *Cuadernos de Marcha*. Montevideo. N° 17. Tercera época. IX/1989.
- Díaz, José Pedro (1992). “Retrato de un inmigrante a través de un escritor uruguayo”. *Presencia Italiana en la cultura uruguaya*. Montevideo: Centro de Estudios Italianos / Universidad de la República.
- Díaz, José Pedro (2009). “Prólogo” en: *La realidad*. Montevideo Ediciones de la Banda Oriental.
- Domínguez, Carlos María (2020). *Dura, fuerte y alocada. La historia del Teatro El Galpón*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Dubatti, Jorge (1993). “El teatro francés en la Argentina (1880-1900)” en Pelletieri, O. (comp.) *De Sarah Bernhardt a Lavelli: teatro francés y teatro argentino: 1890-1990*. Buenos Aires: Galerna.

Dubatti, Jorge (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 hasta nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.

Dubatti, Jorge (2016). *Teatro- matriz, teatro liminal*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, Jorge (2018). “Tendencias y prácticas de las perspectivas teóricas socioculturales en la teatrología latinoamericana contemporánea”, en: Lobeto, Claudio y Varela, Gloria (comps.). *Arte y cultura en los debates latinoamericanos*. Buenos Aires: La Imprenta Ya.

Dubatti, Jorge (2021). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Duby, Georges (1992). “Prefacio a la Historia de la vida privada” en: Ariès, Philippe y Duby, Georges (dirs.) *Historia de la vida privada 1. Imperio romano y antigüedad tardía* [Francisco Pérez Gutierrez Trad.]. Madrid: Santillana S.A.

Duby, Georges (1999) [1985]. « Préface à l’Histoire de la vie privée » en : Ariès, Philippe et Duby, Georges (dirs.). *Histoire de la vie privée 1. De l’Empire romain a l’an mil*. Paris : Éditions du Seuil.

Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Éditions du Seuil.

Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* [Enrique Pezzoni Trad.]. Buenos Aires: Siglo XXI.

Echeverría, Bolívar (2009). *¿Qué es la modernidad?* México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Eco, Umberto (1976). *A theory of semiotics*. Bloomington-London: Indiana University Press.

Eco, Umberto (2000). *Tratado de semiótica general* [Carlos Manzano Trad.]. Barcelona: Lumen.

Einstein, Albert (2021). *Sobre la teoría de la relatividad especial y general* [Miguel Paredes Larrucea Trad.]. Madrid: Alianza.

“El brillante suceso de anoche”. *El Día*. Montevideo. 11/V/1924.

“El centinela muerto”, de Bellán. Se dio a conocer con gran éxito en Solís”. *El Día*. Montevideo. 18/VI/1929.

“El espectáculo del día. ‘La Hinchada’”. *La Crónica*. Montevideo. 8/VI/1922.

“El estreno de anoche”. *El Día*. Montevideo. 23/IV/1921.

Elías, Norbert (2010) [1984]. *Sobre el tiempo* [Guillermo Hirata Trad.]. México: Fondo de Cultura Económica.

Engels, Federico (1970). *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Moscú: Progreso.

Estrades, Juan (2017). “Primeras décadas del siglo XX después de Sánchez: un período teatral postergado por los historiadores del teatro uruguayo” en: Mirza, Roger (ed.) *Crisis de la dramaturgia y las prácticas escénicas en la contemporaneidad*. Montevideo: Udelar/ FHCE/MEC.

“Falleció José Pedro Bellan”. *El Ideal*. Montevideo. 24/VII/1930.

Felman, Shoshana (1980). *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou La séduction en deux langues*. Paris : Éditions du Seuil.

Ferrara de Paulos, Alfredo (1953). *Mirador del tiempo: enfoque sobre José Pedro Bellan*. Montevideo: Edición del autor.

Ferreiro, Alfredo Mario (1945). “El sollozo de Petrona, al final de ‘¡Dios te salve!...’, es el llanto por el baldío que sobrevendría en el Teatro Rioplatense. José Pedro Bellán, con instinto de gran dramaturgo unió con una diagonal a Florencio con Herrerita”. *La Razón*. Montevideo. 30/I/1945.

Fieldbo (1922). “Tro-la-ró-la-rá”. *El País*. Montevideo. 13/V/1922.

Figueroa, Julio (Comp.) (1878). *El carnaval. Colección de las comparsas carnavalescas*. Montevideo: Tip. Renaud Reynaud.

Foucault, Michel (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.

Foucault, Michel (1976). *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.

Foucault, Michel (1994). “Des espaces autres”. *Dits et écrits 1954-1988. IV. 1980-1988*. Paris : Gallimard.

Foucault, Michel (2010a). *El cuerpo utópico. Heterotopías*. (Víctor Goldstein Trad.). Buenos Aires: Nueva Visión.

Foucault, Michel (2010b). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (Aurelio Garzón del Camino Trad.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Foucault, Michel (2016). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber* (Ulises Guiñazú Trad.) Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Freire, Silka (2015). *Ni callar, ni bordar. Teoría del teatro: Espacio escénico y Subalternidad*. Montevideo: Universidad de la República. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Fundación Konex. (21 de mayo de 2024). *Luisa Vehil*. <https://www.fundacionkonex.org/b230-luisa-vehil>

Gallicchio, Domingo (1964). “Rosita Arrieta la actriz de ayer en el momento actual”. *Mundo uruguayo*. Montevideo. 21/X/1964.

Gandelman, Claude (1986). *Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XX siècle*. Paris : Meridiens Klincksieck.

García, Eleonora Soledad (2016). “Camila Quiroga, voz de mujer. Legitimación de la voz femenina en la poética de actuación de Camila Quiroga”. *XIII Jornadas Nacionales. VIII Congreso Iberoamericano de estudios de género: horizontes revolucionarios, voces y cuerpos en conflicto*. Buenos Aires: Filo.UBA / Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género / Universidad Nacional de Quilmes / Instituto de Investigaciones Gino Germani. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JNHM/AEIV2016/schedConf/presentations?searchInitial=G&track=426>

García Barrientos, José Luis (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Paso de gato.

García Barrientos, José Luis (2020). *Anatomía del drama. Una teoría fuerte del teatro*. Madrid: Punto de vista.

García Canclini, Néstor (2013). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

Giaudrone, Carla (2005). *La degeneración del 900. Modelos estético-sexuales de la cultura en el Uruguay del Novecientos*. Montevideo: Trilce.

González, María del Carmen (2011). “Espacios de transgresión en la narrativa de José Pedro Bellan. ‘La realidad’, ‘Los amores de Juan Rivault’”. [Sic] *Revista literaria de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*. Montevideo. IV/2011.

González Salvador, Ana (2000). “Introducción” en: Maeterlinck, Maurice. *La intrusa. Los ciegos. Pelléas y Mélisande. El pájaro azul*. Madrid: Cátedra.

Gómez García, Manuel (2007). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal.

Grompone, Antonio M. (1967) [1947]. *La ideología de Batlle. Seguido por Escritos de José Batlle y Ordóñez*. Montevideo: Arca.

Gubern, Román (1975). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Madrid: Lumen.

Guerra Junqueiro, Abílio Manuel (1892). *Os simples*. Porto: Tipográfica occidental.

Guerra Junqueiro, Abílio Manuel (1911). “Cortejo fúnebre”. *Revista Contemporánea*. Santiago de Chile.

Habermas, Jürgen (2008) [1983]. “La modernidad, un proyecto incompleto” en: Foster, Hal (ed.). *La posmodernidad* (Jordi Fibla Trad.) Barcelona: Kairós.

Habermas, Jürgen (2013) [1985]. *El discurso filosófico de la modernidad*. (Manuel Jiménez Redondo Trad.). Madrid: Katz Editores.

“Habla José Pedro Bellan”. *Crítica*. Buenos Aires. 30/III/1925.

Hall, Edward T. (1990) [1966]. *The Hidden Dimension*. United States of America.: Anchor Books Editions.

Hall, Edward T. (2021). *La dimension occulta* [Félix Blanco Trad.]. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

- Havel, Jean-Eugène (1957). *Habitat et Logement*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Heffes, Gisela (2008). *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Hobsbawm, Eric (1995). *Age of Extremes. The Short Twentieth Century (1914-1991)*. London: Abacus.
- Hobsbawm, Eric (1998). *Historia del siglo XX* (Juan Faci, Jordi Ainayd y Carme Castells Trad.) Buenos Aires: Grijalbo Modadori.
- “Homenaje a la memoria de José Pedro Bellán”. *El Ideal*. Montevideo. 25/VII/1930.
- Ingenieros, José (1955). *Tratado del amor*. Buenos Aires: Meridión.
- Irigoyen, Emilio (1998). “Emergencia y configuración de un logos. El impacto de Sánchez en el entorno intelectual del novecientos” en: Mirza, Roger y Pellettieri, Osvaldo (eds.). *Florencio Sánchez entre las dos orillas*. Buenos Aires: Galerna.
- Irigoyen, Emilio (2000). *La patria en escena. Estética y autoritarismo en Uruguay. Textos, monumentos, representaciones*. Montevideo: Trilce.
- J. V. I. (2000). “Cinco minutos con Felisberto Hernández”. *Fragmentos N° 19*. Florianópolis. Disponible en: [\(View of Cinco minutos con Felisberto Hernández \(entrevista\) \(ufsc.br\)\)](http://ufsc.br/View_of_Cinco_minutos_con_Felisberto_Hernández_(entrevista))
- Jacob, Raúl (1983). *El Uruguay de Terra 1931-1938*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Jameson, Frederic (1984). “Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism”. *New Left Review*. London. VII-VIII/1984.
- Jameson, Frederic (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (José Luis Pardo Torio Trad.). Barcelona: Paidós.
- Janiak, Andrew (2020). “Introduction” en: Janiak, Andrew (ed.). *Space: a History*. New York: Oxford University Press.
- Joanicó, Emilio y Valz Gris, Silvio (1910). *Plano de la ciudad de Montevideo y suburbios* [Plano]. 1:20.000. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay. Disponible en: [BNU-CD: Plano de la ciudad de Montevideo y suburbios \(bibna.gub.uy\)](http://bibna.gub.uy/CD:Plano_de_la_ciudad_de_Montevideo_y_suburbios)
- Kowzan, Tadeusz (1968), “Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle”. *Diogenes* N° 61. Paris. 1/I/1968.
- “La compañía Tesada – Vico”. *La Noche*. Montevideo. 5/VII/1920.
- “La ronda del hijo”. *El Día de la tarde*. Montevideo. 10/V/1924.
- “La ronda del hijo”. *Diario del Plata*. Montevideo. 11/V/1924.
- “La ronda del hijo, de José Pedro Bellán”. *El País*. Montevideo: 12/V/1924.

- Lasplaces, Alberto (1919). *Opiniones literarias*. Montevideo: Claudio García.
- Lasplaces, Alberto (1920). “El éxito de ‘Dios te Salve’. Algo sobre el teatro nacional”. *El Día*. Montevideo. 23/V/1920.
- Lasplaces, Alberto (1935). “Cómo y en qué circunstancias conoció Lasplaces a José Pedro Bellán”. *El Día*. 3/III/1935.
- Lasplaces, Alberto (1940). “José Pedro Bellan a diez años de su muerte”. *Suplemento dominical de El Día*. Montevideo. 21/VII/1940.
- Le Breton, David (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad* (Paula Mahler Trad.) Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Bretón, David (2011) [1990]. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Quiadrige. Presses Universitaires de France.
- Lefebvre, Henri (1968). *La vie quotidienne dans le monde moderne*. Paris : Gallimard.
- Lefebvre, Henri (1970). *La révolution urbaine*. Paris : Gallimard.
- Lefebvre, Henri (1974) [1968]. *Le droit à la ville*. Paris : Points.
- Lefebvre, Henri (1981). *La production de l’espace*. Paris: Anthropos.
- Lefebvre, Henri (1984). *La vida cotidiana en el mundo moderno* (Alberto Escudero Trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Lefebvre, Henri (2013). *La producción del espacio* (Emilio Martínez Trad.). Madrid: Capitán Swing.
- Lefebvre, Henri (2017). *El derecho a la ciudad* (Ion Martínez Lorea Trad.). Madrid: Capitán Swing.
- Lefebvre, Henri (2022). *La revolución urbana* (Mario Nolla Trad.). Madrid: Alianza editorial.
- Legido, Juan Carlos (1968). *El teatro uruguayo*. Montevideo: Tauro.
- Legido, Juan Carlos (1969). “El mundo del espectáculo”. *Historia ilustrada de la civilización uruguaya*. Tomo 6. Montevideo: Editores reunidos / Arca.
- Lucas, Virginia (2010). “Estatuas, el alto objeto de sus miradas persigo en ellas...” *Cahiers de LI.RI.CO*. Disponible en: <http://lirico.revues.org/419>
- Magallanes, Ariel (1958). “Reaparecerá ante el público montevidiano luego de una ausencia de dos años, Luisita Vehil”. *Mundo uruguayo*. Montevideo. 6/XI/1958.
- “Mañana se estrenará ‘La ronda del hijo’ en el Marconi”. *La Razón*. Buenos Aires. 13/VII/1924.
- Marini, Ruy Mauro (2015) [1973]. “Dialéctica de la dependencia”. *América Latina, dependencia y globalización*. México D.F./Buenos Aires: Siglo XXI / CLACSO.

- Martín Barbero, Jesús (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- Martínez Cuitiño, Vicente (1949). *El café de los inmortales*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft.
- Martínez de Sousa, José (2014). *Ortografía y ortotipografía del español actual*. Gijón: Trea.
- Marx, Carlos (1973). *El Capital. Crítica de la Economía Política. Tomo I*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Marx, Karl y Engels, Frederic (1999). “Manifiesto del Partido Comunista”. *150 años del Manifiesto Comunista. Recopilación de documentos y comentarios actuales*. Montevideo: Casa Bertolt Brecht.
- Mazziotti, Nora (1990). “Bambalinas: el auge de una modalidad teatral periodística”, en: Armus Diego (comp.) *Mundo Urbano y Cultura Popular*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Mazzini, Andrés; Mazzini, Elena y Salmentó, Juan (2018). *Cambios culturales, tipologías y tejidos urbanos*. Montevideo: Universidad de la República.
- Mazzucchelli, Aldo (2019). *Del Ferrocarril al Tango. El Estilo del Fútbol Uruguayo 1891-1930*. Montevideo: Taurus.
- Mejías-López, Alejandro (2009). *The Inverted Conquest. The Myth of Modernity and the Transatlantic Onset of Modernism*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Méndez Vives, Enrique (1975). *El Uruguay de la modernización (1876-1904)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Mignolo, Walter (2005). *The idea of Latin America*. Singapore: Blackwell Publishing.
- Mignolo, Walter (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial* (Silvia Jawerbaum y Julieta Barba Trad.). Barcelona: Gedisa.
- Míguez, Graciela y Abril Trigo (28 de octubre de 2023). *Índice de teatro uruguayo*. The Ohio State University. Disponible en: [Índice de Teatro Uruguayo \(osu.edu\)](https://osu.edu/teatro)
- Molloy, Sylvia (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Montaldo, Graciela y Osorio Tejeda, Nelson (1995). “Modernismo (Hispanoamérica)”. *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Montero Zorrilla, Pablo (1988). *Montevideo y sus teatros*. Montevideo: Librería Linardi y Risso / Monte Sexto.
- Moreira, Hilia (1994). *Cuerpo de mujer. Reflexión sobre lo vergonzante*. Montevideo: Trilce.

Naugrette-Christophe, Catherine (2000). *L'Esthétique théâtrale*. Paris : Nathan Université.

Newton, Isaac (1686). *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica*. Londini: Imprimatur S.Pepys. Disponible en: [Philosophiæ naturalis principia mathematica - Sir Isaac Newton - Google Libros](#)

Newton, Isaac (2011). *Principios matemáticos de la Filosofía Natural* (Antonio Escohotado Trad.). Madrid: Tecnos.

Núñez, Patricia (2011) *El acto infiel de la reescritura, entre continuidades y divergencias: Doñarramona de Bellan a Leites*. Montevideo: Tesis de Maestría presentada ante la Universidad de la República.

Núñez, Patricia (2018). “Génesis de Primavera: un manuscrito de José Pedro Bellán”. *Lo que los archivos cuentan* N° 6. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay. Disponible en: <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy/jspui/handle/123456789/70250>

Núñez, Patricia (2021a). “Inquietantes extrañezas en los relatos de Huerco de José Pedro Bellán”. *Qvadrata. Estudios Sobre educación, Artes Y Humanidades*, 2(3). Disponible en: <https://vocero.uach.mx/index.php/qvadrata/article/view/766>

Núñez, Patricia (2021b). Visitar lo absurdo Una lectura de La Señora de Del Pino, de José Pedro Bellan . *Revista [sic] N° 23*. Disponible en: <https://doi.org/10.56719/sic.2019.23.103>

Oddone, Juan Antonio (1966). *La formación del Uruguay moderno. La inmigración y el desarrollo económico - social*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad de Buenos Aires.

Ordaz, Luis (1968). “El teatro: Gregorio de Laferrère”. *Capítulo. La historia de la literatura argentina* N° 32. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.

Paganini, Alberto (1955). “J.P. Bellán narrador”. *Marcha* N° 768. Montevideo. 17/VI/1955.

Panofsky, Erwin (2007). *La arquitectura gótica y la escolástica* (Julia Ramír3ez Blanco Trad.). Madrid: Siruela.

Paolini, Claudio (2014). “Narrativa fantástica uruguaya del 900. Entre insignes y marginados, positivistas y espiritualistas, ortodoxos y eclécticos”. *Anales del Instituto de Profesores “Artigas”* N° 5. Montevideo. VI/2014.

Pavis, Patrice (1996). *Dicctionnaire du Théâtre*. Paris : Dunod.

Pavis, Patrice (2008). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética y semiología* [Jaume Melendres Trad.]. Buenos Aires: Paidós.

Peirce, Charles Sanders (1960). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volume I. Principles of Philosophy and Volume II. Elementos of Logic*. Cambridge, Massachisetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

Peirce, Charles Sanders (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Pellegrino, Adela (1997). *Caracterización demográfica del Uruguay*. Montevideo: Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de la República. Disponible en: [DTUM35-1.pdf \(udelar.edu.uy\)](http://www.udelar.edu.uy/~dtum35-1.pdf)

Pellettieri, Osvaldo (2007). *Historia del teatro argentino en las provincias. Volumen II*. Buenos Aires: Galerna.

Pellettieri, Osvaldo (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.

Pellettieri, Osvaldo (2009). “Camila Quiroga: entre el drama y la naturalidad”. *Teatro XXI. Revista del Getea* N° 27. Buenos Aires.

Pellettieri, Osvaldo (2013). “Nota introductoria” en: Discépolo, Armando. *Muñeca. Cremona*. Buenos Aires: Galerna.

Petillo, Mario (1930). “José Pedro Bellán”. *El Batllismo* N° 10. Montevideo. 20/VIII/1930.

Pintos, Francisco (1960). *Historia del movimiento obrero del Uruguay*. Montevideo: Suplemento de ‘Gaceta de Cultura’.

Pío X (1907). “Sobre las doctrinas de los modernistas”. *Carta Encíclica Pascendi*. La Santa Seda. 8/IX/1907. Disponible en: https://www.vatican.va/content/pius-x/es/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-gregis.html

Platón (2021). *Íón. Timeo. Critias* (José María Pérez Martel Trad.). Madrid: Alianza.

Porrini, Rodolfo (1994). *Derechos Humanos y Dictadura Terrista (1933-1938)*. Montevideo: Vintén Editor.

Porrini Beracochea, Rodolfo (2019). *Montevideo, ciudad obrera. El tiempo libre desde las izquierdas (1920-1950)*. Montevideo: Universidad de la República.

Pratt, Mary Louise (2008) [1992]. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation. Second edition*. London and New York: Routledge.

Pratt, Mary Louise (2011). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (Ofelia Castillo Trad.) Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rama, Ángel (1960). “El primero montevidiano”. *Marcha* N° 1017. 15/7/1960.

Rama, Ángel (1967). *Los poetas modernistas en el mercado económico*. Montevideo: Universidad de la República. Facultad de Humanidades y Ciencias.

Rama, Ángel (1968). “180 años de literatura”. *Enciclopedia uruguaya Tomo II*. Montevideo: Editores Reunidos y Editorial Arca.

- Rama, Ángel (1994a). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Rama, Ángel (1994b). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Arca. [1985]
- Real Academia Española. (s.f.). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 10 de febrero de 2023, de <https://dle.rae.es/>.
- Real de Azúa, Carlos (1950). “Ambiente espiritual del 900”. *Número*. 6-7-8. Montevideo.
- Rela, Walter (1966). “Ernesto Herrera. Artículos periodísticos. Manuscritos. Correspondencia”. *Revista de la Biblioteca Nacional N° 1*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.
- Rela, Walter (1969). *Historia del teatro uruguayo 1808-1968*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Rivero, Mattias (2019). “La fundación narrativa de Montevideo. Configuración ciudad-texto en la obra de José Pedro Bellán” en: Cámpora, Magdalena y María Lucía Puppo (coords.) *Dinámicas del espacio. Reflexiones desde América Latina*. Buenos Aires: UCA. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/9060/1/dinamicas-espacio-reflexiones-america.pdf>
- Rivero, Mattias (2019b). “Insurrecciones de cuerpos disciplinados en la comedia Tro-la-ró-la-rá (1925) de José Pedro Bellán”. *Actas de II Jornadas Internacionales “Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/cuerpoyviolencia/IIJICYV/search/result>
- Rivero, Mattias (2021). “La producción del espacio. Aspectos de su potencialidad interdisciplinaria. Una exploración de la relación de los espacios centrales y periféricos en la literatura y el teatro”. *Henri Lefebvre y la producción del espacio*. Montevideo: Universidad de la República. Disponible en: [Henri-Lefebvre-2021_web.pdf](#) (udelar.edu.uy)
- Rocca, Pablo (1996). “Mujer y privacidad en la literatura uruguaya (1890-1920)” en: Barrán, José Pedro; Caetano, Gerardo y Porzecanski, Teresa (dirs.) *Historias de la vida privada en el Uruguay. El nacimiento de la intimidad 1870 - 1920*. Montevideo: Taurus.
- Rocca, Pablo (2012). “Editar en el Novecientos (Orsini Bertani y algunos problemas de las culturas material y simbólica)”. *Orbis Tertius*. N° 18. Disponible en: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv17n18d05>
- Rodés de Clérico, Mariel (1995). *José Pedro Bellán: Metáforas del espacio y del poder*. Montevideo: Academia Nacional de Letras.
- Rodríguez Molas, Ricardo (1994). *Historia social del gaucho*. Buenos Aires: CEAL.
- Rodríguez Monegal, Emir (1955). “Sobre Doñarramona”. *Número*. N° 27. Montevideo.

- Rodríguez Villamil, Silvia (1996). "Vivienda y vestido en la ciudad burguesa (1880-1914)" en: Barrán, José Pedro; Caetano, Gerardo y Porzecanski, Teresa (dirs.). *Historias de la vida privada en el Uruguay. El nacimiento de la intimidad 1870-1920*. Montevideo: Taurus.
- Romero, José Luis (2014) [2001]. *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Ross, Kristin (2018) [1988]. *El surgimiento del espacio social. Rimbaud y la Comuna de París* (Cristina Piña Aldao Trad.). Madrid: Akal.
- Rozik, Eli (2002). *The Roots of Theatre. Rethinking ritual and other theories of origin*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Rozik, Eli (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen* [Ricardo Dubatti y Nora Lía Sormani Trans.]. Buenos Aires: Colihue.
- Sábat Pebet, Juan Carlos (1931). "Teatro nacional". *Historia sintética de la literatura uruguaya*. Montevideo: Alfredo Vila Editor.
- Sarlo, Beatriz (2011) [1985]. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Sarlo, Beatriz (2020). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sattler, Barbara (2020). "Space in Ancient Times: From the Beginning to Aristotle" en: Janiak, Andrew (ed.). *Space: a History*. New York: Oxford University Press.
- Scarone, Arturo (1942). *Diccionario de seudónimos del Uruguay*. Montevideo: Claudio García.
- Schechner, Richard (2012). *Estudios de la representación. Una introducción* (Rafael Segovia Albán Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Schechner, Richard (2013) [2002]. *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge.
- Schoo, Ernesto (2008). "Retazos de la misteriosa Ángela Tesada". *La Nación*. Buenos Aires. 19/IV/2008.
- "Se estrenó anoche 'El centinela muerto' de José Pedro Bellan". *El Diario*. Montevideo. 18/VI/29.
- Shklovski, Víktor (2008) [1917]. "El arte como artificio" en Todorov, Tzvetan (ed. lit.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (Ana María Nethol Trad.). México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Sibilia, Paula (2017) [2008]. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Silva Valdéz, Fernán (1960). *Teatro contemporáneo. Teatro uruguayo*. Madrid: Aguilar.

Tacconi, Emilio Carlos (1924). “‘La ronda del hijo’. José Pedro Bellán obtiene un éxito categórico”. *La Democracia*. 12/V/1924.

“Teatro Urquiza”. *El Día*. Montevideo. 12/VII/1920.

“Teatros y conciertos. ‘La ronda del hijo’”. *El Sol*. Montevideo. 17/V/1924.

Tompkins, Joanne (2014). *Theatre’s Heterotopias. Performance and the Cultural Politics of Space*. Hampshire/New York: Palgrave Macmillan.

Trastoy, Beatriz (2010). “Grotesco italiano: miradas sobre un mundo en crisis”. *Teatro del grotesco italiano*. Buenos Aires: Emergentes.

Ubersfeld, Anne (1996) [1977]. *Lire le théâtre I*. Paris : Éditions Belin.

Ubersfeld, Anne (1989). *Semiótica teatral* [Francisco Torres Monreal Trad.]. Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia.

“Variedades. ‘¡Dios te salve!’. Cuando se dará en Montevideo”. *El Día de la tarde*. Montevideo. 10/IV/1920.

Varini, César Manuel (1981). *Camila Quiroga*. Chajarí – Entre Ríos: Publicaciones del Museo Regional.

Vaz Ferreira, Carlos (1933). *Sobre feminismo*. Montevideo – Buenos Aires: Sociedad Amigos del Libro Rioplatense.

Vidal, Daniel (2010). *Florencio Sánchez y el anarquismo*. Montevideo: Biblioteca Nacional.

Viera, Marcelino (2019). *Modernidad sublimada. Escritura y política en el Río de la Plata*. Madrid: Iberoamericana.

Vigotsky, Lev (1979). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona: Crítica.

Villegas, Juan (2003). “Modelos de referencialidad visual y historia del teatro”. *Urdimento N° 5*. Santa Catarina: Universidade do Estado de Santa Catarina.

Viñas, David. (1986). “Prólogo” en: Lafforge, J. (comp.) *Teatro rioplatense (1880-1930)*. Caracas: Ayacucho.

Viñas, David (1997). *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. Buenos Aires: Corregidor.

Visca, Arturo S. (1968). “José Pedro Bellan”. *Antología del cuento uruguayo del novecientos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

- Visca, Arturo S. (1976). *Nueva antología del cuento uruguayo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Volóshinov, Valentín Nikoláievich (2018) [1926]. *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (Tatiana Bubnova Trad.). Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Ward, Bárbara (1976). *The Home of Man*. New York: W.W. Norton & Company.
- Wassem, Marcos (2015). *El amor libre en Montevideo*. Montevideo: Banda Oriental.
- Williams, Raymond (1965) [1961]. *The Long Revolution*. London: Pelican Books.
- Williams, Raymond (1989). *The politics of modernism. Against the New Conformists*. London-New York: Verso.
- Williams, Raymond (2001). *El campo y la ciudad* (Alcira Bixio Trad.). Buenos Aires: Paidós.
- Williams, Raymond (2003). *La larga revolución* (Horacio Pons Trad.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Williams, Raymond (2009). *Marxismo y literatura* (Guillermo David Trad.) Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Williams, Raymond (2011) [1973]. *The country and the city*. England: Spokesman.
- Williams, Raymond (2017). *La política del modernismo* (Constanza Gho Trad.). Buenos Aires: Godot.
- Zola, Émile (1895). *Le Naturalisme au Théâtre. Les théories et les exemples*. Paris : Bibliotheque Charpentier.
- Zola, Émile (¿190-?). *El naturalismo en el teatro. (Los ejemplos)*. Madrid: La España moderna.
- Zum Felde, Alberto. (1930). *Proceso intelectual del Uruguay. Tomo III*. Montevideo: Edición subvencionada por la comisión nacional del centenario.